



Od ljudskega gledališča do uprizarjanja dediščine

Ana Vrtovec Beno

Zbirka **FOLKLORISTIKA 10**
Urednica zbirke Marjeta Pisk

Ana Vrtovec Beno **Od ljudskega gledališča do uprizarjanja dediščine**

Uredila Anja Serec Hodžar
Recenzentki Monika Kropelj Telban, Mirjam Mencej
Jezikovni pregled Marjeta Pisk
Oblikovanje in prelom Nina Semolič
Prevod povzetka Mateja Žuraj

Izdal ZRC SAZU Glasbenonarodopisni inštitut
Za izdajatelja Mojca Kovačič

Založila Založba ZRC
Za založnika Oto Luthar
Glavni urednik Aleš Pogačnik

Tisk Collegium Graphicum, d. o. o.
Naklada 300

Izid knjige je podprla Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije
s sredstvi iz leta 2022.

Prva izdaja, prvi natis. / Prva e-izdaja.
Ljubljana 2023

Prva e-izdaja je pod pogoji licence Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 prosto dostopna:
<https://doi.org/10.3986/9789610507598>

Monografija je nastala v okviru projekta *Folklorna dejavnost v postsocialističnih državah: politike, spomin, dediščinjenje in trajnost*, št. N6-0259, ki ga sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

792:39

VRTOVEC Beno, Ana

Od ljudskega gledališča do uprizarjanja dediščine / Ana Vrtovec Beno
; [prevod povzetka Mateja Žuraj]. - Ljubljana : Založba ZRC, ZRC SAZU,
2023. - (Zbirka Folkloristika, ISSN 2232-3791 ; 10)

ISBN 978-961-05-0758-1
COBISS.SI-ID 158705923

COBISS.SI-ID 158723587
ISBN 978-961-05-0759-8 (PDF)

ANA VRTOVEC BENO

**OD LJUDSKEGA
GLEDALIŠČA DO
UPRIZARJANJA
DEDIŠČINE**

Ljubljana 2023

VSEBINA

UVOD – OD TERENA DO KNJIGE	7
GLEDALIŠČE IN NJEGOVE GLAVNE SESTAVINE	11
Vsako gledališče ima svoj pečat	17
Razumevanje pojava in termina ljudsko gledališče	27
Raziskovanje ljudskega gledališča na Slovenskem	29
(Kulturna) dediščina	39
GLEDALIŠČE NA TERENU JE KOT EN STRUP – PREDSTAVITEV IN ANALIZA GRADIVA	45
Primeri ljudskega gledališča, ki jih najdemo v (periodičnih) publikacijah in spletnih virih	46
UPRIZARJANJE DEDIŠČINE NA PRIMERIH LJUBITELJSKEGA GLEDALIŠČA	57
Izvajalci in njihove priprave na izvedbo	57
Izbira tematike za uprizoritev in nastanek gledaliških besedil	72
Transformacija izbrane tematike v besedilo	75
Način izvedbe ter čas in prostor uprizoritev	84
Scena, kostumografija, rekviziti in drugi gledališki elementi	93
Komunikacija z občinstvom	101
Sodelovanje in podpora znotraj skupnosti	110
Dileme in problemi pri ustvarjanju	112
FUNKCIJA IN VLOGA LJUDSKEGA GLEDALIŠČA	117
»Jaz imam pa za dve tvoji hiši spominov, pa ne vem, kam naj jih dam.« Socialna funkcija in pomen druženja	120
»To je tisto, kar je najbolj naše!« Ohranjanje dediščine in vzpostavitev identitete	127
»Pokažimo drugim, da tudi mi nekaj imamo.« Uporaba uprizarjanja dediščine v promocijske in turistične namene	132

SKLEP	137
LITERATURA IN VIRI	141
Literatura	141
Viri	152
Spletni viri	153
Seznam sogovornikov	153
KAZALA	155
Kazalo slikovnega gradiva	155
Kazalo tabel	156
IMENSKO IN STVARNO KAZALO	157
SUMMARY	161
From Folk Theatre to Heritage Staging	161

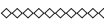
UVOD – OD TERENA DO KNJIGE

Sočasno z razvojem etnološke vede v Evropi in na Slovenskem so se skozi čas pojavljala različna razumevanja pojava in termina *ljudsko gledališče*, zastavljala so se vprašanja, kaj ima skupnega s in kaj ga loči od profesionalnega in amaterskega odra. Pojavila so se tudi nova poimenovanja za tovrstno uprizarjanje, predstavljanje sodobnih vsebin, ki izhajajo iz vsakdanjega življenja in dediščine skupnosti, na novo so se izoblikovale smernice in teme zanimanja.

Konec 19. in v začetku 20. stoletja so različni evropski raziskovalci začeli raziskovati *ljudsko gledališče*, ki je postalo zanimivo tudi za nekatere avtorje na Slovenskem. Raziskovalci so takrat skušali ugotoviti, ali je to gledališče za ljudstvo ali pa gre za gledališče, ki izhaja iz ljudstva in zato kot del t. i. ljudskega ustvarjanja sodi med etnološke raziskave (Kuret 1958: 11).

V zadnjih desetletjih smo, predvsem pod vplivom turistične industrije in poudarjanja lokalne identitete, priča razmahu *izumljanja tradicij in industrije dediščine* (Hobsbawm in Ranger 1983), del katere so pogosto tudi različne oblike neprofesionalne in neinstitucionalizirane uprizoritvene dejavnosti posameznih skupnosti. Mnoge izmed uprizoritev so nastale popolnoma na novo, njihovi avtorji pa so ustvarjalni posamezniki, ki črpajo snov iz izročila oz. lokalne kulturne dediščine. Za označevanje področja in pojavov ljubiteljske gledališke ustvarjalnosti, ki sloni na uprizarjanju dediščinskih elementov, lahko zasledimo različne besedne zveze, tj. *amatersko gledališče*, *ljudski oder*, *etnološki ali folklorni prikazi*, *živi muzej* in pa *gledališče zgodovine* (Bogataj 1992 in 2011). Tovrstne primere uprizoritev pa lahko uvrstimo tudi na področje (sodobnega) ljudskega gledališča:

Ljudsko gledališče je gledališka dejavnost, ki zajema folklorno in ljubiteljsko (amatersko) gledališče ter t. i. gledališče množic. *Folklorno gledališče*, vezano na določene stalne roke in priložnosti, ima značaj in vlogo šege. Oblikuje se



po ustaljenih vzorcih in slogu ter se ohranja kot ljudsko izročilo pretežno v kmečki skupnosti. Vsebuje značilne gledališke prvine: zbor, obhod, konflikt, glumaški in plesni prizor ter z dialogom oblikovano dejanje; estetska vloga ni pomembna. [...] Za *ljubiteljsko oz. amatersko gledališče* sta značilna široka socialna sestava in njihovo veselje do igranja. Nastalo je v 19. stoletju pod vplivom zahodnoevropskih teženj, da bi s t. i. ljudskimi odri približali gledališče množicam. [...] Pojem *gledališče množic* pomeni lahko, da je namenjeno množici gledalcev ali da so množica sodelujoči. Igralci so domačini, uprizoritev je vezana na krajevno izročilo, prizorišče pa na prostem. (ES 1992: 299–300)¹

Različne stroke, vsaka s svojim stališčem, teorijo in metodologijo, različno pristopajo k preučevanju, definiranju, razlaganju, razumevanju in recepciji gledališke umetnosti. Tako se, z vidika raziskovalnih metod in zanimanja, etnologi in antropologi osredinjamo predvsem na družbeni kontekst ustvarjanja ter sprejemanja gledališča (glej npr. Kuret 1958; Bendix 1989; Lozica 1990; Tillis 1999; SEL 2004; Terseglav 2005). V ospredje svoje raziskave ljubiteljskega gledališča tako postavljam vlogo in funkcije, ki jih lahko ima ljubiteljsko gledališko uprizarjanje za posamezno skupnost, ter se pri tem sprašujem: *kako, na kakšen način in zakaj uprizoriti lastno dediščino*. Pri ljubiteljskem delu, opozarja Knott, je potrebno pozornost bolj kot h končnemu produktu usmeriti k procesu ustvarjanja. Pogosto je spregledano, da je »ljubiteljska umetnost veliko bolj kompleksna, inovativna, nepričakovana« (Knott 2015: xii). To zagotovo velja za ljubiteljsko gledališče. Gledališče je struktura, sistem elementov s stalno funkcijo. Gre za dejavnost, ki poteka skozi bolj ali manj ustaljene oblike z »dovolj fleksibilnimi postopki, ki sestavljajo proces, se pravi nastajanje gledališke predstave od začetka do konca, torej od izbora dramskega besedila do njegove zaključne faze na premieri« (Korun 2006: 8). Kot etnologinjo me je ljubiteljsko gledališče sprva pritegnilo zaradi trdožive navzočnosti v slovenskem kulturnem prostoru in zaradi načina ljubiteljskega izražanja, ustvarjanja; med raziskavo pa sem spoznala, da ravno preko uprizarjanja predstavlja tudi pomemben doprinos k ohranjanju in predstavljanju (lastne) dediščine.

V monografiji osvetlim posebno polje ljubiteljskega gledališkega uprizarjanja, saj obravnavam predvsem tiste njegove pojavne oblike, ki se navezujejo na dediščino skupnosti, kar znotraj skupine še dodatno ustvarja in/ali krepi skupno identiteto. Izsledki temeljijo na primerih, ki jih je mogoče zaslediti kot javno napovedane dogodke v sklopu napovednikov Slovenske turistične organizacije (v nadaljevanju STO) in Tu-

¹ Podobno opredelitev najdemo pozneje tudi v *Slovenskem velikem leksikonu* (prim. SVL 2007) ter pri Marku Terseglavu (prim. Terseglav 2005).

ristične zveze Slovenije (v nadaljevanju TZS). Pri tem so obravnavane le uprizoritve preteklosti in lokalnih šeg, ki so javno predstavljene in vsebujejo določeno stopnjo dramatizacije, kar je opazno v nastopu igralcev, v dialoškem besedilu, kostumih in scenografiji. Posebnost takšnih uprizoritev je, da scenarij ne izhaja iz uveljavljenega literarnega dramskega besedila, temveč je ljubiteljsko avtorsko delo sodelujočih lokalnih akterjev. Uprizoritev se vsebinsko nanaša na del preteklosti posamezne skupnosti, kar se kaže kot uprizarjanje šeg, izsekov iz lokalne, družinske ali tudi širše družbene preteklosti, ki se je zgodila ali izvajala do druge svetovne vojne.² Podajanje in predstavljanje dediščine z uprizarjanjem je namreč odvisno od kraja, časa in namena, prav tako je velik del prenašanja dediščine odvisen od interpretacije posameznika oz. skupnosti. Lastna dediščina, ki je poznana celotni skupnosti, tako ustvarjalcem ljubiteljskega gledališča postane navdih.

Monografija temelji na izsledkih raziskav, ki jih med ljubiteljskimi gledališkimi skupinami opravljam od leta 2012. Raziskave so med drugim osredinjene na različne skupine akterjev (npr. od piscev scenarijev do organizatorjev in izvajalcev), povezanih z ljubiteljskim gledališkim uprizarjanjem. Pri tem me zanima, kaj jim uprizoritve pomenijo, kako razumejo gledališče in kako ga izvajajo. Glavnina monografije temelji na rezultatih terenskega dela; obsega ogled več kot trideset različnih ljubiteljskih uprizoritev in gledaliških predstav po Sloveniji ter pogovore s člani odraslih gledaliških skupin.³ V Sloveniji zasledimo primere gledaliških uprizoritev, ki imajo že kontinuiteto izvajanj, in tudi takšne, ki so nastale na novo, kot interpretacija dediščine. Pojavljajo se v vseh slovenskih regijah, najbolj živa ljudska gledališka dejavnost je še vedno v manjših skupinah in ruralnem okolju, pojavlja pa se tudi v nekaterih urbanih središčih (prim. Kropelj 2007).

Na terenu sta bila kot osnovni raziskovalni metodi uporabljena polstrukturiran intervju in opazovanje z udeležbo, izseke iz pogovorov pa navajam kot dopolnitev in podkrepitev besedila.⁴ Veliko vlogo in pomoč pri raziskavi ter samem terenskem delu je predstavljalo dejstvo, da sem bila v preteklosti tudi sama osebno udeležena pri ustvarjanju amaterske gledališke skupine, saj sem bila dolgoletna aktivna članica igralskega ansambla Kulturnega društva Šentjakob. Z določenim predznanjem in osebno izkušnjo sem lažje komunicirala s sogovorniki – razumela sem osnovno terminologijo,

² V raziskavo je vključen le segment primerov uprizarjanja dediščine, ki je na terenu tudi najbolj zastopan in oglaševan prek STO in TZS.

³ V raziskavo so vključene odrasle gledališke oz. dramske skupine, ki delujejo kot sekcije lokalnega kulturnega ali umetniškega društva. V obravnavo nisem vključila otroških, mladinskih in študentskih skupin, saj bi zaradi specifičnega načina dela vsaka izmed njih potrebovala svojo raziskavo.

⁴ Zaradi varovanja osebnih podatkov sogovorniki niso navedeni poimensko. Podatke, zapise in posnetke hrani Ana Vrtovec Beno.

poznala ozadje nastanka gledališke predstave in organizacijo dela v takšni prostovoljni skupini. Hkrati pa sem na določen način podoživljala njihove opise občutkov in tudi razumela, kako so se počutili v določeni vlogi. Pogosto sem lahko vprašanje oblikovala tako, da sem črpala iz lastne izkušnje, pri tem so se tudi sogovorniki lažje odprli oz. razumeli, kaj želim vprašati; saj, »kdor ni na lastni koži spoznal gledališča, ga ne more interpretirati, se prikopati do žive in avtonomne podobe gledališkega življenja ter njegovega smisla« (Barba 2005: 30–31).

Namen monografije je pokazati univerzalnost sodobnega ljudskega gledališča, ki se kaže v značilnostih, po katerih ljudsko gledališče prepoznamo in ločimo od profesionalnega ter amaterskega gledališča, ter sočasno predstaviti pestrost pojavljanja in unikatnost primerov, saj niti eden od primerov sodobnega ljudskega gledališča ni enak drugemu. Nabor primerov sodobnega ljudskega gledališča je pester, polje dejavnosti oz. tematik raznoliko, prav tako načini izvedbe.

Zavedam se, da bi bilo potrebno s terenskim in drugim delom nadaljevati, saj je še mnogo potencialnih raziskovalnih primerov. Vendar sem morala, podobno kot ob zaključku uprizoritve, tudi jaz v nekem trenutku »zastreti zastor« in zaključiti raziskavo. Vsak raziskovalec ve, da je najtežje reči: »Konec, tu bom končal!«. Monografija tako predstavlja arhiv in nabor različnih primerov, ponuja teoretične in vsebinske pristope, kako in na kakšen način pristopiti k raziskovanju tovrstne ljudske performativne ustvarjalnosti, ter odpira nova vprašanja za nadaljnje raziskovanje. Vsekakor upam, da bo ljudsko gledališče zopet postalo pomembno raziskovalno področje v sodobni etnologiji, kulturni antropologiji in folkloristiki.



GLEDALIŠČE IN NJEGOVE GLAVNE SESTAVINE

Gledališče je neoprijemljiva dejavnost, ki sestoji iz velikega števila komponent – lahko se nanaša na umetniško ustanovo, ki se ukvarja z izvajanjem odrskih, zlasti dramskih del, ali pa na umetniško dejavnost kot tako (SSKJ 1998: 238). V Društvu gledaliških kritikov in teatrologov gledališče opredeljujejo kot:

1) skupno ime za uprizoritveno dejavnost, za uprizarjanje dramskih, opernih, baletnih in drugih odrskih del; 2) ustanova za uprizarjanje odrskih del; 3) prostor za prikazovanje in ogled gledaliških predstav, na prostem ali pokrit; ponavadi z dvigajočo se dvorano, s sedeži za gledalce in z odrom za nastopajoče. (GTS 2007: 258)

Lozica pravi, da je lažje določiti, kaj ni gledališče, kot pa kaj je (1990: 88). Podobno je razmišljal tudi sogovornik: »*Saj tudi znotraj teatra so različne definicije, ki jih vsak drugače razume. Vsi ti pojmi so zelo široki in noben pojem ne more biti, ‚takole‘, omejen, sploh, ker je to živa stvar.*« (S16 2015)

Gledališče je ena izmed mnogih oblik uprizoritvenih umetnosti, kot so npr. ples, glasba, cirkus, pripovedovanje in drugo, med katerimi so meje pogosto zabrisane. Vse oblike uprizoritvenih umetnosti definira *dejavnost uprizarjanja*. To je njihova *differentia specifica*, s katero se razločijo od drugih umetnosti, katerih posamezni elementi so sestavni del uprizoritvenih umetnosti. »To zvrstno ime združuje vse umetnosti, ki temeljijo na uprizarjanju ali predstavljanju (obnovljenem predstavljanju) svojih gradiv (odra, nastopajočega, podobe, glasu itd.)« (Pavis 1997, po Schuller 2008: 160) Richard Bauman določi nekatere skupne karakteristike uprizoritvenih oblik, ki so: *prizorišče*, kot na primer oder, predodrski obok ali oltar; *posebna oprema*, kot na primer kostumi ali maske; *priložnostna srečanja*, kot na primer sezonski festival ali prazniki. Taki dogodki morajo biti predvideni in pripravljene vnaprej; so časovno omejeni in dolo-



čeni z začetkom in koncem, omejeni pa so tudi prostorsko, z označenim in določenim prostorom. Prostor in čas uprizoritev sta omejena s programom, s scenarijem ali programom aktivnosti. Uprizoritve so odprte za publiko, so priložnosti, da se ljudje zberejo skupaj. Pri tem je pomembno vprašanje refleksivnosti – so povraten instrument kulturnega izražanja (Bauman 1992: 46). Naštete Baumanove karakteristike so predstavljale pomembne kazalce preverjanja, kateri primeri, ki sem jih zasledila pri sondaži, sodijo na polje uprizoritev. Ker se z obravnavo želim oddaljiti od pripovedovanja, plesa in petja ter omejiti svojo raziskavo, sem se osredinila le na tiste primere, ki sem jih uvrstila na področje gledaliških uprizoritev. Lozica zaradi splošnega sistema razlikovanja med pisnim in ustnim sporočanjem ni naklonjen izrazom, kot sta *narodna* ali *folklorna drama*, saj ne more prenesti splošnega sistema pisnega sporočanja na folklorne pojave, ki naj bi bili le domena ustnega, torej ljudskega slovtva (Lozica 1990: 57). V okviru raziskovanja gledališkega ustvarjanja pa je obratno – ker želim izključiti pojave, ki so domena ljudskega slovtva, plesa in petja, govorim o *ljudskem gledališču*. Pri samem pisanju sicer uporabljam različno terminologijo, kot so izrazi gledališče, (gledališka) predstava, dramska igra, gledališka igra, (gledališka) izvedba in (gledališka) uprizoritev, ki pa je namenoma ne razločujem. Strokovno gledano ima vsak termin svojo razlago, ker pa imajo veliko skupnega, tj. uprizarjanje s pomočjo gledaliških elementov, jih enačim in uporabljam sočasno oz. zamenljivo, da se pri pisanju ne ponavljam.

Če se najprej dotaknemo definicije, ki opredeljuje gledališče kot prostor, potem lahko dodamo razlago, da je gledališče fizično sestavljeno iz dveh delov, ki ju ločuje rob odra, ki mu pravimo rampa. Prvi del je dvorana oz. prostor, kjer sedijo gledalci in gledajo predstavo na odru. Drugi del je oder oz. prostor, namenjen igralcem, in je malo višji od dvorane, kar je v navadi predvsem pri klasičnem in profesionalnem gledališču. Pri ljudskem gledališču je gledališki prostor fleksibilnejši, predvsem pa ne tako fizično določen. Po drugi strani pa uprizoritveni prostor v ljudskem gledališču igra pomembnejšo vlogo kot sam oder v klasičnem gledališču, kar bo podrobneje predstavljeno v analizi gradiva.

Gledališče pa je več kot le oder in dvorana. Pomembnejši so t. i. gledališki elementi ali znaki, med njimi so najprepoznavnejši kostumi, scena, maska, luč, besedilo, rekviziti, mimika in geste (Fischer-Lichte 1992: 15), ki v veliki meri določajo, kaj je gledališče in ga ločijo od vsakdanjega dogajanja. Vendar pa je mogoče v sodobnih gledaliških predstavah in igrah – predvsem profesionalnega ali alternativnega gledališča – narediti celotno gledališko predstavo tudi brez kateregakoli od zgoraj naštetih elementov. So potrebni, vendar ne več nujni. Torej se moramo vprašati, kaj je za gledališče neizogibno potrebno.

Lahko obstaja gledališče brez kostumov in dekorja? Da, lahko.

Lahko obstaja brez glasbe, ki spremlja tekst? Da.

Lahko obstaja brez svetlobnih učinkov? Seveda.

In brez teksta? Da, zgodovina gledališča nam to potrjuje ...

Ali lahko obstaja gledališče brez igralcev? Nobenega takega primera ne poznam. [...]

Lahko obstaja gledališče brez publike? Da bi bila gledališka igra predstava, je potreben vsaj en gledalec. Tako smo ostali z igralcem in gledalcem. Torej lahko označimo gledališče kot ‚tisto, kar se dogaja med igralcem in gledalcem‘.

(Grotowski 1973, po Orel 1994: 7)

Iz tega sledi, da je gledališče pomembno zaradi ljudi – tistih na odru in tistih v dvorani – in zaradi odnosa med njimi. V razmerju med izvajalcem in gledalcem se zgodi gledališki dogodek. Kot menijo teatrologi, podobnega mnenja pa so tudi antropologi in sociologi, vsa razmišljanja o gledališču korespondirajo z estetsko konstanto, ki se imenuje *gledalec*. Kajti ko o gledališču govorimo kot o dramski umetnosti, kot o umetnosti igre, kot o umetnosti režije, imamo vedno v mislih umetnost gledanja. V osnovi je *gledalčev pogled* tisti, ki poganja kolo zgodovine gledališča (Orel 1994: 8). Podobno meni Erika Fischer-Lichte, ki gledališko uprizoritev označi kot »mrežo znakov, ki je sprejeta v samem procesu izvedbe. Če ni izvedena pred občinstvom, ne more biti sprejeta, in zato posledično to ni gledališka uprizoritev« (1992: 7). Pomembna je torej izmenjava, ki se zgodi in ne toliko, kje se zgodi.

Gledališče tako ni le prostor, temveč je posebne vrste uprizoritve. Marco de Marinis v *The Semiotics of Performance* predstavi naslednje značilnosti gledališke uprizoritve: fizična javna predstavitev; sonavzočnost pošiljatelja in naslovnika; sočasnost produkcije in komunikacije ter minljivost in neponovljivost umetniškega dela, ki je razumljen kot dogodek in dejanje (1993: 56). Z utemeljitvijo želi poudariti, da gre za dejanje komunikacije, ki se dogaja med gledalci in igralci v določenem trenutku in prostoru, kar sem v raziskavi upoštevala tudi sama. Seveda pa kljub določenim zakonitostim, besedilu in pravilom noben gledališki dogodek ne more biti enak prejšnjemu. Predvsem pa je pomembno, da de Marinis svoje razumevanje gledališke performance odmakne od razumevanja gledališča kot ustanove, v kateri se »uprizarja tradicionalna dramska dela, saj podane značilnosti gledališke uprizoritve pokrijejo širše polje, vse od praznovanj, obredov in ritualov, do parad in celo športnih dogodkov« (1993: 49). De Marinisovo trditev lahko povežem z ljudskim gledališčem, saj so tovrstne uprizoritve praviloma odmaknjene od gledališke ustanove, potekajo v domeni neprofesionalne dejavnosti, na netipičnih prizoriščih, njihove izvedbe pa bi pogosto lahko uvrstili tudi na področje praznovanj, obredov, ritualov in celo parad. Vendar kljub vsemu lahko že

na prvi pogled rečemo, da zaradi načina izvedbe, ki vključuje kostume, rekvizite in igrano gledališko besedilo, gre za gledališki dogodek in zato sodijo v polje gledališča.

Antropolog Richard Schechner prav tako bistvo gledališča postavlja zunaj institucije – v transformacijo –, tj. kako ljudje uporabljajo gledališče kot način, da s spremembo eksperimentirajo, jo odigrajo in priznajo. V gledališču se transformacija dogaja na treh različnih mestih in na treh različnih nivojih: »1) v drami, se pravi v zgodbi; 2) v izvajalcih, ki imajo posebno nalogo, da začasno *predružačijo* svoje telo/duha, kar imenuje ‚transportacija‘; 3) v občinstvu, kjer so lahko spremembe začasne (zabava) ali trajne (ritual)« (Schechner 1996: 225). Gledališče po njegovem mnenju potrebuje dodatne elemente, da lahko na vseh ravneh vključuje mehanizme za transformacijo. Na ravni uprizoritve so to kostumi in maske, besedila, kulise in glasba, kar naj bi vse pripomoglo k »navideznosti« v dobesednem pomenu. Če je transformacija uspešna, bodo posamezni gledalci občutili spremembe v razpoloženju in/ali v zavesti. Te spremembe so lahko začasne ali trajne (na primer pri obredih prehoda) (Schechner 1996: 226). V času komunikacije in transformacije se ustvari t. i. pogojna verjetnost. Kljub temu da izvajalec v gledalcu ustvari občutek, da gre za resnični dogodek, gledalec ve, da gleda predstavo oz. verjame v »resničnost igranih dogodkov za čas gledališke uprizoritve« (Tillis 1999: 86). Za primer vzemimo pasijon. Pasijonske igre imajo z nazornim prikazom Kristusovega trpljenja in samega sporočila lahko močan vpliv na gledalce, kljub temu da vedo in se zavedajo, da pred njimi poteka le gledališka uprizoritev. De Marinis, tako kot mnogi drugi, to imenuje gledališka fikcija (1993: 108).

Tovrstno pojmovanje je blizu sociološkemu/antropološkemu dojemanju, da je celo (družbeno) življenje igra, v katerem vsak posameznik igra svojo vlogo oz. je gledališka igra, ki se namesto na odru dogaja v našem vsakdanjiku (prim. Goffman 1959 in 2014). Sociolog Erving Goffman je svoje delo *Predstavljanje sebe v vsakdanjem življenju* (*The Performance of Self in Everyday Life*) osnoval na tezi, da je vsakdanje življenje uokvirjeno in uprizorjeno, v smislu »ves svet je oder«. Zapisal je: »Cel svet seveda ni oder, ampak ključne momente, v katerih to ni, je težko določiti.« (Goffman 2014: 72) Jedro Goffmanove analize se kaže v povezavi med gledališčem in življenjem. Dejanje, ki se zgodi na odru v določeni gledališki predstavi, je primerjal z neposrednimi interakcijami, ki se zgodijo med ljudmi na vsakodnevni bazi, gledališke elemente, ki jih uporabljajo igralci, pa je preslikal v realno življenje, saj tudi vsak posameznik s svojimi dejanji izbira svoje prizorišče, rekvizite in celo kostum, ki ga bo nosil pred občinstvom (Goffman 1959 in 2014). V sklopu raziskovanja me tovrstno vsakodnevno igranje posameznikov ne zanima, saj so obravnavane uprizoritvene vsebine, (delno) načrtovane akcije, ki niso del vsakodnevnega življenja. Je pa po drugi strani Goffmanova opredelitev pomembna za moje izhodišče raziskave, saj gre pri primerih ljudskega gledališča pogosto za preplet elementov vsakdanjega življenja in gledaliških elementov oz.

slednji ločijo uprizoritev od vsakdanjega življenja. Tako se, na primer, pri različnih koledniških obhodih, kljub temu da vstopajo v posameznikov osebni prostor in gre za neposredno interakcijo z gledalci, ravno na podlagi kostumov in besedila razloči, da gre za igrano obliko.

Z idejo gledališča kot dejavnosti, pri kateri niso bistveni dramsko besedilo, prizorišče ali gledališki elementi, temveč interakcija in komunikacija, vstopamo v širše polje razumevanja uprizoritvenih dejavnosti, tj. *performance*. *Performance* je namreč skupni člen vseh uprizoritvenih umetnosti in splošno razumljena kot dogodek, znotraj katerega nastopajoči posameznik ali skupina predstavijo eno ali več umetniških del občinstvu. Mejo med tem, kaj je gledališče in kaj *performance*, je težko določiti, saj je, kot že omenjeno, gledališka dejavnost le ena izmed mnogih performativnih žanrov (kot so npr. ples, pesem, pripovedovanje) in je *performance* obvezen del gledališča. Zato, ko govorimo o gledališču, pogosto govorimo tudi o funkcijah *performance*.

V antropologiji se je prelom oz. *Breakthrough into Performance*, če citiram naslov Hymesa, zgodil v 70. letih 20. stoletja, ko so (lingvistični) antropologi in folkloristi pričeli vsak s svojega zornega kota preučevati *performance* kot del družbenega procesa (Hymes 1975: 11; Bell 1997: 72). To pomeni, da so se raziskovalci znotraj humanističnih disciplin pričeli zavedati, da *performance* prispeva k pomenu kulturnega materiala in zato tudi vpliva na njegove interpretacije. Antropologi so s preučevanjem *performance* raziskovali institucije, kot so religija, politično življenje, odnosi med spoloma in etnična identiteta (Beeman 1993: 370). Mnogi antropologi, med njimi Richard Schechner, Clifford Geertz in Victor Turner, so pokazali, da je s svojo refleksijo *performance* ogledalo ali pokazateljica vrednot in prepričanj, razumevanj resničnosti določene skupnosti (Bauman 1992: 46). *Performance* je bila tako povezana z raziskovanjem ritualov (npr. Kapferer 1986; Turner 1982); razumljena kot pomembna interakcija znotraj jezika pri lingvističnih antropologih (npr. Beeman 1982; Sherzer 1987); postane pa tudi pomemben del raziskovanja pripovedovanja in folklornega dogodka znotraj folkloristike (npr. Ben-Amos in Goldstein 1975; Bauman 1972, 1986, 1992; Kirshenblatt-Gimblett 1980).

Za *performance* so potrebni izvajalci, poseben čas in prostor, priložnost za izvedbo, žanrski čut, ki omogoča sledenje izvedbi in sodelovanje v njej, in tradicija z repertoarjem uprizoritvenih elementov, ki jih izvajalci ustrezno uporabijo v specifičnih okoliščinah. Tako kot folkloristi ločijo folklorni dogodek na podlagi *performance*, lahko tudi sama potegnem vzporednico z ljudskim gledališčem, pri katerem je *performance* vrednostni pojem, ki ločuje umetniško ali zavestno igranje od vsakdanjega življenja, kot ga na primer omenja Goffman (1959 in 2014). *Performance* namreč ni strogo omejena na gledališče kot institucijo. Z igranjem in teatralizacijo se srečujemo na vseh ravneh življenja, ker pa se ta samo v gledališču kot umetniški dejavnosti kaže



na ekspliciten, jasno prepoznaven način, ljudje običajno mislijo, da so ti pojavi povezani samo z odrom in dramo (Ravnjak 1993: 94).

Performanca se tako nanaša na dogodke in izvedbe, ki so sicer že vnaprej deloma pripravljene, organizirane in postavljene v nek okvir, vendar so lahko tudi oblika popolnoma ljubiteljske in zunaj institucionalne dejavnosti, za katere ni nujno, da vključujejo vse funkcije in značilnosti gledališke predstave. Ali, če citiram sogovornico, ki je zelo preprosto opisala performanco v konkretni situaciji v šoli – ko je le z mimiko, drugačno držo in besedilom nakazala, da gre za drugačno obliko komunikacije:

Veste, kaj sem tudi enkrat naredila. Smo imeli pouk, protestantizem in niso hoteli poslušat. In sem kar rekla: »Ti tamle, ti boš šel pa v luknjo zdajle. Zaprite ga!« Zdaj si izmišljujem, kaj točno sem rekla. Skratka, sem povzdignila glas, spremenila mimiko. Vsi so kar obnemeli. In potem sem tako speljala, da so vedeli, kaj igram, in potem sem vse [zgodovinske] dobe naprej tako predstavljala. In veste, res, kot pravi moj mož, v trenutku sem se spremenila. Odločila sem se v hipu za to. Zdaj ne znam več povedat, ampak efekt je bil noro dober. [...] Zanimivo, kakšen vpliv ima igra na ljudi. Takoj, ko sem spremenila način govora in mimike, sem vzbudila njihovo pozornost. Bilo je nekaj drugače, sprememba je bila in oni so bili udeleženi. »Jaz sem zdaj tukaj. Mene ne zanima tisti Trubar, ampak jaz, jaz sem zdaj tukaj.« Je trenutni situaciji primerno. Ampak seveda, ker je bilo to priložnostno, ni bilo vsak dan in je bilo drugače. To je bilo efektno. Jaz sem pa samo z jezikom, glasom nakazala. Kmalu so videli, da gre za neke vrste igro in za nek [določen] čas.

(S14 2015)

Kljub temu da primeri ljudskega gledališča z vsebino slikajo prikaze nekdanjega načina življenja, pa z gledališkimi elementi, ki se razlikujejo od sodobnosti, privabijo pozornost. S takšnim posebnim načinom komunikacije sporočajo: »To je drugačno, namerno in posebno – bodi pozoren!« (Bell 1997: 160)

Gledališče kot posebna oblika performance je vnaprej načrtovana umetnostna uprizoritvena dejavnost oz. dogodek, ki se v določenem prostoru in času odvija v živo pred očmi gledalcev. Je minljiv in neponovljiv dogodek; obsega tako gledanje kot prikazovanje oz. predstavljanje oseb v dejanju. Za nastanek gledališča sta nujna igralec, ki na izpostavljenem prizorišču igra svojo vlogo, in gledalec, ki gleda; predvsem pa je pomembna komunikacija, ki nastane med njima. Kot celostna umetnost lahko združuje besedo, gib, masko, kostume in scenografijo, kar dogodek loči od vsakdanjega življenja. Slednje je pomembno zlasti pri izvedbah, ki sodijo na polje ljudskega gledališča, saj s svojo tematiko in s svojim načinom predstavljanja pogosto posegajo v vsakdanje

življenje tako izvajalcev kot opazovalcev. Vse omenjeno, od načrtovanja uprizoritve, izbire prizorišča, časovne omejenosti, upodobljene tematike, kostumov do komunikacije s publiko, je ključnega pomena pri raziskovanju ljudskega gledališča. Gledalci se zavedajo, da pred njimi poteka gledališče, v številnih primerih ljudskega gledališča pa so v gledališko uprizoritev pogosto celo fizično vključeni.

VSAKO GLEDALIŠČE IMA SVOJ PEČAT

Skozi zgodovino se je gledališče spreminjalo, z razvojem družbe je pridobivalo različne funkcije in oblike. Skozi celoten razvoj se je vedno prepletalo profesionalno in ljubiteljsko, poklicno in nepoklicno gledališko ustvarjanje. Same začetke gledališča je težko določiti, vsekakor pa naj bi gledališče imelo svoj izvor še v predantičnem obdobju, natančneje v ritualih in obredih. Skupina antropologov, ki so izhajali iz Frazerjeve kambriške šole, je na začetku 20. stoletja poskušala razvozlati uganko o nastanku antičnega gledališča. S preučevanjem redkih ohranjenih besedil so poskušali najti »glavni ritual« oz. po Gilbert Murrayju »sacer ludus«, s katerim bi dokazali, da se je antično gledališče (grške tragedije in komedije) razvilo iz rituala (Schechner 2001: 24; Milohnić 2009: 10). Ta teorija, ostro napadena in hkrati strastno zagovarjana, je v 21. stoletju položila temeljni kamen za paradigmo, ki je močno določila razvoj sodobne teatrologije: preučevanje gledališča kot povratka rituala in ritualu sorodnih družbenih praks. Tako v prvi polovici 21. stoletja prevladuje miselnost, da »gledališče nastane, ko se ritual teatralizira, ko se prelevi v gledališče, kar v teatrologiji imenujejo *teatralizacija rituala*« (Milohnić 2009: 10). Podobno povezavo med ritualom in gledališčem vidijo tudi antropologi. Antropolog Roy Rappaport pravi, da se zunanjemu opazovalcu izvajanje obredov pogosto lahko zazdi kot gledališka predstava. Ta vtis je točen, saj je obred pravzaprav osnova gledališke, pripovedne ali pa tudi plesne umetnosti. Ritual je le ena izmed oblik uprizarjanja. Čeprav je podoben igri, se od nje loči, prav tako od ostalih dogodkov, kot so na primer ceremonije, politični shodi, festivali, karnevali, demonstracije ter drugi, ki si z ritualom delijo podobne lastnosti (Rappaport 1999: 38).

Victor Turner je ritual označil kot »stereotipno zaporedje dejanj, ki vključujejo geste, besede in predmete, uprizorjene na ločenem prostoru in zasnovane tako, da vplivajo na nadnaravna bitja ali sile v imenu ciljev in interesov udeležencev« (Turner 1977: 183). V delu *Od rituala do gledališča: Resnost človekove igre (From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play)*, 1982) se je ukvarjal z odnosi med ritualom in gledališčem. Po Turnerju si ritual in gledališče delita strukturne in funkcijske poteze, gledališče pa je po Turnerju izšlo iz rituala, kjer so izvajalci in gledalci med seboj neločljivo poveza-



ni; meja med njimi je zabrisana ali komaj opazna. Tudi folklorist Ivan Lozica izpostavi povezavo med ritualom in gledališčem. Gledališče, ki po Lozici v osnovi izhaja iz obredov in navad v antični Grčiji, tudi danes izhaja iz obredov in navad vsakdanjega življenja. Kot pravi, se iz rituala razvije gledališče; toda z leti se ljudje začnejo zavedati tradicije in funkcija rituala se spremeni v gledališko predstavo. Magična funkcija in funkcija družbene kritičnosti skoraj izgineta, v ospredje pa prihaja funkcija, ki potrjuje lokalno identiteto. S tem ko se izgublja togost ritualne prakse, je omogočeno izvajaje v gledališkem smislu. Improvizirani dialogi individualnih likov so umeščeni v ritualno performanco (Lozica 1990: 167–168).

Vendar pa med umetniškimi gledališčem in ritualom vseeno obstaja bistvena razlika – gledališka predstava namreč ne povzroča energijskih preobrazbenih procesov osebnosti, kakor jih izvede ritual (Ravnjak 1993: 130). Prav tako naj bi se ritual od gledališča razlikoval po tem, da udeleženec obreda ni igralec, ne igra vloge, ampak nekemu drugemu liku posodi svoje telo in duha. Kjer ni igranja, pa ni gledališča (Green 1978, po Lozica 1990: 88).

V zadnjih letih se v antropologiji in teatrologiji pozornost namenja skupnim značilnostim rituala in gledaliških uprizoritev, dramskih spektaklov in javnih dogodkov. Večina primerjav temelji na uprizoritvenih dimenzijah, ki delajo ritual, gledališče ali spektakel takšnega, kot je: na primer, da je vse od zgoraj naštetega namerno izvedeno, da je prisotno zavestno početje s simbolnim vplivom na publiko ipd. Vsak ritual je prazvzaprav svojevrstno gledališče in igranje vlog. V najizvirnejšem ontološkem pomenu je ritual v bistvu izključno magijska zadeva (Ravnjak 1993: 94–95).

Funkcija udeležencev rituala se je v gledališču ločila na izvajanje in gledanje. S tem, ko je vse večja pozornost veljala igralcu, to je izvajalcu in njegovi umetnosti, se je potencilala razlika med izvajanjem kot aktivnim dejanjem in gledanjem kot pasivnim stanjem.

(Orel 1994: 9)

Pri ritualu, po mnenju teatrologov, ne moremo govoriti o izvajalcih in gledalcih, ampak o *udeležencih*. S stališča komunikacije je v tem glavna razlika med ritualom in gledališčem.

Klasično evropsko gledališče, oblika umetniškega ustvarjanja, z elementi, ki jih še danes priznavamo za temeljne elemente klasične gledališke umetnosti (igralec, zgodba in zaplet, ki se razvijeta skozi dialog na odru in pred občinstvom), se je v Evropi razvilo v 5. stoletju pr. n. št. Zgradili so prve gledališke objekte (največkrat na hribih oz. vkopane v pobočja), kamor so ljudje hodili z enim samim namenom – ogledati si gledališko predstavo. V tistem obdobju je postala tudi umetniška oblika izražanja in

del vzvišenega dejanja in pomena. Gledališče se je kmalu povezalo z literaturo, »rodila se je nova literarna zvrst – dramatika –, na osnovi dramatike se je izoblikovalo novo, posebno gledališče, gledališče govornje pesniške besede: dramsko gledališče« (Ahačič in Pignarre 1985: 16–17).

Percepcija gledališča se je skozi obdobja spreminjala. Tako je v času rimskega imperija gledališče postalo bolj ali manj vulgarna oblika popularne zabave, ki je prišla do izraza skozi ljudske komedije ali politične satire in so jih igrali na odru; glavna točka rimskega gledališča je postal dvignjeni oder. V srednjem veku je pridobila na pomenu liturgična ali cerkvena drama, ki so jo sprva uprizarjali v cerkvah, samostanih, pozneje pa na mestnih trgih. Nato sledi »zlata doba gledališča«, 16. in 17. stoletje, ki označuje dobo še danes največjih in najbolj znanih dramatikov, literatov in njihov del, Cervantesa, Shakespeara, Moliera, Racina in drugih. Gradile so se tudi nove gledališke stavbe, predstave pa so se selile iz dvornih in javnih prostorov v gledališke. Do tedaj je bilo gledališče v mnogočem amatersko, občasno in namenjeno določenemu praznovanju ali dogodku. Le redko se je zanj plačevalo ali ga ocenjevalo, v tej dobi pa se je prvič pojavilo plačljivo gledališče (Ahačič in Pignarre 1985; Brockett 1995).

Novo obdobje industrijske revolucije, kapitalističnega načina proizvodnje in naraščanje moči buržoazije je v 19. stoletju prineslo spremembe tudi v gledališče. To obdobje je s prevlado meščanstva, z razvojem množičnega tiska in s širšo dostopnostjo izobraževanja prispevalo k državni institucionalizaciji umetnosti v elitnih kulturnih ustanovah, ustanavljala so se prva narodna gledališča. V tem obdobju se je zgodil bistven razkol v umetnosti in gledališču, »občinstvo se razcepi; nastane gledališče za ljudstvo in gledališče za elito« (Ahačič in Pignarre 1985: 206). Ravno v obdobju čitalnic in narodnega buditeljstva ter prvih poskusov profesionalizacije je prišla doba, ko so si mnoga društva, iniciative in posamezniki prizadevali, da bi ljubiteljsko gledališče preraslo v kulturno gibanje. Kot takšno se je ohranilo vse do danes (Teršar 2011: 3), ko ločimo med profesionalnim in ljubiteljskim gledališčem. Vsako gledališče ima svoje karakteristike, po katerem ga prepoznamo.

Seveda veš malo, kaj lahko pričakuješ, kakšno predstavo greš gledat, če greš v [Staro] Elektrarno ali v MGL [Mestno gledališče ljubljansko]. Ampak tudi ne pričakuješ, da če veš, da če greš gledat ljubiteljski teater, da bo vse štimalo. Če si izkušen gledalec, veš, kaj pričakuješ, veš, da ne boš videl Borisa Cavazze, lahko pa veš, da boš pa lahko dobil neko dobro energijo. Tako, da ta pričakovanja so – veš, kaj pričakovati v MGL, kaj v [SNG] Drami, kaj na vasi. Skratka, vsak teater ima nek svoj pečat.

(S16 2015)

Profesionalno ali poklicno gledališče je gledališče, v katerem umetniško, tehnično in upravno osebje opravlja svoje delo kot poklic (GB 2007: 145) oz. ima zaposlene umetniške in druge delavce s polnim delovnim časom. To je tudi gledališče s stalnimi prostori in ustaljeno organizacijo, ki ga ustanovi in financira zlasti država ali občina. Začetki slovenskega gledališča izhajajo iz amaterskih uprizoritvenih prizadevanj. Ta so se zelo razširila po letu 1848, hkrati z nastajanjem novih slovenskih društev. V Sloveniji je pomemben mejnik pri profesionalizaciji dramskega gledališča pomenila ustanovitev Dramatičnega društva v Ljubljani leta 1867. Dramatično društvo je bilo organizirano v nekakšno gledališko inštitucijo s tremi bistvenimi elementi: dramaturškim oddelkom, igralsko šolo in stalnim gledališkim odrom. S tem se je začelo razvijati tudi gledališko šolstvo. Leta 1944 je bilo društvo preoblikovano v Slovensko narodno gledališče, okrog leta 1952 pa je bilo ustanovljenih še sedem stalnih poklicnih gledališč (v Ljubljani Mestno gledališče ljubljansko in Slovensko mladinsko gledališče; v Celju Slovensko ljudsko gledališče; v Kranju Prešernovo gledališče; Gledališče Slovenskega primorja s prvotnim sedežem v Postojni, pozneje v Kopru; Primorsko narodno gledališče v Novi Gorici in Okrajno gledališče na Ptujju). Pomembno je omeniti tudi ustanovitev Lutkovnega gledališča Ljubljana, ki pričinja lutkarsko tradicijo gledališča v Sloveniji na organizirani ravni (GB 2007). V 50. in 60. letih 20. stoletja so se začela pojavljati prva neodvisna, eksperimentalna gledališča z bolj drznimi in manj akademskimi uprizoritvami (npr. Eksperimentalno gledališče Glej, Oder 57), v katerih so sodelovali igralci iz poklicnih gledališč. Vsa omenjena gledališča delujejo še danes in zaposlujejo profesionalne igralce, režiserje, dramaturge, plesalce idr., ki so zaključili izobraževanje na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo v Ljubljani (v nadaljevanju AGRFT) ali kateri izmed sorodnih evropskih akademij.

Ampak gre tudi za dejavnost: teater je nekaj zelo specifičnega glede tega. Na primer, za zборе je lažje, ker nimaš profesionalnega zborovskega petja. No, lahko rečemo, da vaški zbor je nekaj, APZ [Akademski pevski zbor Tone Tomšič] je pa potem že na višjem nivoju. Gledališče je pa zelo strogo, ali imaš akademijo in si zato profesionalen ali ne. Tudi pri likovni dejavnosti je črta: ali imaš akademijo ali ne.

(S16 2015)

Kot protipol poklicnemu gledališču lahko govorimo o **nepoklicnem, ljubiteljskem, neprofesionalnem ali amaterskem gledališču**, pri katerem gre »za stalno ali priložnostno skupino ljubiteljev gledališča, ki iz ljubiteljskih vzgibov pripravlja in izvaja gledališke predstave in ji gledališko delo ni poklic, torej se z njim ne preživlja« (Logar 1994: 18). Vendar je bilo ljubiteljsko gledališče od nekdaj pomemben del gleda-

liške ustvarjalnosti. Pravzaprav se pri obravnavi gledališča na Slovenskem srečamo z amaterskimi igralci in igrami, ki jih teatrologi umeščajo v sam začetek gledališke dejavnosti in izvor profesionalnega gledališča nasploh. Pri raziskovanju jih zanima predvsem pot profesionalizacije same institucije gledališča in ljudi, povezanih z njo (avtorji prvih dramskih besedil, prvi poklicni igralci, ravnatelji gledališč itd.), zato so mejniki ljubiteljskega gledališča in sam pogled na njegov razvoj osredotočeni predvsem na profesionalizacijo. Ker drugačne razdelitve v slovenskem prostoru nisem zasledila, se pri predstavitvi ljubiteljskega gledališča zanašam na opredelitev, kakršno je mogoče zaslediti v *Enciklopediji Slovenije* (ES 1987), *Gledališkem terminološkem slovarju* (GTS 2007) in kot je zastopana na Javnem skladu Republike Slovenije za kulturne dejavnosti (v nadaljevanju JSKD), in sicer da je »amatérsko gledališče, od 19. stol. naprej stalno ali priložnostno gledališče, ki se nepoklicno ukvarja z gledališko dejavnostjo« (GTS 2007: 29).

Področje ljubiteljske kulturne dejavnosti lahko opredelimo kot »načrtno, kontinuirano, množično (in odprto) organizirano kulturno dejavnost, ki praviloma poteka na nepoklicen način na vseh področjih umetniške in kulturne ustvarjalnosti, varovanja kulturne dediščine in (tudi) posredovanja kulturnih vsebin in je kot taka v javnem interesu« (Osterman 2014: 13). Ljubiteljsko gledališče je zagotovo ena od društvenih oblik manifestacije ljudske kulture, saj težko obstaja brez združevanja posameznikov in določene organizacijske strukture.

Teatrologi na začetek gledališča na Slovenskem umeščajo igre, ki so jih študente jezuitskega kolegija v Ljubljani igrali v obliki koledniških obhodov. To so bili prvi amaterski igralci, ki so leta 1657 v slovenskem jeziku igrali ljudsko igro o paradizu, o stvarjenju sveta in izvirnem grehu in so jo imenovali *Igra o paradizu*. Drugi pomembni mejnik, ki ga uvrščamo na polje amaterskega gledališča in sočasno na časovnico razvoja gledališča na Slovenskem, je nastanek prvega dramskega besedila v slovenščini, tj. *Županova Micka* Antona Tomaža Linharta. Linhart je v letih 1786 in 1787 ustanovil amatersko gledališko družino, imenovano Družba prijateljev gledališča, v okviru katere je 28. decembra 1789 uprizoril premiero komedije *Županova Micka*. Zasedba je bila neprofesionalna: Linhart je režiral in bil šepetalec, Micko je igrala Linhartova žena, Tulpenheim je bil lastnik suknarske fabrike, Monkof je bil Linhartov svak in zdravnik, ostali so bili zdravniki ali dvorni svetovalci (Krofl 2011: 10–23). Teatrologi nadalje k razvoju ljubiteljskega gledališkega ustvarjanja uvrščajo narodnopolitične predstave v času čitalnic in taborov, ki so nastajale od sredine 19. stoletja, pa do ljudskih odrov z »narodnimi liki«. Slednji so pomembno vplivali na profesionalizacijo gledališča (SVL 2004: 1167; Krofl 2011: 10–23).

V letu 1848 so se pričele prve želje in načrti za profesionalizacijo slovenskega gledališča, vendar jim takratne politične razmere niso bile naklonjene. Osnovne raz-



mere za profesionalizacijo je omogočila ustanovitev Dramatičnega društva leta 1867 v Ljubljani, ki je predstavljalo tudi programska, strokovna in organizacijska izhodišča za spodbujanje in usmerjanje kvalitetne rasti ljubiteljstva na eni strani in profesionalnega gledališča na drugi (SVL 2004: 1167).

Danes pri nas še vedno velja načelo, ki se je množično uveljavilo v 19. stoletju, in sicer, da je profesionalno gledališče povezano z določeno izobrazbo in s plačilom, ki ga akterji prejmejo za svoje delo.

Ker je še vedno zelo jasna ločnica, kaj je ljubiteljski in kaj je profesionalni teater. Vsakdo, ki je z akademije, pa ni važno, kako je dober igralec, je profesionallec, ostali pa niso. In tu je ločnica v kvaliteti. Saj načeloma to nekaj drži, je nekaj na tem, ne pa vedno.

(S16 2015)

Pri sodobnem amaterskem gledališču govorimo o prostovoljnih skupinah, ki za svoje delo praviloma ne prejemajo denarja; o posameznikih, ki praviloma niso zaposleni v gledališki ustanovi in se niso šolali na AGRFT; vsi člani ljubiteljskega gledališča to počnejo v svojem prostem času, gledališče je njihov konjiček, dejavnosti največkrat potekajo v popoldanskih in večernih urah. JSKD znotraj gledališke dejavnosti beleži in loči različne skupine, od otroških, mladinskih, študentskih do odraslih gledaliških skupin in tudi lutkovne skupine, ki so različno organizirane in delujejo po vsej Sloveniji.⁵ Na področju ljubiteljskega gledališča deluje več kot 450 odraslih ljubiteljskih gledaliških skupin, ki letno ustvarijo okrog dvesto gledaliških predstav.⁶

Skupine delujejo različno: v okviru kulturnega društva, ki deluje bolj ali manj le na področju gledališča, v okviru kulturnega društva, ki ima več sekcij in je gledališka skupina ena izmed sekcij, lahko v okviru kakšnega drugega društva (turistično društvo, društvo upokojencev ...). Pred leti je delovala npr. gledališka skupina v okviru Strelskega društva Celjska četa, lahko v okviru zasebnega zavoda ali kot neformalna skupina. Tako je vodenje statistike precej oteženo, saj je praktično vsaka skupina zgodba zase.

(S16 2016)

⁵ Leta 2019 je Zveza kulturnih društev Slovenije izvedla obsežno raziskavo o stanju v ljubiteljski kulturi (https://www.zkds.eu/wp-content/uploads/2017/07/analiza-stanja_CNVOS_sept2019_lekt.pdf). Na podlagi statistične raziskave o (samo)podobi slovenskega ljubiteljskega gledališča od leta 1991 dalje piše Gašper Troha (2020).

⁶ Na področju gledališke dejavnosti pri JSKD poleg odraslih ljubiteljskih gledaliških skupin delujejo še otroške gledališke skupine, lutkovne in mladinske, večinoma v okviru šol (neformalne skupine, krožki) (Troha 2020; Pirnat 2022).

Po podatkih JSKD ustvarjalci posegajo po že napisanih dramskih predlogah, največkrat znanih domačih in tujih avtorjev. Besedila si skupine izbirajo same (lahko jim pri tem pomaga režiser ali koordinator) glede na zasedbo igralskega ansambla (spol in število), tematiko in zvrst, med besedili še danes prevladujejo komična. Številne skupine so usmerjene povsem lokalno, torej izbirajo gledališke igre glede na to, »*kaj bi bilo vseh domačim*« (S16 2015). Tudi predstave so premierno uprizorjene pred domačo publiko, vendar je vedno več pozornosti namenjene tudi gostovanjem, obiskom tekmovanj in dodatnemu izobraževanju članov. Slednje močno vpliva na sodobnejše amaterske predstave, zato skupine, ki imajo drugačne ambicije, že posegajo po težjih, sodobnejših besedilih, zapletenejših igralskih prijemih in drugih sodobnejših pristopih (npr. manj scene in rekvizitov, netradicionalni kostumi, zvrst drame ipd.).

Neprofesionalno gledališče naj ne bi prinašalo dobička, se pa njihovi stroški krijejo z vstopninami ter dotacijami občine, države, JSKD in priložnostnih drugih subvencij. Danes največji ločnici amaterskega in profesionalnega gledališča ostajata plačilo za delo in prostočasnost same aktivnosti, saj je v zadnjem desetletju opaziti približevanje profesionalnemu gledališču, predvsem glede na izbor igranih predstav in kakovost izvedbe posameznih gledališč. Tudi amaterstvo oz. neprofesionalni igralci niso več strogi kriterij značilnosti tovrstnih skupin, saj ne gre pri vseh skupinah vedno izključno za ljubitelje in priučene gledališčne. Z namenom narediti kakovostno predstavo, je mogoče opaziti številne primere sodelovanja z zunanjimi, poklicnimi gledališčniki (največkrat režiserji). Zunanji sodelavci so navadno plačani za svoje delo, skupini pa nudijo mentorstvo, prenos profesionalnega gledališkega znanja in usmerjanje pri nastanku predstave (režija). Z udeležbo na izobraževalnih programih, posvetih in tekmovanjih, ki jih ponuja JSKD, se posamezniki lahko dodatno izobrazijo na različnih področjih, kot na primer javno nastopanje, igra itd. Udeležba na programih je odvisna od vsakega posameznika in njegovega zanimanja. Posamezne skupine se odločajo za prijavo na gledališka tekmovanja, na katerih jih ocenjuje komisija.

Nekoč Revija igralskih skupin Slovenije, danes pa Linhartovo srečanje – Festival gledaliških skupin Slovenije, ki pod različnimi imeni poteka že od leta 1961, predstavlja vrh programskih, strokovnih in organizacijskih temeljev za spodbujanje in usmerjanje kakovostne rasti ljubiteljskega gledališča (prim. Šmalc in Krofl 2011). Za to s svojimi izobraževalnimi programi, strokovnim kadrom in mentorji skrbi JSKD, ki želi spremeniti miselnost, da je »*ljubiteljsko enako slabo*« (S16 2015). Amaterizem se namreč precej po krivici enači z nečim, kar je slabo, čeprav dejansko pomeni ljubiteljsko ukvarjanje s tem, kar imaš rad.

Ampak tudi takšna predstava pride na strani v časopisu Iz naših krajev in dobi prizvok »amaterska«, tudi takšna predstava se šteje za ljubiteljsko, čeprav je lahko vrhunska in je lahko boljša od polovice profesionalne produkcije.
(S16 2015)

Kot dodajajo na JSKD, je tudi v sklopu regijskih in nacionalnih tekmovanj mogoče opaziti igre, ki so primerljive s predstavami, ki jih lahko vidimo na nacionalnih odrih, ali jih celo presegajo. Če je bila nekoč funkcija ljubiteljskega gledališča predvsem narodnobudiljska in je bila dobra vsaka igra, samo da je slovenska, govorimo danes o raznolikem in kakovostnem, v nekaterih primerih celo vrhunskem repertoarju, rednih srečanjih in izobraževanjih ter o poskusih estetske dovršenosti gledaliških predstav (Teršar 2011: 3). Ljubiteljsko gledališče je tako danes pomemben del gledališke ustvarjalnosti v slovenskem kulturnem prostoru ter ima »pomemben vpliv na našo družbo pri kulturni vzgoji in formiranju mladega človeka, druženju in spletanju socialnih vezi, pa tudi pri ohranjanju kulturne dediščine na eni in sledenju sodobnim gledališčem na drugi strani« (prav tam).

Ampak tudi te predstave so presežki, ni to samo kultura druženja v smislu: namesto v gostilno gremo v teater. Pa da se gremo teater in malo klobaso narežemo, ampak tisti, ki klobase reže, ni nujno, da ne zna narediti dobre predstave. Vsi se trudijo, dajo svoj maksimum v predstavo. Ampak sposobnost, kako so nekateri izkušeni, koliko znajo, koliko so ambiciozni in kako jim zalaufa, kakšna je kemija med njimi, to je pa potem ta presežek. Govorimo o kulturi in umetnosti, to pa ni isto. So tudi umetniški presežki med ljubiteljskimi gledališči.
(S16 2015)

Pomembna ločnica pri kategoriziranju gledališča je po mnenju teatrologov torej dojetanje umetnosti, ki tako loči profesionalno in amatersko na eni strani ter dobro in odlično na drugi. Ali drugače: profesionalna gledališka dejavnost je dojeta kot umetnost, medtem ko je amaterska gledališka ustvarjalnost v strokovnih krogih dojeta kot kulturna dejavnost, ki je glede na kakovost izvedbe ocenjena kot slaba, povprečna ali dobra in le redko kot presežek in umetnost.

Ampak ja, nekaj je samo kultura [...]. Ampak so pa neki presežki, ki so umetnost.
(S16 2015)

Umetnostni teoretik Baxendall je zapisal, da je bila recepcija umetnosti posameznih obdobij v zgodovini zahodne umetnosti odvisna od tega, kako so »videli« umetnost v tistem obdobju, in da se »načini videnja umetnosti« sčasoma spreminjajo (Gell 2006: 11). Različne stroke, vsaka s svojega stališča, teorije in metodologije različno pristopajo k preučevanju, definiranju, razlaganju, razumevanju in recepciji uprizoritvenih umetnosti.⁷

Med amaterskimi gledališnimi oblikami uprizarjanja pa naletimo tudi na takšne, ki jih, glede na raziskavo, teatrologi ne vidijo kot »umetnost« in jih danes zaradi povezave s turizmom najdemo predstavljene le na straneh turističnih organizacij, JSKD pa jih zaradi odstopanja od ostalih uveljavljenih predstav amaterskih skupin ne uvršča v svoj pregled.⁸ Gre za posebno obliko ljubiteljskega gledališča oz. uprizarjanja, ki vključuje vse gledališke prvine, in je danes v večini izvedena v sklopu repertoarja lokalnih kulturnih ali umetniških društev, hkrati pa s svojo vsebino posega na področje ritualov, šeg in dediščine.

Potem greš lahko v drugo smer, kot na primer Miklavž pride, so oblečeni, vedno nekaj isto povedo, ni isti tekst, nimajo ga zapisanega ... tudi pust, poroke, kupovanje neveste. To pa je živ teater; se sicer z leti spreminja, ampak ima nek kod, neke zakonitosti, ko npr. pride ven nekdo, potem pride ven neka stara nevesta pa neka mlada nevesta. Pač so neka pravila, je nek tekst, ki je del improvizacije, ampak vsi pa vedo potek, je nek ritual. Je to drugo, ni stvar umetnosti. Sklad [JSKD] se s tem ne ukvarja.

(S16 2015)

Sama vse te pojave uvrščam na področje sodobnega ljudskega gledališča oz. na polje uprizarjanja dediščine. **Ljudsko gledališče** teatrologi le delno vključujejo v svoje percepcije gledališča, predvsem kar se tiče zgodovine gledališča na Slovenskem. Liturgična drama ter srednjeveške igre so mejnik, začetek gledališča, ki ga hkrati beležijo tudi slovenski teatrologi pri svojem pregledu razvoja slovenskega (profesionalnega) gledališča.⁹ Zaradi izvedbe primerov ljudskega gledališča, ki temeljijo na vključevanju

⁷ Medtem ko se etnologi in antropologi osredinjamo predvsem na družbeni kontekst proizvodnje, funkcije in sprejemanja gledališke umetnosti (glej npr. Bendix 1989; Read 1993; Schechner 2001), je v ospredju zanimanja teoretikov gledališča spoznavanje gledališke zgodovine, različni postopki ter načini uprizarjanja.

⁸ Zanimivo se mi zdi, da tudi sogovorniki ne vidijo svojih primerov sodobnega ljudskega gledališča pod okriljem JSKD.

⁹ Liturgična drama je tudi edina skupna točka teatrološkega in etnološkega raziskovanja gledališča, ki se razcepi predvsem zaradi etnološkega pogleda na umetniško ustvarjanje – pojavlja se že vprašanje estetike – in predmeta zanimanja. Teatrologe namreč pri

gledaliških elementov ter uprizarjanju pred občinstvom, lahko govorimo o gledališki dejavnosti. Tako so že v 19. stoletju govorili o ljudskem gledališču kot posebni obliki gledališča – tj. gledališče iz ljudstva (Kuret 1958: 14). Med najbolj znanimi primeri se omenja pasijone, misterije, koledniške obhode in pastirske igre. Skozi stoletja so se takšne oblike delno ohranile, predvsem pa se je izvedba ljudskega gledališča preoblikovala vse do danes. Po moji presoji se je tovrstna oblika kot posebna zvrst gledališkega izražanja v novejšem času vidneje umestila znotraj ljubiteljske gledališke dejavnosti in hkrati tudi odmaknila od nje po drugi svetovni vojni iz dveh razlogov – čas po drugi svetovni vojni (oz. takratna politična oblast) je bil naklonjen (množičnemu) amaterizmu in folklorizmu, kar se je manifestiralo, na primer, z oblikovanjem amaterskih folklornih skupin, folklornih festivalov ipd. (Rihtman-Auguštin 1988; Poljak Istenič 2008; Habinc 2013 in 2014) in nastankom množičnih uprizoritev, ki se vežejo na krajevno izročilo, npr. *Deseti brat* na Muljavi (ES 1992: 300); po drugi strani pa se je postopoma z nastankom t. i. Revije igralskih skupin Slovenije in pojavljanjem strokovnih seminarjev (prim. Šmalc in Krofl 2011) ljubiteljsko gledališče pričelo vse bolj institucionalno formirati in približevati produkciji profesionalnih gledaliških skupin. Ustvarjalci predstav sodobnega ljudskega gledališča so v večini še naprej imeli proste roke pri svojem ustvarjanju in prilagajanju željam občinstvu, predvsem z vsebino, ki je izhajala iz lokalne dediščine. Ob podrobnem spremljanju pojavljanja ljubiteljske gledališke dejavnosti na Slovenskem ima tovrstno sodobno ljudsko ustvarjanje svoj določen pečat, oz. gre za specifičen žanr:

So pa ti skeči narejeni v neki ljudski maniri, kot oni razumejo: mora biti narečje, obleke, nekdo mora biti iz Ljubljane, ki je kontra domačemu prebivalstvu. Da se vidi kontra: birokratska logika proti zdravi kmečki pameti. To je danes pač neka stalnica. Pa neka aktualna zgodba iz njihovega kraja, npr. cesta, ki jo je potrebno obnoviti. Ponavadi gre bolj za neko satirično varianto, gredo bolj v satiro.

(S16 2015)

raziskovanju zanima pot profesionalizacije same institucije in ljudi, povezanih z njo (avtorji prvih dramskih besedil, prvi poklicni igralci, ravnatelji gledališč itd.). Zato k razvoju ljubiteljskega gledališkega ustvarjanja po strokovni plati uvrščajo vse od razsvetljenskih del Antona Tomaža Linharta (*Ta veseli dan ali Matiček se ženi* ter *Županova Micka*), narodno-političnih predstav v času čitalnic in taborov sredine 19. stoletja, do ljudskih odrov z »narodnimi« liki.

RAZUMEVANJE POJAVA IN TERMINA LJUDSKO GLEDALIŠČE

Na prelomu 19. in 20. stoletja se je v duhu časa med različnimi avtorji pojavilo razmišljanje o t. i. *ljudskem gledališču*. Pomembno vprašanje je bilo, ali je to gledališče za ljudstvo ali je gledališče iz ljudstva in tako kot del t. i. ljudskega ustvarjanja sodi v folkloro in zanimanje etnologije.

Termin ljudsko gledališče izhaja iz francoskega »teatre populaire«, Louis-Sebastien Mericer pa je ljudsko gledališče leta 1778 opisal kot gledališče, ki naj izkazuje moralo in šege prebivalcev mest in podeželja (Schechter 2003: 3). Pozneje so mnogi začeli pisati predvsem o gledališču, ki mora biti dostopno množicam. O ljudskem gledališču se je veliko govorilo, pisalo se je o tem, kako naj se ta zvrst, ki se loči od amaterskega odra, razvija in predvsem raziskuje. August Hartman je pri svojem raziskovanju že ločil med različnimi oblikami iger: tiste igre, ki so prenesene kot posnetek z mestnih odrov, ter igre, ki ne zahtevajo ne odra ne dekoracij in se izvajajo povečini kot obhodi ali na prostem (Hartman 1880, po Kuret 1958: 14). Po Hartmanu je ljudsko gledališče spremljevalec letnega prazničnega krogotoka in sodi zato med šege, ki ta krogotok spremljajo. Gre za igre, katerih besedila izhajajo iz ustnega izročila, tudi iz rokopisov, ter se dedujejo iz roda v rod. Avtorji teh iger niso vedno znani. Kot navaja Hartman, naj bi bile vse te igre vezane na praznične dneve in čase, posebno številne naj bi bile v adventnem času (Hartman 1880, po Kuret 1958: 14–16).

Glavno pobudo za raziskovanje ljudskega gledališča je dal francoski pisatelj Romain Rolland leta 1900. To je sovpadalo s časom, ko se po Evropi pojavljajo poskusi prebujenja v kulturnem življenju, predvsem v gledališču, ki mora biti namenjeno ljudstvu. Tako leta 1899 Dunaj dobi Volkstheater, v Parizu nastane Theatre Populaire, v Nemčiji nastajajo Berg/Wald-/Natur-Theatri (Kuret 1958: 12). Njihovo poglobitno načelo je bilo, da ima predstava z velikimi množicami nastopajočih pod milim nebom že sama po sebi »ljudski« značaj. Rolland je to še nadgradil z navodili, »da naj bo igra podkrepljena s petjem, z množicami in zbori, z obilico dejanja, po možnosti pod milim nebom, na simultanjem igrišču« (Kuret 1958: 12). Takratni zbiratelji ljudskega gradiva so se zatekli tudi k raziskovanju gledaliških oblik. Kuret v prispevku *Ljudsko gledališče pri Slovencih* (1958) trdi, da se je krog zanimanja in vključevanja različnih oblik v polje ljudskega gledališča z leti in raziskovanji le še širil. Ljudsko gledališče je v začetku 20. stoletja v Evropi tako postalo naziv za celoto mimično-dramatske folklorne oblike. V njegov obseg sodi vse »pisano bogastvo od preddramatičnih, zgolj mimičnih obredij do stvaritev, ki z besedilom in načinom uprizarjanja ustrezajo običajnemu pojmu ‚gledališča‘« (Kuret 1958: 14). S takšno terminologijo so zajete vse šege in igre, ki so vezane

na praznične dneve, bodisi s krščansko-nabožno ali predkrščansko magično-obredno vsebino (prav tam). Avtorji besedil so še vedno večinoma anonimni, saj so v veliki meri besedila in dejanja del ustnega izročila. Najpomembnejši prostor izvedbe je bil trg oz. odprt javni prostor mesta ali vasi.

Velik premik k raziskovanju značilnosti in funkcij ljudskega gledališča je v 30. letih 20. stoletja naredil Hans Moser, kar je sovpadalo z novim zanimanjem za t. i. ljudsko blago na nemških tleh. Svoje izsledke je objavil v prispevku *Deutsche Volkskunde* (1935). Podobno lahko rečemo za Leopolda Schmidta z Dunaja, ki je na podlagi svojih raziskav naredil prvo pregledno razdelitev ljudskega gledališča in primere razdeli na krajevno obredno igro, obhodno igro, procesijsko igro, sobno igro, srenjsko igro, potujočo igro, lutkovno igro (Schmidt 1937, po Kuret 1958: 38). Čehom in Slovakom je napisal pregled njihove ljudske igre ruski narodopisec Pjotr Bogatyrev v delu *Lidové divadlo české a slovenské (Ljudsko gledališče Češke in Slovaške, 1940)*. Slednji je pozneje svoje raziskovanje posvetil še znakom in funkcijam v ljudskem gledališču, pri katerih v delu *Forms and Functions of Folk Theatre (Oblike in funkcije ljudskega gledališča, 1940)* kot značilnost ljudskega ali folklornega gledališča izpostavlja dominantnost zunajestetskih funkcij.

Od druge polovice 20. stoletja dalje se začnejo pojavljati mnoge definicije ljudskega gledališča, ki želijo razkriti njegove značilnosti, določiti podobnosti ter razlike med določenimi performativnimi pojavi. Vsekakor pa premaknejo krog zanimanja zunaj strogo ritualnih in religioznih praks ter razširijo ljudsko gledališče na polje ljubiteljske gledališke dejavnosti znotraj posamezne skupnosti. Povzete definicije ljudskega gledališča temeljijo na raziskavah folkloristov, saj so se, vsaj glede na bibliografijo, ti v večji meri posvečali raziskovanju ljudskega gledališča kot etnologi ali antropologi.

Značilnosti ljudskega gledališča, kot jih je določil folklorist Anthony E. Green, ko gre za 1) obliko predstave na prostem, kjer je prostor uprizoritve ulica, trg, pred ali v domači hiši; klasični odri so redki; 2) ki vključuje direktno povezavo med igralci in občinstvom; tudi če je predstava oblikovana v dialog, je pripravljen tako, da vključuje tudi gledalce; 3) katere vloge oz. karakterji oseb so brez izjem stereotipni, kar se vidi po obleki in rekvizitih; 4) katere jezik ni realen, saj je besedilo pogosto v rimah, verzih in povezano s plesom (CGT 1992: 354).

Podobno razmišlja tudi folklorist Roger D. Abrahams, ki gleda na ljudsko gledališče kot gledališče znotraj določene skupnosti in ga vidi kot nasprotje profesionalnemu gledališču. Tako igralci niso profesionalci, občinstvo je del skupnosti, predstave pa imajo namen zabave in praznovanja ter se lahko izvedejo kjerkoli, saj niso vezane na institucijo gledališča in odra, kot je to pri profesionalnem gledališču (Abrahams 1972: 351–354).

Folkloristka Tekla Dömötör se pri definiciji karakteristik namesto na samo obliko izvedbe osredotoča na njeno vsebino in tako ljudsko gledališče deli na: 1) mitično-magične-verske igre; 2) burleskne igre, ki imajo vsebino vezano na vsakdanje življenje; 3) zgodovinske in romantične igre, vezane na lokalne zgodbe in povedke (Dömötör 1981: 80).

Definicije se med seboj v marsičem povezujejo, predvsem pa gre pri ljudskem gledališču za dramatično prireditev, uprizorjeno s strani lokalne skupnosti v sklopu lokalnega praznovanja, z minimalnimi literarnimi predlogami in neprofesionalnimi sodelujočimi. Vse to ustreza organizaciji delovanja večine sodobnih amaterskih gledaliških skupin; poleg naštetega pa je za sodobno ljudsko gledališče specifično, da je izvor uprizorjene vsebine v lokalni dediščini, vse od šeg in navad, do vsebin, vezanih na nekdanji način življenja, ter gledališke igre, vezane na lokalne zgodbe in folklorno izročilo (Dömötör 1981). Druga glavna značilnost pa je, kot omenja Green (CGT 1992), izbor prizorišč, ki niso vezana na klasične gledališke dvorane.

RAZISKOVANJE LJUDSKEGA GLEDALIŠČA NA SLOVENSKEM

Prvi načrtni pregled *verskih ljudskih iger* in uprizoritev od 16. stoletja dalje je v *Narodopisju Slovencev* 2 leta 1952 objavil France Kotnik, ki je zapisal, da v »naših narodnih obhodih in nastopih srečujemo dramske elemente« (Kotnik 1952: 120). Niko Kuret je nekaj let pozneje, leta 1958, v *Slovenskem etnografu* objavil razpravo *Ljudsko gledališče pri Slovencih: Za 190-letnico rojstva Andreja Šusterja Drabosnjaka*. V njej je opredelil izhodišča za t. i. etnografsko preučevanje ljudskega verskega gledališča, predmet raziskave pa je ob tem razširil še na sočasno posvetno ljudsko gledališče oz. na »burkasto igro dediščino« in na »predkrščansko-obredno dediščino«, kakršna se je ohranila pri različnih letnih, življenjskih, delovnih in drugih ljudskih šegah (Kuret 1958: 11–48).

Niko Kuret je kot eden prvih raziskovalcev in zapisovalcev tovrstnega gradiva na Slovenskem v sredini 50. let 20. stoletja sledil nemškimi razumevanjem in s terminom *ljudsko gledališče* opredelil:

mimično-dramatske stvaritve, ki živijo ali so živele med ljudstvom določenih pokrajin kot spremljevalke letnega prazničnega krogoteka, bodisi poganskega bodisi krščanskega, so zato obred in običaj, le deloma zabava; se izvajajo v sporočenih in stalnih oblikah in v ustaljenem slogu, samo mimič-

no ali pri tem kvečjemu z nedramatskim besedilom, navadno pa z večidel starimi, v pretežnem številu v baroku nastalimi in pozneje preoblikovanimi dramatskimi besedili.

(Kuret 1958: 17–18)

V ljudskem gledališču so tako izpostavljeni ritualni elementi, ki ne določajo samo funkcije gledališča, pač pa največjo pomembnost pripisujejo kontekstu in specifičnemu pomenu. Ljudsko gledališče ne vsebuje posebne dekoracije, saj so rekviziti preprosti in le dopolnjujejo kostume; prav tako ne pozna golote, ne posebne razsvetljave, govor in kretnje pa so v veliki večini naturalistične (Kuret 1958: 11–47). Poleg razdelitve gradiva po obliki ljudskega gledališča Kuret pojave slovenskega ljudskega gledališča deli, glede na starost oz. izvor, še na naslednje tri plasti (od najmlajše do najstarejše):

- *krščansko-nabožna plast*, v katero sodijo igre, ki so nastale ob velikih praznikih cerkvenega leta (božični krog, velikonočni krog, binkoštni krog, svetopisemski krog, redovniške igre),
- *predkrščansko-obredna plast*, ki jo sestavlja dediščina obredij, ki so izgubile prvotno vsebino nekdanjih prizorov z demoni (novoletno-zimski krog, pustno-pomladanski krog, krog kmečkega dela, stanovski snovni krog, ženitovanjski krog, plesni krog),
- *komično-mimična plast*, v katero so zajete satirične in zgolj zabavne snovi; tovrstno starodavno izročilo so prenašali godci, drobce pa najdemo tudi v lutkarstvu. (Kuret 1958: 28–37)

Izvor že bolj izdelanih oblik ljudskega gledališča Kuret vidi v srednjeveških miraklih in misterijih ter v navezavi na jezuitske baročne gledališke igre za množice ali pasijone (SEL 2004: 292). To so predstave, ki so jih za ljudi pripravljali jezuiti in kapucini že v 17. stoletju in so pomenile vrh takratnega evropskega gledališča.¹⁰ Tudi pri nas je potrebno izpostaviti pomen procesij nasploh. Te že same po sebi vsebujejo ali vsaj pritegujejo k sebi nekaj osnovnih dramskih prvin: podajajo globljo vsebino (jo prikazujejo in globoko doživljajo), vabijo udeleženca ali gledalca k notranjemu doživetju, želijo ga nagovoriti in ganiti ter ga vabijo k posnemanju (Škerlj 1973: 38–39). Jezuiti in

¹⁰ Jezuitski in kapucinski kolegiji so bili duhovna, kulturna in verska središča tedanje Evrope, v ospredju njihove dejavnosti je bilo šolstvo. Enako poslanstvo je imel tudi jezuitski kolegij v Ljubljani, ki je bil ustanovljen leta 1597 in je deloval vse do razpusta reda 1773, ter kapucinski kolegij, ustanovljen v Ljubljani leta 1606, ki je bil ukinjen leta 1809. Jezuitska in kapucinska dramatika in gledališče sodita med pomembnejše dejavnike razvoja gledališča na Slovenskem (glej Deželak Trojar 2020 in 2022).

kapucini so dramske predstave in procesije začeli na Slovenskem pripravljati že takoj po ustanovitvi kolegijev v začetku 17. stoletja – sprva v skromnejši obliki, postopoma pa vedno obsežnejše in bogatejše.¹¹ Tesno so jih povezali s prazniki in liturgičnimi obredi cerkvenega leta, zlasti z adventom in božičem, postnim časom in njegovim vrhuncem v obredih velikega tedna, veliko nočjo, z binkoštni, sv. Rešnjim telesom in z Marijinimi prazniki (zlasti z njenim Vnebovzetjem in drugimi: svečnica, Gospodovo oznanjenje, obiskanje Elizabete, Marijino rojstvo, Marijino brezmadežno spočetje) ter tudi z godovnimi dnevi priljubljenih svetnikov (jezuitskih in tistih, ki so jih še posebej slovesno častili na Kranjskem) (Deželak Trojar 2022: 158). V njih sta sicer prevladovali latinščina in nemščina, gotovo pa so bile verske drame in procesije prve, v katerih je svoje mesto našla tudi slovenščina (Vidmar 2020: 184). To potrjujejo ohranjeni zapisi, na podlagi katerih lahko rabo slovenščine potrdimo ne le pri zametkih telovskih procesij, ampak tudi pri češčenju rojstva Božjega sina v božičnem času, pri obhodni igri *Paradiž* (imenovani tudi *Hoja za paradižem* in *Rajski vrt*) in pri t. i. katehitičnih procesijah (Deželak Trojar 2022: 163).

Zapis, ki ga najdemo v šolskem dnevniku ljubljanskega jezuitskega kolegija (*Diarium Prefecturae Scholarum ect*), je najstarejši do sedaj znan dokument o gledališkem ustvarjanju v slovenskem jeziku (Krofl 2011: 10–23). Za igro *Paradiž*, ki so jo igrali revni jezuitski dijaki, je raba slovenščine nesporno izpričana za leto 1670: »Vsi razredi so imeli dan oddiha. Nekaterim revnejšim dijakom je bilo dano dovoljenje, da priredijo ‚Rajski vrt‘ v ljudskem jeziku izven mesta.« (Ahačič 2012: 68)

Prvi igralci so bili jezuitski gojenci, ki so jim dovolili zunaj kolegija igrati ljudsko igro o paradižu, stvarjenju sveta in izvirnem grehu. *Igra o paradižu*, kot so jo imenovali, je koledniška oblika igre, saj so namreč hodili od hiše do hiše in za to pobirali tudi darove. Samo besedilo igre ni znano oz. ohranjeno, so pa raziskovalci skleпали, da je šlo verjetno za osem nastopajočih, in sicer v vlogah Adama in Eve, dveh zlodejev, angela maščevanja, alegoričnih sester Pravice in Usmiljenja in Boga Očeta kot razsodnika. Sama »hoja s paradižem« sicer ni bila del rednega programa šolskega jezuitskega gledališča, kot taka je bila prej izjema kot pravilo in na prošnjo dijakov vedno znova izrecno dovoljena. Je pa zato bilo gledališče na splošno pomemben del jezuitskega šolstva. Podobno kot jezuiti so tudi kapucini za preprosto, nazorno in slikovito posredovanje verskih dogem uporabljali gledališke tehnike. V velikem tednu niso prirejali le pasijonskih procesij, ampak so razvili tudi bogato tradicijo dramskih

¹¹ Prvo pisno pričevanje o pasijonskih procesijah pri nas, tako kapucinskih kot jezuitskih, nam je zapustil Janez Vajkard Valvasor v 11. knjigi *Slave vojvodine Kranjske*. Začetkov jezuitske pasijonske procesije Valvasor ni časovno uokviril, poznejši raziskovalci so jo datirali v leto 1660. O kapucinski procesiji je omenil, da se je po ljubljanskih ulicah prvič vila leta 1617 (Deželak Trojar 2022: 156).



predstav ob božjem grobu (Deželak Trojar 2022: 160). Poleg procesij so potekale tudi druge predstave, med katere spadajo misteriji, ki predstavljajo biblijske zgodbe, mi-rakli o življenju svetnikov, in alegorične moralitete, ki so se nanašale na teološke teme, versko moralo in druge verske teme (SSKJ 1998: 555, 557, 822), ki so prehajale iz prvotne nemške zamisli v slovensko jezikovno območje.

Pojav duhovne dramatike seveda ni fenomen kranjske prestolnice, ampak je njene pojavne oblike mogoče odkrivati na celotnem ozemlju historičnih slovenskih dežel. Prevladujejo sicer cerkvena središča, povezana z jezuiti (Celovec, Dobrla vas, Železna Kapla, Gorica, Trst) in kapucini (Škofja Loka, Kranj, Radgona), najdemo pa tudi zanimive, delno samonikle primere, ki bi jim bilo potrebno v prihodnosti posvetiti nekoliko več pozornosti (Ruše, Ptuj, Tržič, Kamnik, Loka pri Zidanem Mostu, Marija Gradec pri Laškem). (Deželak Trojar 2022: 157)

Najpomembnejše se zdi spoznanje, da je bila verska dramatika na Slovenskem »veliko bolj enovit pojav, kot se nam je zdelo doslej. Vidimo lahko, da se ni omejevala na posamezne redove, župnije in mesta, ampak je bila tesno povezan, živ in razvijajoč se organizem, ki je sledil duhu časa in se spretno prilagajal razmeram« (Deželak Trojar 2022: 176–177). Zgovorni dokaz so še danes ohranjena slovenska besedila Škofjeloškega (1721), Osapskega (1625/1675), Kapelskega (*Komedija od Kristusoviga trplinja*, 1771–1815) in Drabosnjakovega¹² (*Komedija od celiga grenkiga terpljenja ino smrti Jezusa Kristusa našiga lubiga Gospuda*, 1818) pasijona.

V drugi polovici 20. stoletja je bilo ljudsko gledališče obravnavano večinoma kot spremljevalec letnih šeg in navad ter cerkvenega koledarskega leta. V veljavi je bila naslednja klasifikacija, ki jo povzemam po članku Nika Kureta *Ljudsko gledališče na Slovenskem* (1958).

¹² Med ohranjenimi deli bukvnika Andreja Šusterja Drabosnjaka poznamo še prevode oz. priredbe verskih iger: *Pasijonska igra*, *Božična igra*, *Izgubljeni sin*, *Aman in Estera*, *Egiptovski Jožef in Bogati mož*.

Tabela 1: Klasifikacija in primeri ljudskega gledališča leta 1958

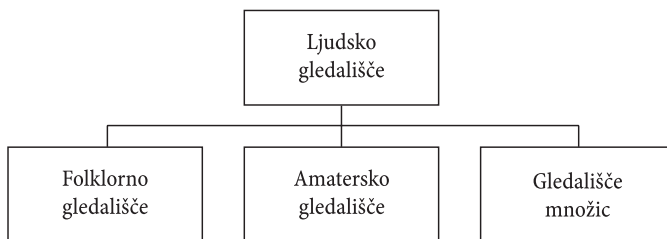
OBLIKA	PRIMERI
Krščansko-nabožna igra	Božični krog (<i>Hoja s paradížem; Marijino potovanje; Pastirske koledje; Trikraljevski koledniki</i>)
	Velikonočni krog (<i>Pasijonske procesije in igre; Florjanski koledniki</i>)
	Binkoštni krog (<i>Spuščanje Svetega Duha; Mihaelski koledniki</i>)
	Svetopisemski krog (<i>Drabosnjakova Igra o izgubljenem sinu; Drabosnjakova Igra o Adamu in Esteri; Drabosnjakova igra o bogatem človeku idr.</i>)
	Redovniške igre (<i>Duhovni dialogi in igre pri jezuitih v Ljubljani, Gorici in Rušah pri Mariboru</i>)
Predkrščansko-obredna dediščina	Novoletni-zimski krog (<i>Miklavževanje; Panonska Lucija; Tepežkanje; Šeme v Bohinju; Pehta</i>)
	Pustno-pomladanski krog (<i>primeri pustnih obhodov in obhodov maškar; usmrtitev Pusta; Borovo gostüvanje; Dvogovor med fašenkom in pepelnico; Vlačenje ploha; Žaganje babe; Jurjevanje; Kresovanje; Boj med Raboljem in Vesnikom; Kresnice</i>)
	Krog kmečkega dela (<i>»Baba« ob končani košnji; Mlatiški »slamnati mož«</i>)
	Stanovski snovni krog (<i>Sprejem v fantovsko družbo; »Fantovski« krst; Štehanje v Ziljski dolini</i>)
	Ženitovanjski krog (<i>odhod od doma, šranga</i>)
	Plesni krog
Burkasta igrska dediščina	Godčevski nastopi in šaljivi prizori na ženitovanjih
	Babji mlin

Kuret nadalje ljudsko gledališče podrobneje razdelja; posamezne oblike in primere ljudskega gledališča obravnava in prikaže še v številnih člankih, poročilih in prispevkih. Posebno obravnavo so dobili t. i. obredni obhodi (1972), ki jih loči na tri skupine. V prvo skupino, ki naj bi izhajala iz manistično-animističnega izročila, uvršča sredozimske in pustne obhode našemljencev, pa tudi Miklavževe in Lucijine obhode, polažarje na barbarino, lucijino, štefanovo; obhodnike na mihaelovo, na vernih duš dan, na martinovo in andrejevo. V drugi skupini se znajdejo skupine vegetacijskega kulta, to so jurjaši, kresnice, tepežniki. V tretji skupini, ki so cerkveno-nabožne rabe, so obhodi za božič, novo leto, svete tri kralje, dalje za florjanovo in štefanovo (Kuret 1972: 93–112). Sledila je monografija *Duhovna drama*, ki je leta 1981 izšla kot 13. zvezek Literarnega leksikona. Kuret v njem duhovno dramo opredeli kot dramo, ki jemlje tematiko iz religiozne sfere, ki jo sam omejuje na krščanski kulturni krog. »Poznamo jo še pod drugimi sinonimi, ki lahko pomenijo tematske razlike: verska ali religiozna drama, biblična drama (če je tematika vzeta iz biblije), legendarna drama (če je tematika legendarna).« (Kuret 1981a: 5) Glede na prostor izvajanja Kuret razdeli duhovno dramo na liturgično, tisto, ki se izvaja v cerkvi

oz. v sklopu liturgije, ter semiliturgično dramo, tj. dramo zunaj cerkve. Obe obliki sicer spremljata cerkveno koledarsko leto, tj. božični, velikonočni in binkoštni čas, ki ga dramatizirata v samem obredju ali kot procesije (Kuret 1981a: 7–79). Nadalje je Kuret svoje raziskovanje posvetil posameznim sklopom oz. oblikam ljudskega gledališča. V sklopu preučevanja jaslic na Slovenskem je posvetil poglavje živim jaslicam, za katere meni, »da ne morejo zatajiti, da imajo svoje korenine v gledališču« (1981b: 129). Obhodi kolednikov, to so obhodi za božič, novo leto in za svete tri kralje, pa so dobili celo svojo monografijo *Slovenska koledniška dramatika* (1986).

Pozneje je Kuret pojmovanje ljudskega gledališča razširil oz. dopolnil in v začetku 90. let 20. stoletja ni več vezano le na koledarsko leto in religijo. Tako je pod geslom *ljudsko gledališče*, ki ga najdemo v *Enciklopediji Slovenije* (ES 1992: 299–300), skupaj zaobjeto tako folklorno kot amatersko gledališče; folklorno – zaradi svoje povezave s šegami, med katere uvrščata mdr. sprevide maškar v pustnem času, zimske obhodnike (Miklavži, panonske Lucije, Pehtre), spomladanske jurjaše, igrane in lutkarske prizore ob svatbi, ziljsko štehvanje; in amatersko – zaradi načina izvedbe in sodelujočih, ki so ljubitelji in za katere je značilna široka socialna sestava igralcev. Slednja oblika se je razvila v 19. stoletju z željo, da bi s t. i. ljudskimi odri¹³ približali gledališče množicam (ES 1992: 299–300). T. i. ljudsko gledališče je vezano na določene priložnosti, oblikuje se po ustaljenih vzorcih in slogu ter se ohranja kot ljudsko izročilo. Vsebuje značilne gledališke prvine (zbor, obhod, konflikt, dialog, ples, igra), besedilo je pogosto improvizirano, pri tem pa njegova estetska vloga ni pomembna. Po nekem vzorcu so prizori improvizirani, lahko pa so tudi pretirano realistični (prav tam). Sestavljajo ga posamezniki, domačini, ki imajo veselje do igranja, režiserska vloga je pri tem navadno majhna. Uprizoritev je vezana na krajevno izročilo, prizorišče pa je na prostem. Izvedbe se lahko dogajajo na odru ali kot obhod. Vedno so prisotni gledalci. Takšno gledališče bi lahko imenovali tudi *gledališče množic*, saj je namenjeno bodisi množici gledalcev ali pa so množica sodelujoči. Na Slovenskem označujemo s tem imenom razne pasijonske procesije in igre, po drugi svetovni vojni pa tudi uprizoritve, kot so *Deseti brat* na Muljavi, *Ravbar* na Krumperku, *Miklova Zala* idr. (ES 1992: 300).

¹³ Ljudski oder je po SSKJ sopomenka za amatersko gledališče za uprizarjanje ljudskih iger (SSKJ 1998: 500) oz. kot navaja *Slovenski etnološki leksikon*, je to repertoar amaterskega gledališča, namenjen manj zahtevnemu občinstvu (SEL 2004: 291). Namenjen je narodni prebudi (čitalništvo) in pozneje prosveti ljudskih množic (izobraževalna društva), od 70. let 19. stoletja pa so ljudski odri nastajali v pretežno katoliško usmerjenih društvih (prim. ES 1992: 300; SEL 2004: 291).



Shema 1: Razdelitev ljudskega gledališča, kot ga razumeta Niko Kuret in Zmaga Kumer (ES 1992).

Raziskovanje ljudske gledališke dejavnosti je z Nikom Kuretom dobilo svoj višek in žal tudi svoj zaton. Po Kuretovem delu je na Slovenskem raziskovanje tovrstne ustvarjalnosti kot samostojnega fenomena večinoma zastalo, prav tako sistematično beleženje na terenu in razumevanje pojavov ljudskih uprizoritev. Ljudsko gledališče pa je kljub temu šlo svojo pot. Podrobna raziskava terena in analiza gradiv je pokazala, da so nekdanji pogosti starejši primeri začeli izginjati, uprizoritve se spreminjajo, pojavljajo se nove oblike in z njimi nove funkcije. Ljudsko gledališče začne posegati na vsaj tri različna podpodročja, ki jih omenjata Kuret in Kumrova (prim. ES 1992) in jih navaja geslo v *Slovenskem velikem leksikonu*, torej na: folklorno, ljubiteljsko in množično, ki pa čedalje pogosteje prehajajo eno v drugo.

Ljudsko gledališče je igrska oz. gledališka dejavnost širšega kroga ljudi; deli se na folklorno, ljubiteljsko in množično. *Folklorno ljudsko gledališče* obsega mistično-dramatične stvaritve, ki spremljajo obrede in šege (obhodi kolednikov, maškar, kresnic itd.); besedila in vzorci pa se prenašajo iz roda v rod. Vsebuje gibne in plesne elemente, z dialogi nakazuje dejanje, največkrat komično, odra in scenografije ni. *Ljubiteljsko ljudsko gledališče* je mlajšega izvora (19. stoletje); tematika večinoma iz kmečkega življenja, namenjena meščanom, igralci amaterji. *Množično ljudsko gledališče* uprizarja publiko všečna dela s poudarjeno zabavno, poučno in socialno vlogo; dejanja realistično prikazana, osebe črno-bele, igre večinoma s srečnim koncem, dobro vedno zmaga. Zdaj so razlike med vrstami [ljudskega] g[ledališča] precej zabrisane.

(SVL 2007: 1167)

Jurij Fikfak v *Slovenskem etnološkem leksikonu* razumevanje pojma ljudskega gledališča prenese na današnje uprizoritve ter s tem razširi njegovo funkcionalnost iz prvotno ritualne funkcije na širšo funkcijo spodbujanja lokalne pripadnosti. Fikfak tako

k ljudskemu gledališču ne uvršča le t. i. folklornega ali obrednega gledališča, temveč mu prišteje celotno gledališko dejavnost v lokalni skupnosti:

Ljudsko gledališče, folklorno ali obredno gledališče; gledališka dejavnost v lokalni skupnosti. Za l[judsko] g[ledališče] sta značilna sinkretizem in poudarek na ritualnih in socialnih, manj na nacionalnih in estetskih funkcijah. Povezano je s pomembnimi dogodki v l[etu] (pust, razl. obhodi, pasijonske procesije idr.) ali pomembnimi dogodki v življenju družinske, fantovske ali vaške skupnosti. Oblikovalo je ustaljen slog gledališkega poustvarjanja, kot ljudsko izročilo se ohranja pretežno na kmečkem podeželju. Prizori so nemi ali govorjeni, udeleženci improvizirajo v okviru ustaljene izbire tem. Glavni igralci so praviloma moški, nastopajo v hiši, na prostem ali na improviziranem odru ali kot obhodniki od hiše do hiše. Na Slovenskem sodijo v l[judsko] g[ledališče] obhodi šem v božično-novoletnem in pustnem času. Izrazito dramsko strukturo imajo obsodba pusta v Cerknem, kostanjeviška »šelma« ali »štehvanje«. Bolj izdelane oblike l[judskega] g[ledališča] so nastale iz srednjeveških miraklov in misterijev ali pod njihovim vplivom, pozneje v navezavi na jezuitske baročne gledališke igre za množice: Škofjeloški pasijon, prav tako Pasijon A. Šusterja Drabosnjaka. Pri l[judskem] g[ledališču] pomembno sodeluje občinstvo. Današnje uprizoritve l[judskega] g[ledališča] so prenesle poudarek z religiozne ali ritualne funkcije na spodbujanje nacionalne ali krajevne pripadnosti (ljudski oder).

(SEL 2004: 292)

Pri tem Fikfak upošteva, da je ljudsko gledališče še vedno povezano s pomembnimi dogodki v letu (kot so na primer pust, različni obhodi, pasijonske procesije idr.) ali pomembnimi dogodki v življenju družinske, fantovske ali vaške skupnosti. Ljudsko gledališče tako ni več oblikovno razdeljeno (na folklorno, amatersko, množično) ter strogo vezano na cerkveno koledarsko leto in versko življenje, je pa še vedno močno vpeto v življenje lokalne skupnosti kot pomembno sredstvo vzpostavljanja identitete in vzpodbujanja ustvarjalnosti posameznikov.

Da je ljudsko gledališče kompleksen in raznovrsten pojav, potrdi tudi Marko Terseglav, ki v publikaciji *Nesnovna kulturna dediščina* izpostavi, da ljudsko gledališče lahko »združuje prvine obrednosti, množičnosti ter različnih stopenj gledališkosti in spontanosti« (2005: 105). Iz njega se da tudi po Terseglavu, podobno kot pri Kuretovi opredelitvi konec 20. stoletja (prim. ES 1992), izluščiti tri večje skupine. Najprej je spontano folklorno gledališče, ki je še vezano na obredje in določene datume v koledarskem letu, oblikovno pa sledi ustaljenim tradicionalnim obrazcem. To bi danes še videli v

koledniških in pustnih obhodih. Druga zvrst je ljubiteljsko gledališče, ki vsebinsko posega na različna področja, oblikovno pa sledi shematiki tradicije in, po Terseglavu, vključuje ljubiteljske igralce iz različnih socialnih plasti. Gre torej za amatersko obliko ustvarjanja, ki pa, vsaj v okviru obravnave, na katero se osredinja monografija, tematsko obsega uprizorjanje lastne dediščine. Tretja zvrst je množično gledališče, ki vključuje večje število igralcev in bi ga lahko poimenovali kar spektakel. K množičnemu gledališču sodijo spektakelske verske igre, kakršen je tudi pasijon (Terseglav 2005: 105). Slovensko ljudsko gledališče, kot navaja Terseglav, pri tem sledi tudi trem večjim vsebinsko-oblikovnim shemam. V njem lahko odkrivamo stare, predkrščanske prvine in magijo, ki jo močno prekriva druga, krščansko-nabožna shema. Tretja shema, komično-mimična, je občečloveška, iz nje se je razvilo ljudsko posvetno gledališče, ki je postalo temelj moderni oz. visoki gledališki umetnosti (Terseglav 2005: 107). Terseglav tako podobno kot Kuret v zgodnejši opredelitvi (prim. Kuret 1958) ločuje po oblikah med predkrščansko, krščansko in komično obliko ljudskega gledališča, s to razliko, da Terseglav pri omembi ljudskega gledališča že omenja produkcijo ljudskega posvetnega gledališča, ki se približuje pojmu amaterskega gledališča – torej gre za predstave, ki v svojih igrah zajemajo snov iz podeželskega življenja in okolja, a se oblikovno, igralsko in scenografsko že spogledujejo z mestnimi odri (Terseglav 2005: 106).

V samostojni Sloveniji so se poleg praznovanja pomembnih državnih obletnic začela uveljavljati tudi sodobna praznovanja, povezana s folklornimi turističnimi prireditvami in veselicami, ki temeljijo na uprizoritvah določenih delovnih, letnih in ženitovanjskih šeg (Poljak Istenič 2008: 84) ter drugega lokalnega izročila. Zavest o vrednosti neke šege, plesa, pesmi in drugih oblik uprizoritvenih umetnosti, potreba po obnavljanju »izgubljenih« stvari ter prikazovanju spominov na nek dogodek je privedla do njihove izvedbe na odru. To lahko označimo kot »rekonstrukcijo tradicionalnih kulturnih vrednot, ki so realizirane preko dramatizacije« (Lozica 1990: 12). Tako so primarno zunajgledališke funkcije zavzele mesto gledaliških funkcij, izvedba pa se največkrat nezavedno prilagaja odrskim zakonitostim (prav tam). Takšen pojav danes največkrat opažamo pri delu lokalnih kulturnih in folklornih društev.

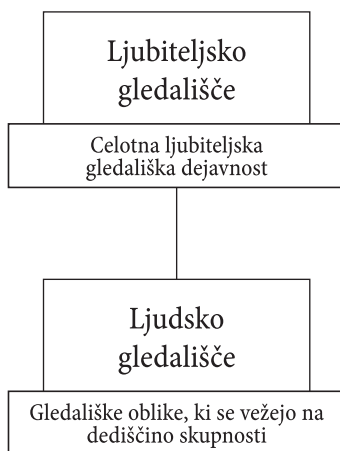
Tovrsten pojav na Slovenskem je doslej najceloviteje obravnaval Janez Bogataj. V delih, kot sta *Sto srečanj z dediščino na Slovenskem* (1992) in *Slovenija praznuje* (2011), je sistematiziral odnose do dediščine, obravnaval vlogo in uporabnost dediščine v življenju in posamične segmente dediščine po etnološki sistematiki. Povedne so predvsem njegove klasifikacije odnosov do dediščine in turističnih prireditev.

Bogataj v zvezi s prikazom dediščine razvije dva pomembna pojma, to sta: *interpretacija dediščine* in *gledališče zgodovine oz. živi muzej* ter z njima poseže na področje sodobnega ljudskega gledališča. *Interpretacija dediščine* so vse šege, navade in še zlasti prireditve, ki gradijo podobo ali vsebinski model – lahko le nekatere njegove sesta-

vine – na prikazovanju preteklosti in pri katerih je dediščina sekundarna sestavina. To področje uporabe dediščine, njena interpretacija in aplikacija je po Bogataju med najbolj problematičnimi. V večini primerov gre, kot navaja Bogataj, za pojave kiča in folklorizma (Bogataj 2011: 13). Zelo malo jih nastaja na temeljih strokovno postavljenih modelov. Na drugi strani pa *gledališče zgodovine* oz. *živi muzej* predstavljajo šege, ki so le še stvar preteklosti in spomina, vendar jih iz različnih potreb in vzrokov umetno postavljamo v sodobnost, navadno, po Bogataju, kot strokovno podprte predstavitve. Tako kot v filmu ali gledališki igri tudi tukaj igrajo igralci »našega časa« motive in vsebine iz preteklosti oz. zgodovine. To je eden od načinov prikazovanja nekaterih šeg in navad, ki nimajo več svoje funkcionalne, torej globlje vzročne povezave s sodobnim življenjem (Bogataj 1992: 300; Bogataj 2011: 13).

Prikazana razdelitev je sicer sistematična, vendar pojmov *gledališče zgodovine*, *živi muzej* in *interpretacija dediščine* namensko nisem prevzela za opis celotnega polja ljudskega gledališkega ustvarjanja. Sodobno ljudsko gledališče namreč, glede na raziskavo, ki sem jo opravila, obsega tako primere, ki imajo že določeno kontinuiteto, kot tudi tiste, ki so produkt sodobnega ustvarjanja, najsi gre za interpretacije dediščine ali za gledališča zgodovine.

S terminom *ljudsko gledališče* zaobjamem gledališko performanco kot sodoben način ljubiteljskega ustvarjanja v določeni skupini ljudi, ki s pomočjo dramatizacije in gledaliških značilnosti uprizorijo dogodek in/ali dejanje, vezano na dediščino skupnosti. Za primer raziskave je na podlagi pregledane terminologije in do sedaj v Sloveniji narejenih raziskav najustreznejše poimenovanje *ljudsko gledališče*, zato ga v monografiji uporabljam kot *terminus technicus* za opredelitev gledaliških uprizoritev, ki se vežejo na dediščino skupnosti.



Schema 2: Delitev ljubiteljske gledališke dejavnosti glede na vsebino.

(KULTURNA) DEDIŠČINA

Je nekako nekje iz nekih časov, smo poskušali posnemati resničnost. Seveda je bila zraven tudi fantazija, da dodaš besedila. Ampak je pa vse vzeto iz zgodovine, da je nekako avtentično.

(S14 2015)

Etnologi in kulturni antropologi se na terenu velikokrat srečamo z različnimi oblikami dediščinjenja. Ljudje se radi oziramo po svoji tradiciji in preteklosti, kar privede do tega, da so njeni elementi pogosto uporabljeni za ljubiteljsko interpretiranje, tj. oživljanje segmentov iz preteklosti za vzpostavitev identitete, ohranjanje spomina in informiranja (Keršič Svetel 2010: 6–18). Posamezniki se sami poljubno odločamo, v kateri del svoje dediščine bomo posegli ter na kakšen način jo bomo podali, predstavili ali z njo ravnali naprej.

Po Davidu Lowenthalu so najpogostejši načini rabe dediščine trije. Prvi je odevanje preteklih dogodkov in akterjev v oblačila sedanjosti, drugi je izpostavljanje in poudarjanje tistih vidikov preteklosti, ki jih danes občudujemo, tretji pa je zasmehovanje ali prepuščanje pozabi tistega, kar imamo danes za sramotno ali škodljivo (Lowenthal 1996: 147, 149). Ko »domesticiramo preteklost, jo torej angažiramo za sedanje potrebe. Zgodbe o izvoru in vztrajnosti, o zmagah in porazih projicirajo sedanost nazaj in preteklost naprej; nas povezujejo s predniki, s katerimi delimo naše vrline in katerih slabosti se izogibamo« (Jezernik 2005: 19). Svojo dediščino preoblikujemo, da bi jo naredili privlačno za sodobnost (Lowenthal 1985: 348). Nekaterim je ljubši osebni pristop, kot so pripoved ali uprizoritev, drugim je bližje, da predstavijo svojo dediščino s predmeti, nepremičninami ali besedili. Pestrost ljudske ustvarjalnosti se tako lahko kaže na različne načine, vse od risanja in oblikovanja materialov do glasbe, petja, literature ter nenazadnje tudi gledališča. Poleg tega, da je ljudska ustvarjalnost namenjena širšemu krogu ljudi, spodbuja izražanje posameznikov ali skupnosti, hkrati z navezavo na skupno izročilo krepi identiteto in povezuje skupnosti.

Celotne preteklosti ne moremo ohraniti, zato iz celote izbiramo tisto, kar je za nas pomembno. To izbrano preteklost lahko imenujemo *dediščina* in je predmet različnih predstavitev in interpretacij (Veselič in Visočnik 2010: 34). Izrazi, ki se v vsakdanjem govoru uporabljajo ob besedi *dediščina* oz. namesto te besede, ker imajo podoben pomen, so številni. Sama sem v sklopu terenske raziskave zaznala, da sogovorniki svojo pripadnost skupnosti izražajo na različne načine, izvajalci in skupine ljudskega gledališča se pri tem naslanjajo na izraze, kot so tradicija, avtentičnost, (naše) izročilo,



dediščina, spomin ipd.¹⁴ Zato sem se odločila, da za ključni element ljudskega gledališča in za področje, po katerem ustvarjalci ljudskega gledališča posegajo, uporabljam izraz *dediščina*.¹⁵ Tega razumem kot »izročilo, tradicija, zgodovinski spomin, preteklost; gmotne, družbene in duhovne sestavine kulture in načinov življenja, ki vsakokratno sedanost povezujejo s prejšnjimi obdobji« (SEL 2004: 76). Dediščino v okviru spremljanj sodobnih gledaliških uprizorjanj dojemam kot »vedno znova uporaben vir navdiha za prihodnost in kot posrednika med preteklostjo in bodočnostjo« (Muršič 2005b: 25). To se je izkazalo kot smiselno po koncu raziskave, saj se tako pod definicijo dediščine združi celotno dojetje in izrazoslovje, ki so ga uporabljali sogovorniki na terenu (na primer preteklost, spomini, izročilo, tradicija, šege) in so po zgoraj navedeni definiciji iz *Slovenskega etnološkega leksikona* podpomenke izraza dediščina. Hkrati pa z izrazom dediščina zaobjamem polje vsega »materiala«, ki ga ustvarjalci pri svojem snovanju uporabljajo – pri ustvarjanju v sklopu ljudskega gledališča namreč izvajalci posegajo na različna področja dediščine, od materialne (rekviziti, kostumi) do nesnovne (besedila, znanja) in celo naravne (izbira prizorišč). Podajanje in predstavljanje dediščine je namreč odvisno od kraja, časa in namena, prav tako je velik del prenašanja dediščine odvisen od interpretacije posameznika. Dediščina je tako skupni imenovalac vseh obravnavanih primerov sodobnega ljudskega gledališča, kot taka pa je velikokrat vzeta iz določenega konteksta in prepuščena interpretaciji avtorjev.¹⁶ Pri tem je potreben kritični pretres pojma dediščine, ki ga uporabljamo ne le v vsakdanjem govoru, temveč tudi v strokovnem in znanstvenem delu. Pojem dediščina dobiva vse večji pomen v dejanskem življenju – in preživetju – različnih skupnosti in ga rutinsko uporabljajo tako različne nevladne organizacije kot tudi organi lokalnih in nacionalnih držav (Muršič 2005a: 8).

V slovenskem jeziku se izraz dediščina na splošno uporablja za oznako premoženja, podedovanega od umrlega, še pogosteje pa se nanaša na tisto, kar je prevzeto iz preteklosti (kulturna, duhovna dediščina) (SSKJ 1998: 119). Pri tem bi se navezala na

¹⁴ Saša Poljak Istenič omenja, da so v uporabi pogosti še izrazi *izročilo, prvinsko, avtohtono, spomin, identiteta, zaklad, znamenitost, preteklost, star*; ter da se uporabljajo ustaljene besedne zveze, kot npr. *kot so to nekoč počeli; po receptih naših babic* ipd. (2013: 93).

¹⁵ Pomen označevalca dediščine je sprva »pomenil premoženje, ki ga je zapustil preminuli, potem pa je dobil še oznake ‚kulturna‘, ‚duhovna‘, ‚naravna‘ – in seveda ‚etnološka‘, ‚arheološka‘ in podobne. V zadnjih letih je ta metaforični pomen začel izrinjati prvotnega: danes ob izrekanju besede dediščina najprej pomislimo na kulturno dediščino ali njene konkretne manifestacije« (Muršič 2005a: 8).

¹⁶ Mnogi bi ob tem poudarili, da gre za folklorizem (folklor iz druge roke) in negativne vidike izrabe dediščine, vendar v pričujočem delu predstavljam ljubiteljsko gledališko ustvarjanje z vidika uporabe dediščine (kdo, kaj, kako in zakaj?) in problematiko folklorizma puščam ob strani (o sodobnih oblikah folklorizma v sodobnih uporabah nekdanjih delovnih šeg in navad je med drugimi pisala Saša Poljak Istenič, 2008).

hrvaškega muzeologa Tomislava Šolo, ki pravi, da preteklost postane dediščina, brž ko se zavemo njene vrednosti in ko začnemo z njo manipulirati, da bi to postala. Izbrana in strukturirana po današnjih vrednostnih sistemih postane uradna dediščina (Šola 1999: 169). Prav zato je sedanja raba pojma predmet različnih prezentacij in interpretacij preteklosti.¹⁷

Dediščina je pojem, ki so ga uvajale mednarodne kulturne organizacije, predvsem UNESCO, od druge polovice 20. stoletja dalje in ga ni mogoče misliti zunaj političnega polja (več glej Muršič 2005b in 2018). Sprva je šlo za varovanje predvsem snovne (materialne) naravne in kulturne dediščine. Med prve temelje tovrstnega obravnavanja dediščine sodi *Konvencija o varovanju svetovne kulturne in naravne dediščine* (Convention 1972), ki opredeljuje kulturno dediščino kot »spomenik, skupino stavb ali kraj zgodovinskega, estetskega, arheološkega, znanstvenega, etnološkega ali antropološkega pomena« (Convention 1972). V zadnjih desetletjih pa je, predvsem na pobudo folkloristov in etnomuzikologov, z UNESCO-vo *Konvencijo o varovanju nesnovne kulturne dediščine* (2003) določeno tudi varovanje nesnovne kulturne dediščine. Slednja dediščino opredeljuje kot »prakse, predstavitve, izraze, znanja, veščine in z njimi povezana orodja, predmete, izdelke in kulturne prostore, ki jih skupnosti, skupine in včasih tudi posamezniki prepoznavajo kot del svoje kulturne dediščine« (Konvencija 2008: 2). V Sloveniji je bila konvencija ratificirana konec leta 2007. Zakon o varstvu kulturne dediščine, ki je bil sprejet 2008 in z nekaterimi dopolnitvami velja še danes, v 1. členu dediščino določa kot:

Dediščina so dobrine, podedovane iz preteklosti, ki jih Slovenke in Slovenci, pripadnice in pripadniki italijanske in madžarske narodne skupnosti in romske skupnosti, ter drugi državljanke in državljani Republike Slovenije opredeljujejo kot odsev in izraz svojih vrednot, identitet, etnične pripadnosti, verskih in drugih prepričanj, znanj in tradicij. Dediščina vključuje vidike okolja, ki izhajajo iz medsebojnega vplivanja med ljudmi in prostorom skozi čas. (ZVKD-1D 2016: 1)

Pri tem Zakon o varstvu kulturne dediščine dediščino še vedno deli na materialno, ki jo sestavljata premična in nepremična dediščina, in nesnovno dediščino. Vedno večjo veljavo sicer v očeh raziskovalcev in javnosti pridobiva nesnovna kulturna

¹⁷ Leta 2003 je Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani pripravil posvet Kako misliti dediščino? O »naših« in »drugih« dediščinah na Slovenskem. Prispevki posveta so objavljeni v dveh zbornikih *Dediščina v očeh znanosti* (Hudales in Visočnik 2005a) in *Dediščina v rokah stroke* (Hudales in Visočnik 2005b) ter odstirajo različne razsežnosti in zagate, ki spremljajo dediščino.

dediščina, ki se »prenaša iz generacije v generacijo, ter jo skupnosti in skupine ne-
prestano poustvarjajo v odzivanju na svoje okolje, interakcijo z naravo in zgodovino,
daje jim občutek identitete in trajnosti, s tem pa spoštovanje do kulturne različnosti in
človeške ustvarjalnosti« (Konvencija 2008: 2).

Konvencija nesnovno kulturno dediščino deli na:

- a) ustna izročila in izraze, vključno z jezikom kot nosilcem nesnovne kulturne dediščine;
- b) uprizoritvene umetnosti;
- c) družbene prakse, rituale in praznovanja;
- d) znanje in prakse o naravi in svetu;
- e) tradicionalne obrtne veščine.

V sodobnem ljudskem gledališču je nesnovna kulturna dediščina močno prisotna, saj gre pogosto za uprizoritve, ki temeljijo na ustnem izročilu, prikazu tradicionalnih obrtnih veščin kot tudi drugih znanj in družbenih praks. Na dediščino kot vir navdiha in izvir ustvarjalnosti opozarja leta 2001 sprejeta UNESCOVA *Splošna deklaracija o kulturni raznolikosti*, ki v 7. členu govori:

Ustvarjanje črpa iz korenin kulturne tradicije, toda vzcveti v stiku z drugimi kulturami. Zaradi tega je potrebno dediščino v vseh njenih oblikah ohranjati, krepiti in izročati bodočim generacijam kot pomnik človeške izkušnje in prizadevanj, da lahko spodbuja ustvarjalnost v vsej njeni različnosti in navdihuje pristen dialog med kulturami.

(UNESCO 2001)

Če je bila dediščina prvotno povezana z zasebnim in skupnim delovanjem, sedaj zadeva predvsem javno delovanje in življenje (Muršič 2018: 20). Dediščino oz. »dediščinjenje predmetov, praks, prostora in časa« (nav. delo: 19) danes uporabljajo med drugim v turizmu, oglaševanju in trženju; izkoriščanje različnih oblik dediščine za tržne namene pa ni nova praksa. Kot je ugotavljala Saša Poljak Istenič, se tradicija ali dediščina uporabljata predvsem v turizmu kot strategija za izboljšanje ekonomskega položaja posameznikov ali za lokalni razvoj. Zlasti dediščinski turizem je tisti, ki temelji na historičnih posebnostih in znamenitostih ali na motivaciji in percepciji turistov, ki jih takšne vsebine zanimajo (Poljak Istenič 2013: 129, 138).

Dediščinski turizem za pritegotovanje turistov uporablja predvsem folklorne tradicije, izdelke domače in umetnostne obrti, lokalno zgodovino ter šege in navade, ki so predstavljene kot posebna zanimivost (Chhabra idr. 2003: 703). Z vstopom v Evropsko unijo so akterjem dediščine postale dostopnejše različne oblike mehanizmov financiranja in nepovratna sredstva, s tem pa je raba dediščine še narasla in je postala ena

glavnih točk številnih ljubiteljskih dejavnosti. Dediščina je tako danes razumljena kot ekonomska, prostorska in družbena kategorija. Ne le nepremična, tudi premična in nesnovna dediščina sta postali del različnih ponudb in turističnih ciljev, spletnih portalov in privabljata množice ljudi na različne prireditve (Vrtovec Beno 2014: 34).

Vsekakor pa danes dediščino razumemo kot dinamično in živo (Smith 2011), saj se njeno razumevanje spreminja glede na zgodovinske in politične (ideološke) okoliščine, pa tudi glede na razvoj različnih znanstvenih disciplin, ki obravnavajo pojave dediščine (etnologija, antropologija, zgodovina, arheologija, dediščinske študije, sociologija in druge). Koncept dediščine se je namreč razširil do te mere, da lahko danes k dediščini prištevamo prav vse človekove snovne in nesnovne stvaritve (Poljak Istenič 2013: 100). Bogataj trdi, da je delitev dediščine na kulturno in naravno, snovno in nesnovno z vidika celovitega pogleda na človekovo razmerje do kulturnega in naravnega okolja nesprijemljiva (Bogataj 1992: 10), zato je po njegovo ustrežneje uporabljati izraz dediščina brez drugih označevalcev. Podobno sem ugotovila sama pri obravnavi primerov ljudskega gledališča, saj gre pri tovrstni ustvarjalnosti pogosto za celovit preplet kulturnega in naravnega okolja, ki ga posamezna skupnost razume kot dediščino, v samih uprizoritvah pa nastopajo segmenti premične, nesnovne in naravne dediščine, akterji na terenu pa med njimi ne ločujejo.

Številni avtorji (mdr. Harrison 2013; MacDonald 2013; Smith 2014; Hafstein 2018) tako danes razumejo dediščino kot proces, ne kot fiksne danosti. Na dediščino se na splošno sklicuje kot na »pozitivno lastnost, ki prevzame določen odnos s preteklostjo in je povezana z načini kategorizacije in razvrščanja ‚stvari‘ in tradicij v svetu« (Harrison 2013: 7).

Dediščina je nekaj vitalnega in živega. To je trenutek akcije, ne nekaj zamrznjenega v materialni obliki. Vključuje vrsto dejanj, ki se pogosto dogajajo na določenih mestih ali v določenih prostorih. [...] Dediščina opredeljuje vrsto dejavnosti, ki vključujejo spominjanje, komemoracijo, komuniciranje ter posredovanje znanja in spominov, pa tudi uveljavljanje in izražanje identitete ter družbenih in kulturnih vrednot in pomenov.

(Smith 2011: 23)

Razumevanje dediščine kot kulturnega procesa, ne pa kot stvari ali dogodka, nam omogoči »odpiranje kritičnega pogleda in olajša preučevanje posledic definiranja ali sprejemanja določenih stvari kot dediščine« (Smith 2014: 140). Bistveni poudarek pri sodobni uporabi dediščine je v razumevanju in vprašanju: komu ali čemu dediščina služi?



Če torej na eni strani obstaja nekaj, kar lahko v določenih okoliščinah prepoznamo kot dediščino, na drugi strani pa so pomeni in vrednosti, ki jih ji lahko pripisujemo, je polje našega iskanja ustreznih odgovorov na vprašanja, kako naj stroka misli dediščino, dokaj jasno: posreduje med tem, kar določena skupina ali skupnost (morda tudi strokovnjak ali strokovnjakinja sam ali sama) prepozna(va) kot dediščino, in njeno umestitvijo v upravno-politični prostor – ter seveda nazaj.

(Muršič 2005b: 32)

Dediščina ima danes tako politično razsežnost kot družbeno povezovalno vlogo

na ravni lokalnih skupnosti in regij; ob zavedanju njene enotnosti zagotavlja občutek lastne identitete, ob raznovrstnosti pa spodbuja strpnost in spoštovanje drugega. Hkrati je pomemben spodbujevalec trajnostnega razvoja in kulturnega turizma, od varstva okolja, prenove in razvoja podeželja do samih (najširših) kulturnih vidikov prostora in njegovega razvoja.

(Spletni vir 1)

Sodobno pojmovanje dediščine zato zahteva celovit pristop, strokovno in interdisciplinarno obravnavo ter nenehno spremljanje in dokumentiranje njenih interpretacij in rab na terenu. Bernhard Tschofen je zapisal, da bomo morali raziskovalci razviti

večjo občutljivost za različne načine »ustvarjanja kulture«, ki se posebej kažejo v zvezi s kulturno dediščino: za prakse, ki so hkrati podvržene hitrim spremembam in pomagajo ustvarjati kontinuiteto, in za interpretacije, ki so hkrati samoumevne in izrazito kontradiktorne. To zahteva, da veliko pozornost namenimo načinu, kako se akademski koncepti nanašajo na ureditve in prakse vsakdanjika, ter da moramo danes besedno zvezo »delati/ustvarjati kulturo« razumeti hkrati kot »delovati v kulturi« in »delovati s kulturo«.

(Tschofen 2012: 40)

Raziskovalci se bomo torej morali posvetiti tudi vzrokom, zakaj se dediščina uporablja tako, kot se, in ne samo, kako se ta uporablja. Osrediniti se je potrebno na dediščino kot kulturni in družbeni pojav ter preučevati »družbeno, gospodarsko in kulturno vlogo, ki jo ima dediščina v družbi, ter vloge, ki jih ima v življenju ljudi« (Smith 2011: 21). Slednje je zanimalo tudi mene, saj je ravno uporaba dediščine pomembna kategorija v sodobnem ljudskem gledališču.

GLEDALIŠČE NA TERENU JE KOT EN STRUP – PREDSTAVITEV IN ANALIZA GRADIVA

Mejo pri izboru gradiva je bilo težko postaviti, saj gre pri gledališki dejavnosti za mnoga prepletanja med profesionalnim in ljubiteljskim, med unikatnim in splošnim. Na to opozorilo sem naletela v literaturi (med drugimi Bendix 1989; Gabbert 2018; Tillis 1999), dodatne dileme so se postavljale pri debatah s kolegi iz stroke, nova vprašanja so mi odpirali tudi laiki s svojim pogledom. Vedno je bila pri umeščanju in kategoriziranju na koncu kakšna »izjema«.

Jaz imam te dileme. Zelo težko boš to rekla: »Kaj je ja in kaj je ne.« Pri vsaki definiciji najdeš še en ampak.

(S16 2015)

Podobno je ugotovil že Steve Tillis, ki je najprej želel poiskati univerzalna pravila oz. definicijo ljudskega gledališča, na koncu pa je zaključil s spoznanjem, da je »težko določiti enotno definicijo in samo eno pravilno obliko ljudskega gledališča« (1999: 104). Splošen problem klasične oblike definicije je ta, da je pogojena z določenimi značilnostmi (Snoek 2006: 7). Torej, določena izvedba bi bila lahko ljudsko gledališče če in samo, če ima značilnosti A, B in C (prim. Snoek 2006: 3–14). Vendar, kot je pokazala raziskava, je različic toliko, kolikor je primerov. Pri trditvi, da je ljudsko gledališče izključno v rokah amaterjev, neprofesionalcev, bi oznako »razen oz. z izjemo« zagotovo dobil Škofjeloški pasijon, pri katerem sodelujejo profesionalni režiserji. Pri kategoriji prizorišča na prostem najdem izjemo pri nekaterih miklavževih igrah, ki so se iz obhodov spremenili v sprejeme otrok v dvoranah; trditev, da so člani igralske zasedbe izključno domačini, bi lahko hitro spremenila v »zaželeno je, da so domačini, kar pa



ni nujno«, kar se izrazito vidi na primerih, ko gre za sodelovanje posameznikov iz različnih krajev. Ampak to še ne pomeni, da omenjenih primerov ne obravnavam kot ljudsko gledališče. Vprašanje, ali lahko prikaze vključimo na polje ljudskega gledališča, je poglavje zase. Kratki prikazi nekega opravila v sklopu večjih dogodkov, kot so na primer Praznik žetve ali Praznik terana in pršuta, po zastavljenih kriterijih, ki sem jih navedla v uvodu, sicer ne sodijo v Tabelo 2, saj gre pri omenjenih primerih za večje dogodke, katerih minimalni del sloni na prikazu. Vendar bi sam prikaz, ki je izveden na prireditvi, zaradi gledaliških elementov vseeno uvrstila v sodobno ljudsko gledališče. Kaj pa Furmanski praznik, ki sicer vključuje spreved in prikaz vpreg, celotna prireditev pa temelji na prikazu prevoznitva? Potrebna je torej dodatna obravnava in premislek o vsakem primeru posebej, pretehtati je potrebno vse njegove karakteristike ter ga pogledati znotraj konteksta. Oz. se lotiti raziskovanja tako, da se sicer določi značilnosti, ki določajo skupino, vendar nobena od teh značilnosti ni nujna za članstvo v skupini (Snoek 2006: 4).

PRIMERI LJUDSKEGA GLEDALIŠČA, KI JIH NAJDEMO V (PERIODIČNIH) PUBLIKACIJAH IN SPLETNIH VIRIH

Preden sem se lotila analize in terenskega dela, sem želela preveriti, kateri primeri prireditev in oblike, ki bi jih lahko uvrščali na področje ljudskega gledališča, se pojavljajo v turističnih publikacijah in na spletnih straneh različnih turističnih organizacij. Predvidevala sem, da omemba v seznamih javnih prireditev in dogodkov pokaže, kateri dogodki so po mnenju organizacij, ki delujejo na področju turizma, zanimivi za obiskovalce. V seznam vključujem, kot sem omenila že v uvodu, različne dogodke, ki so bili navedeni v periodični publikaciji *Lipov list* (<https://lipovlist.turisticna-zveza.si/>, rubrike: Napovednik prireditev, Predstavitev turističnih društev ter rubrika Dogaja se), na spletni strani TZS (<http://www.turisticna-zveza.si/>) ter koledar prireditev na spletni strani STO (<http://www.slovenia.info>). Vse novice na obeh spletnih portalih sicer ponujajo osnovne informacije o dogodkih – kraj in čas izvedbe, osnovni opis, kontaktno osebo in morebitno spletno povezavo do organizatorja.

Tukaj velja omeniti, da so primeri sodobnega ljudskega gledališča, ki jih navajam v Tabeli 2, izbrani po dveh kriterijih oz. v dveh fazah:

- 1) Primeri sodobnega ljudskega gledališča so izbrani le s seznamov in iz omemb prireditev, ki sem jih zasledila v zgoraj navedenih virih (*Lipov list*, koledar prireditev na

spletni strani TZS in STO). Pri tem se moramo zavedati, da koledarji, ki sem jih obravnavala, niso popolni, temveč temeljijo predvsem na objavah o dogodkih in aktivnostih, ki jih bodisi sporočijo bodisi objavijo organizatorji dogodkov sami. Torej gre za splošno dostopen in javen del prireditev in dogodkov, kjer organizatorji sami poskrbijo za ažurnost podatkov in je zato, predvidevam, marsikateri dogodek izpuščen iz koledarja, napovednika. Kot je navedeno na spletni strani STO in kar so mi povedali na organizaciji sami: »Podatke o prireditvah na www.slovenia.info dnevno urejajo skrbniki portala (TZS, turistično informacijski centri, občine, zavodi za turizem, organizatorji prireditev ...) sami.« (STO 2012) Podobno tudi TZS prirediteljem omogoča javno najavo svojega dogodka; sporočila o novostih, aktivnostih društev ter napovedi dogodkov se sporoča v uredništvo, ki poskrbi za objavo na spletni strani in v publikaciji *Lipov list*. Tako so »objavljene bolj ko ne samo prireditve, ki jih pripravljajo turistična društva in druga, ki se prav tako ukvarjajo s turizmom; v njej je torej poudarek na društveni prireditveni dejavnosti, objavijo se prireditve, ki jih napovedo in sporočijo društva« (TZS 2012). Koledarji dogodkov, ki sem jih obravnavala, torej temeljijo na odzivu s terena in na ažurnosti organizatorjev posameznega dogodka, in s tem vsekakor ne zajemajo vseh kulturnih, glasbenih, turističnih dogodkov, ki so prisotni v Sloveniji. Po drugi strani pa predvidevam, da objava v okviru STO in TZS pokaže primere, pri katerih organizatorji sami predvidevajo, da so njihovi dogodki bodisi zanimivi za širšo publiko bodisi na ustreznem nivoju za uvrstitev v napovednik krovnih turističnih organizacij in zato želijo o tem obvestiti zainteresirano javnost ter jih povabiti k ogledu oz. obisku. Sondaža ter nato nadaljnji izbor pojavov ljudskega gledališča temelji na njihovem izboru, zato dopuščam verjetnost, da sem marsikateri primer tudi izpustila.

- 2) Druga faza uvrščanja dogodkov na seznam sodobnih primerov ljudskega gledališča oz. v Tabelo 2 je temeljila na izločanju. Na podlagi seznamov prireditev, ki sem jih pregledala po napovednikih, omenjenih v predhodni točki, sem izbirala vse primere, ki bi sodili v polje ljudskega gledališča. Vsak primer sodobnega ljudskega gledališča, ki je vključen v Tabelo 2, sem obravnavala posamično. Najprej sem si ga ogledala na terenu, potem sem o njem poskušala pridobiti še dodatne podatke s pregledom drugih virov (npr. spletnih strani društev, fotografij, dostopnih na spletu, in zgodovine prireditev).¹⁸ Pri izboru sem upoštevala: da primer vsebuje

¹⁸ Ogledala si nisem le Rokovnjaške poroke, ki v času poteka moje raziskave ni bila izvedena. V kategorijah, kjer je zastopanih primerov več, pa sem si ogledala le nekatere. Tako sem si primer koledniškega trikraljvskega obhoda in obhoda Miklavža s spremstvom ogledala v Domžalah, obiskala sem žive jaslice v Mojstrani, kot primer pustnega obhoda sem si ogledala ravenski in drežniški pust ter ponikovske in zagoriške mačkare.

gledališke elemente, da gre pri izvajanju za (večinsko) ljubiteljsko, neprofesionalno dejavnost, da gre za pretežno zunanjo lokacijo izvedbe ter da sama vsebina uprizoritve temelji na dediščini skupnosti. Končni seznam izbranih primerov sodobnega ljudskega gledališča je pokazal, da so najštevilčnejše zastopani primeri ljudskega gledališča tisti, ki posegajo po prikazu šeg in navad, gospodarskih opravil in načina življenja ali so uprizorjeni spomini na nekdanje živeče ljudi in dogodke iz zgodovine, ki pa so se zgodili do druge svetovne vojne. Pri tem moram poudariti, da sta bila pomembna kriterija trajanje in sam način uprizoritve. Pogosti so namreč primeri, ki se z imenom opirajo na snov iz dediščine, vendar, kot navaja Bogataj, gre pri omenjenih »praznikih« in »dnevih« pogosto le za veselice s programom, ki vključuje prikaze preteklih šeg in navad ali pa so povezani s predstavitvijo gospodarske dejavnosti nekega kraja (Bogataj 2011: 13). Torej je dejanska uprizoritev najmanjši del celotne prireditve, ki dogodku posodi svoje ime in mu nudi rdečo nit. Tako v obravnavo ne vključujem dogodkov, pri katerih gre zgolj za ime, ne vsebujejo pa nobene uprizoritve (npr. Kmečki praznik), prav tako ne različnih tekmovanj ali kmečkih iger, kot na primer Kmečka olimpijada v Veliki Polani, Tekmovanje koscev in žanjic. V svojo obravnavo nisem uvrstila tudi t. i. *dni in praznikov*, pri katerih se kmečka dela prikazujejo na aranžiranih kulisah na vozovih v povorki, kot lahko to vidimo, na primer, pri Prazniku terana in pršuta v Dutovljah, na Lučkem dnevu v Zgornji Savinjski dolini idr. Ker gre pri omenjenih dogodkih za minimalne primere uprizoritve, jih torej ne vključujem v svojo obravnavo,¹⁹ bi pa zaradi uporabe gledaliških elementov takšni prikazi lahko bili primer (krajšega) sodobnega ljudskega gledališča.

Tega je kar dovolj, teh lokalnih avtorjev, ki nekaj pišejo. Ampak gre veliko bolj za kakšne krajše skeče, tako da jih delajo bolj za kakšne proslave, posebne priložnosti. Celovečernih je manj, ker je bolj komplicirana zgradba.

(S16 2015)

Preglednica (Tabela 2) vsebuje 25 različnih primerov sodobnega ljudskega gledališča, ki so bili navedeni v napovednikih dogodkov od leta 2008. Pri vsakem izmed njih navajam kratek opis (ki sem ga povzela po objavi organizatorjev) ter kdo je njegov nosilec oz. izvajalec. Opisan je tudi način izvedbe ter katere gledališke elemente izbrani primer ljudskega gledališča vsebuje. Primeri si sledijo koledarsko, od januarja do decembra.

¹⁹ Ker sem sklepala, da bi vsem krajšim prikazom dediščine v Sloveniji, ki se opirajo na pretekle šege in navade ali pa so povezani s predstavitvijo gospodarske dejavnosti nekega kraja, težko sledila, sem se odločila, da jih ne vključim v Tabelo 2.

Tabela 2: Klasifikacija in izbrani primeri sodobnega ljudskega gledališča med letoma 2008 in 2022.

PRIMER	Kratek opis	Nosilec	Izvedba	Gledališki elementi
Obhodi kolednikov	<i>Obhod kolednikov, največkrat kot trije kralji in pastir, zbirajo darove za slovenske misijonarje in prinašajo blagoslov</i>	<i>Misijonsko središče Slovenije; lokalna župnija; lokalna fantovska skupnost</i>	<i>Obhod od hiše do hiše</i>	<i>Kostumi, rekviziti. Ni odra in scene – prizorišče je domače dvorišče, hišni prag. Besedilo temelji na obrazcih, vključuje petje. Vsebinsko se primer navezuje na trikraljevsko šego.</i>
Pustni obhodi	<i>Različna pustovanja in obhodi maškar po Sloveniji</i>	<i>Lokalne fantovske skupnosti in lokalna turistična društva</i>	<i>Obhod od hiše do hiše; tudi kot povorka</i>	<i>Maske in ličila, kostumi, rekviziti. Ni odra in scene – prizorišče je domače dvorišče, hišni prag. Besedilo temelji na obrazcih, vključuje spremljavo (največkrat) harmonike. Vsebinsko gre za prikaz pustne šege.</i>
Škofjeloški pasijon	<i>Pasijonska igra, združena s pasijonsko procesijo v velikonočnem času</i>	<i>Občina Škofja Loka, Pasijonska pisarna</i>	<i>Procesija, sprevod</i>	<i>Premični odri, kostumi, rekviziti. Vključitev glasbe, razsvetljave, potrebno je ozvočenje. Prizorišče so ulice in trgi Škofje Loke. Besedilo je predloga iz 18. stoletja. Vsebinsko gre za prikaz Kristusovega trpljenja.</i>
Rokovnjaška poroka	<i>Prikaz poroke »po starem«</i>	<i>Društvo za ohranjanje in oživljanje kulturne dediščine Skrinjca</i>	<i>Samostojna prireditev</i>	<i>Kostumi, rekviziti. Besedilo temelji na obrazcih; vsebinsko se navezuje na prikaz ženitovanjske šege.</i>



Dan pod Lovrencem	<i>Priveditev vsako leto predstavlja eno od domačih obrti oz. kmečkih opravil. Izbrana domača obrt je rdeča nit dogajanja, ki se odvija skozi celoten program priveditve.</i>	<i>TD Briše, Dramska skupina Neptun</i>	<i>Uprizoritev v sklopu priveditve</i>	<i>Kostumi, rekviziti. Prizorišče na prostem, na travniku graščine. Vključuje glasbo, potrebno je ozvočenje. Besedilo je napisano za namen primera. Vsebinsko se veže na prikaz nekdanjega načina življenja in gospodarskih opravil v kraju.</i>
Petrov sejem	<i>Sejem je tematsko povezan s srednjim vekom in prangerjem v središču trga. Preko slednjega obujajo čas, ko je trg dobil trške pravice in sodno oblast.</i>	<i>KD Brestanica Svoboda in TD Brestanica</i>	<i>Uprizoritev v sklopu priveditve</i>	<i>Kostumi, rekviziti, ozvočenje. Prizorišče na trgu. Besedilo je napisano za vsako izvedbo. Dogajanje vključuje tudi glasbo in ples. Vsebinsko se primer nanaša na čas srednjega veka ter vključuje spomine na nekdanj živeče prebivalce gradu in trga.</i>
Posavsko štehvanje	<i>Posavsko štehvanje je konjeniška igra in priveditev, na kateri jezdec med dirom s kovinskim kijem razbijajo na drog nasajen lesen sodček.</i>	<i>Kmečka strojna skupnost Savlje Kleče</i>	<i>Priveditev</i>	<i>Kostumi – narodnostni, pripadnostni kostum ali noša; rekviziti, ozvočenje. Besedilo ni govorjeno na prizorišču, temveč le spremlja kot komentar dogajanja na prizorišču.</i>
Prangerjada	<i>Druženje prangerskih krajev Slovenije s predstavitvijo srednjeveškega sojenja na prangerju</i>	<i>Turistična društva</i>	<i>Priveditev</i>	<i>Kostumi, rekviziti, ozvočenje. Besedilo sestavljeno za vsak primer posebej. Odvija se na osrednjem odru na prostem.</i>



Kmečka ohcet v Bohinju, leta 2011 se preimenuje v Etno vikend	<i>Prikaz poroke »po starem«; glavni igrani del predstavlja vasovanje. Lahko pride celo do prave poroke.</i>	<i>Turistično društvo Bohinj</i>	<i>Večdnevna samostojna prireditev, sestavljena iz dveh uprizorjenih delov: vasovanje in kmečka ohcet.</i>	<i>Kostumi, rekviziti, ozvočenje in projekcija na platno. Dogajanje na različnih lokacijah na prostem, glavni del na dvorišču. Besedilo je sestavljeno na novo, sledi pa predpisanim obrazcem, ki se vsebinsko vežejo na ženitovanjsko šego.</i>
Furmanski praznik	<i>Prireditev, ki temelji na tradiciji prikaza prevoznitstva ali furmanstva</i>	<i>Turistično društvo Postojna</i>	<i>Uprizoritev v sklopu prireditve</i>	<i>Kostumi, rekviziti, ozvočenje. Predstavitve na vozovih, prizorišče ulice. Besedilo ni govorjeno, je pa vsak prikaz pospremljen z branim komentarjem. Dogodek je pospremljen z narodnozabavno in pop glasbo.</i>
Praznik žetve	<i>Prikaz opravil v povezavi z žitom; vsakoletna premiera »kmečke igre« domačinke A. Oblak</i>	<i>TD Žirovski vrh</i>	<i>Večdnevna prireditev</i>	<i>Kostumi, rekviziti, ozvočenje. Prizorišče deloma na prostem, deloma na dvignjenem odru. Besedilo je vsakoletno sestavljeno na novo, vsebinsko se veže na nekdanja gospodarska opravila, dogodke in prebivalce kraja.</i>
Erazmov viteški turnir	<i>Srednjeveška prireditev, ki sloni na legendi o Erazmu Predjamskem</i>	<i>Postojnska jama</i>	<i>Celodnevna prireditev</i>	<i>Kostumi, kulise, ozvočenje. Besedilo je sestavljeno namensko, je vsako leto enako. Prizorišče je na prostem, na travniku. Uprizoritev prikazuje obdobje srednjega veka, natančneje čas obleganja gradu.</i>
Flosarski bal	<i>Zaigran prikaz življenja in dela splavarjev ali flosarjev</i>	<i>Turistično društvo Ljubno ob Savinji</i>	<i>Uprizoritev v sklopu večdnevne prireditve</i>	<i>Kostumi, kulise, rekviziti, ozvočenje. Besedilo je namensko sestavljeno. Vsebinsko se veže na gospodarsko panogo kraja. Uprizoritev je deloma izvedena na odru, deloma na prostem, celo na reki Savinji.</i>



Dan teric	<i>Prikaz opravil in šeg, povezanih s predelavo lanu</i>	<i>TD Davča</i>	<i>Uprizoritev v sklopu večdnevne prireditve</i>	<i>Kostumi, rekviziti. Vsebinsko se veže na gospodarsko panogo kraja. Uprizoritev je izvedena na prostem, na travniku.</i>
Ovčarski bal	<i>Zaigran prikaz življenja in dela pastirjev; prigon ovac v dolino</i>	<i>TD Jezersko</i>	<i>Uprizoritev v sklopu večdnevne prireditve</i>	<i>Kostumi, rekviziti, ozvočenje, narodnozabavna in pop glasba; dvignjen oder na prostem. Besedilo je namensko sestavljeno ter se navezuje na življenje pastirjev.</i>
Semiška ohcet	<i>Prikaz poroke »po starem«</i>	<i>Folklorna skupina, TIC Semič</i>	<i>Večdnevna samostojna prireditev</i>	<i>Kostumi, rekviziti, ozvočenje, glasba. Dogajanje na različnih lokacijah na prostem. Besedilo sledi predpisanim obrazcem, deloma je sestavljeno na novo. Vsebinsko se nanaša pa ženitovanjsko šego.</i>
Gozdar kmet nekoč in danes	<i>Prikaz nekdanjega načina življenja v krajši igri</i>	<i>Turistično društvo Pudgura</i>	<i>Uprizoritev znotraj celodnevne prireditve</i>	<i>Kostumi, rekviziti, ozvočenje. Prizorišče na prostem; besedilo je vsako leto sestavljeno na novo ter se vsebinsko veže na nekdanji način življenja ter šege in navade kraja.</i>
Prikaz šeg in navad v Tuhinjski dolini; preimenovan leta 2014 v Tuhinjska dolina nekoč in danes	<i>Prikaz nekdanjega načina življenja v igri</i>	<i>TD Tuhinjska dolina</i>	<i>Samostojna uprizoritev</i>	<i>Kostumi, rekviziti, ozvočenje. Prizorišče na prostem. Besedilo je vsako leto sestavljeno na novo ter se vsebinsko veže na nekdanji način življenja.</i>
Kraška ohcet	<i>Obred, ki sloni na ženitovanjski šegi na Krasu.</i>	<i>Kraška hiša Repen</i>	<i>Uprizoritev v sklopu večdnevne prireditve</i>	<i>Kostumi, rekviziti, ozvočenje, glasba in ples. Dogajanje na različnih lokacijah na prostem. Besedilo sledi predpisanim obrazcem, deloma je sestavljeno na novo. Vsebinsko se nanaša na ženitovanjsko šego.</i>

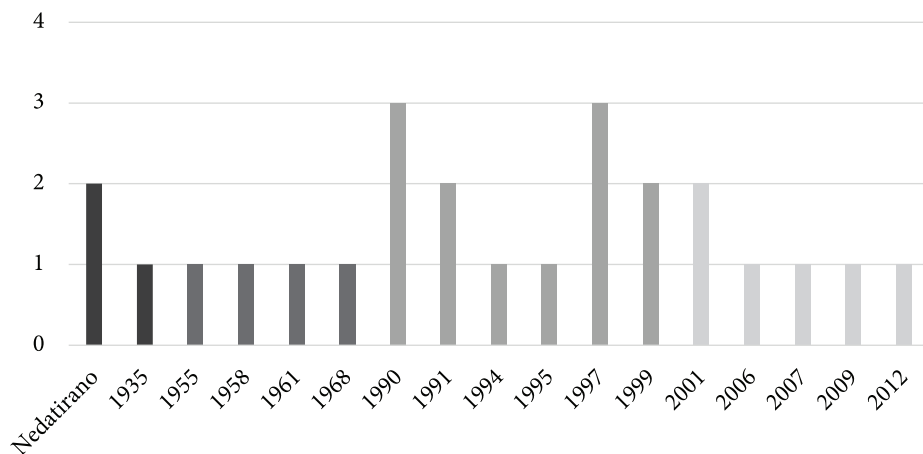
Pohod na stičišče štirih občin (ko gosti dogodek občina Velike Lašče, se uprizori Krvavska legenda)	<i>Uprizoritev, ki prikazuje čas turških vpadov ter pojasnjuje nastanek krajevnega imena Krvave Peči</i>	<i>Organizator izvedbe KUD Rob</i>	<i>Uprizoritev je del enodnevnega dogodka</i>	<i>Kostumi, rekviziti, ozvočenje. Prizorišče na prostem na travniku. Besedilo je napisano namensko in je vsako leto enako. Vključuje ljudsko petje. Vsebinsko se nanaša na zgodovinsko povedko.</i>
Miklavžev obhod	<i>Šega obhoda svetega Miklavža s spremstvom angelov in hudičev, ki na domu obdarujejo otroke</i>	<i>Različni organizatorji</i>	<i>Obhod od hiše do hiše</i>	<i>Kostumi, rekviziti. Dogajanje na različnih lokacijah, prizorišče je največkrat hiša. Besedilo sledi predpisanim obrazcem, deloma je sestavljeno oz. improvizirano na novo.</i>
Otepanje	<i>Obhod božično-novoletnih kolednikov</i>	<i>Fantovska skupnost</i>	<i>Obhod od hiše do hiše</i>	<i>Kostumi, rekviziti. Dogajanje na različnih lokacijah, prizorišče je dvorišče ali hiša. Besedila je malo, ta sledi predpisanim obrazcem. Vsebinsko sloni na šegi otepanja, spremljava harmonike.</i>
Žive jaslice	<i>Odigran prizor iz Svetega pisma, ki prikazuje rojstvo Jezusa</i>	<i>Različna društva in župnije</i>	<i>Samostojna uprizoritev ali kot prireditve</i>	<i>Kostumi, rekviziti, ozvočenje, razsvetljava. Vključitev glasbe in/ali petja. Prizorišča na prostem na trgih ali travnikih, tudi v jami. Besedilo je sestavljeno za to priložnost, vsebinsko se nanaša na dogodek iz Svetega pisma.</i>
Narečne igre iz Ribnice	<i>Uprizoritve se navezujejo na nekdanje prebivalce ter način življenja Ribnice</i>	<i>Darinka Suljević</i>	<i>Kot samostojna prireditve ali v sklopu večdnevne prireditve</i>	<i>Kostumi, rekviziti, ozvočenje. Prizorišče na prostem. Besedilo je sestavljeno namensko, vsebinsko se nanaša na ustno izročilo ter nekdanji način življenja prebivalcev Ribnice.</i>



Guzaj iz Kozjanskega	<i>Uprizoritve prikazujejo življenje razbojnika Guzaja</i>	<i>KD Prevorje</i>	<i>Kot samostojna izvedba ali v sklopu večdnevne prireditve</i>	<i>Kostumi, rekviziti, ozvočenje. Prizorišče oder ali na prostem. Besedilo je namensko sestavljeno po literarnih predlogah, vsebinsko se uprizoritev nanaša na življenje zgodovinske osebnosti, tj. razbojnika Guzaja.</i>
-----------------------------	--	--------------------	---	--

Iz tabele je razvidno, da je nabor primerov sodobnega ljudskega gledališča pester, polje dejavnosti oz. tematik raznoliko, prav tako načini izvedbe. Lahko rečem, da so bolj ali manj zastopane vse slovenske regije. Pri obravnavi primerov, navedenih v Tabeli 2, zasledimo primere, ki so kontinuirano izvajani, in tudi takšne, ki so nastali na novo, bodisi kot gledališče zgodovine bodisi kot interpretacija dediščine (če se navežem na Bogatajevo klasifikacijo; več glej 1992). Najštevilčnejše so zastopani primeri, ki imajo svoj začetek v 90. letih 20. stoletja, saj je takih kar dvanajst oz. dobra tretjina vseh primerov (več glej Graf 1). Vsi primeri, navedeni v Tabeli 2, se izvajajo še danes, prenehala je le prireditev Rokovnjaška poroka, ki so jo izvedli le trikrat. Najbolj množično so na območju Slovenije zastopani trikraljovski obhodi v sklopu Trikraljavske akcije, saj je bilo leta 2014/15 v akcijo vključenih 330 župnij, leta 2015/16 354 župnij ter v letu 2016/17 360 župnij (Misijonsko središče 2016).

Datacije prvih izvedb



Graf 1: Datacije prvih izvedb primerov sodobnega ljudskega gledališča.

Če primerjamo izpisane primere s tistimi, ki jih je raziskoval in naštel Kuret (1958) in so navedeni v Tabeli 1, vidimo, da gre v izbranih primerih v Tabeli 2 večinoma za javne prireditve in dogodke, ki jih Kuret ni raziskoval. Številne oblike, ki jih je omenjal Kuret, so se v pol stoletja izgubile ali predrugačile v (turistično) prireditev. Zato ne zasledimo več, na primer, koledniških obhodov, kot so florjanski ali mihaelski. Po Sloveniji lahko sledimo tudi organiziranim porokam, ki so izpeljane v obliki gledališke predstave kot del turistične ponudbe. V Tabeli 2 so navedene štiri »ohceti«, ki so organizirane kot samostojne prireditve, pri katerih gre za uprizoritev poroke z vsemi elementi, ki naj bi po mnenju organizatorjev sodili k ženitovanju – od vasovanja, šranganja do prevoza bale ipd.²⁰ Predrugačili so se tudi drugi primeri – tako je, na primer, Škofjeloški pasijon postal polprofesionalna izvedba, ki sloni na Romualdovi predlogi. Jurjevanje je danes vpeljano le še kot del prireditve, v sklopu katere se prikaže šega, povezana z jurjevanjem. Od 90. let 20. stoletja dalje so zopet množične zastopani primeri trikraljevskih kolednikov, ki se po drugi svetovni vojni niso izvajali. Prav tako je zelo navzoče pojavljanje živih jaslic. V Tabeli 2 so prevladujoči t. i. dnevi in prazniki, ki so nastali na novo kot interpretacija dediščine ter temeljijo na prikazu nekdanjega načina življenja. Slednje, ravno zaradi gledališkosti v njihovih izvedbah (kostumi, rekviziti, komunikacija z občinstvom) in ljubiteljskega ustvarjanja, tudi uvrščam na področje sodobnega ljudskega gledališča.

Po mnenju turističnih organizacij, pri katerih sem črpala informacije, in po presoji organizatorjev prireditev, gre pri vseh navedenih primerih v Tabeli 2 za področje etnologije. Namreč, pri objavljanju napovednikov prireditev STO prireditve deli po kategorijah na festivale, glasbene, kulturne, etnološke, športne, zabavne, kulinarčne in otroške prireditve, sejme, gospodarske in promocijske razstave ter ostale prireditve (STO 2012). Dogodki oz. primeri, ki so me zanimali v okviru raziskave sodobnih pojavov ljudskega gledališča, so bili uvrščeni v kategorijo *Etnološka prireditve*. Organizatorji nimajo oblikovanih kriterijev za razvrstitev objavljenih prireditev:

Pri vnosu lokalnih prireditev sodelujemo z lokalnimi skrbniki in oni sami presodijo, v katero kategorijo spada kakšna prireditve. Včasih je kakšna zato tudi napačno kategorizirana. Sami se pri tem zanašamo na občutek in nimamo posebej izdelanih kriterijev za kategorizacijo prireditev.
(STO 2012)

Podobno je do leta 2012 TZS tovrstne primere v reviji *Lipov list* uvrščala v kategorijo *Prireditve s področja dediščine in folklorne*, od leta 2013 pa je kategoriziranje opuščeno.

²⁰ Poroke ne potekajo vsako leto. Praviloma »ohceti« izvedejo tisto leto, ko imajo tudi pravi poročni par. V kolikor dobijo poročni par, je poročni obred pravi (formalno veljaven), drugače pa se celoten poročni dogodek odigra.

Tudi sami organizatorji tovrstnih prireditev, ki jih uvrščam na področje ljudskega gledališča, jih najpogosteje poimenujejo kar »etnološke prireditve« ali celo »etnološka dediščina«.

Kot je razvidno iz Tabele 2, gre pri vseh navedenih primerih za institucionalizirane gledališke primere, saj se primeri sodobnega ljudskega gledališča vršijo preko lokalnih turističnih, kulturnih, umetniških društev, lokalnih osnovnih šol, župnij ali občin. Gre torej za formalno oblikovanje skupin in njihovega delovanja. Menim, da se formalnost posredno kaže tudi pri obliki same izvedbe primerov, saj v večini primerov ne gre več za nestrukturirane uprizoritve, temveč, kot kaže sondaža, so primeri v 81 odstotkih izvedeni kot prireditve (samostojna ali celo kot uprizorjeni del v sklopu celodnevne dogodka). Kot izjemo v zgoraj navedenem seznamu vidim le štiri primere, ki predstavljajo ostalih 19 odstotkov. To so: trikraljevski koledniški obhodi, pustni obhodi (ne karnevali!), Miklavževi obhodi in otepanje.



UPRIZARJANJE DEDIŠČINE NA PRIMERIH LJUBITELJSKEGA GLEDALIŠČA

IZVAJALCI IN NJIHOVE PRIPRAVE NA IZVEDBO

Mi igramo živo gledališče. Smo spontani.

(S14 2015)

Ljubiteljsko gledališče obstaja in se razvija zaradi ljudi, natančneje nosilcev oz. izvajalcev.²¹ Nosilci so tisti posamezniki in pobudniki, ki so gonilna sila celotne izvedbe od začetne ideje do konca, ko se pospravijo rekviziti. Glavni nosilec je bila še do druge polovice 20. stoletja v večini lokalnih skupnosti fantovska skupnost, torej neporočeni fantje. Pri mnogih obredih niso smeli sodelovati ne dekleta ne otroci. Uprizoritve, med katerimi so bili večinoma obhodi in/ali kolede, so temeljile na spontanosti, neformalnosti in prostovoljstvu. Režiserja navadno ni bilo ali, kot navaja Kuret po P. Bogatyrevem, »je pri obhodih ali nabožnih igrah režiser pravzaprav ljudsko izročilo; posameznik je samo njegov tolmač« (Kuret 1958: 42). V primeru, da je šlo za kompleksnejšo igro, kot so to, na primer, Drabosnjakove, pa je največkrat avtor sam prevzel vlogo vodje, šepetalca in režiserja hkrati (prav tam).



²¹ Poglavlje temelji na videnju izvajalcev oz. članov, ki so aktivni pri izvedbi primerov ljudskega gledališča in sami sebe vidijo kot aktivne člane skupnosti.

V razvoju ljudskega gledališča je mogoče opaziti, da se v drugi polovici 20. stoletja zgodi preobrat v igralskem sestavu, tako spolu in starosti izvajalcev, kot sami obliki organiziranosti oz. organizaciji. To je opazil že Kuret, ki je zapisal, da »družbeni sestav igralskih skupin dostikrat preseneča. [...] Božične igre ter pastirske in trikraljevske kolede pa izvajajo otroci, ponekod dečki in deklince skupaj« (1958: 40). Na drugem mestu je dodal, da se »hkrati z menjavanjem starosti izvajalcev menjata tudi funkcija in oblika« (Kuret 1958: 16). Sama sem pri opazovanju različnih izvedb na terenu opazila, da gre pri sodobnem ljudskem gledališču za igralske skupine, ki jih sestavljajo tako moški kot ženske različnih starosti. Podrobneje sem to lahko opazila pri obisku in pogovorih z izbranimi skupinami, s katerimi sem opravila pogovore, saj sem se na terenu srečala z mešanimi skupinami ter opravila pogovore s trinajstimi moškimi in osmimi ženskami, med dvajsetim in več kot sedemdesetim letom starosti. Najbolj je zastopana skupina odraslih med tridesetim in šestdesetim letom starosti.

Sodobno ljudsko gledališče se je moralo prilagoditi birokratizaciji in formalizaciji same ljubiteljske dejavnosti, ki jo danes določa Zakon o društvih (ZDru 2011). Skupine delujejo znotraj neprofitnih organizacij, katerih glavni fokus je ustvarjanje gledaliških predstav. Ljubiteljske gledališke uprizoritve so največkrat v domeni in organizaciji lokalnih kulturnih, umetniških ali turističnih društev²², drugih nevladnih organizacij, pogosto tudi zasebnih zavodov; redkeje neformalnih skupin. Ljubiteljska gledališka dejavnost je prisotna po vsej Sloveniji in danes obsega več kot 900 različno organiziranih gledaliških skupin, vse od otroških, mladinskih, študentskih do odraslih gledaliških skupin, ki delujejo pod okriljem JSKD in Zveze kulturnih društev Slovenije.

Od sredine 19. stoletja se začnejo pojavljati prostovoljne organizacije, v katere se ljudje lahko vključijo, največkrat glede na interesno dejavnost (Bendix 1989: 44), med katerimi so društva že poldrugo stoletje eden najpomembnejših stebrov civilne družbe tudi v Sloveniji. Po Zakonu o društvih (2011) je društvo »samostojno in nepridobitno združenje, ki ga ustanoviteljice oz. ustanovitelji ustanovijo zaradi uresničevanja skupnih interesov« (ZDru 2011: 1). Primarni cilj društev ni pridobivanje dobička, pač pa gre za prostovoljno, samostojno in nepridobitno združenje, čigar člani povežejo svoja znanja in izkušnje za doseganje skupnih ciljev, hkrati pa zadovoljujejo tudi širši interes okolja, v katerem delujejo. Za povezovanje v tovrstna združenja ljudi motivira predvsem želja po druženju, želja po pomoči drugim in skupnem premagovanju določenih ovir ter preživljanje prostega časa z enako mislečimi (Bendix 1989: 46).

²² Skupine delujejo različno: v okviru kulturnega društva, ki deluje bolj ali manj le na področju gledališča; v okviru kulturnega društva, ki ima več sekcij in je gledališka skupina ena izmed njih; lahko v okviru kakšnega drugega društva (športno društvo, društvo upokojencev, gasilsko društvo). Pred leti je delovala na primer gledališka skupina v okviru Streliškega društva Celjska četa, poznamo na primer tudi dramsko skupino Društva študentov medicine Slovenije ter igralsko skupino Društva medicinskih sester, babic in zdravstvenih tehnikov Gorenjske. Med ljubiteljska gledališča sodi tudi Šentjakobsko gledališče Ljubljana.

Zavedati se moramo, da so društva najpomembnejši predstavnik nevladnih organizacij po vsem svetu in predstavljajo ne le interesne organizacije, pač pa izvajajo mnoge družbeno koristne naloge in pomembno sodelujejo pri zagotavljanju družbene blaginje. Poleg tega je delo ljudi v skupini učinkovitejše in pripomore k hitrejšemu dosegu skupnega cilja. Zato so takšne in drugačne organizacije zelo priljubljene, saj lahko ljudje z včlanitvijo izražajo tudi svoje razmišljanje in čutijo pripadnost. Glavni cilj in smisel obstoja takšnih organizacij oz. društev je izpolnjevanje določenega poslanstva, ki se navezuje na spremembe v kakovosti življenja posameznega človeka, člana takšne organizacije in drugih ljudi (Arslanovski 2014: 1). Max Weber celo trdi, da prostovoljna, neprofitna društva zapolnjujejo celotno vrzel med politično organizirano in prepoznano močjo (kot so država, občina, Cerkev) in naravno, osnovno skupnostjo – družino (Weber 1910, po Bendix 1989: 145).

Ljubiteljsko gledališče je zagotovo ena od takšnih društvenih oblik manifestacije ljudske kulture, saj težko obstaja brez določene organizacijske strukture. Oblikovanje igralskih skupin in prehod gledališke ustvarjalnosti na »polje formalnih družin« omenja že Kuret, ki je opazil, da so »družbeno osnovo dostikrat dajali ali posebni stanovi, prvotni rokodelski cehi in poznejše cerkvene bratovščine. [...] [N]aslednice so igralske družbe, ki se ločijo od amaterskih igralskih družin po močni zavesti izročila in krepkejši medsebojni povezanosti udov« (1958: 40). Dejavniki, ki vplivajo, da v skupini posežejo po uprizoritvi dediščine, so po Regini Bendix osebnost udeležencev, izbor tematike in ideološki trendi, ki trenutno prevladujejo v skupnosti. Organizacija v skupino oz. neprofitno društvo jim omogoči, da vse to lahko udeležijo (Bendix 1989: 44). Zato primerov ljudskega gledališča ne najdemo v vsakem društvu ali gledališki sekciji, temveč so pogojeni z akterji v skupini, njihovimi interesi in pozitivnim odzivom znotraj skupnosti.

V veliki večini se društva lahko pohvalijo z dolgoletno društveno tradicijo, v okviru katere je aktivnih več sekcij, med drugimi pevška, plesna, likovna in gledališka ali dramska. Gledališke sekcije oz. igralske zasedbe prostovoljnih društev v večini svojega repertoarja posegajo po dramskih igratih in predlogah znanih avtorjev in bi potemtakem sodile v skupino amaterskih ali ljubiteljskih gledališč. Iste zasedbe pa poleg tovrstnega gledališkega ustvarjanja kot spremljevalni program enkrat ali večkrat letno uprizorijo predstavo ali dejanje, ki pade v polje ljudskega gledališča. Igralske zasedbe se namreč pri uprizoritvi ljudskega gledališča naslanjajo na člane društva, akterji pa so navadno aktivni člani dramske oz. gledališke sekcije znotraj samega društva. Kulturno umetniško društvo Rob, na primer, poleg gledaliških predstav vsako leto organizira prireditev ob dnevu žena in materinskem dnevu, kot gostitelj z občino sodeluje pri organizaciji poletnega festivala, vsake štiri leta pa izvede še uprizoritev t. i. Krvavske legende. Podobno tudi Kulturno društvo Svoboda iz Brestanice združuje različne sekcije, dramska skupina



vsako leto uprizori novo klasično gledališko predstavo, člani iste sekcije pa so tudi izvajalci Petrovega sejma in glavni nosilci zgodbe o bratih Rajhenburških. V okviru že obstoječe organizacije in dejavnosti, ki jih izvajajo v okviru društva, so le dodali še avtorsko uprizoritev, ki se nanaša na lokalno dediščino. Takšna izvedba je z vidika organizatorjev programa precej lažja, saj pri izvedbi ljudskega gledališča izhajajo iz »lastnih virov«, tj. oseb, ki jih poznajo, kot tudi financ, ki jih premore njihovo obstoječe društvo. Gre samo za prerazporeditev virov.

Dejansko so to iste skupine: ista skupina, ki ima sicer neko predstavo, pa v okviru 8. marca, na primer, izvede še neko krajšo domačo igro.

(S16 2015)

Akterji in njihove vloge znotraj ekipe, ki ustvarja ljudsko gledališče, so različne. »Na začetku vsake stvaritve je tudi v ljudski kulturi *posameznik*,« je navedel Niko Kuret (1958: 41). Pri primerih sodobnega ljudskega gledališča je še vedno za celoten zagon motorja potreben posameznik, ena oseba, ki ima veselje do igranja, je aktivna v skupnosti, je vodstvena osebnost, umetnik in organizator hkrati. Ta navadno okoli sebe zbere skupino ljudi, ki jih igranje veseli. Pri postavitvi igre v ljudskem gledališču je torej največkrat pomembna oseba, posameznik, ki vodi skupino, jo koordinira in je tudi idejni vodja ljudskega gledališča v lokalni skupnosti. Tega se zavedajo in potrjujejo tudi člani sami:

Mislím, da je pomembno, da imamo pravo osebo na pravem mestu. Ne, da se kar nekaj gremo, samo zato, da imamo. Ampak da imamo dobesedno pravo osebo na pravem mestu.

(S6 2013)

Moraš poskrbeti za vse, od teksta, postavitve na odru, režije, iskat igralce, kostume, vse. [...] Potem tudi ne bi bilo nič. Mora biti nekdo, ki vse vodi, ima ideje. Mora biti neka gonilna sila, ki to čuti. Glejte, nekdo mora bit.

(S14 2015)

Potem se je pa našel naš L. in je napisal scenarij. Ko je bilo to narejeno, smo poiskali ljudi, kdo bi to kaj igral, kdo je [za] kaj zainteresiran.

(S3 2016)

Idejni vodja je eden izmed akterjev, član in del skupine, in kljub temu, da ima vodilno funkcijo, je, po zagotovilu sogovornikov, najpogosteje še vseeno »eden izmed

njih«. Medtem pa je še v drugi polovici 20. stoletja veljalo, da nosilec oz. »igralski vodja« ne izhaja iz skupnosti oz. je posrednik znanja, ki ga skupnost vključi v svoje gledališko ustvarjanje. Kuret omenja: »Četudi je igra živela na kmetih, niso bili njeni nosilci kmetje« (1958: 41). Kot glavne nosilce oz. pobudnike tistega časa našteje rokodelce, šolnike in celo duhovnike, med katerimi ima v mislih predvsem Drabosnjaka. Po njegovem mnenju jim je ta čast pripadla zaradi njihove večje razgledanosti in (z)mogućnosti, saj, kot navaja, »dojemajo vrhnjeslojne gledališke [nanaša se na mesto in trg] tvorbe drugače kakor njegovi vrstniki« in so tako preko iger postali »posrednik vplivov, ki od zunaj prihajajo do podeželske skupnosti, in tudi varuh izročila« (Kuret 1958: 42).

Pobudnik je danes v večini primerov posameznik, lahko pa gre tudi za institucijo. Vendar takšna vpletenost institucij skriva za seboj drugačen namen uprizoritve, ki ni nujno lokalno in povezovalno naravnano, kot je to značilno pri ostalih, temveč sta v ospredju ekonomska funkcija in namen trženja dediščine.

Skupine so združene z različnimi cilji, kar se izraža tudi v njihovem interesu. Medtem ko nekateri priznajo, da so se v igralsko zasedbo vključili predvsem zaradi želje po igranju in nastopanju, spet drugi izpostavijo pripadnost skupnosti, tradicijo, »patriotstvo« itd.

S11: Dejstvo je, da je to že mal tradicija tukaj. Čisto vsak, ki je v KUD, ima že ali starše, brate, ki so že prej sodelovali in igrali.

S13: Pa tudi tako smo se družili, smo bili sošolci že v osnovni šoli pa pri pevskih in potem smo pa se kar skupaj opogumili. Vem, da je bila enkrat ena predstava in je igral še moj oče in brat in potem sem se še jaz priključila. V 4. razredu. Ne vem, kar nekako so te not potegnil, čisto samoumevno: »Dej, ena igra se igra, daj pridi.« Najprej smo začeli z malo manjšimi vlogami, potem smo pa nadgrajevali in stopnjevali. Pa potem smo tudi mi naše brate in sestre naprej notri potegnil, pa prijateljice, s katerimi smo se družili.

(S11 in S13 2016)

So pa sicer tudi na splošno, pri vseh oblikah in primerih, posamezniki, ki so vključeni v katerikoli primer uprizoritve ljudskega gledališča, v skupnosti prepoznani kot aktivni in angažirani člani skupnosti. Ravno zaradi njihove aktivnosti so vpeti v različna društva, zaradi ljubezni do igre, gledališča in lokalnega okolja pa sodelujejo še pri izvedbi ljudskega gledališča. Pri tem seveda ne smem zanemariti dejstva, da je večina primerov, ki sem jih (empirično) obravnavala, s podeželja, kar pripomore k angažiranosti članov in njihovi vključenosti v različne lokalne skupine.

S17: *To je ta znani sindrom na vasi, da če si nekje, si povsod. Je ena skupina ljudi.*

S13: *Ja, saj smo res. Tisti, ki smo tukaj, smo načeloma povsod: pri gasilcih, pri zboru, igralci. Potem pa še razni animatorji, oratoriji, podeželske žene [smeh].*

S11: *Zmeraj iste obraze srečuješ.*

(S17, S13 in S11 2016)

Vendar bi glede na izjave sogovornikov sklepala, da je (ne)angažiranost članov splošni društveni problem sedanje družbe in aktivnejši člani skupnosti pogosteje sodelujejo pri aktivnostih v lokalni skupnosti, pa naj bo to mesto ali podeželje.

Roko na srce, vsa društva imajo po cca. sto članov, dela nas pa vsega skupaj petnajst. In še to smo eni in isti.

(S5 2013)

Vsi akterji so praviloma izključno prostovoljci; kljub temu da mnogi opravljajo več nalog hkrati, za svoje delo ne prejemajo plačila. Zavedajo se, da priprava igre zahteva veliko časa, ki si ga vzamejo zunaj svojega delovnega časa.²³

A. Vrtovec Beno (v nadaljevanju A): *Za takšne stvari gre veliko časa?*

S8: *Ja, ogromno, ampak ga ni škoda. Velika spodbuda je pa tudi dolga gledališka tradicija našega društva.*

S6: *Kljub službi grem rad igrat, plesat, pomagat bilo kaj, si vzamem čas. [...] Jaz sem pa vse naredil prostovoljno, še poleg mojega dela. To greš popoldan, ko imaš svoj čas.*

S5: *Ja, amaterji smo čisto drugačni glede tega.*

(S8, S6 in S5 2013)

Če ne bi imel podjetja [...]. To je moj hobi, tisto je pa moj kruh. Tukaj grem, da se sprostim, tam pa delam, ker moram preživet.

(S21 2015)

Kombiniranje delovnega in prostega časa je seveda zahtevno, kar vpliva na urnik vaj in nastopov. Sogovorniki so se celo pošalili, da bi morali imeti »stalno pripravljenost«.²⁴

²³ Edini izstopajoči primer je sodobni Škofjeloški pasijon, kjer so že od začetka ponovnega uprizarjanja k sodelovanju povabili določene profesionalce in strokovnjake.

²⁴ Izjava se nanaša na afero izplačevanja dodatkov za stalno pripravljenost za delo zaposlenih na fakultetah Univerze v Ljubljani v letu 2015.

S3: *To je težko na vasi, saj je ljudi malo in tistih, ki so pripravljene sodelovati, še manj in zmanjka ljudi in časa. Vendar mi nismo tukaj zaposleni in ni to edino, kar mi delamo. Mora biti koristno in prijetno. Takšni dogodki so tudi eni redkih, da se ljudje masovno združijo.*

S10: *In seveda je publika malo razvijena.*

S3: *Ampak vse to naše delo se nam nikamor ne šteje. Nimamo te stalne pripravljenosti, ampak jo delamo.*

(S3 in S10 2016)

Veste, se kar malo ljudje otepajo tega. Zdaj, na primer, mi bi lahko s tem gostovali marsikje ali bili v ponudbi turističnega centra, so se že zanimali ljudje, ampak kako boš ti dobil ljudi za določeno uro? A veste, ljudje so v službah [...]. In veste, v čem je še problem, da eni potem nimajo časa se naučit in hodit na vaje. In na začetku za vaje je bilo v redu, ampak potem, ko bi bilo pa treba nastopat, potem pa pride do problema s časom.

(S14 2015)

Prostovoljstvo tako v primeru ljubiteljskega gledališča posega v različne sfere posameznikovega življenja. Ne gre le za plačilo, ki ga posamezniki ne prejemaajo za svoje nastopanje, temveč veliko stroškov, ki jih imajo pri pripravi na izvedbo, sodelujoči krijejo sami.²⁵

Ko jaz gledam, kaj vse imajo nekateri za neko prireditev, kakšne možnosti vse imajo. Koliko ljudi je napisano [na letakih, gledaliških listih] in koliko materiala imajo na voljo. Pri meni je pa vse prostovoljno, nimaš pa niti ljudi niti strokovnjakov. Tukaj moraš res vse sam. [...] A veste, saj jaz sem imela s tem stroške, povsod sem hodila zastonj. Ampak meni to ni bilo pomembno, jaz to rada počnem. Ampak tako je to v društvih, to je prostovoljstvo in počneš, ker te to veseli.

(S14 2015)

Vse skupine delujejo kot neprofitne skupine in si svoje delovanje skoraj v celoti financirajo same. Osnovna sredstva za delovanje društev navadno pokrijejo občine iz svojega proračuna, vendar se morajo društva za to prijaviti na njihove razpise. Finančno si sicer društva, ki izvajajo primere sodobnega ljudskega gledališča, stroške pokrijejo s prostovoljnimi prispevki, delno z vstopninami, če te so, in z redkimi sponzorskimi in

²⁵ Prostovoljstvo se kaže tudi pri pripravi kulis, kostumov, rekvizitov ipd.

donatorskimi sredstvi. Denarna sredstva uporabijo za nakup materiala, kritje tekočih stroškov, nikakor pa ne za plačilo dela.

Vsi vključeni prostovoljci so v večini ljubitelji na svojem področju, amaterji, brez strokovne izobrazbe na področju gledališča. Nekateri se udeležujejo delavnic za igralce, ki jih vsakoletno organizira JSKD, vendar je to bolj izjema kot pravilo.

S3: Mi smo čisto navadni vaščani, nihče nima kakšnega posebnega tovrstnega znanja, to je zgolj entuziazem in talent na takšni ravni, tako kot je. Nihče ni bil na nobenem usposabljanju. Si vedno pogledamo svojo predstavo, jo tudi ovrednotimo. Poslušamo tudi odziv ljudi. [...] Nismo bili pa nikoli na nobenem izobraževanju. L. je režiser in vse to spiše. [...] Ja, vsakemu nekaj igranje pomeni, je veliko entuziazma.

S10: Tudi mi smo taki, da vemo, da ni vse v redu, da nismo profesionalci. Mi vedno poslušamo in poskušamo potem se temu prilagoditi. In potegniti ven tisto, kar je.

S3: Tudi vsaka igra ne izpade enako. Strašno vpliva naše razpoloženje, mi nismo profesionalni igralci, ki bi znali se prilagoditi vsaki situaciji in odreagirati na določene okoliščine, se spremeniti.

(S3 in S10 2016)

Znotraj gledališke skupine poteka neformalna ločitev glede na vsebino in predstavo, ki jo skupina želi uprizoriti. V primeru, da gre za dramatizacijo vsebine, ki se vsebinsko nanaša na dediščino skupnosti, torej, v primeru ljudskega gledališča, se člani skupine praviloma opirajo na lastno, ljubiteljsko ustvarjalnost in znanje. Pri predstavah, ki so vezane na literarne dramske predloge, pa k sodelovanju pogosteje povabijo profesionalne in strokovno podkovanе posameznike (režija, scenografija, kostumografija).

Smo imeli profesionalne režiserje [za klasične igre, komedije]. Medtem ko to našo igro režijsko prevzame pa kar M.

(S20 2013)

Slednje je tudi ena od (pomembnih) ločnic, ki loči ljudsko gledališče od klasičnega ljubiteljskega odra, saj je pri slednjem opaziti večjo ambicioznost in povpraševanje po strokovnih in izučenih kadrih.

Te skupine odrasle imajo približno 30 odstotkov oz. tretjino, ki je na Linharta [Linhartovo srečanje] prijavljenih, najamejo nekega profesionalnega režiserja, oz. nekoga, ki se pač poklicno ukvarja s teatrom, npr. igralec, dramaturg [...]. No, je

pa potem tudi škoda, ker potem izumira inštitut amaterskega, ljubiteljskega režiserja. Ker tisti, ki so dovolj ambiciozni, bodo najeli nekoga od zunaj.

(S16 2015)

Vsekakor se znotraj lokalne skupnosti ve, kdo je tisti, ki ima igralsko žilico in voljo do ustvarjanja, nastopanja.

A: Moraš biti en tak tip človeka za to?

S15: Definitivno, sigurno. Tud, ko na primer, jaz sem imel vedno tako tremo pred premiero, vse do trenutka, ko sem gor prišel, potem je pa kar šla. Ampak mislim, da je to čisto zdravo.

(S15 2016)

Sicer ni pravilo, je pa pogosto in skoraj značilno, da so vsi člani pri izvedbi uprizoritve ljudske igre domačini. Kot so mi zatrjili, je organizacijsko lažje, pa tudi sicer je delo lažje, če so vsi člani iste lokalne skupnosti, ki si delijo skupne navade.

S19: Ni pogoj, je pa lažje, da so igralci naši in iz tega kraja.

S11: To je tudi zato, da nas zastop'jo. [smeh]

S19: Pa tudi tako je, če so iz kakšne druge vasi ali težko dobijo prevoz, nimajo avta. Ali pa potem, ko gredo v srednjo šolo, so čez teden pogosto v internatu.

(S19 in S11 2016)

To, da so vsi akterji ljudskega gledališča domačini, ima ogromno prednosti: vsi sodelujoči se med seboj poznajo, poznajo navade in lastnosti drug drugega ter sposobnosti in znanja svojih sočlanov. Vodilni ima tako manj težav pri dodeljevanju vlog in nalog znotraj ekipe, pogosto pa se zgodi, da ima pisec besedila pri pisanju igre že predvidene določene igralce in njihove vloge ter usklajuje like s karakterji igralcev.

S3: To, da je bil L. glavni junak, je bilo jasno, ker ga je tudi najbolj naštudiral, je imel že pol v glavi in ni bilo nobenega drugega primernega. Tudi ko je pisal scenarij, je imel v glavi osebe, ki bodo določene like igrali, mu mora pasati značaj. Tudi, koga bo naštimal in da bo to sprejel.

S7: Če si domačin, poznaš ljudi in veš, kateremu pripada kakšna vloga.

(S3 in S7 2016)

Gospodar in gospodinja sta bila vedno ista, drugi liki so se malo menjali, je zaviselo od tega, kaj komu bolj paše in odvisno od tematike. Ampak gospodar in

gospodinja sta bila vedno par. Ju nikoli nismo menjali, ker sta se dobro ujela, tudi uigrala sta se in ne smeš menjat, kadar je tako.

(S21 2015)

Mi smo kar ohranili imena takšna, kot jih imamo v resnici. V glavnem so to domačini, kdor je pač hotel, nekatere sem jaz prosila, za nekatere veš, da imajo smisel. [...] So pa to ljudje, za katere vem, da načeloma imajo nek smisel za nastopanje.

(S14 2015)

Ker gre za posameznike, ki so že tako ali tako vključeni v dramsko skupino znotraj lokalnega društva, in za katere se znotraj lokalne skupnosti ve, da imajo igralsko žilico, je organizacija veliko lažja. Vendar sestava ekipe, ki bo sodelovala pri izvedbi sodobnega ljudskega gledališča, ni vezana le na članstvo v društvu. Vključijo se lahko vsi, ki želijo prostovoljno sodelovati, predvsem pri večji izvedbi je potrebna še dodatna pomoč drugih članov skupnosti. Kot so se izrazili sogovorniki, je takšna vključenost v pripravo in izvedbo gledališke predstave bolj specifična pri primerih ljudskega gledališča, saj gre za uprizarjanje tematik, ki so poznane širši skupnosti in se zato lahko z manjšo vlogo statista ali s pomočjo pri pripravi vključi prav vsak, brez vaje in predhodnih priprav.

S18: Igralci so večina ti, ki so vezani na KUD. [...] Veste, te igralce, ki so vajeni igrat, jih hitro spraviš v red. Sem imel že izbrane igralce. 100 %.

S19: Pridružijo se nam pa še kakšni, ki jih rabimo. Na primer konjeniki. Povabimo še kakšne, ki jih poznamo, na primer kakšne prijatelje ipd., da nas je malo več. Kakšno žlahto. Pa seveda vse člane.

S18: Ker dejansko samo igralcev je praktično premalo. Za takrat, ko pride nekaj prizorov, potrebujemo statiste, da na primer moški, kosci kosijo, gospodinjice so po hišah in, ko bežijo, da pride iz vsake strani po kakšnih deset ljudi, starejših in otrok. Tam, da je vsega skupaj okoli trideset igralcev in statistov. No, recimo, da je igralcev, takih, ki imajo tekst, kakšnih deset. Ostali so pa statisti.

(S18 in S19 2016)

Pri izvedbi ljudskega gledališča seveda niso pomembni samo igralci, temveč vsi akterji, ki pomagajo pri realizaciji uprizoritve primera. Znotraj skupine se posamezniki razdelijo glede na znanje in veščine, ki jih obvladajo.

S8: *No, saj, zdaj pa povejte, kako ne bi kaj delal, če imamo toliko talentov in idej. Temu to leži, drugemu nekaj drugega, spet tretji bi nekaj drugega rad delal, nekdo se spet kaj spomni.*

S5: *Morajo biti pravi ljudje na pravem mestu.*

S6: *Pomembno, da imaš neko odgovornost v skupini ...*

S8: *... in eno ekipo, ki jo poznaš. Takoj veš, koga za kaj poklicat, na primer, ko potrebuješ kaj narediti za sceno, takoj veš, koga poklicat in kaj ga prosit. In veš, da bodo to oni naredili.*

S5: *Ja, ampak pokličeš, razložiš in se zмениš, ne rabiš potem več skrbet.*

(S8, S5 in S6 2013)

Pomembna ni le vloga igralcev, temveč je izrednega pomena tudi vloga t. i. tehničnega kadra, ki poskrbi za postavitve kulis, morebitne svetlobne in zvočne efekte. Vloge se porazdelijo glede na interese in znanje:

Eden je za lučke, šepetalec je tisti, ki takrat ne igra, ni na odru. Ampak ni nujno, da sicer nima vloge, ampak samo takrat pomaga.

(S19 2016)

S8: *Ampak pogledjte, dajte si zamisliti igro – kaj pa bi mi brez vseh teh štirih, ki nam vse postavijo, od scene, luči do glasbe, do selitve, nalaganja, zlaganja in barvanja. Mi se lahko na glavo mečemo in vse na pamet znamo, ampak mi nimamo kaj, če ni njih. Ampak tega ne znajo spoštovat.*

S5: *Ja, ampak mislim, da smo pri nas v društvu to že nekako spoznali. Jaz vedno rečem: »Tudi, če nekoga ne vidiš, da nekdo dela nekje v ozadju, ko skoz dela in skoz sledi.« Mislim, da smo to kar dosti popravili.*

S6: *Enkrat so enega vprašali: »Ja, zakaj si pa ti dobil bronasto [občinsko] priznanje, ali jim je katero ostalo?« Pa je odgovoril: »Jah, glej, ti prideš na oder, pa odpoješ. Jaz moram pa prej vse pripraviti, da lahko sploh nastopaš. In na koncu, ko greste vi pit, jaz pa [...], je treba to še vse pospraviti.«*

S8: *Ja, je treba to spoštovat. [...] Ampak potem je treba še veliko narediti. Ko je konec predstave, se igralci slečejo, na odru se pa že dogaja – je treba vse pospraviti.*

S5: *Poleg tega so to ljudje, ki skrbijo, da naš dom funkcionira, tako kot mora. Pogledjte, vso feršterkarijo, stoli, eno, drugo, tretje ... pa se to nikjer ne vidi. Ampak ti, ko prideš v dom igrat, vse že funkcionira: oder, luči, vse laufa. Veste, koliko ur so tam, pa tega nihče ne vidi.*

(S8, S5 in S6 2013)



Po zatrjevanju sogovornikov je velik poudarek na sodelovanju celotne ekipe. Kljub temu da je idejni vodja navadno tudi pisec besedila in režiser izvedbe, je njegovo praviloma le ogrodje, predloga, končna izvedba je plod skupnih idej in prilagoditev.

Kaj je moja vloga? Najprej prav izbira besedila, potem ga damo na izbiro. In naprosim za pomoč pri kostumih, za nasvete. Jaz potem pripravim predlog razdelitve vlog in gradivo preslikamo in rečem: »Nesite domov, poglejte, kakšna je vaša vloga«.

(S8 2013)

Jaz to razmišljam, ko kaj vidim, pa razmišljam naprej o tem. Tudi s kolegi gremo v debato. Potem razdelimo vloge, vsak vzame domov, pregleda lik, potem pa vsak sam še malo razvije. [...] Če nekomu kaj ne gre, se prilagodi, spremeni.

(S10 2016)

Velikokrat gre za sodelovanje celotne lokalne skupnosti, saj so različni posamezniki vključeni v pripravo na različnih nivojih, vse od priprave prostora do pogostitve in spremljevalnega programa.²⁶

Ljudsko gledališče je posebna oblika gledališča, kar se kaže tudi pri sami pripravi na uprizoritev. Predvsem je pomembna vsebina, ki je poznana večini pripadnikov skupnosti in loči tovrstno obliko gledališke ustvarjalnosti od klasične ljubiteljske, poudarjajo sogovorniki. Pri ljudskem gledališču gre namreč za uporabo lokalnega znanja in vedenja.

Pri tej naši igri lahko sicer pride kakšen profesionallec, ampak ne more ne vem kaj naredit. Ker to je pač takšna zadeva, čista domača. In če imaš takšne igralce, kot so tile moji, to sploh ni problema. Ker se jim ni treba kaj veliko učit, ker so vsi navajeni.

(S18 2016)

S15: *Tukaj [igra ljudskega gledališča, izvedena na prostem] si lahko privoščiš malo več improvizacije. Ni toliko strogega teksta kot na odru, ko mora šepe-*

²⁶ Poseben primer v številu sodelujočih predstavlja v slovenskem prostoru Škofjeloški pasijon. Pri organizaciji Škofjeloškega pasijona je bila celotna organizacijska skupina projekta razdeljena na več podskupin, ki skrbijo za promocijo, finance, logistiko itd. Pri sami uprizoritvi sodeluje več kot šeststo prostovoljcev ter okoli osemdeset konjenikov, še dodatnih dvesto prostovoljcev pa pomaga pri sami organizaciji in pripravah na uprizoritev (Spletni vir 3).

talec vskočit [sogovornik ima v mislih klasično dramsko predlogo v izvedbi njihovega društva].

S20: Ja, tukaj zunaj je res tako, da je bolj preprosto. Tudi tako je, da vsako ponovitev, ki smo jo igrali, smo vsako lahko še dopolnjevali.

(S15 in S20 2016)

Poznavanje vsebine, zgodbe in likov, ki se jih oživlja, je del prednosti »domačega terena« celotne organizacijske ekipe. Skrivnost izvedbe je v tem, da se ni potrebno v celoti držati besedila igre, temveč lahko pride do določene stopnje improvizacije, saj lahko izvajalci izhajajo iz lastnih izkušenj, znanja.

S20: Pri tej domači igri je dobro, ker lahko vključuješ stvari iz izkušenj, ki smo jih imeli. Vsi od nas poznamo osnovno zgodbo. [...] Smo se tudi pred igro še kaj zmenili, na primer smo rekli: »Glej, kosci bomo šli čez vas. Logično, da bomo zapeli, a ne?« Je veliko sprotnega prilagajanja, spontanijh akcij. S18: Ja, saj pravim, če imaš takšne igralce, je to mala mal'ca. [...] Ja, ta zadnja verzija igre, jaz sem njemu en dan prej povedal, kaj bo igral: »Glej, nič drugače ne kaže, jutri boš tole zaigral, preberi.«

S20: Tu ni problem, če ti osnovni tekst poznaš, ga prebereš. Potem pa zaigraš. Nič hudega, če malo besede obrneš ali pozabiš. Malo zimproviziraš pa kakšno besedo dodaš. Probaš naredit pristno, ne sme pa biti zafnano.

(S20 in S18 2016)

Mi ne rabimo komunikacije, mi vse delamo že avtomatsko. [...] Če ni uigrane ekipe, je težko. Ne moreš vsakemu povedat, kaj mora naredit. Mora tudi motiv že malo poznat. Že vnuka – ko smo imeli prikaz oranja trt – sta sama zložila voz, stara okoli 11 in 7 let. V petih minutah. Zaradi teže si jima mogel malo pomagat, ampak sicer sta vse vedla, kam gre kakšen del.

(S21 2015)

Poznavanje vsebine in prisotnost članov, ki izhajajo iz iste lokalne skupnosti in iz skupnega društva, vpliva tudi na način vaj in uigranost med izvajalci.

S3: Zdaj, ko jo že imamo napisano, samo na hitro povadimo, samo osvežimo. Takrat smo »dežurni« dva, tri dni. Obnoviti oz. osvežiti je lažje, kot se vse na novo naučit.

S10: Ljudje oz. zasedba je vedno enaka, včasih malo širša, včasih malo ožja.

(S3 in S10 2016)

Prav tako na vaje vpliva način izvedbe ljudskega gledališča, to je večinoma igra na prostem, kar pomeni, da je vaj na samem prizorišču manj. Izvedba na prostem je sicer tudi ena od skupnih potez ljudskega gledališča, ki tovrstno gledališko ustvarjalnost umešča znotraj ljubiteljskega gledališča.

Praktično je vaj na licu mesta zelo malo. Tu, na odru, v dvorani smo povadili. Ker mi moramo it še na drugo lokacijo – na travnik. Konjev, ker jih je šest, sedem, pa ne moreš vozit sem in tja in naslednji dan spet.

(S18 2016)

Z voli smo vadili tri tedne prej, včasih pa začnemo tudi dva meseca [prej]. Vsak večer. Se zmenim z enim, ki ima tu njivo in potem pičimo gor in dol. Jih je treba spraviti v kondicijo. Ker peljat voz ali vleči plug, je velika razlika. [...] Vaj pa sploh nimamo, kar se tiče igralcev. Smo že tako uigrani, da samo rečemo motiv in gremo. Ženske so že tako psihično izdelane, da točno vedo, kaj morajo – mi samo rečemo: »Ti boš nesla košaro na glavi, ti boš nesla merendo [malico] v roki, ti boš nesel grable, ti vile, koso, klepač.«

(S21 2015)

Članstvo društev in igralskih zasedb je mešano in vključuje moške in ženske, posameznike različnih starostnih skupin, socialnih statusov in poklicev, kot statisti pa so k uprizoritvi povabljeni tudi otroci. Kar je vsem igralcem skupno, je njihova ljubezen do gledališča in veselje do igranja.

Nismo gledali, kdo je talentiran, ampak vsak je imel možnost igrat. In potem se vsak sam odloči. Nismo pa imeli kakšnih avdicij in rekli: »Ti boš, ti pa ne smeš.« [...] Tudi, če nisi talentiran za igranje, so ti že dali kakšno vlogo. Gre za družbo.

(S19 2016)

Akterji ljudskega gledališča so torej posamezniki, ki sodelujejo pri izvedbi dogodka, ki sega v polje tovrstne ljudske ustvarjalnosti. Danes zaradi lažje organizacije in izvedbe največkrat delujejo preko neformalne in neprofitne lokalne organizacije. Če je bilo v drugi polovici 20. stoletja še pretežno opaziti vodilno vlogo fantovske skupnosti, je od 90. let 20. stoletja in v 21. stoletju možno opaziti sodelovanje in angažiranost posameznikov, ki spadajo v različne starostne skupine, prevladujejo pa mešane zasedbe s polnoletnimi člani oz. člani srednje in starejše generacije. To je sicer značilno tudi za amaterska gledališča, ki uprizarjajo klasične dramske predloge.

Specifika sodobnega ljudskega gledališča je, da sodelovanje posameznikov ni omejeno zgolj na članstvo in pripadnost organizaciji. V mnogih primerih je opaziti sodelovanje celotne ali velike večine lokalne skupnosti, vključitev pa je odvisna od posameznikovih talentov in znanja.



Slika 1: Mešana zasedba izvajalcev Krvavske legende v izvedbi članov KUD Rob in prostovoljcev – domačinov (Foto: A. Vrtovec Beno, Krvava peč, 28. 9. 2013).

Zaradi njihovega entuziazma in vodilne vloge pri celotnem projektu se ljudsko gledališče v skupnosti izvaja in ohranja. Na vprašanje »Ali menite, da se bo tovrstna gledališka dejavnost ohranila, če sami ne bodo nadaljevali?« pa vsi odgovarjajo zelo skeptično:

A: *Če vi odnehate, bi se našel nekdo, ki bi to naprej igral?
Trenutno ne, moramo kar pošteno povedati, da nimamo nobene gužve.*
(S3 2016)

*Škoda, da je naša vas majhna in če se jaz umaknem, ne vem, kdo bo to pobral.
Če se umaknem, nimajo kaj v roke print, je konc. [...] Ne vidim pa nikogar, ki
bi to peljal lahko naprej. Jaz sem bil s štarta za in tudi pobudnik za ustanovi-
tev društva, ker sem videl, da gremo lahko samo tukaj skozi kot vas. Ogromno
smo na ta račun naredili. Mi ni žal niti minute.*
(S21 2015)

IZBIRA TEMATIKE ZA UPRIZORITEV IN NASTANEK GLEDALIŠKIH BESEDIL

To je čar vsega – moraš stremet k originalu, če ne, nimaš kaj delat.

(S21 2015)

Glavno sredstvo, s katerim akterji nastopajo, je vsebina, ki je pri uprizoritvi pospremljena še z vizualnimi elementi. Pri sodobnem ljudskem gledališču ima vsebina posebno vlogo, saj ravno tematika, ki sloni na dediščini skupnosti, ter izvedba teksta na prizorišču predstavljata pomembni karakteristiki, ki ločita tovrstno gledališko obliko od klasične amaterske gledališke dejavnosti. Pri analizi scenarijev se mi tako postavljata vprašanji, po katerih temah akterji ljudskega gledališča najpogosteje posegajo ter do kakšnih transformacij pride v načinu podajanja podatkov, tj. od izvorne šege/dogodka preko besedila do igre.

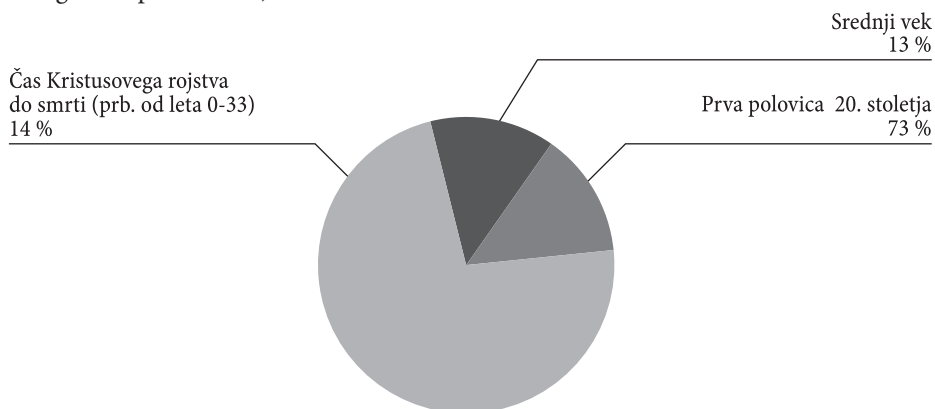
V Sloveniji je možno opaziti uporabo različnih tematik v sodobnem ljudskem gledališču, kar se kaže preko vizualnosti, atraktivnosti in težnje po »drugačnosti od drugih«. Glede na pestro ponudbo različnih primerov sodobnega ljudskega gledališča, ki svojo ponudbo bazirajo na uprizoritvi lastne dediščine, sklepam, da se ponudniki pogosto zatekajo k izbiri »lastne« dediščine, ki jo želijo deliti s širšo množico. Po Terseglavu vse različne manifestacije ljudskega gledališča povezujejo skoraj identična notranja struktura oz. poetika in tudi identične funkcije. Ljudska igra se po Terseglavu konča srečno in ne pozna nerešenih problemov, torej se ne more končati, ne da bi izvedeli za usodo glavnih junakov (2005: 106). Za sodobne prikaze so tako, kot je pokazala raziskava, najpogosteje izbrani primeri, ki prikazujejo spomine, vezane na vesele strani življenja, največkrat povezane z realnimi osebami in prostori v določeni skupnosti. Kot je za ljudsko gledališče značilno, so v teh primerih izbrane zgodbe prikazane preprosto ter povezane z okoljem, kjer se izvajajo. Tu ne gre samo za suhoparno nizanje dejstev, ampak za predstavitev nekdanjega načina življenja s čim več podobnostmi z osebami in prostori iz lokalnega okolja (Vrtovec Beno 2014: 34). Ob spremljanju različnih primerov ljudskega gledališča na terenu sem spoznala, da si več kot polovica obravnavanih primerov v svoji zgodbi sposodi osebe oz. imena oseb in družin, ki izhajajo iz lokalnega okolja; od tega nekateri primeri svojo vsebino celotne celodnevne prireditve snujejo na prepoznavnih osebnostih iz zgodovine, npr. Erazem Predjamski, Rajhenburška gospoda in Guzaj.

Vključujem zgodbe iz lokalnega okolja pa tudi vključeni so resnični ljudje, npr.

Bukovčanovi. Ker ljudje to radi gledajo.

(S14 2015)

Gre torej za poseganje v različna polja dediščine, v prvi vrsti pa zaznamo uporabo folklore oz. ustnega izročila, tj. zgodbe, ki v takšni ali drugačni obliki živijo med ljudmi. Od navedenih primerov namreč dobra polovica tematiko za uprizoritev črpa v spominih na nekdanji način življenja, iz pripovedovanj, »kako je nekoč bilo«. Pri prikazu gre tudi za bližnjo preteklost, zato so spomini na neko določeno opravilo ali prakso še delno živi. Pri izvedbi oz. pripravi besedila si avtorji pomagajo z informacijami, ki so dostopne na spletu ali v različnih pisnih virih (časopisnih člankih), vendar pogosto le kot dopolnitev obstoječega znanja. Primeri, ki se z uprizoritvijo naslanjajo na tematiko starejših zgodovinskih obdobj, na primer v obdobje srednjega veka (Petrov sejem, Prangerjada, Erazmov viteški turnir), se pri oblikovanju vsebine zatečejo k pisnim, arhivskim virom (na primer kronika v primeru Petrovega sejma) in k raziskavam (seminarske, diplomske naloge, časopisni članki).



Graf 2: Prikaz obdobj, na katera se vežejo uprizoritve primerov sodobnega ljudskega gledališča.

Med pregledovanjem literature sem vzporednico uprizorjenim primerom ljudskega gledališča našla v monografiji Marije Stanonik *Procesualnost slovstvene folklore* (2006), v kateri avtorica našteje še žive in najpogostejše oblike sodobne folklore. Poglavitni pripovedovani pojav sedanjosti, kot piše Marija Stanonik, so postali spomini in zgodbe iz vsakdanjega življenja. Ljudem so postali pomembnejši realistični motivi, večjo kontinuiteto pojavljanja so obdržale krajevne ali zgodovinske povedke. Živa vrsta sodobnih pripovedi so, po njenem mnenju, tudi t. i. memorati. To je skupina spominskega pripovedovanja, vse od norčavih prigod in spominov iz lastnega življenja pa do širše preteklosti. S pripovedmi iz pestrega vsakdanjega življenja se tako ohranjajo različne dogodivščine, orišejo pretekle figure, izražajo se nazori in čustva iz določenega okolja (Stanonik 2006: 149–151). Pričujoča raziskava je potrdila, da so oblike sodobnega ljudskega gledališča v vsebini podobne živim oblikam slovstvene folklorne, ki jih omenja

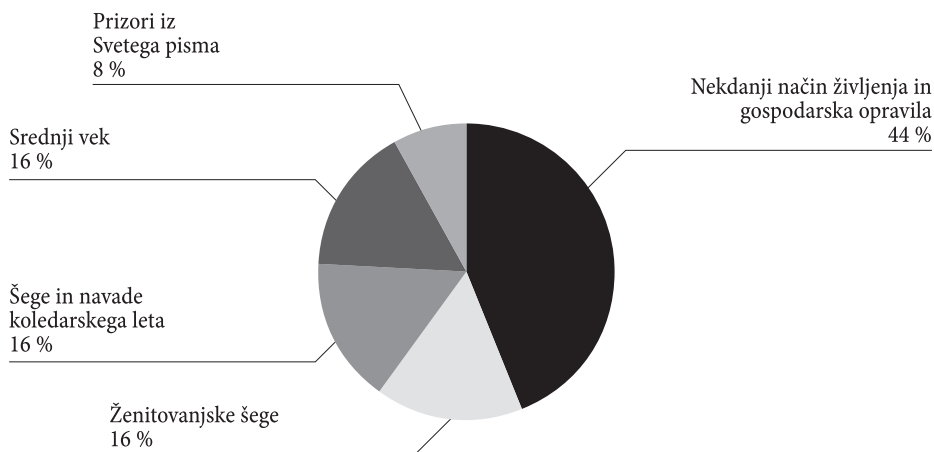
avtorica, saj gre za preplet resničnih prostorov, nekdanj živečih ljudi in nekdanjega načina življenja. Le časovna obdobja variirajo od primera do primera in nas lahko z uspešno predstavitvijo ponesejo bodisi v obdobje srednjega veka bodisi v čas turških vpadov bodisi v novejšo zgodovino oz. prejšnje stoletje. Trditev mi potrdijo tudi sogovorniki na terenu.

V vseh igrah vzamem in vključim vaše ljudi, te resnične, v pozitivnem smislu.

So resnični, ampak so že pokojni, ampak ljudje se jih spomnijo.

(S14 2015)

Primeri iz Tabele 2 sem razdelila v pet skupin glede na tematiko, ki jo uprizarjajo: odigrani prizori, ki temeljijo na biblijskem izročilu (Škofjeloški pasijon in Žive jaslice); primeri, ki snov črpajo iz srednjeveške tematike (Petrov sejem, Prangerjada, Erazmov viteški turnir); primeri, ki uprizarjajo ženitovanske šege (Rokovnjaška poroka, Kmečka ohcet v Bohinju, Semiška ohcet in Kraška ohcet); šege in navade koledarskega leta (trikraljevski koledniki, pustni obhodi, Miklavževi obhodi in otepanje) ter prikazi oz. uprizoritve nekdanjega načina življenja in gospodarskih opravil nekega kraja, ki jih je največ, kar 44 odstotkov oz. 11 primerov (glej Graf 3). Od vseh pregledanih primerov se le dva navezujeta na smrt, to sta Škofjeloški pasijon in Krvavska legenda, ostali primeri slikajo vesele plati življenja.



Graf 3: Vsebina, na kateri temeljijo primeri sodobnega ljudskega gledališča.

Kot trdi Marija Stanonik, neposredna povezanost z lokacijo, ki jo poznajo tako pripovedovalci kot poslušalci, zgodbe ohranja pri življenju in jih dela priljubljene (2006:

149–151). Navezava tematike uprizoritve na lokalno izročilo pa ni pomembna le za predstavitev drugim, temveč se njena prednost v sodobnem ljudskem gledališču kaže še v samem igranju, saj olajša igranje domačim izvajalcem, ker je (splošno) poznana.

A: Kakšne so razlike med igranjem vaše uprizoritve in drugih iger, ali je igra igra?

S2: Mogoče gre [pri drugih igrah] samo za drug stil in se je težje navadit. Medtem pa poznaš že iz knjig, si prebral, si slišal in potem sploh ni problem uprizoriti in se postaviti v določeno vlogo.

S20: Točno tako!

S2: Tisto, kar pa ne poznaš, sploh, če je kakšen drug slog, npr. Charliejeva teta [komedija avtorja Walterja Brandona Thomasa], pa moraš najprej prebrat, razumet, se postaviti v tisti svet. Tu pa ne rabiš zastopiti, to že vse veš.

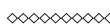
S15: Ja, na primer, da bi nam dali igrati Hamleta. To bi bilo težko.

(S2, S20 in S15 2016)

Izhajajoč iz zgornje izjave sogovornikov, gre za nekakšno igranje »sebe«, saj je izvajalcem vsebina dobro poznana in jim je blizu po tematiki, besedilo je lahko (delno) improvizirano, liki so prilagojeni karakterju igralcev ipd. Skratka, igralci ne potrebujejo veliko priprav, da začutijo svoj lik, temveč pri vlogi večinoma izhajajo iz sebe.

TRANSFORMACIJA IZBRANE TEMATIKE V BESEDILO

Mimično-dramatska obredja predkrščanskega izvora ne zahtevajo besedila. Kjer pa je besedilo potrebno (npr. pri svatbi pred nevestinim domom, v godčevskih prizorih ipd.), se dosledno improvizira. Ljudska igra po »vrhnjeslojnih zgledih pa že potrebuje besedilo. Vaški igrski vodja je dojemal vrhnjeslojne gledališke tvorbe drugače [...]. Reagiraj je nanje aktivno z željo, da bi sam s svojimi ljudmi priredil nekaj podobnega. Imeti je moral v sebi toliko stvariteljske sile, da je svojo željo tudi uresničil« (Kuret 1958: 42). Tako je Niko Kuret opisal odnos do besedila in njegovo pojavnost v primerih ljudskega gledališča. Menim, da je podobno še danes, saj na terenu ločim: 1) primere, pri katerih besedilo temelji na večinski improvizaciji (npr. pustni obhodi, Miklavž s spremstvom, otepanje), 2) primere, ki sledijo določenim obrazcem (npr. koledniki, Kraška, Semiška in Bohinjska ohcet), ter 3) primere, ki vsebujejo zapisano dramsko besedilo, lahko do vejice in pike natančno. Slednjih je čedalje več, ker sodobna zasnova



takšnih in drugačnih prireditev temelji na vnaprej pripravljenih zasnovah, scenarijih ali vsaj dnevnih redih. Vendar je tudi pri takšnih primerih dovoljena določena stopnja improvizacije oz. se »togost« z leti izvedbe rahlja.²⁷ Primeri pod točko 3) so predstavljali glavnino mojega raziskovanja, saj je teh, kar se je pokazalo s sondažo, tudi največ. Vsebina je tako največkrat podana preko teksta, ki pa ni obvezen, saj obstajajo tudi primeri gledališča, pri katerih je vsebina uprizorjena brez govorjenja (Lozica 1976: 142). Takšne oblike brez teksta so predvsem prevodi in prikazi, pri katerih izvajalci ne govorijo teksta, temveč je glavno sredstvo komunikacije s publiko prikaz določenega opravila. Tekst je pri takšnih oblikah lahko dodan kot komentar dogajanja na prizorišču.

Na podlagi analize lahko potrdim, da si danes akterji za lažjo izvedbo največkrat pripravijo oz. napišejo scenarije, ki pogosto temeljijo na izročilu njihove skupnosti. Na primeru analiz gledaliških besedil primerov, ki sem jih raziskala s terenskim delom, bom prikazala proces spremembe besedila v performativne oblike, tj. v gledališke uprizoritve, ter spremembo izvirne zgodbe na odru.²⁸

In kako poteka transformacija? Pri na terenu opazovanih primerih lahko sledimo takšni poti:

segment dediščine → (zapis zgodbe)²⁹ → scenarij/gledališko besedilo → uprizoritev

Prvi korak pri spremembi v performativno obliko je zapis besedila, pri katerem gre za preoblikovanje besedila v tekst, ki je primeren za odrski nastop. Lado Kralj je v svojem delu *Teorija drame* dramsko delo označil kot vsaj dvodelno: »Drama je literarni tekst, ki poleg branja omogoča ali celo zahteva uprizoritev. V ta namen je razdeljena na glavni tekst (fiktivni premi govor) in stranski tekst (didaskalije).« (1998: 5) S tem tekst dobi popolnoma drugačno strukturo. Tehnično gledano gre za zapis celotnega dogajanja na odru (scenska in odrska postavitve, opis likov, opis zunanjega izgleda, reakcij) in neverbalne komunikacije, ne le govorjene besede. Spremeni se tudi način izražanja, saj je besedilo, ki je predstavljeno na odru, povedano v sedanjem času in v direktnem govoru. V dramskem besedilu didaskalije režiserju ali igralcem dajejo navodila za dejansko

²⁷ Da se navezanost na besedilo z leti rahlja, opaža tudi Mateja Habinc pri raziskavi Kravjega bala in Kmečke ohceti v Bohinju (Habinc 2013).

²⁸ V slovenskem prostoru je Marjetka Golež Kaučič (2012) predstavila ljudske balade kot vir nastanka nekaterih dramskih besedil, na Hrvaškem je pot od posnete recitacije ljudske povedke do lutkovne predstave opisala Lada Čale Feldman (1993).

²⁹ V nekaterih primerih gre za zapis ustnega izročila v prozno obliko, kot so npr. romani, zbirka zgodb ipd. Takšen primer so pripovedi o razbojniku Guzaju ali zgodba o dveh bratih iz gradu Rajhenburg, ki jo najdemo v zbirki *Gradovi in graščine v narodnem izročilu* Janka Orožna. V večini izbranih primerov pa gre za neposredni zapis v scenarij oz. dramsko besedilo.

uprizoritev in prikaz vsega napisanega. Najstarejša ohranjena dramska knjiga je o *Škofjeloškem pasijonu*. Poleg tega da je *Škofjeloški pasijon* najstarejše ohranjeno dramsko besedilo v slovenskem jeziku z dodatki v latinskem in nemškem jeziku, je zaradi dodanih režijskih opomb tudi najstarejša ohranjena dramska režijska knjiga v Evropi. Avtor besedila namreč ni napisal le scenarija prireditve, temveč je opisal celoten tok procesije, vse od priprav in organizacije do režijskih napotkov glede vlog in igralcev, vrstni red nastopajočih, njihova oblačila in rekvizite (Faganel 2009: 39–48).

To je ves tekst, z opombami. [...] Sicer ga pa čisto dodelam. Tam, kjer je v narečju, pa namesto polglasnika naredim zvezdico [], se mi zdi, da je lažje.*

(S14 2015)

Ja, vse je dramatisirano, napisano po vlogah in z opombami.

(S8 2013)

Tisti del besedila, ki ga v gledališču govore igralci, se imenuje premi ali direktni govor. Najpogosteje je tekst spremenjen v dialog, torej pogovor med dvema ali več osebami, ki mu igralci popolnoma sledijo.

Najprej je treba vse poiskati, material je v knjižnici in arhivih, in spisati iz tega zgodbo. To, naša igra, je dejansko finišan izdelek.

(S18 2016)

Na odru je hkrati več oseb, vsaka igra svoj lik z določenim imenom in osebnostjo ter govori svoje besedilo. Dialog na odru hkrati oživi napisano besedo, govor dveh ali več različnih glasov pa zgodbo naredi zanimivejšo, kot če bi isto besedilo pripovedoval en sam pripovedovalec. Dramski oz. gledališki tekst tako spremeni tudi dolžino osnovne zgodbe, da na primer iz kratke, petminutne zgodbe skupine naredijo enourno predstavo. Pri pisanju besedil za uprizoritev se avtorji scenarijev zavedajo, da je potrebno vse znane podatke prirediti in hkrati upoštevati gledališke zakonitosti, med drugim na primer: avtor mora sestaviti dialoge; vsebina mora biti zanimivo predstavljena in mora pritegniti ljudi s stopnjevanjem dramatičnosti. Kot trdi Terseglav, gre pri večini oblik ljudskega gledališča za notranjo strukturo, ki nakazuje tristopenjsko zgradbo s predstavitvijo, zapletom in razrešitvijo (2005: 106).

Jaz črpam ven iz knjig. To so dejansko ena samostojna, krajša poglavja v knjigi, jaz pa potem priredim. Iz treh listov je potrebno narediti eno uro. Vse tisto, kar še pritegne ljudi [kot npr. situacijska komika, dramatični zapleti, humorni

vložki]. *Držat ljudi eno uro je težko. Ko začnejo enkrat govorit, jih izgubiš. Tukaj ni veliko igre, profesionalne, je veliko teksta. Publiki moraš vse povedati, jih pripeljati v zgodbo. Moraš gledat, da bo steklo.*
(S10 2016)

Osnovni zgodbi so dodani različni dogodki iz vsakdanjega življenja pa tudi novi liki, ki jih v originalni pripovedi ni, izvirna zgodba je zaradi želje ugoditi občinstvu in subjektivnosti avtorja pogosto podkrepljena s humornimi vložki in dodanimi interpretacijami.

A veste, vedno, ko se piše naša predstava, mora izpasti fajn, vse mora fajn izpast. [...] No, tukaj sem se mogla kar poigrat in kar nekaj domišljije vključit [...]. Vse te zgodbe, in vsi ti pogovori, vse sem se mogla sama spomnit.
(S14 2015)

Humor je na splošno zaželen oz. prisoten pri vseh obravnavanih primerih sodobnega ljudskega gledališča. Prav tako je pomembno, da mora biti uprizoritev aktualizirana, zgodba pa preprosta.

Recimo, mi igramo striktno komedije. Ker ljudje to rabijo. Ljudje imajo vsega v življenju dost. In največjo zahvalo dobiš nazaj, ko vidiš, da se cela dvorana smeji. In ko čakaš prvi smeh in ko na koncu vidiš, da so ljudje zadovoljni. Res, uro in pol, ko jih odpelješ od tega vsakdana. Da pozabiš vse stvari, to te itak počaka. Mi pa jim pričaramo ali lep večer ali lep dan. Igramo zato, da druge razveseljujemo.
(S5 2013)

Pređen pa igra zaživi na odru, je treba premisliti in prilagoditi besedilo, da bo ustrezalo ne le gledališkimi zakonitostim, temveč tudi igralcem. V večini primerov gre za skupinsko stvaritev; idejni vodja predstavi predloge, zapiše scenarij, nato pa skupaj v skupini besedilo priredijo tako, da je vsem članom všeč. Ker gre za ljubiteljsko in prostovoljno dejavnost, je prilagajanje igralcem in upoštevanje želja ekipe zaželeno.

Ko se razdelijo vloge, vsak vzame tekst domov, pregleda lik, potem pa vsak sam še malo razvije svoj lik. Ob razdelitvi vlog in tekstov vedno rečem: »Takole bi lahko bilo; kako bo v resnici, bomo pa še dorekli.« Potrebno je [besedilo] tudi prilagoditi igralcem, da lahko kaj izvedejo; če nekomu kaj ne gre, se prilagodi, spremeni.
(S10 2016)

A: *Kako pridete do teh tem?*

S8: *Ne morem reči v naprej. Ko nekaj pripravljaš, nek dogodek vzbudi drugega oz. neko drugo misel. Pri meni na mizici pri moji postelji je zmeraj beležka in svinčnik in lučka. In zvečer, kadar ne morem spat, vse sorte premlevam: »U, to bi pa lahko.« Če ne zapišem, zjutraj ni ničesar več. Si zapišem, potem pa človek mozga naprej, če se kaj razvije iz tega. Če je kakšna možnost. Potem pa iščeš, če je še kdo pripravljen zraven sodelovat in še kaj dodat zraven, in potem se nekaj zgodi.*

(S8 2013)

Poznavanje soigralcev in članov skupnosti avtorju olajša pisanje in oblikovanje dramskega besedila. Pri pisanju teksta imajo avtorji besedil pogosto v mislih določene like in igralce, ki bodo te like igrali.

Vedno imam pri pisanju že koga pred sabo, kakšnega določenega, da mu pripišem karakter oz. lik, ki ga bo igral, to sem imela vse v glavi, že igralce. Fajn je, da imaš, da potem lažje izpelješ igro. Sicer si moraš pa potem sam izmisliti karakter in vse napeljat. [...] Včasih moram potem še kaj spremenit; eden, na primer, ni hotel igrat, pa ga nisem mogla prepričat.

(S14 2015)

Zdaj že toliko poznam, ker tudi druge igre režiram, da lahko že kar nekak vem, kdo bi kakšno vlogo lahko zaigral. Seveda ga je potrebno potem vprašat, večinoma so za. Se pa zgodi tudi kdaj, da kdo ne želi. Pa ne zato, da ne bi hotel, ampak ker je pač takrat kaj drugega in je s čim zadržan, pa tudi bolezn, takrat se tudi zgodi, da pride kaj.

(S8 2013)

Kot se je izkazalo na terenu, so celo ljudje, igralci, sovaščani pogosto avtorjev navdih za lik v uprizoritvi. Pri pisanju tako po eni strani avtor upošteva igralčeve lastnosti in jih pripiše liku v uprizoritvi (je dobrovoljen, je bolj strog, ima kakšno hibo, na primer jecljanje ipd.), po drugi strani pa pri pisanju ve, kaj lahko od določenega igralca pričakuje, in lik v uprizoritvi priredi glede na njegov talent, zmožnosti in karakterne lastnosti.

No, ko ste prej mi rekli, da, ko sem pisal, če sem imel katere igralce v mislih. No, tega deda sem imel skoz njega v mislih [pokaže na sogovornika]. Smo bili vsi skoz povezani. Lažje je tudi delati, če imaš lik pred seboj – ga poznaš,

poznaš njegov karakter, že veš, kako bo. Že napišeš tako, da njemu paše. Je prednost, če igraš v takšni skupini.

(S18 2016)

Dramsko besedilo šele z uprizoritvijo na odru vstopa v odnos s širšo publiko in ob uporabi sinkretičnosti ljudskega združuje avditivno in vizualno z verbalnim ter tako doseže hitrejši kulturni dialog (Golež Kaučič 2012: 100). Dramatizirana zgodba mora upoštevati zahtevo odra, torej, da je na odru predstavljena z materialnimi in vizualnimi učinki. Vse teži k realističnosti: scena, besede, jasni dialogi. Pomembni so zunanji efekti, mimika in situacijska komika, zamenjave, množične scene, tudi petje in glasba (Terseglav 2005: 107). Na odru se zvrstijo različni liki, njihova predstavitev, tudi osebnost pa je predstavljena skozi govor, mimiko, geste, dejanja in obleko. Veliko pomoč pri transformaciji dramskega besedila v gledališko obliko predstavljajo rekviziti. Ne le z mimiko in rekviziti, tudi s pomočjo artikulacije načina govora lahko gledalci prepoznajo like, pri katerih gre zelo pogosto za stereotipne načine izražanja. Podobno ugotavlja tudi Terseglav, ki navaja, da so v ljudskem gledališču osebe karikirane, največkrat pa obstajajo dobri in slabi liki (2005: 107). Navadno gre pri ljubiteljski ustvarjalnosti za določene stereotipne načine izvajanja, prikazovanja posameznih čustev in likov, ki pa zaradi splošne družbene sprejetosti v nobeni izvedbi ne odstopajo od standarda:

Je to nek obrazec, neka maska, obrazec, ki je družbeno sprejet. Ampak ljudje so to sprejeli in tako mora biti. Tudi župniki, ki vsi tako govorijo [zapoje in sklene roke pred seboj].

(S16 2015)

80

Tako na primer duhovniki ali orožniki, ki so znak avtoritete in oblasti, vedno govorijo v knjižnem pogovornem jeziku in se jim s tem pripisuje tudi določeno izobrazbo. Na drugi strani pa liki, kot so kuharica, kmetje in mlinar, govorijo v domačem, narečnem jeziku.

Je odvisno tudi od osebnosti, kateri oz. kašen lik govori in v kakšnem jeziku – kmet govori v narečju, medtem ko pa župnik govori bolj knjižno.

(S10 2016)

Večina iger je uprizorjenih v lokalnem narečju, saj je po mnenju sogovornikov »to tisto, kar je nam in gledalcem blizu«. Dramska besedila so napisana različno in so odvisna od načina pisanja, ki si ga je izbral avtor. Ker avtorji dramskih besedil niso

dialektologi, večina izmed njih piše v knjižnem ali v pogovornem jeziku, uprizoritev pa je, glede na videno na terenu, nato predstavljena skozi narečni oz. lokalni govor.

S18: *Vse se govori v narečju, po domače. Kolikor toliko.*

S19: *Se moramo prav potruditi. Ker napisano je tako, slovnično. Ker narečje je težko pisat. Potem igramo pa po domače. Potem, ko prebereš, si ga moraš sam prevest v narečje, kako bi ti to povedal. Kar moramo, ker ljudje imajo to radi, je bolj pristno. Pa tudi ne slišijo več pogosto narečja, se mi zdi, da se kar malo izgublja.*

(S18 in S19 2016)

A veste, kaj je tudi fajn? To, da smo igrali v narečju, to pa je balzam! To smo videli, to je del nas in to nas je odprlo in nam dalo neko moč, ta naša govorica. In smo tudi ugotovili, da koliko več ne znamo govoriti prav po domače, da kakšne besede že prav ponaredimo in smo se mogli kar malo truditi. Pri pisanju mi ni problem, ampak kakšni mlajši pa, na primer, kakšnih besed sploh ne poznajo več. V nekaterih besedah se že ta polglasnik izgublja, tako pač je.

(S14 2015)

A: *Igrate v narečju ali knjižno?*

S19: *Odvisno od igre. Klasične igramo knjižno, našo domačo – v narečju.*

S11: *Je pa težko it ven iz narečja.*

S17: *Je pa tudi težko ornk po narečju igrat. Celo igro. Ker imaš tekst napisan po knjižno in potem moraš sam spreminjat.*

S19: *Saj potem, ko se naučiš in si teksta navajen in ko si ulaufan, potem gre.*

S17: *Kar je pa pisanega teksta, je pa problematično, ker potem se malo sprostim in ko nekaj po svoje povemo, se evidentno izdaš, da si si nekaj izmislil – ker tisto, kar si si izmislil, »po naše poveš«, kar je pa po tekstu, pa spet prešaltaš v »takole« [pove z drugačnim glasom, bolj uglajeno, nakaže knjižni jezik izvedbe, op. p].*

(S19, S11 in S17 2016)

Lahkotno in preprosto govornje besedilo ter navezava tematike na določeno okolje so značilnosti večine izmed dramskih besedil sodobnega ljudskega gledališča. Poetika ljudskega gledališča, kot trdi Terseglav, predvideva neko lahkotnost, za jasnost in razumljivost oseb pa poskrbi črno-bela tehnika (2005: 107). Akterji besedilo govorijo na pamet, lahko celo z določeno stopnjo improvizacije in razlage. Kljub temu da so scenariji

dogodkov in dramska besedila zapisani, pa pri tovrstni gledališki obliki ni nujno striktno in obvezno sledenje napisanemu. Zapisane besede so, po besedah sogovornikov, bolj usmeritve nastopajočim, v katero smer naj uprizoritev poteka in kateri so glavni poudarki oz. sporočila, ki jih izvajalci želijo sporočiti. Zgodbo tako ali tako vsi igralci poznajo in jim je domača. Igralci imajo zato veliko prostora za lastno izražanje, improvizacija pa ni obravnavana kot nekaj slabega ali napačnega. Pravzaprav je ravno ta svoboda pri izvedbi in besedilu značilnost, ki loči ljudsko gledališče od ostalih gledaliških oblik.³⁰

Je pa vse zapisano; lahko sicer kaj smiselnega dodaš in tudi, če kaj pozabiš, gledalci tega ne vedo; vendar pa se sledi neki predlogi.

(S10 2016)

S2: Mislim, luštno je igrat, če cel ansambel zna in ve besedilo čisto na pamet, da ni treba razmišljat. Ampak se tako vživiš v vse to, da besedilo že sam skupaj spraviš. Poveš po svoje, pa nihče ne ve, da ni bilo v besedilu. Važno, da slediš zgodbi.

S2o: Je dobro, ker lahko vključuješ stvari iz izkušenj, ki smo jih imeli. Vsi od nas poznamo osnovno zgodbo in lahko igramo v miže.

(S2 in S2o 2016)

Podrobna analiza dramskih besedil izbranih primerov je pokazala, da ideja za vsebino uprizoritve ljudskega gledališča izhaja iz enega segmenta dediščine, ki kot izročilo in znanje živi med prebivalci lokalne skupnosti. Dramska besedila, ki nastanejo za namene uprizoritve, izhajajo in odsevajo življenje tako izvajalcev kot tudi gledalcev.

Sprememba izbrane tematike se tako ne zgodi le v performativnem načinu, iz segmenta dediščine, ki najpogosteje živi v ustnem izročilu ali v pisni obliki, v uprizoritev, temveč hkrati tudi v sami vsebini izvorne zgodbe, ki se spremeni v dramsko besedilo (prim. Vrtovec Beno 2017). Če povzamem, se torej transformacija od izbrane tematike do dramskega besedila zgodi v naslednjih stopnjah:

- 1) V obliki zapisa v dramsko besedilo, ki je sestavljeno iz dialogov in opomb; pri tem avtor dramskega besedila izhaja iz poznane lokalne dediščine, ki jo priredi in ji doda lastno interpretacijo.
- 2) V časovnem okvirju, saj gre za uprizoritve, ki temeljijo na spominu, krajšem zapisu, ustnem izročilu, dramtizacija tega dogodka pa je izvedena v daljšem, vsaj enournem časovnem razponu.³¹

³⁰ Nekaj primerov improvizacije omenjam še v poglavju *Izvajalci sodobnega ljudskega gledališča in njihove priprave na izvedbo*.

³¹ Pri točki 2) se sklicujem na pogovore s sogovorniki, ki so pojasnjevali, kako so zgolj iz ideje,

- 3) Iz napisanega v knjižnem jeziku v narečni jezik, v katerem je praviloma izvedba na odru.
- 4) Zaradi načina prikaza, ki je gledališka uprizoritev, je potrebno osnovno zgodbo predstaviti z uvodom, zapletom in zaključkom, pri tem pa upoštevati oz. vključiti še vse dodatne gledališke elemente (postavitev/razporeditev prostora, rekviziti ipd.).
- 5) Pri osnovnih likih v uprizoritvi, ki so po eni strani pogosto prilagojeni igralcem, glede na njihov talent, zmožnosti in karakter, po drugi strani pa kažejo stereotipnost določenih podob in črno-belo podobo (npr. odnos med uradnimi osebami ali tujci in »domačim« prebivalstvom).
- 6) Pogosto so uporabljeni »tradicionalni« motivi, kot sta ljubezen in ljubosumje, boj med višjim in nižjim družbenim slojem oz. med dobrim in zlim.
- 7) Dodana so lastna in osebna imena iz lokalnega okolja, vključeni so lokalno znani dogodki iz vsakdanjega življenja, za katere avtorji besedil sklepajo, da bodo občinstvu blizu.
- 8) Vse teži k realističnosti: scena, besede, jasni dialogi; pomembni so tudi zunanji efekti, mimika in situacijska komika, zamenjava, množične scene.
- 9) Osnovna zgodba je lahko spremenjena zaradi fizičnih dejavnikov, ki jih v realnosti ni mogoče oz. jih je težje izvesti, zato se avtorji dramskih besedil in sami igralci zatečejo k alternativam oz. uprizorijo le tiste dele dediščine, ki so po njihovem mnenju izvedljivi in jih ni težko uprizoriti.³²
- 10) Zaradi prilagajanja občinstvu so v osnovno zgodbo vključeni določeni humoristični vložki in dodatni elementi, ki naj bi po presoji avtorjev in ustvarjalcev sodili v uprizoritev, kot na primer ples, pesem in celo kulinarika.

V primeru dramatizacije besedil gre lahko za oživitev zgodovinskih in etimoloških povedk, predstavitev nekdanj živčih oseb in dogodkov, uprizoritev določenih zgodovinskih obdobij in dogodkov (izročilo srednjega veka, vdor Turkov), vsi primeri pa hkrati vključujejo še izvedbe, ki se nanašajo na prikaze nekdanjih kmečkih opravil, prikaze, ki se vežejo na pretekle šege ali pa so povezani s predstavitvijo gospodarske dejavnosti nekega kraja. Sicer se poleg gledaliških besedil avtorjev, ki so v besedilih zajeli splošni okus gledalcev in posegajo zlasti po zgodovinskih in ljubezenskih temah, besedila ljudskega gledališča lahko prenašajo tudi ustno in se opirajo na stare vzorce in tradicijo ali pa gre za zapisane tekste, rokopise (Terseglav 2005: 106).

krajšega zapisa ali spomina pripravili enourno uprizoritev.

³² Samo nekaj primerov: v zgodbi o smrti dveh Rajhenburških bratov so izvajalci za vzrok smrti izbrali strup in ne streljanje; v uprizoritvi legende o Rožni vasi so zaradi močnega čustvenega elementa skrajšali pregon deklet.

Pri besedilih sodobnega ljudskega gledališča je pomembno, da je tekst sicer zapisan v dramsko besedilo, vendar je določena stopnja improvizacije prisotna, če ne celo zaželena. Zapis vključuje formo direktnega govora in didaskalij, ki spremeni osnovno različico splošno znane zgodbe v lokalnem okolju. To avtor gledališkega besedila stori z dodanimi elementi in liki, pri materializaciji pa gre za preplet lokalnega narečja, resničnih prostorov, nekdanj živčih ljudi in nekdanjega načina življenja.

NAČIN IZVEDBE TER ČAS IN PROSTOR UPRIZORITEV

Vsako gledališče je pogojeno z določenim prostorom in časom. Ljubiteljsko gledališče je, kot vsaka oblika gledališča, vnaprej načrtovana uprizoritvena dejavnost oz. dogodek, ki se v določenem prostoru in času odvija v živo pred očmi gledalcev. Gledalca s pomočjo uprizoritve prenese v drug čas in prostor, v času komunikacije med gledalcem in izvajalcem se ustvari t. i. pogojna verjetnost – kljub temu, da izvajalec v gledalcu ustvari občutek, da gre za resnični dogodek, gledalec ve, da gleda predstavo, a hkrati verjame v resničnost igranih dogodkov za čas gledališke uprizoritve (de Marinis 1993: 49–56). S prezentacijo zgodbe, kot omenjata Ivan Lozica in Maja Bošković-Stulli, gre za dejansko transformacijo v nek fiktivni dogodek. S pomočjo direktnega govora, različnih likov, materialnih sredstev in uporabo teatroloških elementov se gledalca preslika v nek »imaginarni« svet, postavi se ga v tisti čas in prostor (Lozica 1985: 17; Bošković-Stulli 1984, po Čale Feldman 1993: 186–187). Ravno prostor in čas sta, po Ladi Čale Feldman, na odru deležna posebne transformacije. Govorimo lahko o t. i. odrskem času in prostoru, ki z različnimi vizualnimi elementi ustvarita kontekst (Čale Feldman 1993: 193). Prostor je po eni strani fizično nakazan in ločen od množice z dvignjenim prostorom (odrom), kulisami, zaveso, žarometi, glasbo, obleko in podobno. Po drugi strani pa vizualna podoba na odru gledalce popelje v točno določen fiktivni prostor (na primer gostilno, gozd, mlin ali zapor), direktni govor in besedilo v sedanjiku jih zamakneta v drug, imaginarni čas, ki teče sočasno z realnim. Na odru se poustvari »resničnost«, ustvarjena z besedami in vizualnimi učinki, s konkretnimi osebami in čustvi. Gledalcu se zaradi tega zdi, da opazuje realen dogodek, včasih celo, da je sam del njega.

Za uspešno transformacijo izbrane vsebine v gledališko igro je pomembna ustrežna predstavitev prostora, saj oder oz. prizorišče omogoča materialno prezentacijo kraja dogajanja. S pomočjo kulis, različnih predmetov, celo glasbe se na odru pričara lokacijo dogodka, vse od turškega tabora do pastirskega stanu.

Dogajalni čas in prostor, predstavljena v ljudskem gledališču, nista vedno odvisna od časa in prostora dejanske uprizoritve oz. dogajanja. Zato ločimo zunanji realni čas in prostor na eni strani ter notranji oz. fiktivni čas in prostor na drugi. Zunanji realni čas je čas, v katerem se nahajamo trenutno, obstaja zunaj uprizoritve; notranji oz. fiktivni čas in prostor pa sta tista, ki sta prikazana na prizorišču (Čale Feldman 1993: 186–187). Fiktivni čas in prostor sta odvisna od tematike in motiva, ki ga izvajalci želijo uprizoriti.

V tem poglavju me zanimata realni čas in prostor, torej kje in kako oz. na kakšen način se fizično izvajajo različni primeri sodobnega ljudskega gledališča. Ker gre za komponente, ki se zlivajo ena z drugo in se v marsikateri skupni točki prepletajo, jih bom tako tudi predstavila oz. časa in prostora ne bom obravnavala kot ločeni polji, saj je način izvedbe zelo odvisen od izbire prostora in obratno.

Sodobno ljudsko gledališče najprej lahko delimo na *zunaj* ali *notri*, torej ali se pojavlja uprizoritev v *zaprtem prostoru* ali *na prostem*. Pri tem želim izpostaviti, da je značilnost predstav sodobnega ljudskega gledališča zunanja lokacija, torej njihova izvedba na odprtem, na prostem, in ne tako, kot smo navajeni iz klasičnega gledališča – v (za to namenjeni) dvorani. Slednjo tezo je potrdila tudi terenska raziskava.

S19: *Je pa res dramatična igra in poseben občutek je igrati zunaj, na prostem. Še mene kot igralko me je bilo strah. To je res živa predstava.*

S13: *Po moje se tudi gledalci vživijo, nekateri celo jokajo. Taka, živa predstava je. In je res drugače, ker je na prostem.*

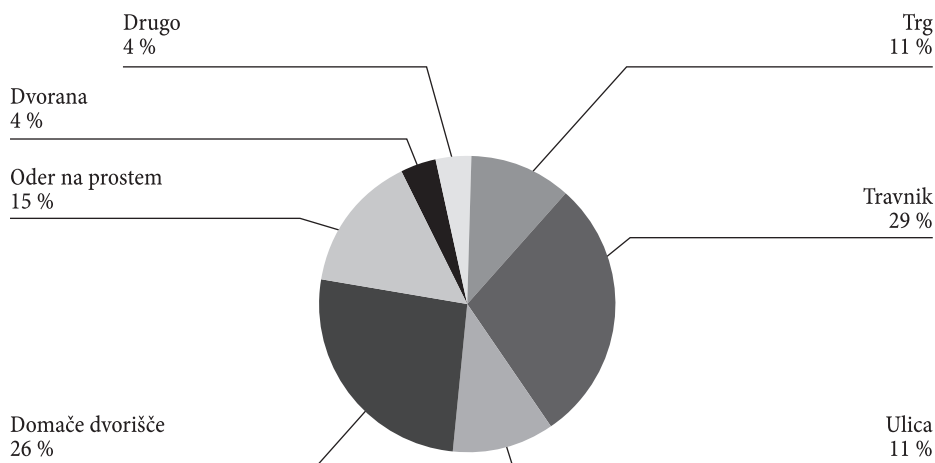
S19: *Si pa malo od vremena odvisen. To pa da čar. To je druge vrste predstava. Tudi igralcev je veliko, masa naredi svoje.*

(S19 in S13 2016)

Pri primerih tako opazimo naslednje: prostor uprizoritev in izvedb ljudskega gledališča je lahko ulica, trg, travnik, domače dvorišče ali drugo, kot na primer jama ali reka.

Pri razporeditvi v diagram sem upoštevala za vsak naveden primer le en, prevladujoč prostor, čeprav gre lahko pri določenih primerih za pojavljanje na različnih prizoriščih. Tako sem na primer »ohceti« obravnavala v kategoriji izvedb na domačem dvorišču, čeprav določen del, kot na primer prevoz bale, poteka tudi na ulici; prav tako sem različne obhode umestila v prostor domačega dvorišča, čeprav se lahko izvajajo tudi v notranjosti hiše (glej Graf 4).





Graf 4: Prizorišča na prostem, na katerih lahko zasledimo primere sodobnega ljudskega gledališča.

Zaradi zunanje izvedbe je vsaka predstava unikatna in neponovljiva, saj gre za nepokrite prostore, vsaki izvedbi pa hote ali nehote dodajo noto tudi vremenske razmere.

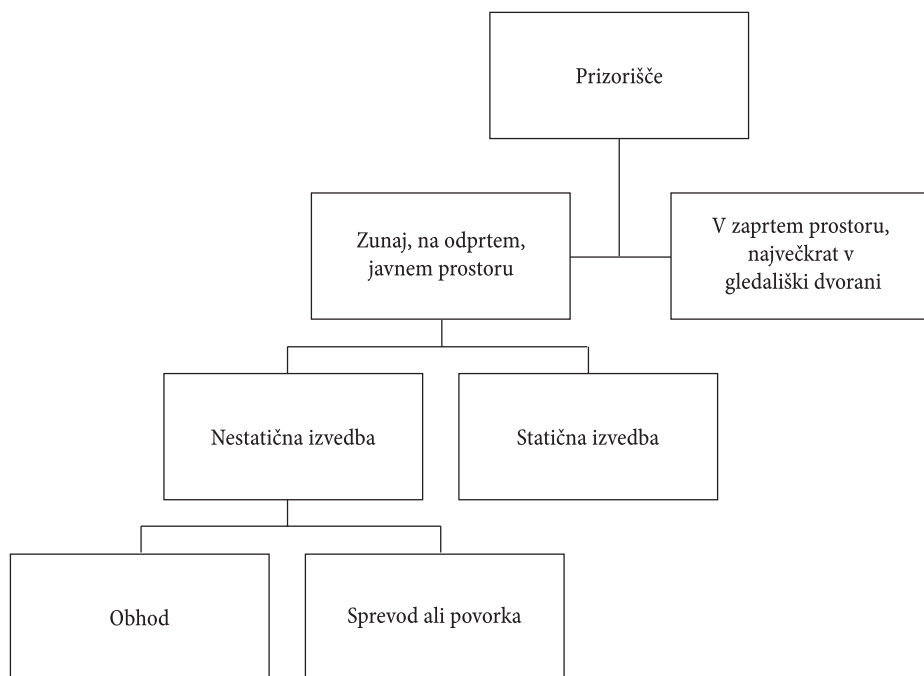
Ja, leta 2002, ko smo igrali, je bilo v besedilu napisano in jaz rečem: »Ja, dobro kaže vreme. Seno se bo fajn sušilo.« V resnici je pa dež padal.

(S18 2016)

Zanimivost predstavlja tudi zamejitev prizorišča, ki ni izstopajoča kot pri klasičnem gledališču z dvignjenim odrom in le eno odprto steno, vendar kljub temu gledalci vedo, kje je meja oz. do kod se lahko gibljejo, da (ne) vstopijo v območje uprizarjanja. Gledalci pri tem sedijo, stojijo ali pa se celo premikajo skupaj z uprizoritvijo in ji sledijo na različna prizorišča.

Zunanje uprizoritve primerov lahko nadalje delimo glede na to, ali je izvedba izvajalcev *statična*, nepremična, fiksna ali se prostor izvedbe *premika* in ni statičen, enak. Pri tem sama razberem tri glavne oblike, ki so: 1) obhod (od hiše do hiše); 2) sprevod oz. povorka in 3) improviziran oder oz. lokacija, določena s sceno. Prvi dve obliki sta vzorčni primer menjavanja prostora, medtem ko je zadnja oblika možna kot primer statične izvedbe ali pa kot primer, ki se izvaja na različnih lokacijah. Značilen primer takšne oblike so prikazi ženitovanjskih šeg, pri katerih se prizori selijo na različne lokacije, z njimi pa tudi obiskovalci.

Sprehod ali obhod od hiše do hiše je oblika, kjer izvajalci neposredno nagovorijo svoje občinstvo na dvorišču, pred ali celo v hišah. Izvajalci se premikajo, medtem ko občinstvo ne zapušča svojega prostora. Sprevod ali povorka je druga oblika t. i.



Shema 3: Ponazoritev, kako se razločijo posamezne oblike izbire prizorišč.

nestatične zunanje izvedbe. Gre za oblike, kjer se izvajalci premikajo po določenem prostoru, največkrat po mestnih ali trških ulicah in cestah, medtem ko obiskovalci oz. gledalci uprizoritev statično opazujejo, saj se prizori pogosto ponavljajo; obiskovalci pa sprevedu lahko tudi sledijo. Največja slovenska uprizoritev na prostem je *Škofjeloški pasijon*, ki se uprizarja na izviren način – kot procesija.³³

Večinoma izvajalci pri svojih uprizoritvah še vedno najraje uporabljajo statične in določene prostore, ne nujno odre. Predvsem gre pri vseh oblikah za poudarek na izvorni lokaciji, torej da povežejo igrano vsebino s prostorom, na katerem se ljudsko gledališče izvaja. Sama uprizorjena vsebina je pogosto vezana na določen prostor, zato mora biti izvedena v tem prostoru. Če se uprizarja na izvirnem kraju, po mnenju mojih sogovornikov kraj sam ponuja »avtentično« kuliso za vsebine in prizore.

Za primer lahko navedem izvedbo *Legende o Rožni vasi*, ki se izvaja na travniku v Kravavi peči in na ta način oživi prostor, kjer so Turki pognali dekleta v smrt; pri Flosarskem balu se izvede prikaz dela splavarjev na reki Savinji; *Škofjeloški pasijon* je

³³ Na premikajočih se odrih se prikaže trinajst pasijonskih figur oz. podob. Gledalcem so na voljo štiri prizorišča, pasijonska procesija pa potuje od prizorišča do prizorišča, kjer se posamezna podoba odigra vsakič znova.



Slika 2: Na Furmanskem prazniku se v sprevodu vsako leto predstavi tudi Razvojno društvo Merišče iz Merč, ki uprizori prikaz prevoza z živinsko vprego (Foto: arhiv Razvojnega društva Merišče, Postojna 2014).

uprizorjen na točno določenih mestih, hiše v ozadju sestavljajo kuliso uprizoritve; Prangerijada poteka le v mestih, ki so povezana s sramotilnim stebrom, prangerjem, prav tako je Petrov sejem, katerega nosilna tematika je sojenje na prangerju, vedno postavljen na trgu poleg prangerja, slednji pa se v sami uprizoritvi tudi uporabi itd.

S18: *Tole je tako, kulisa z več strani. Spodaj sedijo ljudje, tu je pot in zgoraj na travniku. Je že kar nekaj takih, ki so igralci, pa so se spraševali, kako bi to zaigrali. Potrebuješ pravi ambient, da lahko postaviš to zgodbo. Tudi na oder ne moreš postaviti, zelo težko.*³⁴

S19: *Ne moreš, težko. Sploh, ko so konji. Mora biti ustrezen ambient in veliko prostora: mora biti neka klančina, zato da je tam postavljen tabor gor, pa nekak en rob mora bit, zato da se potem lahko dekleta skrijejo oz. skočijo.*

S18: *Mora biti tudi prostor, kamor gredo kosci kosit, ampak tako, da se jih vidi. Mora biti živo. Si moraš kar zamislit, da so šli v Laze. Zaključiš se s smrtjo deklet. Tukaj je tak prostor, da je malo odsekan in zgleda, kot da so skočile, one se pa skrijejo. Ker tiste ta prave skale so potem še malo tu naprej, ampak ne daleč. (S18 in S19 2016)*

Ljudje se pri premišljevanju o svojem življenju pogosto spominjajo prelomnih dogodkov v življenju, medtem ko ima pri dojemanju in spominjanju lokalno pogojenega

³⁴ Gre za izvedbo na prostem, izvajalci imajo določenih več prizorišč na istem travniku; gledalci pri tem sedijo in vidijo celotno dogajanje.



Slika 3 : Krvavska legenda oz. Legenda o Rožni vasi se odvija na travniku na Krvavi peči; dekleta tečejo proti pečinam (Foto: A. Vrtovec Beno, Krvava peč, 8. 9. 2013).



Slika 4: V okviru Petrovega sejma izvajalci sodobnega ljudskega gledališča v uprizoritev vsakokrat vključijo kaznovanje na sramotilnem stebru »prangerju«, ki stoji na trgu v Brestanici (Foto: A. Vrtovec Beno, Brestanica, 2. 7. 2016).

družbenega časa in zgodovine pomembno mesto prostor. Ravno prostor in njegova podoba sta tista, ki s svojo iluzijo nespremenjenosti dajeta trdnost in občutek trajanja (Halbwachs 2001: 176) in s tem nudita oporne točke tudi za starejše kolektivne spomine, kot npr. izročilo o začetku vasi. Če bi uprizoritev prenesli na drugo lokacijo, ne bi imela pomena ne za gledalce ne za izvajalce.³⁵ Pri konstruiranju preteklosti je zelo pomembna izbira prostora:

³⁵ O povezavi ustnega izročila in percepciji časa in prostora so med drugim pisale Katja Hrobat Virloget (2009, 2010), Mirjam Mencej (2010a, 2010b) in Katarina Šrimpf Vendramin (2015).

Prostor je realnost, ki traja: naši vtisi preganjajo drug drugega, nič ne ostane v našem duhu; in sploh ne bi razumeli, da lahko znova dosežemo preteklost, če se v resnici ne bi ohranila zaradi materialnega okolja, ki nas obdaja. Svojo pozornost moramo usmeriti k prostoru, našemu prostoru – tistemu, ki ga zasedamo, skozi katerega gremo velikokrat, ki nam je vselej dostopen in ki ga je naše mišljenje zmožno v vsakem primeru vsak hip rekonstruirati; nanj se mora fiksirati naše mišljenje, da se znova prikaže ta in ta kategorija spominov. (Halbwachs 2001: 157)

Slednje so potrdili tudi sogovorniki na terenu, pri katerih je prostor povezan z vsebino, vsebina pa je lahko odigrana le v točno določenem lokalnem okolju, saj drugače ne bi prišla do izraza.

Značilnost tovrstne oblike ljudske gledališke ustvarjalnosti je ravno njena lokalnost oz. povezanost z realnim prostorom v lokalnem prostoru. Sogovorniki so povedali, da svoje igre ne bi mogli igrati v drugem kraju, kaj šele v drugi regiji, ker vsebina ne bi prišla do izraza. Po njihovem mnenju se gledalci lažje poistovetijo z igrano vsebino, prav tako pa sam prostor pomaga izvajalcem k lažji in bolj doživeti izvedbi.

S11: *Jaz mislim, da tudi domačini in starejša publika, da so zelo doživeto to spremljali, določeni so že robčke vlekli. Ker je lokalno.*

S13: *Drugače je, če bi mi kar eno legendo igrali, na primer primorsko. Ali pa, če bi z našo zgodbo šli kam drugam. Ne bi bilo toliko doživeto. Ker to je pa dejansko iz tega kraja.*

S17: *Zato pa je legenda za takšno igranje, na istem prostoru in ni za gostovanja.*

S13: *Smo jo že trikrat ponovili in vedno je bila dobro obiskana.*

S13: *Tam je vseeno kraj zločina.*

S19: *Tudi drugače je igrati, ker veš, koga igraš, na koga je M. mislil, ko je pisal. In ko to igraš, si lažje predstavljaš in posebljaš.*

(S11, S13, S17 in S19 2016)

V sklopu terenskega dela sem svoje sogovornike povprašala tudi o gostovanjih v drugih krajih, na drugih lokacijah. Njihovi odgovori so bili zelo podobni. Medtem ko vsi sogovorniki pri svojem ljubiteljskem gledališkem ustvarjanju, pri katerem posegajo po klasičnih delih, prisegajo na gostovanja in svoje gledališke predstave uprizarjajo tudi na drugih odrih po Sloveniji, pa se gostovanj pri izvedbah ljudskega gledališča ne poslužujejo. To utemeljujejo s prepletenostjo uprizorjene vsebine s samim lokalnim prostorom in posredno tudi z lokalno skupnostjo, ki živi na tem prostoru.

Sploh pa ne ven iz našega območja. Je težko za ljudi, ki ne poznajo osnovne zgodbe, da sledijo predstavi.

(S10 2016)

Mi smo potem to še večkrat igrali tu po občini. Smo pa tudi gostovali, smo poskusili, ko so nas povabili na druge razne konce, ampak ni bilo ta pravega odziva.

(S14 2015)

Pri sodobnem ljudskem gledališču pride v poštev še ena delitev, in sicer ali primer nastopa *kot samostojna celota* ali je uprizoritev *del nekega večjega dogodka, festivala*, ki v sebi združuje še druge segmente (npr. prodajo izdelkov, nastope drugih lokalnih skupin) in funkcije, predvsem turistično. Lisa Gabbert navaja, da je pomembno spoznanje sodobnih raziskav ljudskega gledališča »priznanje, da je ljudsko gledališče del nečesa večjega« (2018: 5), da je pogosto umeščeno v večja praznovanja, dogodke ali kontekst (Abrahams 1972). Nekatere nekdanje samostojne enote so danes postale del večjega in širše zastavljenega okvira; sicer so lahko še vedno nosilne enote, vendar imajo dodan še spremljivalni program, dodatno ponudbo. Z združevanjem dediščine in turizma se je rodilo nemalo različnih »praznikov« in festivalov, ki svojo oporo iščejo v dediščini, ter so tako ali drugače vpete v širši kontekst. Miha Kozorog ugotavlja, da

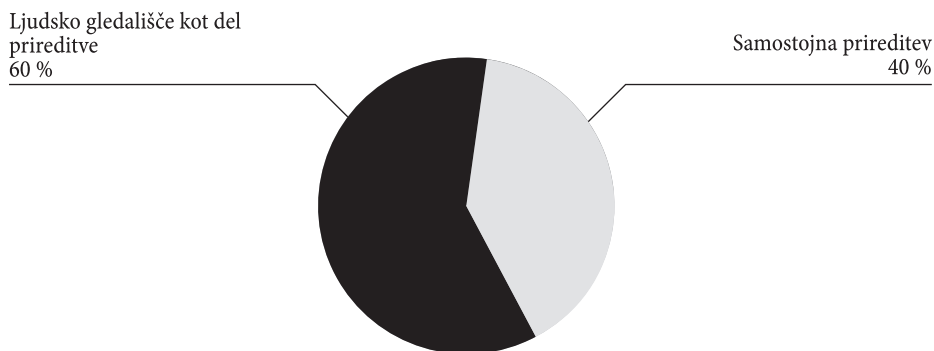
domala vse skupnosti poznajo *a priori* praznovanja, ki se odvijajo po inerciji tradicije, medtem ko predvsem sodobne družbe takšne dogodke ustvarjajo tudi načrtno. Osnovo skupnosti, ki tvori prve, torej določa tradicija (čeprav se vanje danes vključujejo tudi npr. turisti), za druge pa je tvorjenje začasne skupnosti predvsem cilj. Za slednje torej predhodni obstoj skupnosti ni nujni pogoj, zato jih lahko organizirajo tudi zgolj posamezniki.

(Kozorog 2011: 62)

Pravzaprav bi lahko to trdila za skoraj vse primere, navedene v Tabeli 2, saj gre pri večini za izvedbe, ki so tako ali drugače vpete v širši kontekst.³⁶ Jurjevanje, Posavsko štehvanje, Prangerijada, Furmanski praznik, Erazmov viteški turnir, flosarski in ovčarski bal, kmečke ohceti so prireditve, katerih osrednja in časovno najdaljša točka se sicer opira na uprizarjanje določenega segmenta tradicije skupnosti, ki je tudi rdeča nit samega dogodka, vendar vsebujejo še dodatno spremljivalno ponudbo. Podobno je s Petrovim sejmom, ki ga vsako leto prirejajo v Brestanici. Gre za primer ljudskega

³⁶ To je nekako tudi razumljivo glede na to, da sem pri sondaži izhajala iz virov turističnih organizacij in njihovih napovedi dogodkov.





Graf 5: Način izvedbe sodobnega ljudskega gledališča.

gledališča, katerega tematika, tj. srednji vek, je hkrati rdeča nit samega sejma ipd.

Različne primere sodobnega ljudskega gledališča lahko spremljamo skozi celotno koledarsko leto. Zastopani so vsi letni časi, vsekakor pa prevladuje poletje s svojimi turističnimi prireditvami. Iz slednjega sklepam, da je njihov namen vključitev sodobnega ljudskega gledališča v turistično ponudbo kraja.

In to je enkratna priložnost, da se malo takšnega kulturnega programa naredi.

Všeč jim je. Od drugod ljudje sprašujejo.

(S18 2016)

To pa ne moremo prekinit, ker če enkrat prekinemo, potem izgubimo ljudi. To vez z njimi izgubimo, to bi bilo pa škoda prekinit.

(S8 2013)

Prav tako je navezava uprizoritve na koledarski čas potrebna zaradi samega namena in funkcije ljudskega gledališča, ki ga ima znotraj lokalne skupnosti. Pri tem imam v mislih predvsem različne obhode, ki imajo pomen za udeležence ter udejanjajo svojo funkcijo le v obdobju, v katerem tradicionalno potekajo. Lahko pa gre po drugi strani seveda tudi za priložnostne uprizoritve, ki so nastale na pobudo posameznika (največkrat gre za neko obletnico v lokalnem okolju ali kulturni program), ker pa je bil odziv gledalcev na uprizoritev pozitiven, so izvajalci primer še večkrat ponovili.

SCENA, KOSTUMOGRAFIJA, REKVIZITI IN DRUGI GLEDALIŠKI ELEMENTI

Scenografija in kostumografija sodita na področje umetnosti in sta na klasičnem, profesionalnem odru zelo pomembna gledališka elementa. Na AGRFT deluje Katedra za scenografijo in kostumografijo, na kateri lahko posameznik pridobi profesionalno in strokovno znanje s tega področja. Vendar tovrstni strokovnjaki s svojim znanjem največkrat delujejo v profesionalnih gledališčih, medtem ko ljudsko gledališče za svoje delovanje ne uporablja njihovih specifičnih znanj. Dolgo je na Slovenskem celo veljalo, da ljudsko gledališče ne vsebuje scene ter da so kostumografija in rekviziti zelo preprosti in jih je malo ali jih celo ni: »Ljudsko gledališče ne vsebuje posebne dekoracije, saj so rekviziti preprosti in le dopolnjujejo kostume; prav tako ne pozna golote, ni posebne razsvetljave« (Kuret 1958: 11–47).

V sodobnem ljudskem gledališču ima postavitev določenega scenskega ozadja ter izbira oblačilnega videza v določenih primerih vedno večji pomen. Menim, da je k temu pripomoglo zgledovanje ljubiteljskih gledaliških skupin po izvedbah drugih gledaliških skupin, predvsem profesionalnih gledališč. Kot sem opazila ob ogledu različnih primerov ljudskega gledališča po Sloveniji, se v večini primerov večja pozornost namenja postavitvi scene ter uporabi posebnih efektov, predvsem glasbe, pa tudi rekvizitom.

Zadnji dve uprizoritvi smo še bolj dodelali z rekviziti, sceno, kostumi, vsakič kaj dodamo.

(S18 2016)

Danes izvajalci pri uprizarjanju posegajo po ozvočenju, tj. uporabi mikrofонов in zvočnikov, vendar ne uporabljajo razsvetljave. Slednje je specifična prizorišča, na katerem se primeri ljudskega gledališča izvajajo, tj. izvedba na prostem. V sodobnem ljudskem gledališču sta ozvočenje in uporaba mikrofонов skoraj obvezna.

Po drugi strani pa akterji ljudskega gledališča za uspešno izpeljano uprizoritev ne potrebujejo razsvetljave, saj je devetdeset odstotkov primerov izvedenih podnevi, pri dnevni svetlobi. Ali kot piše Lozica: »Luč v ljudskem gledališču ne igra tako velike vloge kot v klasičnem« (1976: 149). Jakost svetlobe je tako enaka na prizorišču kot v ostalem prostoru.

Približevanje oz. posnemanje profesionalnih produkcij (v izvedbi, kostumografiji, scenografiji, izboru tekstov) ni specifična ljudskega gledališča, ampak bolj ljubiteljskega (gledališkega) ustvarjanja na splošno. Opaža se »napredek, kar se tiče izvedb. Mnogi se s samo izvedbo zelo približajo profesionalnim gledališkim uprizoritvam, veliko je tudi kopiranja, v smislu, da vidijo nekje, pa potem to še sami uporabijo.« (S16 2015)





Slika 5: Ovčarski bal (Foto: A. Vrtovec Beno, Jezersko, 11. 8. 2019).



Slika 6: Petrov sejem (Foto: A. Vrtovec Beno, Brestanica, 2. 7. 2016).

Pri tem se, glede na izjavo sogovornika, trudijo biti »čimbolj profesionalni. Ker če imaš vprego, ali konjsko ali volovsko, vse mora biti originalno – železni stari vozovi, stari prikazi, vse mora tako biti kot v originalu« (S21 2015).

Po drugi strani pa so po mnenju izvajalcev ravno »materialni dodatki«, kot so scena, kostumi, rekviziti, potrebni za gledališko uprizoritev, saj že navzven pokažejo, da se pred očmi gledalcev odvija gledališka igra, ter ustvarjajo vtis fiktivnega prostora in časa. To se sklada z razumevanjem gledališča, tj. da gledališče določajo gledališki elementi (Fischer-Lichte 1992) oz. posebna oprema (Bauman 1992). Če podam dva slikovita primera o pomembnosti uporabe rekvizitov in scene, ki sta ju navedla sogovornika:

Vsi ti elementi so zelo pomembni, neko spremembo se naredi. Veste, kako bi bilo to v šoli, če bi bilo mogoče, da bi se profesor oblekel v neko opravo, ko bi poučeval o določeni dobi. To bi si oni bolj vtisnili v spomin.

(S14 2015)

Zakaj pride do tega [do gledališča]? Zaradi scene in ne improvizacije! Ker če ne boš ti scene postavil, tudi to ti nekaj pove. Ne pa, da imaš tam en štokerle in okoli tistega letaš. Nihče ne bo vedel, kaj pomeni in zakaj se gre. In jaz sem si skož želel, da bi naredili tako, kot smo imeli, oz. tako, kot je zares. Da je sestavljeno in tako, kot je v resnici. Ne da imaš samo neko platno. Da so ta prava vrata, ko prideš na oder. Je čisto drugačen efekt.

(S2 2016)

Vsekakor sta po mnenju sogovornikov kostumografija in scenografija pomembna gledališka elementa, ki igrano vsebino vizualno dodatno okrepi, hkrati pa celotni izvedbi dodata estetski element ter ustvarita vtis avtentičnosti. Pri tem za celotno materializacijo in postavitev primerov ljudskega gledališča poskrbijo ljubitelji sami; predvsem sta scenografija in kostumografija odvisni od njihovih zmožnostih (finančnih, kadrovskih in časovnih) in seveda znanja. Tu se zopet pokaže »ljubiteljstvo« gledališča in njegove značilnosti: prostovoljstvo in angažiranost članov skupnosti, ki se v tem segmentu enači z amaterskim gledališčem.

Po besedah sogovornikov je glavni vir pripomočkov, ki jih uporabljajo pri uprizoritvah, domače okolje. Ob iskanju ustreznih predmetov, orodja in oblek se vsak posameznik najprej ozre po domu, pobrska po podstrešju, omarah ter poskusi najti najprimernejše. Iskanje se nadaljuje še pri domačinih in pri znancih. Takšen način je stroškovno najugodnejši. Predvsem pride to v poštev pri primerih ljudskega gledališča, ki se vsebinsko nanašajo na uprizoritev nekdanjega kmečkega načina življenja in gospodarska opravila določene skupnosti; takih je po sondažni raziskavi največ – približno dve tretjini.

Pri vsaki prireditvi se vedno uporabi moj voz, orodje je vse moje, če karkoli manjka – jaz imam vedno vse doma.

(S21 2015)

A: *Kako je s kostumi, sceno, rekviziti?*

S17: *Stara mama [smeh].*

S11 in S13: *Improliga [smeh].*

S19: *Naši še vedno ful stvari doma pogrešajo. Star ata reče: »Kje je moja kapa?« Zdaj imamo tu že kar omare in tisto, kar doma ne rabiš, pa sem prinesel. Pa nekatere*



stare stvari so še od prej ostale, od prejšnjih generacij, škornji in te prav kmečke obleke.

S13: Imamo ogromno materiala za take kmečke igre.

S19: Obleke malo skupaj naberejo, nimamo nekega kostumografa. Odvisno od karakterja človeka, kaj komu leži.

S13: Zdaj pa, kdo ima kaj doma, pa prinese. Tudi režiser malo pove, kako naj bi nekdo izgledal, potem pa reče: »Prineste pa bomo videli.« Pa še kakšen kolega prinese, kar bi tebi prišlo prav. Nimamo pa točno določenih oseb, npr. kostumografa, vsi smo za vse.

(S17, S11, S13 in S19 2016)

Orodja in določena imena, ki se sploh nič več ne uporabljajo, na primer macola, b'ck, klinta, žakelj ... Vsa ta orodja smo potem v igri tudi imeli, smo jih na podstrešjih poiskali. Sploh tisti b'tci, se reče, teh se sploh nič več ne uporablja, saj so se uporabljali za tolčenje kamna, popravljanje poti. In smo potem po podstrešju poiskal, jaz sem še malo po vasi naokrog povprašala.

(S14 2015)

Ustvarjalnost se tako ne izraža le skozi igralski talent, temveč tudi preko ročnih spretnosti in priprav, ki so potrebne, da lahko uprizoritev zaživi na prizorišču. Veliko rekvizitov, kostumov in scene namreč izdelajo kar člani sami, predvsem tisti, ki so se skupini pridružili s tem namenom.

To vse sami pripravimo. Tudi ideje tukaj med seboj predebatiramo. Jaz sicer imam kašno idejo, jih navržem, ampak kako pa potem to speljat, pa morajo povedati ti, ki so »fohmani«, ki so za žagat, za varit, skupaj sestavit.

(S8 2013)

Nekaj smo tudi sešili. Ena je prinesla neke zavese iz vrtca, ker je bila primerna tkanina. Eno blago so donirali. Skratka, da vam ne govorim.

(S14 2015)

Sablje sem jim jaz naredil doma. Poiščemo, kar smo imeli doma.

(S18 2016)

Če je potrebno oz. predvsem, če je to mogoče, si igralci določene kose oblačil izposodijo od različnih organizacij, ki razpolagajo z različnimi kostumi in drugimi pripomočki.



Slika 7: Z uporabo kulis in scenografije se lahko poustvari fiktivni prostor, vse od mлина, gostilne, cerkvenega tabora do gozda (Foto: A. Vrtovec Beno, Brestanica, 2. 7. 2016).

S9: *To je ogromno nekega dela in se da poenostavit.*

S19: *Kostume smo si pa tudi sposojali preko znancev, na primer ...*

S13: *... smo koga poznali, ki je delal v Drami ali na RTV-ju. Se da preko vez, če koga poznaš.*

S19: *Ali pa društvo podeželskih žena.*

S11: *Smo dali pa enkrat tudi po meri delat in smo imeli svoje.*

S13: *Saj, kako malenkost se kupi.*

(S9, S19, S13 in S11 2016)

Kostume so nam posodile kmečke žene iz Društva kmečkih žena. A veste, to so one dale si naredit. So si mogle same kupit tkanino in sešit in saj veste, kako je potem. Saj jaz sem si potem naredila en svoj tak kostum, sem si pa dodala zraven še slamniki in ga imam še za druge priložnosti.

(S14 2015)

Izvedba uprizoritve na prostem omogoča izvajalcem uporabo posebnega dodatka, to so žive živali. S tem po mnenju sogovornikov uprizoritve naredijo na eni strani zanimivejše za obiskovalce, na drugi pa bolj realistične.

Vključitev konj v primere sodobnega ljudskega gledališča vidimo, med drugim, v igri *Pot k Tobakovi hruški* in v *Krvavski legendi*.



Slika 8: Vključitev konj v predstavo (Foto: A. Vrtovec Beno, Krvava peč, 28. 9. 2013).

Poleg uporabe rekvizitov, tj. pripomočkov, scene in kostumov, mnoge skupine pri uprizarjanju ljudskega gledališča uporabljajo še posebne efekte, kot je na primer glasba. Z glasbo lahko pospremi dogodek ali pa kot del uprizoritve vključijo petje. Slednje je eden izmed najbolj pogostih uporabljenih elementov dediščine, ki ga izvajalci vključujejo v svoje izvedbe. Za slednjo se odločijo, ker – po mnenju sogovornikov – ljudska pesem in petje ustvarita domačnost ter vtis avtentičnosti. Poleg ljudskega petja organizatorji pogosto posegajo tudi po narodnozabavni in pop glasbi.

Zdaj zadnjo varianto sem še malo raztegnil. Ampak ne na koncu, tam ne moreš, ampak uvod sem malo drugačen naredil. Pa vključil sem petje malo, pa še harmoniko. Da je bolj domače, sproščeno.

(S18 2016)

Ob analizi načinov dramtizacije izbranih primerov sem opazila, da gre pri uporabi pripomočkov za ustvarjanje vtisa fiktivnega prostora ali časa, in sicer z načinom dela, oblačilnim videzom, narečnim govorom, hrano in pijačo, z vključitvijo ljudskega plesa, ljudske pesmi, glasbe (harmonika), tipičnih oz. tradicionalnih orodij in drugih pripomočkov, kar so posebej poudarili sogovorniki sami. Vse to po mnenju sogovornikov ustvarja vtis domačnosti.

Vse smo prilagodili, orodje, tudi hrano, smo se potrudili. Oblačila so bila takšna, kar smo imeli doma, smo malo poiskali, kaj so imeli takrat.

(S14 2015)

Ja, seveda, saj bi se še marsikaj dalo dodelat. Na primer kostumi. To mi nimamo nič srednjeveško, imamo to, kar imamo tu še od KUD-a, pač tradicionalne kmečke obleke. Tudi scena je dokaj v redu – hiška je, ta tabor in konji in Turki imajo kar fajn obleke. Turki, njim se je nekaj sešilo, da imajo enotne obleke.
(S19 2016)

Pri opazovanju izvedb na terenu gre pri rokovanju z rekviziti za dokaj stereotipno rabo pripomočkov pri prikazovanju likov na odru. Hierarhija, socialni status, pripadnost, poklic ali vloga likov v družbi se najbolj nazorno prikažejo preko specifičnih oblačil, kot so, na primer, uniforme za orožnike, urejena gosposka obleka za župana, črna srajca s kolarjem za duhovnika, ali pa z uporabo določenih rekvizitov, kot so kmečko orodje za kmeta ali vreča moke za mlinarja.

Je to nek obrazec, ljudje so to sprejeli in tako mora biti. »It's a tradition.« Je kulturno določeno, tudi obleke.
(S16 2015)

Da je določena obleka ali rekvizit primeren oz. ustrezen, ocenijo sami. Za mnenje največkrat vprašajo starejše prebivalce, preverijo tudi v literaturi in morebitnih dokumentih in si ustvarijo določeno mnenje. Vsekakor se zavedajo, da materializacija zahteva določeno kritično presojo in da ni vsak kos primeren za njihovo uprizoritev. Že dejstvo, da se izvajalci zavedajo pomembnosti pravilne uprizoritve in čutijo določeno mero odgovornosti pri uporabi in postavitvi pripomočkov, nam pove, da ne želijo »šemljenja«.

Obleke so si punce same sešile. Pa tudi moje obleke, to moraš iti tako, kmečko, ne smeš it prefinjeno, v kavbojkah. Punce so si kupile vsaka svoje čevlje prav za ta namen. Tako to zgleda. Same so si dale šivat. To moraš gledat, kako so se ženske oblačile: jaz sem vprašal mamo, druga je vprašala svojo mamo, spet en taščo. Moraš biti oblečen tako, kot so ali ženske nekoč hodile v Trst ali pa spet, kako so zgledale delovne obleke. Tako se moraš oblačit. Tudi otroci so oblečeni tako.
(S21 2015)

Ustrezen način prezentacije fiktivnega prostora in časa je torej v tem, da pri uprizoritvah ne mešajo starega z »novim« – torej, da ne uporabljajo sodobnejših rekvizitov in modernih tehnologij, kot so računalniki, mobiteli, dlančniki. Klasičen primer je denimo obleka: pri prezentaciji se zatekajo h »kmečkemu videzu« in sta pri



tem, če karikiram, obvezna dodatka naglavna ruta in predpasnik, prepovedana pa je uporaba kavbojk; pri rekvizitih prevladuje kmečko orodje (motika, grablje) in ne mehanski stroji.

Tukaj smo imeli res takšne predpasnike še od moje mame, jih zdaj ne dobiš več. Pa te uniforme, usnjene škornje smo si sposodili. Se trudimo, da kolikor toliko profesionalno pristopimo k stvari. Če bi imeli mi sredstev, bi bilo še boljše.
(S14 201)

To skrbimo sami, vsak mora poskrbeti zase. Vsak je pri nas zadolžen za vse. Gledamo, da bi bilo tistemu času primerno – tako pohištvo kot tudi oblačila. Smo celo raziskali oblačila orožnikov tistega časa, tudi obleko prilagajamo okoliščinam.
(S3 2016)



Slika 9: S kostumi in scenografijo se lahko poustvarita fiktivni čas in prostor. (Foto: A. Vrtovec Beno, Polhov Gradec, 17. 6. 2018)

KOMUNIKACIJA Z OBČINSTVOM

Pa še pomembno je, da je v domači vasi – da smo to uprizorili doma, pred domačimi ljudmi, tukaj!

(S10 2016)

Posebno področje, ki sem ga želela raziskati, je odnos z občinstvom ter komunikacija z njim, saj je prisotnost gledalcev najpomembnejši element, da sploh lahko govorimo o gledališču.³⁷ Pri gledališču namreč raziskovalci tovrstne dejavnosti izpostavljajo povezavo z občinstvom oz. komunikacijo, ki se zgodi med gledalcem in izvajalcem. Mnogi raziskovalci so izpostavili pomembnost komunikacije z občinstvom oz. gledalcem ali, kot je navedel Jerzy Grotowski: »Gledališče je tisto, kar se ustvari *med* izvajalcem in gledalcem.« (1968: 32, ležече dodano).

Kaj je na gledališki predstavi tako izjemnega? Kaj se lahko zgodi med predstavo, kar se ne more zgoditi med gledanjem filma, branjem ali opazovanjem slike ali skulpture? Do nedavnega se je odgovor vedno glasil: da gre za nekaj, kar se dogaja v živo, kar nima posrednika, kar se dogaja v prisotnosti drugih ljudi. Vsekakor pa se zgoraj navedeni primeri ne morejo meriti z dejstvom, da se gledalec in igralec v gledališču gledata iz oči v oči, z dejstvom, ki je edina glorijska gledališča. (Copland 1996: 107)

Dinamika razmerja med ustvarjalci predstave in občinstvom teži h kvalitetnemu spoju med njima, kar je primarno merilo za uspeh gledališke predstave. Ta pa je pri primerih sodobnega ljudskega gledališča vzpostavljena na različnih nivojih in ima svojo specifiko.

Ampak ja. Absolutno, sploh v teatru je to ena glavna komponenta. Ker katerokoli umetniško delo, sploh na odru, mora biti gledalec. Ja, potrebuješ gledalca.

Ni več obvezen oder, ni več škatle.

(S16 2015)

Najprej se bom navezala na teatrološko razmišljanje, ki v navezavi na sodelovanje med izvajalcem in gledalcem sovпада s pojmom gledališke distance. Gledališko dogajanje samo po sebi predpostavlja distanco in odrska igra od gledalca zahteva, da se njene igrivosti in simulacije realnosti v njej neprenehoma zaveda: da torej ve, da ima pred seboj skonstruirano, umetno ustvarjeno, kvazirealno ali estetsko resničnost ljudi, predmetov, dogodkov itd.: realnost, ki je sicer fizična in konkretna, v katero pa je

³⁷ V poglavju se navezujem na pogled izvajalcev ter na načine komuniciranja z občinstvom; odziva gledalcev nisem zbiralala, temveč me je zanimala predvsem vloga občinstva za izvajalce.



gledalcu principiarno prepovedan vstop (Inkret 1986: 109; Pezdirc-Bartol 2007: 196). Prav gledalčevo zavedanje, da je gledališki dogodek fikcija, temeljno določa gledalčevo izkušnjo. Zavedanje fiktivnosti je tako temeljna distanca, ki je, opirajoč se na ugotovitve Rogerja Scrutona, sestavljena iz treh različnih, a medsebojno povezanih komponent. To so, da 1) se gledalec zaveda fiktivnosti podob, da so torej ljudje na odru igralci, vendar pa do predstavljenih junakov in njihovih usod čuti strah, sočutje, upanje – gledalec ve, da lahko doživi emocije brez nevarnosti; 2) gledalec se zaveda, da je podoba neresnična, vendar pa jo obravnava z vso resnostjo, predpogoj je gledalčeva prostovoljna privolitve, da sodeluje v kreaciji fiktivnega sveta; 3) z gledalčevim molčečim zavedanjem fiktivnosti umetniškega dela ter hotenjem po predstavljanju je njegova zavest osvobodena meril, ki veljajo v resničnem svetu (Ben Chaim 1981: 73–76; Čale Feldman 1993; de Marinis 1993). Kljub distanci oz. ravno zaradi nje se torej v gledalcih sprožajo čustva in se na videno vsebino odzivajo s smehom, sočutjem in tudi jokom. Zaradi distance pa se jih upajo izraziti. Terseglav piše, da je svet ljudskega gledališča črno-bel, torej da gre pogosto za enostaven preplet dobrega in slabega (2005: 106), zato so tudi čustva, ki se izrazijo ob ogledu uprizoritev, enolična, izvajalci pa s svojimi uprizoritvami ustvarjajo prijetno vzdušje, občutek domačnosti ter skušajo privabiti smeh na obraz obiskovalcev.

Ljudje so bili zelo presunjeni. Zelo, kar rekli so mi: »Veš, ko je bilo konec, smo kar na tla gledali, nihče si ni upal gor pogledat, ker smo imeli vsi solzne oči.«
(S18 2016)

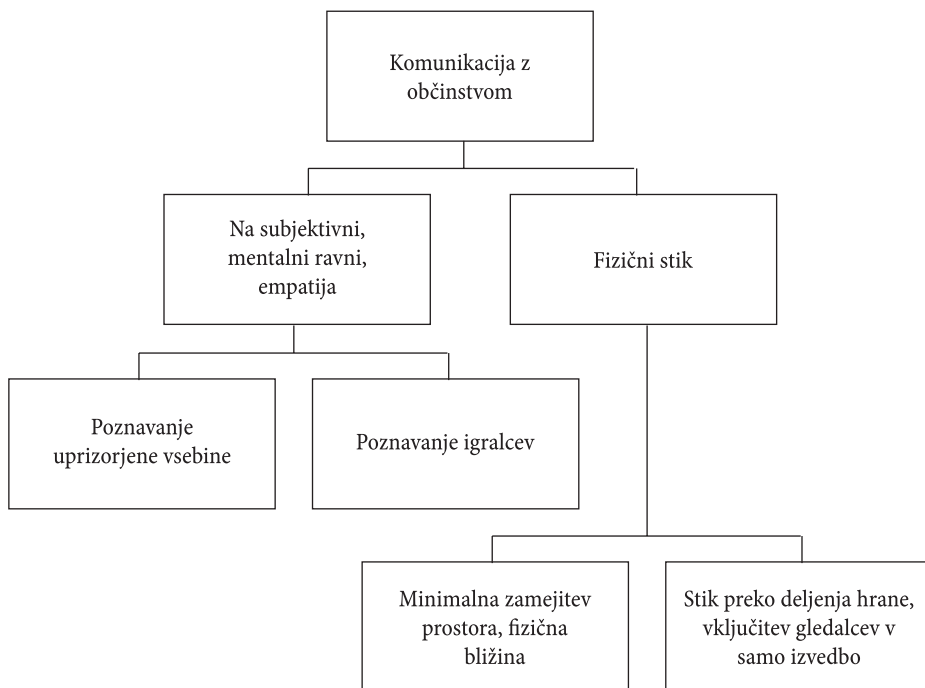
Dogodkom na odru gledalec seveda ne verjame dobesedno, je pa določena stopnja distance nujen predpogoj za gledališče, kajti če distanco izničimo, izničimo fiktivni svet, če pa je distanca prevelika, to onemogoča sodelovanje pri predstavljanju. Sodobno gledališče manipulira z distanco in tako izmenično uporablja oba principa, princip vključenosti, empatije, ter princip razdalje, objektivnosti – distanca se spreminja iz trenutka v trenutek znotraj posamezne igre (Pezdirc-Bartol 2007: 197).

Distanca realnega od fiktivnega sveta je prisotna tudi v ljudskem gledališču, kjer ljudje razpolagajo z vključenostjo v dogodek in stopnjo empatije do videnega ter z zavedanjem o realnem svetu in objektivnostjo pri gledanju. Pri ljudskem gledališču gre, kar sem opazila na terenu, za stik z občinstvom na drugačnem nivoju – ne gre le za duhovno, miselno komunikacijo oz. empatijo, temveč gre pogosto za fizični stik med gledalci in izvajalci. Če povem z drugimi besedami: distanca je pri ljudskem gledališču zelo ohlapna.

Razen enkrat, ko sem bil na eni predstavi in so na oder prinesli kipec Marije in so začeli pet »Lepa si, lepa si ...«. Pa je začela tudi publika pet. [...] So pa ljudje dihali to, ker je bilo del njih. Lepo so sceno naredili, bilo je njihovo.

(S16 2015)

Vsaka uprizoritev dediščine je vedno tudi javni dogodek. Kot taka učinkuje na širšo družbo, ne zgolj na neposredno udeležene. Od udeležencev pa zahteva aktivno *sodelovanje* (Manning 1983: 4). Ljudsko gledališče sicer uspe ločiti igralca od gledalcev, vendar je ta delitev predvsem prostorska in ne toliko empatična. Poleg tega imajo primeri ljudskega gledališča svojo obliko komunikacije. Kako torej v sodobnem ljudskem gledališču poteka komunikacija z občinstvom in preko katerih nivojev se kaže? Sama pri analizi ločim med mentalnim oz. subjektivnim ter fizičnim sodelovanjem, ki ima v ljudskem gledališču svoje posebnosti.



Shema 4: Delitev komunikacije z občinstvom v primerih sodobnega ljudskega gledališča, kot jo vidim sama.

Subjektivna, empatična vključenost izvira iz karakteristike ljudskega gledališča, tj. njegove lokalnosti. Ne le, da se vsebina nanaša na lokalno izročilo ter da je najpogosteje izvedba uprizorjena v lokalnem ali celo izvirnem prostoru, najpomembnejše pri celotnem

dogajanju je namreč to, da je ljudsko gledališče primarno izvedeno za lokalno prebivalstvo. Torej so izvajalci in gledalci pogosto člani iste skupnosti, ki si v večini delijo podobne navade, dediščino in nenazadnje določen način življenja. Omenjena lokalnost se tako kaže na dveh nivojih: 1) na poznavanju uprizorjene vsebine in 2) na poznavanju igralcev.

Je bilo, ko smo napovedovali igralce, smo poimensko poklicali in predstavljali in kdo vse igra v naši igri. In na koncu rečem: »Ja, zdaj manjka pa še ... ?« In so vsi ljudje na prizorišču zavpili. Točno so vedeli, da on manjka in da je on tudi najprijemnejši za to vlogo.

(S3 2016)

Da je uprizorjena vsebina znana gledalcem, predstavlja prednost pri spremljanju vsebine. Ob opazovanju dogajanja ali dejanja bodisi poznajo okvirno zgodbo in njeno ozadje bodisi poznajo osebe, ki so v izvedbi predstavljene; vedo pa gledalci tudi, kako se v določeni situaciji obnašati, kakšna so pravila in zapovedi, če vstopiš v samo dogajanje.

V naši igri orožnik potem publiko sprašuje, če je kdo videl G., ampak so vsi tiho, do zdaj ga ni nikoli še nihče izdal.

(S3 2016)

Tudi zgodbe iz nekdanjega načina življenja in o nekdanjih prebivalcih, ki so še nedolgo nazaj bile del skupnosti, so posebej zanimive za gledalce, ki so te osebe poznali osebno ali iz pripovedovanj.

Ja, ena gospa je prišla in je rekla: »Jooooj, jaz se tako dobro spomnim, kako je to potekalo. Ste me čisto vrnili nazaj v preteklost.«

(S14 2015)

Za naključnega obiskovalca takšne zgodbe nimajo tolikšnega pomena, kar so poudarili tudi sogovorniki: če ne poznajo vsaj osnovne zgodbe ali pravil, potem ne morejo slediti dogajanju na odru, ne vedo, kako se morajo obnašati ob stiku z izvajalci in ne razumejo dogajanja, ki se izvaja pred njimi.

Treba je izhajati iz tega, za koga igramo. [Če] nimamo publike, ki nima takega predznanja, da bi razumela, kaj je hotel on povedat z igro. In za večino ljudi bi izpadli bebavo.

(S17 2016)

S3: *Zdaj, ko to uprizarjamo, moramo zelo upoštevati mnenje ljudi, njihovo kritiko. Imamo v glavi, za koga je to namenjeno.*

S10: *Odziv je dober. Ljudje ne, da pričakujejo, ampak pričakujejo, da bo nekaj na nivoju, ne more biti kar nekaj.*

S7: *In seveda hočejo vedno nekaj novega in svežega, aktualnega.*

(S3, S10 in S7 2016)

Ker je spomin na določen dogodek iz preteklosti skupnosti še živ, je mogoče pričakovati, da bodo gledalci glasno komentirali dogajanje na prizorišču. Hkrati so izvajalci pozorni, da ne užalijo ali smešijo skupnega spomina. To po eni strani ustvarjalcem predstavlja določeno skrb pri oblikovanju vsake predstave in pred vsakim nastopom, saj želijo paziti na ustrezen prikaz. Specifiko pri dilemah, s katerimi se srečujejo ustvarjalci ljudskega gledališča, vidim ravno v uporabi dediščine, ki si jo deli celotna skupina in se po Dan Ben-Amosu pojavlja v obliki javne lastnine (1971: 6). Torej, ker je del skupnosti, je kot taka last vseh in jo vsak posameznik lahko oblikuje po svojem okusu in ustvarjalnemu navdihu, hkrati pa si vsi člani skupnosti jemljejo pravico, da podajo svoje mnenje in predlog o njeni (ne)korektni uporabi. Gre za določeno stopnjo »lokalnega nadzora«, kjer je domača publika glavni in največji kritik, ki odloči, ali je bila uprizoritev (ne)korektno izvedena in vsebina ustrezno prezentirana.

S10: *Mene je bilo zelo strah, kdo bo prišel gledat, ker nikoli ne veš, kakšen bo odziv, kako daleč lahko greš. Imenovat ne smeš z realnimi imeni, ampak kljub temu vsi vedo, o čem oz. o kom govoriš. Dilema je, kako nekaj omeniti, ljudje se bodo smejali. Ljudje so še živi in lahko bi vskočili s svojo zgodbo. Vsi vedo, o kom se govori, ampak nihče poimensko in določeno ne pove – temu lahko rečemo: »Podobnost z resničnimi dogodki je zgolj naključna.« Ljudje rečejo tudi: »Saj je vse res, kar ste povedali, ampak ste še premalo. V resnici je bilo še veliko hujše.«*

S7: *Ko to oživljamo, to drži skupnost skupaj.*

(S10 in S7 2016)

Ker so obravnavani primeri sodobnega ljudskega gledališča izvedeni pretežno na podeželju, kjer se prebivalci med seboj dobro poznajo, bi tovrstne uprizoritve glede na vsebino in vključevanje lokalnih imen in dogodkov lahko označila celo kot obliko opravljanja (prim. Ramšak 2006). Mojca Ramšak v raziskavi o opravljanju in širjenju govorice glede na kontekst ločuje osebno, družinsko, sorodstveno, lokalno, profesionalno, politično ter estradno opravljanje in obrekovanje. Poglavitne funkcije opravljanja

med drugim vidi v prenašanju novic in zabavi, pri čemer je najpogostejši predmet opravljanja vsakdanje življenje (znanih) ljudi in nenavadni dogodki (nav. delo). Kot trdi avtorica, se tudi prostori, prilike in mediji za prenos novic menjajo, tako da bi ljudsko gledališče lahko bilo tudi sredstvo širjenja lokalnih govoric, pri katerem so glavni predmet opravljanja ravno lokalni prebivalci in nenavadni dogodki. Dramatizirani in uprizorjeni dogodki so prikazani realistično – preko uprizoritev ljudskega gledališča sicer gledalec lahko izve določene informacije o življenju (nekdanjih) sokrajanov z večjo mero distance do uprizorjene vsebine.

Torej, te perice se potem ob Bistrici dobijo in gredo po trgu s škafi. Jaz sem bila iz ene družine. Sem vključila res te prave družine in potomce, ki so tu nekdaj živel. Sem mogla pa pazit, da tako družino izberem, da se komu kaj ne zamerim. No, ampak saj je vse bolj pozitivno. Skratka, perice malo klepetajo o vsakdanjih stvareh, malo o tem, koliko je perila. In sem potem malo vključila tudi, kako so ti ljudje živel, da so na primer šli na sprehod v gostilno tu, pa da so imeli firmo in da so vse srajce pomazali. Vse sorte klepetamo. Črпам pa iz našega izročila.
(S14 2015)

Pomemben del odzivanja na uprizoritev je pogojen z osebami, ki nastopajo na prizorišču in so hkrati člani iste lokalne skupnosti. Druga oblika subjektivnosti izhaja torej iz tega, da izvajalci nastopajo pred domačim, lokalnim občinstvom in da se posledično izvajalci in gledalci poznajo v realnem življenju. Tako gre pri ljudskem gledališču na določeni stopnji za preplet privatnega in javnega življenja oz., kot izpostavlja Thomas A. Green, gre za stalno »soočanje fiktivne in realne vloge« (1978: 846–847). Za vsakogar, ki je na prizorišču, se praviloma ve, kdo je in kaj počne v zasebnem življenju, gledalci se z izvajalci srečujejo na podobnih prireditvah in celo v zasebnem življenju, zunaj gledališkega prostora. Tovrstna specifika odnosov je sicer prisotna tudi pri klasičnem amaterskem gledališču, saj se, ko poteka gledališka predstava na domačem odru, igralci na odru ter publika v dvorani poznajo tudi v zasebnem življenju ter se srečujejo v lokalnem okolju. V primeru amaterskega gledališča, ki pri svojih uprizoritvah posega po izvedbi klasičnih dramskih predlog, je večina predstav namenjenih gostovanjem na odrih v drugih krajih, tam pa se osebna relacija izvajalec–gledalec izgubi. Prav tako je zaradi poznanstev med igralci in publiko, kot so se izrazili sogovorniki, odziv domačega občinstva boljši in tudi dvorane so bolj polne.

S2: Ja, so bile določene dvorane, kjer so nas poznali in so bile dvorane vedno polne. So bile pa tudi takšne, ko smo šli prvič gostovat in nas niso poznali in je bilo seveda prazno.

S15: *Je pa tudi od publike odvisno, kako reagirajo.*
(S2 in S15 2016)

Podobne situacije opažajo sogovorniki, ki so izvedbe v polju ljudskega gledališča primerjali s predstavami, ki jih sicer igrajo po klasičnih dramskih predlogah – pri prvih (primer ljudskega gledališča) opažajo večjo interakcijo s publiko kot pri drugih (gostovanja, klasična uprizoritev), predvsem pa je odziv in pričakovanje domače publike večji.

A: *Zakaj mislite, da je tako? Ker poznajo vas, igralce?*

S15: *Ja, ponavadi je tako. Ker se poznaš. Sploh premiere je težko igrat doma. Na primer se smeji in potem se ljudje še en drugemu smeji.*

(S15 2016)

Ja, nekateri že vnaprej pričakujejo, ker nas poznajo [iz vsakdanjega življenja], da boš na primer nekaj hecnega povedal.

(S6 2013)

Ali pa so se pač igralcu smejali, ker je tako povedal in so ga poznali. Ker v sami vsebini ni bilo nič smešnega.

(S11 2016)

Ohlapna distanca gledalcev do izvajalcev se kaže predvsem v glasnem komentiranju vsebine in igralcev, saj se na podlagi informacij s terena gledalci zaradi poznane lokacije, vsebine in igralcev počutijo bolj domače. Pri tem glasno komentirajo dogajanje na odru, predvidevajo scenarij (na primer, kdo bo vstopil na prizorišče, kaj sledi ipd.) ter ogovarjajo igralce.

A: *Se torej pozna igranje pred domačo publiko?*

S17: *Ja, saj doma so ponavadi kakšni komentarji. Včasih je že res interaktivno.*

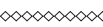
S13: *Pa spredaj so ponavadi kakšni otroci, nečaki, ki vedno kaj komentirajo.*

(S17 in S13 2016)

Preplet realnega in fiktivnega življenja oz. vlog, ki jih vsak posameznik igra, se izkaže še v obratni smeri – ko vlogo, ki jo izvajalec igra v uprizoritvi, prenese še v vsakdanje življenje. Sokrajani ga tako denimo tudi v zasebnem življenju nazivajo z imenom, ki ga uprizarja v izvedbi.

A: *Kako ste sprejeti v lokalni skupnosti?*

S5: *Naju velikokrat ogovarjajo, sploh ko sva že toliko let grajska gospod in gospa.*



S6: Se spomnim, da ko smo nekje bili, pa se je nekdo nekaj vmešal in sem jaz posegel vmes. In potem mu drugi reče: »Pa kaj si ti nor, ali veš, kdo je to, to je on, gor, z gradu.« [...] To je šlo v smislu, kaj se ti greš prepirat z grajskim gospodom. Mi je bilo zanimivo, ker so me tako izpostavili.

(S5 in S6 2013)

Prav tako se o samih dogodkih, ki so se odvili na prizorišču, gledalci pogovarjajo in razpravljajo zunaj izvedbe, v realnem času. Pri tem se gledalci spomnijo določenega ljubega trenutka, ki so ga videli na prizorišču, obnavljajo videno vsebino ali pa pokomentirajo z igralci, kaj jim je bilo in tudi, kaj jim ni bilo všeč.

Komunikacija z občinstvom se hkrati kaže tudi na nivoju fizičnega stika. Fizični stik z gledalci pri profesionalnem in celo amaterskem gledališču, ki posegata po klasičnih dramskih predlogah, ni tako pogost, zato lahko trdim, da je večji fizični stik skorajda »specifika« ljudskega gledališča.

Najprej se fizičnost pri primerih ljudskega gledališča kaže že v sami razporeditvi in postavitvi prostora. Prizorišče je na prostem, največkrat razprostrto po osrednjem prostoru (travniki, trg), gledalci pri tem sedijo oz. stojijo čisto blizu prizorišča. Prav tako same uprizoritve niso tako zamejene kot pri klasičnem gledališču, ko izvajalci nastopajo na dvignjenem odru. Vsekakor prosto prizorišče pri izvajalcih predstavlja drugačen način stika z občinstvom, predvsem pa razlog večje fizičnosti pri ljudskem gledališču vidim v bližini občinstva in isti liniji postavitve prizorišča in gledališča (prizorišče ni dvignjeno), kar so izpostavili tudi sogovorniki sami.

To, priti gor na prizorišče ali pa na oder pri igri [klasična igra, op. p.], je to drugače. Na [klasični] igri nikoli ne gledam šepetalke, ampak vem, da tam nekje je. [...] Tukaj pa je ni. Pa tisti reflektorji in en meter je bil samo do prvih vrst. Grozna stiska je bila.

(S6 2013)

Fizično se začneta prepletati realni in fiktivni prostor in čas. Izvajalci gledalce ne le nagovorijo, temveč jih aktivno vključijo v sodelovanje. Najznačilnejši primer so seveda obhodi, ko skupina izvajalcev stopi na dvorišče, pred ali celo v hišo; ti predstavljajo najosebnejši pristop, ki že deloma poseže v osebni prostor obiskovalcev, njihov dom, njihovo intimo. Ob njihovem stiku izvajalci prejmejo dar(ilo) oz. plačilo v obliki denarja in živil, najpogosteje so to klobase, kruh, jajca, pecivo, žganje; z gledalci izvedejo dogovorjen dialog, pogosto tudi nazdravijo. Vse to je del predpisanega dejanja, ki brez sodelovanja med izvajalcem in gledalcem ne bi obstajalo.

Zdaj je spet tukaj ločnica takoj, ko imaš formo odr. To je ločnica. Zdaj je samo odvisno, ali ti prestopiš odrski prag, se pravi rampo. To nekaj pomeni, da razširiš igralni prostor med gledalce. Je pa tudi vključevanje publike, se jih zvleče na oder, ali morajo sodelovati, na primer morajo roke dvigovat ipd.

(S16 2016)

Ob različnih drugih priložnostih skušajo akterji vključiti gledalce v svojo uprizoritev, bodisi z motiviranjem in spodbujanjem k odzivu z vzkliki in odgovarjanjem na vprašanja bodisi z iskanjem prostovoljcev, s tem, da se eden od izvajalcev pomeša med občinstvo, ali pa z deljenjem različnega materiala, vse od letakov do hrane in pijače.

Ko in če je komunikacija z občinstvom vzpostavljena, se ta pokaže z odzivom občinstva. Prav vsak izvajalec je pritrdil, da sta občinstvo in njegov odziv najpomembnejša pri celotnem dogajanju. Upošteva se želje in potrebe publike; nenazadnje se uprizoritev izvaja ravno zaradi njih. Za uspešno komunikacijo med občinstvom in izvajalci mora biti, po besedah sogovornikov, ta obojestranska. Le tako se med izvajalcem in gledalcem lahko vzpostavi komunikacija, ali, kot so temu rekli sogovorniki, »energija«, ki je pomembna za gledališče. Zato se lahko zgodi, da ob slabem odzivu občinstva izvajalci nehotе podajo slabšo izvedbo.

A: Odziv publike je pomemben?

S13: Zelo, saj delamo zase in za njih.

S11: Z odzivom publike dobiš potrditev, da si nekaj dobrega naredil.

S19: To ni naša služba, nismo plačani igralci in zato je potem to zelo pomembno, da smo ljudem všeč.

S17: Tako je, če naletiš na takšno publiko, ki ti prvih nekaj minut ne vrne nobenega odziva, ji potem nehotе daš nazaj slabo predstavo. To pride nekako nehotе. Iz slabega počutja na odru pride potem, da je zadeva obojestranska. Ni energije.

(S13, S11, S19 in S17 2016)

Dobra komunikacija, ki se po informacijah s terena kaže v odzivanju s smehom, glasnim komentiranjem, vmesnim aplavzom, prostovoljci, ki brez prigovarjanja sodelujejo na prizorišču, pa po drugi strani izvajalce vzpodbudi k nadaljnjemu gledališkemu ustvarjanju ter jim pomeni potrditev, da je uprizorjena vsebina »lokalno korektno« izvedena.

Ko igramo, je odziv zelo dober. Ljudem je všeč in veliko ljudi pride. Če je ljudem všeč, potem tudi mi dobimo na ta način pohvalo in zagon za naprej.

(S14 2015)

S15: *Ja, ker če nimaš »inputa« nazaj od občinstva, potem je brez veze igrat.*

S20: *Ja, ali pa, če ne uspeš publike potegniti. V momentu tišine, ko sem jaz zaslišal, da je nekdo zazelhal. Meni je vse dol padlo, da je kar zaropotalo. Gotovo! Da bodo pa zdele ljudje zehal, ko je višek in najbolj razgreto. Ali je z nami nekaj narobe ali pa z ljudmi.*

S15: *Je pa tudi od publike odvisno, kako reagirajo.*

(S15 in S20 2016)

Sigurno je zadovoljstvo nastopati, ampak zadovoljna publika, debata med ljudmi, pogovori, to je pa tisto, kar te opogumi in ti da energijo za naprej. Odziv in povratne informacije.

(S10 2016)

Seveda oblike in primeri sodobnega ljudskega gledališča 21. stoletja niso več namenjeni izključno lokalnemu občinstvu, vedno več obiskovalcev prihaja tudi od drugod. Tega si pravzaprav izvajalci tudi želijo, saj obisk od drugod pomeni, da je »dober glas« o njihovi izvedbi prišel tudi v »deveto vas«. Na eni strani gre torej za preplet različnih funkcij, ko se funkciji vzpostavljanja lokalne identitete pridruži še turizem, vendar na drugi strani kljub temu še vedno ostaja primarno zavedanje, da so ti dogodki v prvi vrsti izvedeni za lokalno prebivalstvo; če se pridruži še gledalec od drugod, pa je seveda vedno dobrodošel.

Mi delamo toliko bolj zase, da trg živi, da se lokalna skupnost poveže. Ker seveda traja že toliko let, je šlo sedaj tudi že na širino, se je zvedlo in pridejo tudi od drugod. Prihajajo od vsepovsod.

(S8 2013)



SODELOVANJE IN PODPORA ZNOTRAJ SKUPNOSTI

Moraš takrat kar živet s tem, ko se to dela.

(S14 2015)

Ljudsko gledališče in lokalna skupnost gresta z roko v roki pri izvedbi dogodka, saj primerov ljudskega gledališča ne bi bilo, če izvajalci ne bi imeli ustrezne podpore s strani lokalne skupnosti. Prav tako se morajo organizatorji pri svojih izvedbah uskladiti

z ostalimi dogodki, ki se dogajajo v lokalni skupnosti, upoštevati različne lokalne praznike ter pri določanju izvedbe gledati, da prireditve ne sovpadajo z opravili, ki jih izvajajo sovaščani bodisi v vinogradih, na polju ali doma.

Upoštevati je potrebno tudi ljudi, da bo primeren obisk – upošteva se delo na polju in okoli hiše, da ne sovpadajo z drugimi dogodki, da je ob pravi uri, da ne sovpadajo z dogodki v župniji ali gostilni.

(S3 2016)

Pri ljudskem gledališču gre namreč v veliko primerih za sodelovanje celotne skupnosti, saj so različni posamezniki vključeni v samo pripravo na različnih nivojih, vse od priprave prostora do pogostitve in spremljevalnega programa. »Brez sodelovanja in pomoči ne gre,« poudarjajo sogovorniki. Kot trdi Regina Bendix, sodelovanje pusti le redke posameznike ne vključene, saj izvajanje takšnega dejanja vpliva na življenje celotne skupnosti in se odraža tudi na vsakodnevni ravni (1989: 19).

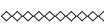
Jaz pa moram povedati, da se moramo prav usklajevati, glede na to, da smo povsod eni in isti, da ne skačemo en drugemu v prireditve.

(S8 2013)

Pomembna je finančna podpora in spodbuda lokalnih institucij in organizacij. V prvi vrsti je, ko gre za lokalno uprizoritev, zagotovo velikega pomena podpora lokalne oblasti, tj. občine. Občine takšne prireditve lahko uvrstijo v svoj program, nekatere bolj, druge manj. Vsekakor pa se danes nosilci prijavljajo na občinske razpise za dodelitev finančnih sredstev za izvedbo programa, to pa lahko naredijo le v okviru društva. Finančna sredstva jim zagotovijo možnost izvedbe programa. V veliki večini se skupine finančno pokrijejo same, s strani prostovoljnih prispevkov oz. darov, ki jih prejmejo.

Druga pomembna institucija znotraj lokalne skupnosti je Cerkev. Podpora s strani domačega župnika in organizacija s strani župnije veliko pripomore k izvedbi različnih oblik ljudskega gledališča. Kot so povedali sogovorniki, je v domačem okolju podpora Cerkve zagotovo dobrodošla, pa naj gre za sakralno ali profano vsebino igre. Pri slednji je predvsem pomembna moralna podpora, torej, da je dogodek sprejet s strani lokalne cerkvene organizacije in vernikov, saj to zagotovi večji obisk.

Majhna vrednost se mi zdi tudi to, da nas je sprejela Cerkev, ta naš sejem. In sedaj na dan sejma organizirajo zjutraj ob 8. uri mašo zgoraj v cerkvi. In potem po maši pridejo dol na trg. To je sedaj že četrto leto. Tudi kaplan pride potem po maši. Mislim, hočem reči to, da je veliko ljudi gledalo tudi na to,



kako bo Cerkev gledala na to dogajanje, kakšen je odnos. Ampak tukaj je zdaj čisto v redu, ne, ker pridejo potem zraven na trg tudi tisti, ki so sicer bolj stalni obiskovalci pri mašah in pridejo potem tu dol. Kako dolgo ostanejo, je pa potem njihova stvar.

(S8 2013)

Vsekakor je za samo izvedbo ljudskega gledališča najpomembnejše sodelovanje in pomoč med društvi, ki delujejo znotraj lokalne skupnosti. Ta je seveda izrazitejša v ožjem vaškem oz. podeželskem okolju, kjer še vedno velja, da ljudje stopijo skupaj, si pomagajo in se pri organizaciji dogodkov medsebojno spodbujajo. Tako sodelovanje organizacij znotraj lokalne skupnosti ohranja določen pomen za izvajalce.

S8: S tem, da smo zelo povezani z društvi. En brez drugega ne gre. Gasilci, turistično, naše društvo. Sodelujemo tudi s šolo, pa tudi s krajevno skupnostjo.

S5: Takšni dogodki potem povezujejo lokalno.

S8: Pa gostinci so vklopljeni tu zraven. Da ne govorim o gasilcih, ki so zraven, ker je toliko varovanja, športniki pomagajo postaviti stojnice. Tako da to je najboljši dokaz, kako smo povezani.

(S8 in S5 2013)

Kot je pokazalo terensko delo, je za medinstitucionalno lokalno sodelovanje na eni strani zaslužna vsebina, ki je vezana na vsem skupno lokalno dediščino in je zato pripadnikom lokalne skupnosti blizu. Po drugi strani pa ravno način ljubiteljskega gledališkega ustvarjanja, ki ga zasledimo pri sodobnem ljudskem gledališču, omogoča, da lahko vsak posameznik sodeluje pri pripravi dogodka – bodisi s svojim znanjem ali ponudbo. Pri organizaciji dogodka tako največkrat pomagajo lokalna društva, kot so gasilci in društvo kmečkih žena, vključijo se tudi lokalni gostinski ponudniki ipd.

DILEME IN PROBLEMI PRI USTVARJANJU

Društva povezujejo, pa tudi razdvajajo. [...] Glede na to, da je to tako majhna vas, je to težko držat skupaj. Če je velika vas, eden gre, drugi pride. Bomo videli, kaj bo čas prinesel.

(Pogovor 1)

Če sem do sedaj prikazovala značilnosti sodobnega ljudskega gledališča, je prav, da omenim še dileme in probleme, s katerimi se srečujejo nosilci ljudskega gledališča v 21. stoletju. O tem so spregovorili tudi sogovorniki, vendar so prosili, da pri zapisu njihovih osebnih podatkov ne navajam.³⁸

Na podlagi gradiva lahko podam trditev, da so glavni srž problemov pri ustvarjanju ljudskega gledališča denar in osebne zamere posameznikov, ki razdvajajo lokalno skupnost in delovanje znotraj skupine.³⁹ Mogoče je vprašanje financ specifično, saj gre v primeru ljudskega gledališča za skupine, ki načeloma delujejo neprofitno in zato vsak evro, ki gre v žep določenemu posamezniku, pri drugih člani skupnosti vzbudi sum in nestrinjanje. Naj navedem nekaj primerov:

Dokler se ni nekomu zavrtelo v glavi in škoda, je bil on moj ožji sodelavec in je rekel, da jaz s tem služim. S tem, da vse, kar delamo, delamo zastonj. In potem sem rekel: »Fantje, če tako razmišljamo, potem moramo vsak zase.«

(Pogovor 1)

Problem je bil, dokler mi nismo dobili občinskega denarja; do tedaj je bilo vse enostavno, smo vse sami financirali. Ko pa je v društvo začel prihajati denar, se je pa gledalo, kdo je kaj zaslužil. Kar smo delali udarniško, je šlo in smo vse projekte izpeljali. Ampak ne, to razdre [skupino] potem, ker se začne očitati – ti si dobil za prevoz, meni ga nisi dal. Vse se začne okrog tega. Jaz sem že v štartu povedal: »Dokler bomo delali prostovoljno, bomo vse naredili.«

(Pogovor 1)

In potem je tudi tako, da ljudem se pa ne da kar naprej v nedogled zastonj delat. Eden mlajših mi je rekel: »Ja, jaz bom šel pa raje zdaj tja igrat, ker tam bom pa plačan.« Ja, a veste, če imaš ti eno delavsko plačo, potem je to tudi problem.

(Pogovor 2)

³⁸ Zaradi varovanja osebnih podatkov so v tem poglavju navedki informatorjev označeni s pogovori in ne s kraticami. Posnetke pogovorov hrani A. Vrtovec Beno.

³⁹ Na terenu so bili kot najbolj pereči problemi pri gledališkem ustvarjanju izpostavljeni: vprašanje financ, osebne zamere znotraj skupnosti ter podajanje mnenj o uprizorjeni vsebini, ki jo člani lokalne skupnosti vidijo kot skupno, zato se v poglavju podrobneje posvečam le njim. So pa bile med našimi pogovori nakazane še druge skrbi, kot na primer upad članstva v skupinah oz. pomanjkanje zainteresiranosti mlajših članov skupnosti za gledališko dejavnost.



Lokalna vpetost ljudskega gledališča potegne za seboj marsikaj. Nenamerno se v oblikovanje uprizoritve vključijo težave iz zasebnega življenja posameznikov, osebna obračunavanja in nestrinjanja, kar lahko privede do razdora v skupini.

Nekdo se skrega z enim, drugi z drugim, pa gredo stvari narazen. Tako je v lokalni skupnosti.

(Pogovor 3)

Jaz sem to napisal in igre postavil in sem potem tudi moral biti glavni, hotel ali ne hotel. Zdaj, mogoče bi pa kdo tud hotel biti glaven in v ospredju. Ampak tako je.

(Pogovor 4)

Ker gre za uprizoritev lokalnega izročila, skupne dediščine, je potrebno – po mnenju članov lokalne skupnosti – upoštevati mnenja in želje vseh, saj so posredno ali neposredno vsi oblikovalci in spremljevalci programa. Slaba volja in zavist pa skupnosti vsekakor ne prineseta nič dobrega. Izvajalci in akterji morajo tako uspešno krmariti med željami ljudi in lastnim prepričanjem.

1: *To so prednosti in slabosti uporabe lokalnega izročila – vsi ljudje ga poznajo, ampak ker vsi to poznajo, so tudi vsi samooklicani veliki strokovnjaki.*

2: *Vendar, ljudje so tisti, ki imajo svoje mnenje. Oni niso preštudirali, kakšne so stvari v resnici bile; so si pa zapomnili po pripovedovanju. »In nema tu trte mrte« [smeh]. Po mnenju ljudi, ki se sicer nič ne spoznajo, izhajajo iz tega, iz pripovedovanj. In ne moreš jim oporekati.*

1: *Težka je kritika in mnenje v majhni skupnosti. Na vasi se vsak na vse spozna. In takih primerov se najde ogromno. Nekateri dlake štejejo – ker on ne ve, zakaj se točno gre.*

(Pogovor 3)

Ustvarjalci ljudskega gledališča morajo pri uporabi dediščine ustvariti ravnovesje. Tako morajo biti izvajalci pozorni, da ne užalijo ali smešijo skupne dediščine, kar ustvarjalcem predstavlja določeno breme pri oblikovanju ustrezne uprizoritve, pri podajanju vsebine pa morajo ob tem paziti na komunikacijo znotraj skupnosti. Slednje je pomembno predvsem v manjših lokalnih skupnostih, kjer se primeri ljudskega gledališča seveda najpogosteje prisotni.



- 1: *Če hočeš karkoli delat, moraš vse dolgo premlevat in parkrat preverit.*
 2: *Potem je pa potrebno z vsem še v rokavicah delat, zato da ne boš koga užalil. Sicer nihče ne bo nič rekel. Pri takih stvareh se hitro kakšni najdejo in te začnejo »žlajfat po svoje«.*

(Pogovor 3)

Predstavljeni primeri, ki temeljijo na gradivu, pridobljenem s terenskim delom, opisujejo dogajanje znotraj različnih skupnosti, ki temeljijo predvsem na medčloveških odnosih in osebnih doživljanjih. Specifiko pri dilemah oz. težavah, s katerimi se srečujejo ustvarjalci ljudskega gledališča, vidim v uporabi dediščine, ki si jo, če ponovno navedem trditev Dan Ben-Amosa, deli celotna skupina in se pojavlja v obliki javne lastnine (1971: 6). Dediščina nastopa kot dobrina, saj je ni mogoče ločevati od siceršnjega življenja skupnosti, z razglasitvijo pa lahko postane blago, ki se prodaja na turističnem trgu (Muršič 2018: 21). Torej, ker je del skupnosti, je kot takšna last vseh in jo vsak posameznik lahko oblikuje po svojem okusu in ustvarjalnemu navdihu, hkrati pa si vsi člani skupnosti jemljejo pravico, da podajo svoje mnenje in predlog o njeni (ne)korektni uporabi. Nenazadnje oblike ljudskega gledališča oblikujejo skupnosti in vsak posameznik znotraj nje. Toda to vračanje preteklosti nikakor ne pomeni vračanja v preteklost niti vračanja k preteklosti (Torres 1988: 161), temveč uporabo preteklosti za sodobne cilje, usmerjene v strateško upravljanje s prihodnostjo (Muršič 2018: 19). Pri tem je ključno vprašanje, kdo si dediščino prisvaja oz. kdo jo poseduje (več Muršič 2018).

Primer izrednih razmer, ki je močno vplival na izvajanje ljubiteljske gledališke dejavnosti v Sloveniji, je začetek pandemije koronavirusne bolezni (COVID-19) marca 2020. Ker je gledališka dejavnost v svojem principu delovanja kontaktna umetnost in je za njen obstoj nujno potreben osebni stik med ljudmi (to velja predvsem za igralce na odru), so bila zaradi možnosti širjenja nalezljive bolezni začasno prekinjena vsa druženja in izvajanja kulturnih dogodkov; slednje je bistveno vplivalo na potek vaj ter s tem posledično prekinitev premier in nastopov. Skupine ljubiteljskega gledališča so iskale rešitve, kako vsaj del gledališke izkušnje preseliti na splet. Po podatkih oddelka za gledališko dejavnost na JSKD so v obliki spletnih učilnic potekala izobraževanja, vaje in celo gledališke predstave. Vse gledališke skupine, ki so delovale ali vsaj poskusile delovati v teh razmerah, so naredile velik preskok pri uporabi digitalnih orodij ter na področju snemanja in prenašanja gledaliških predstav v živo (Pirnat 2022). Junija 2020 sta JSKD in Zveza kulturnih društev Slovenije na podlagi smernic Nacionalnega inštituta za javno zdravje pripravila Priporočila za omejevanje možnosti prenosa okužbe z virusom SARS-COV2 (COVID-19) v društveni dejavnosti (Spletni vir 2) ter s tem omogočila ljubiteljem postopno in prilagojeno vračanje k skupinskim aktivnostim, kot je mdr. ljubiteljsko gledališče. Pri tem so v svojem sporočilu članom napisali, da



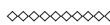
»kljub temu da ima vrnitev njihovega delovanja po karanteni veliko pozitivnih učinkov, od socialnih do psiholoških in drugih, moramo biti pri ponovni vzpostavitvi previdni, premišljeni in odgovorni, da združevanja ne bi prinesla prevelikega tveganja širjenja novih okužb« (Spletni vir 2).



FUNKCIJA IN VLOGA LJUDSKEGA GLEDALIŠČA

Raziskovalčeva merila so pri izvedbah sodobnega ljudskega gledališča drugačna kot merila za ocenjevanje klasičnih gledaliških predstav. Kot so izpostavili že Niko Kuret (1958), Marko Terseglav (2005) in Jurij Fikfak (SEL 2004), pri ljudskem gledališču ni pomembna estetska vloga, temveč so v ospredju druge njegove funkcije. V času raziskovanja Nika Kureta je bilo ljudsko gledališče močno vpeto v življenje posameznikov. Ob prebiranju Kuretovih člankov in opisov pojavov sem prišla do sklepa, da so bila s strani skupnosti pogosto to samoumevna in spontana dejanja, ki so bila pričakovana, če ne celo nujna, saj so bili primeri pogosto močno vpeti v praznovanje skupnosti, njihovo verovanje in prepričanje. Nenazadnje Kuret izpostavlja, da je najznačilnejša funkcija ljudskega gledališča obredna funkcija, saj je »vezano na določene praznične dobe in dneve, vsaka priložnost pa zahteva ustaljeno obliko« (1958: 16). Ker pa je ljudsko gledališče kot izvedbena umetnost močno vpeto v »aktualni družbeni, politični in kulturni kontekst« (Gabbert 2018: 1), se tudi njegove oblike in funkcije spreminjajo. Tako so v 21. stoletju poudarjene predvsem njegova izobraževalna funkcija, spodbujanje ustvarjalnosti, druženje med posamezniki določene lokalne skupnosti, nacionalne ali lokalne pripadnosti (SEL 2004: 292). To sovпада z dojemanjem sodobne uprizoritvene umetnosti nasploh, saj je ta vse pogosteje dojeta kot večfunkcionalna, ali kot trdi Tillis, nikoli ni pomembna estetska vloga, ampak je uprizoritev pogosto lahko oblikovana kot izobraževalni program, ima funkcijo zabave, propagande, reklamiranja, promoviranja in tudi rituala (1999: 49). Omenjena večfunkcionalnost se odraža tudi v sodobnem ljudskem gledališču na Slovenskem.

Podrobna obravnava različnih pojavnosti ljudskega gledališča lahko ravno preko funkcij in namenov, ki jih izvajalci pripisujejo svojemu ustvarjanju in tovrstni obliki ustvarjalnosti nasploh pokaže sodobno stanje v družbi in odnos do izbrane kulturne dediščine. Zato je pomembno, da tudi tovrstno gledališko ustvarjalnost preučujemo v kontekstu njene izvedbe. Če se pri tem navežem na Eriko Fisher-Lichte, ki pravi, da je



predstava lahko razumljena kot dejanje samorefleksije in samoprezentacije kulture, v kateri je ustvarjena (1992: 10), potem to zagotovo drži za predstave ljudskega gledališča. S tem, ko je jasno povezana z izvajalci in občinstvom na časovni, prostorski, vsebinski in celo mentalni ravni, hkrati odseva določeno kulturo te skupnosti in splošno sprejetih vzorcev vedenja. Postane lahko tudi instrument v rokah politike in družbenih vplivov, zato jo je potrebno spremljati v dejanski kulturi (Tillis 1999: 49–50).

In v samem teatru, ta želi biti sodoben! Gledališče načeloma mora biti sodobno, aktualno, današnje. Tudi če delaš tekst, star 500 let, ga delaš z vidika današnjega ustvarjalca, kaj hočeš danes z njim povedat, ne, kaj je hotel avtor takrat povedat.

(S16 2015)

Sodobno ljudsko gledališče zagotovo predstavlja odziv na trenutno stanje in potrebe v družbi, se prilagaja trenutnim situacijam in željam v lokalni skupnosti. Vse to se kaže prek povezovanja skupnosti, v iskanju lastnih korenin in tudi v želji po dobičku. Kot so povedali sogovorniki sami, je bilo za nekatere uprizoritve potrebno počakati na ustrezen trenutek in stanje v družbi, da bo ta pozitivno sprejela uprizorjeno vsebino.

Primeri sodobnega ljudskega gledališča so, kljub temu, da vsebinsko slonijo na dediščini, sodobni ter lahko funkcionalno ustrezajo sodobnemu gledalcu, saj se s svojo vsebino navezujejo na temeljna bivanjska vprašanja, med drugim na vprašanja o smislu življenja in smrti, o sodelovanju skupnosti, o ljubezni, zvestobi in ljubosumju, pravičnosti, solidarnosti idr.

Še tako ustaljena oblika pa v novem kontekstu dobi novo sporočilo. Sprememba v funkciji se tako lahko zgodi že, če spremenimo lokacijo ali ko se zamenja občinstvo. Na primer, obhod kolednikov po ustaljeni poti od hiše do hiše ima funkcijo šege, na drugi strani pa je nastop kolednikov v obliki božičnega koncerta v cerkvi bolj glasbeni dogodek in o njem ne moremo več govoriti kot o gledališču. Podobno je lahko s prenosom sporočila, ki ga ima enaka izvedba pred različnim občinstvom – medtem ko tujemu opazovalcu zgodba, vezana na lokalno izročilo, predstavi zgolj osnovno zgodbo življenja nekoč ali mu ponudi določeno stopnjo »izobraževanja«, pri domačem občinstvu določeni znani liki in osebnosti vzpodbudijo smeh in spomine, ob čemer ne morejo ostati ravnodušni. Na osnovi gradiva sklepam, da je ena izmed glavnih razlik med ljudskim gledališčem in amaterskim gledališčem tudi v univerzalnosti oz. lokalnosti vsebine, ki jo primeri ljudskega gledališča uprizorijo, ter vzajemnega učinkovanja, ki ga ta lokalnost sproži tako v izvajalcih kot pri gledalcih. Pomembnost odnosa »lokalno-osebno« je opisal sogovornik:

Ampak to je nekaj zelo lokalnega, to ne bi mogel v Maribor it igrat oz. bi mogel prilagodit. [...] Je pa res, da se te vsak teater dotakne na osebni ravni. In tu je zelo pomemben odnos lokalno–osebno. Ko neko stvar lokaliziraš, potem je lahko samo tam in se te samo tam lahko dotakne. Saj tudi na primer Miklavž pride točno k tebi. In tudi pri nevesti pridejo točno po to nevesto, ne kar po eno. (S16 2015)

Zato je pri določanju funkcije potrebno opazovati in poznati kontekst primera ljudskega gledališča, tj. kdaj in kje je določena oblika izvedena; kdo izvaja in kdo sestavlja občinstvo; uporaba gledaliških elementov; udeležba občinstva s smehom in samim spremljanjem izvedbe. Najpomembnejše pa je, kaj ljudsko gledališče pomeni ljudem, ki ga izvajajo.

Katere so glavne funkcije, ki se kažejo v sodobnem ljudskem gledališču, ter kakšen pomen in vlogo ima takšno gledališče za same izvajalce, sem skušala odkriti s terenskim delom. Da bi dobila odgovor, sem o tem spraševala sogovornike. Kaj vam pomeni gledališče? Kaj je za vas gledališče? Zakaj vi to počnete? Kako oz. zakaj ste se odločili za prikaz? Ob analizi terenskega gradiva sem ugotovila, da sem dobila zelo podobne odgovore, ki bi jih lahko uvrstila v tri glavne kategorije:

- 1) socialna funkcija in pomen druženja;
- 2) ohranjanje in predstavitev lastne kulturne dediščine;
- 3) ekonomska funkcija oz. uporaba uprizoritvene dejavnosti v turistične namene.

Poleg naštetih je znotraj posameznih skupin izpostavljeno še: projiciranje domišljije oz. spodbujanje ustvarjalnosti, talenta; izobraževanje, predvsem mladih, ter pomen za vzpostavljanje in krepitev identitete.

Pomembno in zanimivo je, da nobena od funkcij ne prevladuje oz. ni primarna ter gre za multifunkcionalna dejanja. V nekem trenutku prevladuje ena funkcija, drugič druga, obenem pa potekajo vse tako rekoč z roko v roki, sočasno in prepletajoče. Domnevam, da zato, ker je skupni imenovalec vsem uprizoritvam dediščina, ki ima že sama po sebi močno povezovalno vlogo in je pomemben dejavnik pri oblikovanju identitete in ustvarjanju kolektivnega spomina, po drugi strani pa je element, po katerem pogosto posega turizem. Pri tem opazimo še dva dejavnika: na eni strani izvajalci uprizarjajo nekaj, kar je skupini skupno, »naše«; hkrati pa jih ravno to »naše« na drugi strani loči od »drugih«, torej si za prikaz izberejo nekaj, kar jih dela posebne, drugačne od drugih in zato (turistično) zanimive.

Oblikovanje igralskih skupin in prehod gledališke ustvarjalnosti na »polje formalnih družčin« omenja že Kuret, ki je opazil, da so »družbeno osnovo dostikrat



dajali ali posebni stanovi, prvotni rokodelski cehi in poznejše cerkvene bratovščine. [...] Naslednice so igralske družbe, ki se ločijo od amaterskih igralskih družin po močni zavesti izročila in krepkejši medsebojni povezanosti udov« (1958: 40). Dejavniki, ki vplivajo, da se posameznik priključi ljubiteljski gledališki skupini, so po mnenju Regine Bendix »osebnost udeležencev, izbor tematike in ideološki trendi, ki trenutno prevladujejo v skupnosti. Organizacija v skupino oz. neprofitno društvo jim omogoči, da vse to lahko udejanjijo« (1989: 44). Zato primerov ljubiteljskega gledališča ne najdemo v vsaki skupnosti ali društvu, temveč je njihovo oblikovanje pogojeno z akterji v skupini, njihovimi interesi in nenazadnje (pozitivnim) odzivom in podporo znotraj lokalne skupnosti. V veliki večini sem na terenu opazila, da gre za društva, ki se lahko pohvalijo z dolgoletno društveno tradicijo in v okviru katerih je aktivnih več sekcij, med drugimi pevška, plesna, likovna in gledališka ali dramska. Torej različne oblike kulturnih dejavnosti, med katerimi lahko vsak posameznik izbere sebi ustrezno.

»JAZ IMAM PA ZA DVE TVOJI HIŠI SPOMINOV, PA NE VEM, KAM NAJ JIH DAM.« SOCIALNA FUNKCIJA IN POMEN DRUŽENJA

Ljubiteljska gledališka skupina predstavlja pomemben generator socialnega življenja, sploh na lokalni ravni, spodbuja aktivnost zainteresiranih nastopajočih in hkrati pomeni večjo dostopnost kulturnih vsebin, krepi pa tudi medgeneracijsko povezovanje (Teršar 2014: 8). Poleg kulturnega dogajanja v okolju ponuja možnost razvedrila, druženja in prijateljavanja, pridobivanja znanja, kompetenc s področja gledališke umetnosti in razvijanje kreativnosti. »Vsekakor je to družbeni kapital, ki povečuje kakovost življenja v celotni skupnosti.« (Bervar 2014: 6)

Ljubiteljsko gledališče je izrazito kolektivna dejavnost ljubiteljskega izražanja. Sodelovanje pri izvedbi predstav ljubiteljskega gledališča sodi v prostočasno dejavnost in je največkrat del osebne odločitve. To je čas, ko posameznik na »osnovi osebne izbire hoče sam sebe izraziti in se razvijati, če ima za to možnosti in sredstva« (Kristančič 2007: 39). Lahko izberemo dejavnost, s katero bomo nadgradili svoja znanja in spretnosti, kjer bomo lahko izrazili sebe skozi ideje ter se česa novega naučili, ali pa gre za čas, ki ga bomo preživeli s prijatelji in znanci, kar nam pomaga pri socializaciji. Prosti čas, ki ga posameznik preživi v dramski skupini, mu nudi sprostitvev in ustvarjalno delo ter mu omogoča stike z ljudmi.

Zaradi razlik v motiviranosti se ljudje za aktivno sodelovanje v ljubiteljskem gledališču, kot ugotavlja Logarjeva, »ne odločajo hkrati in na enak način« (1994: 24).

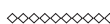
Bratranec mi je rekel: »Vidiš, zdaj v teh dvajsetih letih, ko ti neke igrice špilaš, glej, kakšno hišo sem si vmes naredil.« In veš, kaj mu jaz odgovorim: »Veš, kaj imam jaz problem; jaz imam pa za dve tvoji hiši spominov, pa ne vem, kam naj jih dam.«

(S6 2013)

S tega gledališča ni toliko pomembna količina kakor kakovost doživetega prostega časa – »kako v njem posameznik lahko zadosti svojim interesom in potrebam in ga uporabi tako, da je srečen« (Lešnik 1982: 96). Če se naslonim na misel Clifforda Geertza, ki je zapisal, da je »za igranje violine nujno imeti nekatere navade, večšine, vednost in talente, biti razpoložen za igranje« (Geertz 2019: 23), potem bi lahko podobno rekli za ljubiteljske igralce – moraš imeti navade, vednost, talente in razpoloženje za igranje, nastopanje, sodelovanje pri gledališkem ustvarjanju. Torej ljubiteljsko gledališče kot prostočasna dejavnost članom gledališke skupine najprej pomeni obliko izražanja, zato so se odločili za pridružitve skupini. Pri igranju lahko, kot pravi Purdom, amater izrazi nekaj svojega notranjega življenja, svojega nezavednega uma na način, ki ga ni mogoče izraziti drugače. Veliko ljubiteljske igre je »zgolj ekshibicionizem, želja ljudi, da se pokažejo; a velik del tega je motiviran s potrebo po izražanju želja, misli, strahov, ambicij, ciljev in idealov, ki jih drugače ni mogoče izraziti« (Purdom 1951: 189; Nicholson idr. 2018: 123).

Posamezniki, ki so aktivno vključeni v oblikovanje ljudskega gledališča, so združeni v skupino »somišljenikov«, ki imajo podobna pričakovanja, cilje in želje. Ker jim tovrstna oblika izražanja in druženja ustreza, namenijo aktivnemu sodelovanju v ljubiteljski gledališki skupini večji del svojega prostega časa. Pri opazovanju različnih gledaliških izvedb na terenu sem opazila, da gre pri sodobnem ljubiteljskem gledališču za igralske skupine, ki jih sestavljajo tako moški kot ženske različnih starosti, statusov in poklicev.⁴⁰ Iz tega sklepam, da ljudsko gledališče družijo ljudi z ljubeznijo do gledališča in uprizarjanja in posameznikom znotraj zasedbe na tak ali drugačen način omogoči izražanje lastne ustvarjalnosti; ali z drugimi besedami, združuje »ljuditelje, ki gojijo strast do gledališke dejavnosti« (Nicholson idr. 2018: 4).

⁴⁰ Podrobneje sem to lahko opazila pri obisku in pogovorih z izbranimi skupinami, saj sem se na terenu srečala z mešanimi skupinami; razmerje sogovornikov je bilo skoraj enako. Sama pri tem nisem imela nobenega vpliva, temveč so se pri vseh izbranih primerih našega srečanja udeležili tisti člani igralske zasedbe, ki so želeli sodelovati pri moji raziskavi.



A: Se vam zdi, da je igra, igranje tisto, kar vas dopolnjuje?

Vsi v en glas: ITAK!

S13: Sigurno, da greš malo ven iz svoje osebnosti. Potem si pa kar zadovoljen, ko vidiš, da si neko vlogo dobro odigral. Vsaka predstava je izziv. Gradiš osebnost.

(S13 2016)

Takšnega načina druženja, pri katerem se lahko izražajo skozi gledališko ustvarjanje, jim ne more omogočiti kakšna druga kulturno-umetniška dejavnost, kot denimo slikarski ali bralni krožek, prav tako ne športna aktivnost, saj je to specifična gledališča. In obratno – tisti, ki mu takšna oblika udejstvovanja ne ustreza, se znotraj skupine ne bo dobro počutil. Torej, ljudsko gledališče kot priložnostna dejavnost najprej ljudem pomeni obliko ustvarjalnega izražanja, zato so se odločili za pridružitve skupini izvajalcev.

Gledališče, veste, imam ga zelo rada, ampak nikoli si pa nisem mislila, da bom jaz kaj igrala. Predvsem mi je všeč narediti celo linijo, skozi katero se izrazim, tj. izbrati temo, se spomniti besedilo, ga zapisati, na koncu pa režirati in še odigrati.

(S14 2015)

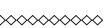
S20: Je pa to vedno tako, kot sem rekel: je en strup. Ko te to zastrup, ti ne moreš kar izpustiti iz rok, kot en adrenalin. Je odporen na marsikaj.

S15: Ja, prvo vidiš druge, potem pa, če imaš srečo, te nekdo še zraven povabi.

S2: Enkrat se s šminko namažeš, potem te pa to začne privlačiti.

S15: Ja, to je en strup.

(S20, S15 in S2 2016)



Želje po izpopolnjevanju svojega znanja, izboljšanju svojih sposobnosti, izražanju talenta ter potreba po druženju in po sodelovanju v družbenem življenju gredo pri ljudskem gledališču z roko v roki.

Pa pridobiš tudi samozavest za stik z veliko ljudmi. Ker v življenju nisi dostikrat izpostavljen tako močno, kot si na odru. Je trening, res koristi za neko osebno samozavest, da si upaš stati pred ljudmi in mogoče iz sebe stopiti ven in bit nekaj drugega.

(S17 2016)

V skupini se (z)družijo posamezniki s podobnimi željami in talenti, in ker ob vajah in pripravah preživijo skupaj veliko časa, se oblikuje med njimi posebna vez. Tako lahko

preko igranja v gledališki predstavi združijo prijetno s koristnim, združijo željo po nastopanju z obliko druženja oz. kot je omenil eden od sogovornikov: »Meni je pri vsem tem pomemben in všeč način druženja.« (S6 2013)

Istočasno je pa druženje. Da nisi zaprt samo med štiri stene. Jaz se spomnim, da včasih nismo nič igrali, ampak smo se dobili, pa smo kakšen pirček spili in šli domov. Za vsakogar je nekaj.

(S11 2016)

Ljubiteljsko gledališče je »družbena in relacijska praksa, ki je odvisna od sodelovanja, vključevanja in participacije v skupnem prostoru« (Nicholson idr. 2018: 194). Skupinsko ustvarjanje in skupinsko delo imata moč povezovanja, saj povežeta celotno skupnost, da išče (kreativne) rešitve za uresničitev končnega cilja (Gauntlett 2011: 1). Pomen druženja so izpostavili prav v vseh izbranih skupinah, s katerimi sem opravila pogovore, in prav vsi člani teh skupin. V tovrstnem pogledu so si bili enotni, le da je vsak opisal svoj pogled na druženje. Tako so na moje vprašanje »Kaj vam pomeni sodelovanje v ljubiteljski gledališki skupini?« odgovorili:

Način druženja, da si z ljudmi, kateri ti veliko pomenijo in s katerimi imaš že tudi druge skupne spomine. In ne nazadnje tudi nekaj novega spoznaš, se naučiš, vidiš. Vedno nekaj novega pridobiš. Ni samo to gledališče, da stojiš na odru, tudi moje sodelovanje [šepetalka] je pomembno.

(S1 2013)

S6: *Druženje, to je tisto najlepše.*

S8: *Ja, to je tisto, kar ljudi skupaj drži.*

S5: *Vse vaje in druge stvari. Tako kot je rekel, tega ti nihče ne more vzeti, spominov ti ne morejo vzeti.*

(S6, S8 in S5 2013)

Ker so si omenjeno obliko ustvarjanja izbrali za svojo prostočasno dejavnost, jim obisk in priprava primerov ljudskega gledališča pomeni tudi sprostitvev.

Tudi besede naše druge šepetalka: »Tolk sem bila jezna, ko sem pogledala na uro, da je ura pol sedmih in da moram bit ob sedmih na vajah.« Potem, ko je bilo pa konec vaj, je pa rekla: »Tolk sem zadovoljna, da sem bila tukaj, ker se tako nasmejimo.« Ker včasih pride do kakšne situacije, ko moramo nehat. Sploh, ko se začne s smehom in se ne moremo ustavit in se smejimo smehu, do-

godku, en drugemu, nima smisla, da karkoli nadaljujemo. Ali moramo nehat in počakat, da se umirimo, ali pa sploh nehat.

(S8 2013)

V smislu vsi, ki smo kakorkoli udeleženi, se največ dogaja pri igrah. Potem pri »bilo kaki« organizaciji je res veliko dela, ker je muka, če moraš vse sam spelat. Da so zdaj taki lepi trenutki, da pozabiš na vse to. Na koncu se spomniš le tega: druženja pa prijateljev okoli sebe, kar je najlepše.

(S6 2013)

Sicer pa radi igramo in sodelujemo, ker je to drugačen način – je na prostem in poteka bolj kot druženje. Vse je bolj sproščeno. Sedaj so še pesmi vmes.

(S19 2016)

Sodelovanje v takšnih oblikah povezovanja je seveda prostovoljno in neobvezujoče, zato se vsak član zasedbe lahko odloči, da zaradi osebnih razlogov ne bo več sodeloval pri organizaciji in izvedbi izbranega primera ljudskega gledališča. Za prenehanje aktivnosti je največkrat krivo pomanjkanje časa, ki je posledica drugih obveznosti, službenih ali zasebnih, slednje pa so največkrat povezane z družino (ustvarjanje družine, majhni otroci, bolezen v družini). Tudi prepletanje zasebnega življenja posameznikov ali pa osebna obračunavanja in nestrinjanja lahko privedejo do razdora v skupini.⁴¹ Razlog za prekinitev sodelovanja pri tovrstnem gledališkem ustvarjanju je tudi bolezen, fizična opešanos in celo smrt.

Pridejo določeni momenti v življenju, pač familija in obveznosti, pa saj te prime še kakšnikrat, sploh, ko vidiš kakšno predstavo: »Uf, kako bi še igral.« Ampak potem, ko trezno razmisliš: »Kdaj pa?«

(S20 2016)

Znotraj skupine se ne razvijejo le posebni prijateljski odnosi, temveč celo interna pravila, zgodbe in anekdote, ki jih poznajo le člani igralske zasedbe. Vsebina, ki jo uprizarjajo, tako ne ostane le del fiktivnega časa in prostora, temveč jo pogosto prenesejo v vsakdanje življenje. Najslikovitejši primer takšnega prepleta fiktivnega z realnim časom je prenos fiktivnih likov, ki jih izvajalci igrajo na prizorišču, v vsakdanje življenje – tako se denimo naslavljajo in kličejo po imenih, ki jim pripadajo v igri, tudi v realnem času.

⁴¹ Podrobneje primere opišem v poglavju *Dileme in problemi pri ustvarjanju ljudskega gledališča*.

Tudi ko igramo iz preteklosti, prepoznajo določene like preteklosti. Mi se pa med seboj tudi nazivamo glede na vloge, pa se nazivamo: »O, gospa U., o gospod T.« Je veliko humorja na ta način.

(S14 2015)

Druženje, ki se ustvari v času priprav na izvedbo in v okviru formalno oblikovane skupine, ki so se ji pridružili, pa ni omejeno le na »odrske deske« in čas predstave, temveč se odnosi, ki so jih oblikovali, prenesejo v vsakdanje življenje – tako se ob kakšni drugi priložnosti pogovarjajo o pripravah na prihajajočo uprizoritev, obujajo anekdote, ki so jih doživeli na prizorišču, predvsem pa se bolje poznajo in kot priznajo sami, se več pogovarjajo, kot bi se sicer.

S3: Po drugi strani je pa to tudi oblika druženja, se dobimo in kakšno rečemo. Je sproščujoče. Eni ne vedo, kaj bi delali, nam pa časa zmanjkuje. To je tudi en del življenja posameznika v družbi. Velikokrat se ta naša povezanost kaže navzven, se veliko več pogovarjamo, kot bi se sicer, če tega ne bi delali.

S7: Si vzamemo čas, med sabo pregledamo stvari ene in druge, ne hitimo, ne gremo en mimo drugega.

(S3 in S7 2016)

Socialno funkcijo kot tako bi seveda lahko prišteli katerikoli prostočasni dejavnosti, prav tako bi jo zaznala kot glavni motiv pri ustvarjalcih v amaterskih gledaliških skupinah. Slednjo trditev lahko potrdim na podlagi gradiva s terena, saj so sogovorniki pri opisovanju izhajali iz lastne izkušnje, kjer so vsi hkrati člani amaterske gledališke skupine in ustvarjalci pri primeru ljudskega gledališča. Pri tem so pri opisu prostočasne dejavnosti in odločitve zanjo izhajali iz bolj ali manj enake sestave izvajalcev ter iste organizacijske skupine.

Vendar je – po mojem mnenju – specifična ljudskega gledališča, da se socialna funkcija skozi primer ljudskega gledališča odraža v celotni (lokalni) skupnosti. Slednje je opazil že Kuret, ko je omenil, da ima ljudsko gledališče izrazito socialno funkcijo, saj so vsi njegovi pojavi stvar vse skupnosti (1958: 16). Pri primerih ljudskega gledališča gre za zasnovano izvedbo, ki predvideva sodelovanje obiskovalcev in skupnosti. Socialna funkcija je pri tem lahko aktivna (na primer pri svatbah, kjer vsi sodelujejo) ali pa deloma pasivna (na primer pri obisku kolednikov ali predstavah) (nav. delo). Ali drugače povedano: ljudsko gledališče ustvarja dogodek, ki je namenjen ljudem in izhaja iz želje »ponuditi druženje, dogajanje«. Torej gre za dogodke, ki so namenjeni druženju in povezovanju celotne lokalne skupnosti in predvsem njenemu sodelovanju.

Ta dogodek je vzpodbudil druženje, ki je v vasi že zamrlo, s sovrstniki, starejšimi in mlajšimi, priženjenimi oz. primoženimi na Breg. S slednjimi smo se spoznavali. Začelo se je novo obdobje sobivanja, spomini so kar vreli iz nas. [...] Bili smo si enotni, da bi lahko še marsikaj povedali in prikazali. (Smole in Suljević 2012: 293)

Člani lokalne skupnosti po besedah sogovornikov torej celotno dogajanje vzamejo za svoje, jim pomeni razlog za druženje, pa čeprav niso aktivno vpleteni v samo organizacijo, temveč so le (aktivni) obiskovalci. Zlasti je tovrstna oblika druženja skozi primere ljudskega gledališča prisotna na podeželju, kjer sem tudi opravila svoje intervjuje.

S5: Prvo, sejem se je obudil zato, ker trg, kot stari del kraja, bi umrl. Če ne bi bilo tega sejma, potem bi stari del kraja umrl. Že tako smo razmišljali, kaj bi še potegnili, da bi oživili zraven. [...] Enkrat na leto je tam res kot mravelj ljudi.

S8: In tržani so to sprejeli za svoje. Ker vedo, da bo takrat veliko ljudi.

S6: In si še želijo, da bi kaj bilo.

(S5, S8 in S6 2013)

Poseben poudarek, ki ga preko druženja vzpodbuja sodobno ljudsko gledališče, je po mnenju sogovornikov na sproščenem vzdušju, dobri volji in razumevajočih odnosih. To se kaže tako v odnosih, ki se razvijejo med pripadniki skupine, kot tudi na samem izboru in obliki uprizoritev – če se le da, predstave v veliki meri vključujejo humor, navihane prizore in lahkotno besedilo.

Prišli smo do ugotovitve, da morajo igre upoštevati priložnost, za katero nastanejo, biti lahkotne, da tudi poučni vsebini ne sme manjkati humorja.

(S14 2015)

Ko smo se pogovarjali med sabo, smo prišli do zaključka, da smo tukaj zato, da se malo sprostimo, pa tudi ljudje, da se sprostijo, odpočijejo glavo.

(S11 2016)

V prvi vrsti je po mnenju izvajalcev primerov ljudskega gledališča ljudem pomembna zabava, ogled, obisk iz veselja, želja po prijetno preživetem prostem času in ne obisk z izobraževalnim namenom. K temu težijo tudi avtorji. Zato je na terenu mogoče opaziti različne oblike interpretacije, ki se kažejo predvsem v težnji po »drugачnosti od drugih«. Poleg tega je zelo pomembna tudi zgodba, ki mora biti

jasna, lahkotna in pogosto vezana na vesele plati življenja. Pravzaprav lahko trdim, da pomen in kulturna vrednost ljubiteljskega gledališča presegata tisto, kar vidimo na odru. Preusmeritev pogleda na proces nastajanja gledališke predstave nam pokaže širše socialne in kreativne prakse, ki jih pridobijo člani gledališke skupine. Tako vidimo, da posamezniki v ljubiteljska gledališča ne dajejo le svojega časa in energije, temveč s sodelovanjem vlagajo v izpopolnjevanje svojih spretnosti ter da poskušajo narediti najboljše, kar lahko glede na časovne, človeške in materialne vire, ki so jim na voljo (Nicholson idr. 2018: 232).

»TO JE TISTO, KAR JE NAJBOLJ NAŠE!« OHRANJANJE DEDIŠČINE IN VZPOSTAVITEV IDENTITETE

A: *Vi nimate samo knjig, imate tudi predstavo ...*

S3: *To je tisto, kar je najbolj naše! Avtorji in njihove knjige niso naše ..., ampak to je pa najbolj naše. Mi smo to naredili. Mi smo te junake oživel, jih nadgradili in tudi nagradili s tem.*

(S3 2016)

Dediščina je danes širok pojem, s katerim lahko opišemo, »vse od materialnega – kot so zgradbe in spomeniki, do eteričnega – pesmi, festivali in jeziki. [...] Izraz zajema vrsto stvari od velikih do majhnih, veličastnih do skromnih, »naravnih« do zgrajenih« (Harrison 2013: 5). Koncept dediščine pa ne zajema le nacionalnega odnosa do zgodovine in ustvarjanja zgodovine, ampak se vse bolj nanaša tudi na načine, na katere so številni drugi akterji vključeni v produkcijo preteklosti v sedanjosti (prav tam). Številne sodobne raziskave dediščine (Byrne 2009) nas opominjajo, da gre pri dediščini tudi za čustva in da ravno čustvena razsežnost dediščine vpliva na identiteto, spomin, občutek kraja, interpretacijo ter razumevanje posameznikov (Smith 2011: 22).

Emocionalni naboj dediščine se na terenu pogosto izrazi z romantičnim odnosom do nje, češ da jo je potrebno zaščititi, ker izginja. Z različnimi projekti, kot so tematske poti, festivali, knjige in tudi uprizoritve, posamezniki ali skupnosti želijo, da bi določene vsebine prišle spet med ljudi. Podobno je s sodobnim ljudskim gledališčem, ki prek uporabe dediščine v različnih uprizoritvah in z velikim poudarkom na lokalnem izročilu podaja informacijo o lokalnih specifikah ter hkrati daje možnost lokalne identifikacije. Zavest o vrednosti neke šege ali navade, plesa, pesmi in drugih oblik dediščine, potreba

po obnavljanju, obujanju in ohranjanju »zgubljenih« stvari ter prikazovanju spominov so privedle do njihove izvedbe na odru (Beno 2012: 49). Bella Dicks celo trdi, da bistvo dediščine »ni več v preprostem ohranjanju preteklosti, temveč v uprizarjanju kot ,obiskanem doživetju‘« (2003: 119).

Željo po dostopu do preteklosti lahko vidimo kot manifestacijo sodobnih načinov reprezentacije, ki nam ponujajo veččutna, večglasna, kakofonična mesta, kjer jo lahko izkusimo. [...] Modernost omogoča, da se tradicija izloči iz omejitev umeščene in lokalizirane interakcije ter da se ponovno zasidra v nove in raznolike kontekste znotraj različnih oblik posredovanega spektakla. (Dicks 2003: 132)

Zaradi individualizacije družbe in hkratnega globalizacijskega procesa se nosilci usmerjajo k iskanju novih načinov izražanja identitete (Smole 2009: 561). Lastna tradicija, ki je poznana celotni skupnosti, tako ustvarjalcem ljudskega gledališča postane navdih za njeno interpretacijo preko uprizoritve.

Veš, jaz sem v tem in s tem še odraščal. Sicer sem ravno za rep še ulovil vsa ta dela in opravila. In potem te malo vleče, malo vprašaš, malo raziščeš. Ampak v glavnem to črpamo tukaj doma. Če kaj rabim, vprašam »kompjuter« [mamo] in mi vse pove.
(S21 2015)

Ljudsko gledališče se torej nanaša na dediščino skupnosti. Sama materializacija preteklega dogajanja se vrši na različnih nivojih, vse od izbire prostora in časa izvedbe, preko ustreznega oblačilnega videza, uporabe rekvizitov do same govornjene besede, tj. uprizoritev v narečju.

Kaj sem hotela z njimi doseči? Prvič, to je neka avtentičnost. Hotela sem, da je vse resnično, kot se le da. Da so podatki resnični in da je res avtentično glede na možnosti, ki jih imamo. Zgleda, da mi to ni bilo dovolj in sem začela že malo aktualizirat.
(S14 2015)

Izmed uporabljenih segmentov dediščine je prav vsak element, od jezika, zgodbe do scene in rekvizitov, enako zastopan. Vendar, glede na gradivo s terena, sogovorniki najbolj izpostavljajo uporabo domačega jezika, saj je narečje tisti del dediščine skupnosti, ki ga želijo izvajalci prikazati, na katerega so najbolj ponosni in ki se jim, kot

so sami večkrat poudarili, pomaga izraziti. Narečni jezik pa ne pomeni le lažjega polja ustvarjalnosti, temveč je hkrati vstopnica do src občinstva.

Glejte, to, kar je v narečju in kar je domačega, to ljudje rabijo, vam povem. Ne rabijo samo visoko umetnost. Potrebujejo to, v čemer se prepoznajo, to je del njih. Saj veste, kako vi radi gledate svojo družino.

(S14 2015)

Tudi sicer jim je igranje v narečnem jeziku bližje in ljubše, zato se

ob vsem tem trudimo ohraniti ljudsko besedo, narečno, domačo besedo in besede, ki se danes izgublajo. Tisti, ki so bili doma in jih šola in služba nista popeljala v mesto in ju niso pokvarli, kar se narečja tiče, to še ohranjajo. To je pa naš avtohton, krajevni jezik in je to tisto bogastvo, ki ga v tej uprizoritvi, poleg vsebine, prezentiramo.

(S3 2016)

Kot ugotavlja Vera Smole, danes narečna zvrst jezika vse bolj prevzema vloge, sicer namenjene knjižnemu jeziku. Zato lahko narečni jezik zasledimo na področju javnih medijev in javnih prireditev ter na področju leposlovja, vključno s filmom, glasbo in gledališčem. Umetnost je torej tista, ki se ji dopušča izbiro novih izraznih sredstev, zato ni čudno, da se je ravno v njej narečna zvrst jezika razmahnila najprej (Smole 2009: 558–559).

Naenkrat smo mi, domačini, ki smo tu odrasli, narečje zaznali kot pristno komunikacijsko sredstvo, ki ljudi odpira, ustvarja občutek domačnosti, povečuje samozavest, prijetno počutje, smisel za humor. To ni nič nenavadnega, saj je bilo narečje prvi jezik oz. zvrst, v katerem smo spoznavali svet, dobivali informacije. Zaznali smo globoko, nenavadno moč te socialne zvrsti, ki se vse močnejše vrača originalna v naš vsakdan.

(Smole in Suljević 2012: 293)

Avtorica trdi, da je za ustvarjanje in izražanje intimnih doživetij veliko primernejši prvi materni jezik, narečje, kot naučeni knjižni jezik. Ali kot omenja Marija Cvetek, avtorica zbirke folklornih pripovedk, jim samo narečni jezik ohranja dejansko vrednost oz. jim je »knjižni jezik pretesna uniforma« (Cvetek 1993: 5).



S tem, da smo mi, ko smo razmišljali, kako uprizoriti, v kakšnem jeziku, smo pri tem doživeli nekaj posebnosti: najprej, z največjo pravico smo si vzeli svoje narečje za tega človeka, ki je tukaj živel. Se pravi, dogajanje zgodbe in jezik je eno. Drugič: to da ljudje v svojem jeziku govorijo, v svojem narečju, pokažejo sebe na odru. Da ni popačeno, ampak da govori tako, kot govori. To je potem sproščeno in s tem ljudje čutijo, da je del njih.

(S10 2016)

Pri raziskovanju dediščine pa ne smemo spregledati dediščine kot »diskurza in sistema vrednot« (Harrison 2013: 115). Uporaba dediščine namreč lahko posredno služi za namene opredeljevanja in ohranjanja pripadnosti skupnosti in s tem opredeljevanja identitet.⁴² Ena izmed oblik, ki je del identitetnih procesov in oblikovanja lokalnih pripadnosti, je kolektivni spomin, ki se ohranja tudi skozi različne performativne oblike, vse od pripovedovanja do gledališča.

Poglejte, kako je mene to notri potegnilo. To je moja vas, to je moj jezik. To je prvi moj jezik, a ne. Prej kot knjižni. To so korenine, kaj čmo. Temu se ne moremo odreči. In jaz to počnem, tako se izražam. Všeč mi je.

(S14 2015)

Nosilec kolektivnega spomina je po Halbwachsovem mnenju vedno skupina, ki je omejena v času in prostoru, saj, kot trdi, ni kolektivnega spomina, ki se ne bi dogajal v prostorskem okviru (2001: 176). Ta skupina s pomočjo kolektivnega spomina konstruira lastno videnje sveta z vzpostavitvijo dogovorjene različice preteklosti, pri tem se opira na določeno obdobje in prostor. Kot že večkrat omenjeno, je ravno prostor tisti, ki ustvarja poseben status in značilnost ljudskega gledališča.

Prav tako zgodbe, ki so predstavljene, odražajo lokalno pripadnost in so del kolektivnega spomina, ki »veže generacije in utrjuje prepričanje o trajanju skupine oz. o njeni zgodovinski kontinuiteti« (Južnič 1993: 140). Za oblikovanje zgodovinske zavesti sta, po Gorazdu Makaroviču, najvažnejša kolektivni in osebni spomin, ki se širita in prepletata v ustnem izročilu. To izročilo zavzema v časovni perspektivi tri odseke: »1) časovno določeno obdobje, ki seže nazaj kot osebni spomin; 2) časovno določeno obdobje, ki zajema ustno sporočene osebne spomine pripovedovalcev, ki so jih bili ljudje poznali; 3) časovno nedoločeno preteklost, ki enotno zajema ves čas pred tem« (Makarovič 1995: 285).

⁴² Vse več študij praznikov, festivalov in javnih dogodkov opozarja prav na izražanje identitete v praznovanjih in sodelovanjih v (lokalnih) skupnostih (Hubbard in Lilley 2000; McCabe 2006; Kozorog 2011; Habinc 2013; Poljak Istenič 2013).

Ljudsko gledališče posega tako v osebni kot kolektivni spomin, hkrati pa zavzema vse tri časovne perspektive. Tako se v sami uprizoritvi lahko prepletajo osebni spomini in izkušnje bodisi na določeno obdobje ali šego bodisi na nekdanji način življenja; spomini na ljudi, ki so jih izvajalci in gledalci nekdanj poznali; spomini na izročilo, ki živi med ljudmi kot ustno izročilo, povedka ali legenda in drugo. Predvsem je izvajalcem in gledalcem pomembno, da gre za vsebino, ki je njim skupna in poznana.⁴³

Mi igramo pretekle dogodke in se s tem tudi spominjamo nekih določenih dogodkov, oseb, in jih tudi sami čustveno podoživljamo. [...] Ja, veste, čist uno, resnično. Mi smo pač igrali avtentično. In to nam ni bilo problem, ker iz tega okolja pač izhajamo.

(S14 2015)

Stein Mathisen poudarja, da ima koncept identitete dve bistveni konotaciji: po eni strani gre za občutja, da nekaj ostaja enako, da je trajno – gre torej za občutek kontinuitete, po drugi strani pa imeti lastno identiteto pomeni obenem biti drugačen od drugih. Ta dvojni pomen koncepta implicira, da je treba identiteto razumeti v dinamičnem kontekstu – krepitev skupinske identitete je povezana s kontinuiranim označevanjem simbolnih meja med »nami« in »njimi« (Mathisen 1993: 37). Izročilo postane simbol lokalne identitete, prebivalci se začnejo zavedati njegove vrednosti, ga prepoznajo kot del lastne dediščine in razumejo kot nekaj, po čemer se njihova skupnost razlikuje od drugih. Namen izvajalcev tako ni samo pokazati, prikazati lastne dediščine, ampak preko uprizoritve tudi podati podatke o lastni dediščini ter te podatke deliti z gledalci. Po mnenju sogovornikov tako lahko preko izkušnje gledališča svoje obiskovalce poučijo ali izobrazijo o določeni vsebini, jim ponudijo, da lahko vidijo segmente dediščine, ki je drugačna in je ni mogoče videti drugje. Pri tem pa upajo, da bodo z osveščanjem zagotovili, da se bo njihova dediščina ohranjala še naprej.

To je prenos kulturne dediščine na mlajše rodove. Zelo pomembna je naša vključenost, učenje z izkušnjo. To si ljudje najbolj zapomnijo.

(S3 2016)

S21: Jaz ne grem zaradi sebe. Ok, grem zaradi mene, ker se mi to dopade. Ampak sicer grem tja zaradi ljudi, da ljudem pokažeš nekaj, kar niso še videli. Ker

⁴³ Po Tomislavu Šoli »filozofija dediščine ni znanost o kolektivnem spominu. Ta je le izbran in ovrednoten, kolikor je pač potreben za preživetje neke identitete« (1999: 170). Vedno gre za izbor, ki se spreminja. Gre za stvari, ki si jih posamezniki vedno znova izbirajo za spomin.

si sploh ne morejo predstavljat, kaj pomeni ena merenda na gmajni, nekateri tudi ne vedo, kako izgleda ena taka žival.

A: Kaj je torej tvoj motiv?

S21: To je moj motiv, pokazat ljudem, kako so moji starši živeli. Ker če ti tega ne poveš, potem nihče ne more vedet, za kaj se gre.

(S21 2015)

Identiteta pa ni le nekaj, kar proizvedejo ali predstavljajo kraji in segmenti dediščine, ampak je nekaj, kar se aktivno in nenehno poustvarja, ko »ljudje, skupnosti in institucije reinterpretirajo, se spominjajo, pozabljajo in ponovno ocenjujejo pomen preteklosti v smislu družbenih, kulturnih in političnih potreb sedanjosti« (Smith 2011: 24). Z željo lastno dediščino predstaviti drugim lahko dediščina zelo pogosto postane faktor razvoja lokalne identitete na eni in turistične ponudbe na drugi strani.

»POKAŽIMO DRUGIM, DA TUDI MI NEKAJ IMAMO.« UPORABA UPRIZARJANJA DEDIŠČINE V PROMOCIJSKE IN TURISTIČNE NAMENE

Da je uporabno za različne priložnosti. Da ljudje in okolica spoznajo, da mi smo, da nekaj znamo, da imamo tudi mi svojo kulturo, da se tudi pri nas nekaj dogaja. Tudi mi smo sposobni nekaj skupaj spaccat, imamo nekaj, kar je potrebno ohraniti. To je nek način pisanja krajevne zgodovine.

(S3 2016)

Ob omembi pomembnejših funkcij sodobnega ljudskega gledališča ne moremo mimo opazne ekonomske funkcije, ki je bila in je še vedno prisotna pri raznovrstnih primerih tovrstnega ljubiteljskega gledališkega ustvarjanja. Z razvojem samega ljudskega gledališča se je, kot sem opazila med raziskavo, sama ekonomska funkcija prilagodila potrebam izvajalcev ter same organiziranosti primerov – preko analiz primerov danes lahko ekonomsko funkcijo zasledim na različne načine: kot prejemanje darov, v obliki prostovoljnih prispevkov ter kot plačilo vstopnin za obisk dogodkov.

Ekonomsko funkcijo v obliki darov omenja že Kuret, ko pravi, da so izvajalci prejemale darove, s katerimi so se nekateri sploh preživljali. Pri tem ima Kuret v mislih

različne koledniške obhode, preko katerih so koledniki zbirali darove zase ali za Cerkev (Kuret 1958: 16). Takšna oblika zbiranja darov je pri obliki obhodov v veljavi še danes, le da je danes večji poudarek na prejemanju denarja in ne več toliko drugega blaga (kot denimo klobas, jajc ipd.). Zbiranje darov sem opazila pri pustnih obhodih, obhodu Miklavža s spremstvom ter pri otepovcih, darovi, ki jih izvajalci prejmejo, so namenjeni njihovim potrebam. Obliki zbiranja darov je zelo podoben način zbiranja sredstev v obliki prostovoljnih prispevkov. Pri tem so ogledi in udeležbe primerov ljudskega gledališča brezplačni, gledalci pa so med ali ob koncu dogodka povabljeni k »darovanju prostovoljnega prispevka«.

Pri primerih sodobnega ljudskega gledališča gre v prvi vrsti za bolj ali manj lokalno orientirane prireditve, pri katerih velja, da ekonomska funkcija ni glavni razlog izvedbe, temveč je vzročna posledica želje izvajalcev, da bi 1) vpeljali novo dogajanje v lokalno skupnost ter 2) da bi ohranili in predstavili lastno dediščino.

A: Kaj ste z vašo uprizoritvijo dosegli? Zakaj ste se lotili tega?

S10: Zaradi vsakega po malem. To je primerno za te kraje.

S3: Ja, če je nekoč, pred npr. tridesetimi leti nekoga vprašal za naš kraj: »Ja, kje pa je to?« Torej zaradi prepoznavnosti.

(S10 in S3 2016)

Dogodkom se tako postopoma dodaja kulturno-turistični pridih oz. se na dogodek ne vabi le lokalnega prebivalstva, temveč vabila potujejo tudi širše. Predvsem gre za prikaz »našega« nekomu »drugemu«. Pri tem izvajalci izhajajo iz tega, da je dediščina »izbor kontinuitete oz. nečesa prevzetega, specifičnega oz. tega, po čemer naj bi se razlikovali in zagotavljali alternativnost sodobnosti«, kot osnovne tri značilnosti dediščine opredeli Bogataj (1992: 44).

A: Vi se s tem propagirate?

S21: Mi najprej propagiramo vas in društvo, potem še občino, brez katere tudi mi ne moremo naprej.

(S21 2015)

Primeri so seveda zelo različni. Kot sem že omenila, je ciljna publika domače občinstvo, ki izročilo pozna in tovrstna uprizoritev posameznikom tudi največ pomeni, so pa nastopajoči veseli obiska od zunaj – predvsem, da pokažejo, kaj imajo. Dediščina je tako postala nalepka za različne znamenitosti in posebnosti, s čimer postajajo zanimivejše in privlačnejše za turiste, kakor bi bile brez označevalca *dediščina* (Poljak Istenič 2013: 140). Dediščinski turizem je namreč del procesa »ustvarjanja dediščine«



(Smith 2014: 139) oz. mnogi celo trdijo, da je dediščina »bistvo turizma« (Timothy 1997: 751; Salazar in Zhu 2015: 241). To pomeni, da se »dediščina ustvarja v okviru kulturnega gospodarstva, katerega cilj je pritegniti čim več obiskovalcev na predvideno lokacijo in z njimi komunicirati na smiseln način« (Dicks 2003: 134). Ali drugače povedano: skupine (v našem primeru lokalna kulturna in turistična društva, op. p.) si želijo ponuditi turistično atrakcijo, ki bi temeljila na lokalni kulturni dediščini in bi ljudem pokazala nekaj, česar ne morejo videti doma. Razvoj dediščinskega turizma po vsem svetu ima podobne izzive v smislu načrtovanja, upravljanja in interpretacije dediščine. Kot odgovor na ta vprašanja se je dediščinski turizem prilagodil nastajajočemu tehnološkemu, gospodarskemu, demografskemu, okoljskemu in družbenemu trendu (Salazar in Zhu 2015: 250). V primeru sodobnega ljudskega gledališča lahko vidimo vzorčen in konkreten primer uporabe lastne dediščine, ki se kaže v njenem ohranjanju, zavedanju in uporabi za namen krepitev identitete in spodbujanja turistične ponudbe. Pri tem posegajo na vsa polja lokalne dediščine in v svojo uprizoritev ali (tržno) ponudbo vključujejo tako naravno dediščino (lokalnost, povezava s prostorom) kot kulturno dediščino, ki se kaže predvsem skozi nesovno dediščino (znanje, povedke, šege in navade, lokalno narečje) in materialno dediščino (rekviziti, kostumi, hrana in pijača).

Jaz sem to naredil prav s tem namenom, za turizem.

(S18 2016)

Medtem ko so različni obhodi še zelo netržno orientirana oblika ljudskega gledališča ter so vezani na osebni stik izvajalcev in gledalcev, pa na drugi strani beležim zelo tržno in turistično izrabo ljudskega gledališča. Nič nima takšne moči oglaševanja kot ravno uprizoritev, ugotavlja Regina Bendix (1989: 107).

V mislih imam Škofjeloški pasijon, ki je iz velikonočne pasijonske in lokalne procesije prerasel v kulturno-turistični dogodek z versko vsebino, ki ga je kot takšnega zasnovala sama občina in ga danes trži. Eno je *Škofjeloški pasijon* kot igra, drugo pa je celotno dogajanje, ki so mu dodali turistični pridih s spremljevalnim programom.⁴⁴ Podobno kot pasijon so tržno zanimive postale tudi žive jaslice, ki jih v božično-novoletnem času lahko opazimo po Sloveniji. Mnoge med njimi presegajo osnovne prikaze ter so zasnovane kot spektakli in večurne kulturno-turistične prireditve. Najbolj (turistično) znane in obiskane so zagotovo žive oz. ledene jaslice v Mojstrani ter žive

⁴⁴ Organizira se izbore in delavnice za spominke, ki bi se tržili na prostoru dogajanja; streže se »srednjeveško hrano« oz. hrano tistega časa, organizira se t. i. pasijonske koncerte ipd. Tudi v letih, ko se sicer pasijona ne uprizarja, skušajo vzdrževati »pasijonski duh« s prilagojenimi letnimi dogodki. »Kulturno-turistična prireditev z okoli 1000 vključenimi sodelavci je spodbudila in dvignila tudi kulturno-turistično zavest ljudi.« (Knežević 2011: 40)

jaslice v Postojnski jami.⁴⁵ Za ogled tovrstnih spektaklov, od pasijona do omenjenih živih jaslic, je potrebno kupiti vstopnice, zaradi velikega zanimanja in odmevnosti dogodka pa je priporočljiva celo rezervacija oz. nakup vstopnic vnaprej. Podoben fenomen so postali slovenski pustni obhodi, ki so se spremenili v večdnevne karnevale.

Ekonomska funkcija v sodobnem ljudskem gledališču ni toliko vzrok uprizoritev, ampak je posredno opažena v dodatni ponudbi, ki jo organizatorji pripravijo za obiskovalce. Zaradi prihoda novih gostov oz. obiskovalcev so primeri ljudskega gledališča preoblikovani v eno- ali večdnevne dogodke, ki poleg uprizoritve, ki tematsko nakazuje vsebino celotnega dogajanja, ponujajo še dodatno ponudbo. V dodatno ponudbo je vključen kotichek s kulinarčno ponudbo in pijačo ter stojnice z lokalnimi in unikatnimi izdelki domače in umetnostne obrti. Vsa dodatna ponudba je seveda plačljiva in prinaša zaslužek.

Glavna povezovalna člena sta torej ljubiteljsko gledališko ustvarjanje in usmerjenost v določeno dejavnost, tj. ohranjanje in predstavljanje dediščine. Pri tem dediščino izvajalci prilagajajo tako, da jo naredijo privlačno za sodobnike z odpiranjem osnovnih bivanjskih vprašanj; prilagajajo jo sebi, svojim potrebam in drugim.

Interpretacija dediščine povezuje »dediščino in turizem pri rekonstrukciji preteklosti v sedanjost« (Salazar in Zhu 2015: 252). Interpretacija namreč ne ponuja le preprostih opisov dejstev o določeni dediščini, temveč »se premakne v področja duhovne resnice, čustvenega odziva, globljega pomena in razumevanja« (Nuryanti 1996: 253). S tem ko turistom pomaga razumeti pomen dediščine, njeno okolje, zgodovinske pomene in družbene vrednote, ima interpretacija pomembno vlogo pri posredovanju dediščine in turizma skozi izobraževanje in trženje. Interpretacija dediščine tako turistom kot lokalni skupnosti ponuja (naravno)varstveno zavest (Salazar in Zhu 2015: 252).

Kot je značilno za uporabo dediščine na različnih poljih, lahko pri sodobnem ljudskem gledališču opazimo dve različni vrsti rabe dediščine: na eni strani gre za elemente, ki si jih določena skupnost prizadeva ohraniti bodočim rodovom, da bi služili potrebi ljudi po občutku identitete in pripadnosti, hkrati pa je na drugi strani pogosto prisotna uporaba preteklosti v turistične namene. Te prireditve, ki so plod ustvarjanja, so tudi eden osrednjih dogodkov družabnega življenja na območju, saj vsaj enkrat letno povežejo veliko število domačinov, posledice pa se odražajo tako na individualni ravni (v spodbujanju kulturne ustvarjalnosti) kot na skupinski oz. lokalni (ustvarjanje in krepitev občutka pripadnosti območju). Sodobno ljudsko gledališče ima torej ne le

⁴⁵ Ledene jaslice v Mojstrani poleg same zgodbe vključujejo še ogled skulpture ledenega kraljestva, srečanje s Snežno Kraljico in Ledeno Princeso. V dodatno ponudbo je vključen še t. i. topli kotichek s ponudbo toplih in hladnih pijač ter stojnice z lokalnimi in unikatnimi izdelki. Kot spektakel so oglaševane tudi žive jaslice, ki so uprizorjene v Postojnski jami, posebnost predstavljajo še žive jaslice v Živalskem vrtu v Ljubljani.



pomembno vlogo pri socialnem povezovanju, temveč pripomore k soustvarjanju in ohranjanju lokalne pripadnosti. Podobno kot Miha Kozorog vidi festivale kot priročno orodje za nadevanje določene podobe »lastnemu« kraju (2011: 61), tudi sama v mnogih sodobnih prireditvah, ki slonijo na uprizarjanju dediščine, vidim »produkcijo lokalnosti«, ki obenem zadeva ustvarjanje (produkcijo) kraja (v medijskem, družbenem, fizičnem ipd. smislu) in ustvarjanje (produkcijo) identifikacije s tem krajem (prav tam). Poleg tega lokalno skupnost oz. območje počasi postavljajo tudi na turistični zemljevid, kar dokazujejo objave o dogodkih na različnih spletnih straneh občin, lokalnih in nacionalnih turističnih organizacij.

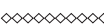


SKLEP

Gledališče, kot predlaga Erving Goffman, je posebna oblika ureditve, ki temelji na dogovorjenem konceptualnem okvirju, ki spremeni »posameznika v izvajalca, ki se ga ,opazuje‘ [looked at] in ,je opazovan‘ [looked to] s strani osebe, ki ima vlogo občinstva« (1974: 124). Gre za posebno performativno obliko in način komunikacije, ki se udejanji preko performance in se preko svojih specifik kaže na različnih ravneh. Medtem ko na eni strani Goffman prenese gledališčno dejanje tudi na raven vsakdanjega življenja, na drugi strani obstaja mnogo elementov, ki določajo gledališče kot posebno umetniško dejavnost in način performativnega izražanja.

Pri raziskavi sem izhajala s stališča, da je performanca enoten pojav, ki pa dopušča razločevanje tako pri žanrih kot pri oblikah svojega pojavljanja. Performanca tako v različnih prostorih zajame svoj krog ustvarjalcev in naslovnikov ter v sklopu gledališke ustvarjalnosti aktivno in pasivno ustvarja komunikacijo med akterji. Tako kot je performanca ena sama, je eno samo tudi gledališče, le da se nahaja na različnih ravneh, vse od profesionalnega do osebnega. Če je gledališče umetniška ustanova, ki se ukvarja z izvajanjem odrskih, zlasti dramskih del, ali pa vnaprej načrtovana umetniška uprizoritvena dejavnost, ki se odvija v živo pred očmi gledalcev (SSKJ 1998: 238), je bilo moje glavno vprašanje: »Kaj ljudsko gledališče loči od amaterskega?«.

Razvoj sodobne družbe je vplival tudi na izvajalce ljudskega gledališča in obliko izvedb. V primeru raziskovanih primerov sodobnega ljudskega gledališča je pomembno, da skupino povezuje gledališka performanca, ki temelji na dediščini skupnosti, kar znotraj skupine še dodatno ustvarja in/ali krepi skupno identiteto. V sklopu raziskave terena sem tako naletela na različne oblike skupin, oblikovane skupine pa so združevale člane obeh spolov, različnih starostnih skupin, statusov in poklicev. Glavni povezovalni člen sta gledališko ustvarjanje in usmerjenost v določeno dejavnost, tj. ohranjanje in predstavljanje lastne dediščine. Glavno sredstvo, s katerim ljubiteljske gledališke skupine nastopajo, je vsebina, ki je pri uprizoritvi pospremljena z vizualnimi elementi. Pri uprizoritvah dediščine ima vsebina še posebno vlogo, saj ravno tematika,



ki sloni na dediščini skupnosti, ter izvedba teksta na prizorišču predstavljata pomembni karakteristiki, ki ločita tovrstno gledališko obliko od klasične ljubiteljske gledališke dejavnosti. Pri tem je izrednega pomena sam proces uprizoritve dediščine, tj. od dramatisacije snovi do same uprizoritve.

Primeri, ki sem si jih ogledala, so se v svoji tehnični izvedbi opirali na druga amaterska gledališča in tudi profesionalne izvedbe, kar se je opazilo pri večjem poudarku na uporabi kulis in rekvizitov, pri vključevanju glasbenih in plesnih vložkov ter pri uporabi druge tehnične opreme, tj. ozvočenja. Če je sredi 50. let 20. stoletja Niko Kuret ljudsko gledališče opredelil kot »mimično-dramatske stvaritve«, ki so bolj »obred in običaj, le deloma zabava« (Kuret 1958: 17–18), so danes poudarjene predvsem njegova funkcija spodbujanja ustvarjalnosti, druženja med posamezniki določene (lokalne) skupnosti, ohranjanja dediščine in turizma. Izvajalci v izvedbah, ki sodijo na polje uprizarjanja dediščine, ne vidijo več ritualne ali religijske funkcije, pa naj bo to obhod kolednikov, pasijon ali ženitovanjska šega.

Kot so trdili prvi raziskovalci ljudskih oblik gledališča, je ljudsko gledališče vedno živelo med ljudmi in tudi vedno bo, le da v njegovem razvoju opazamo spremembe, ki se kažejo tako v funkciji kot tudi v obliki (Kuret 1958: 16), kar je potrdila tudi raziskava sodobnih primerov uprizarjanja. Ljudsko gledališče je namreč živa in spreminjajoča se oblika, predvsem pa pomemben del sodobnega načina življenja posameznikov in skupnosti. Tako je mogoče opaziti naraščajoče število novih oblik ljubiteljskega gledališkega ustvarjanja, ki že imajo večletno kontinuiteto izvajanja, vendar jih po kriterijih teatrologov ne bi mogli uvrstiti na področje amaterskega gledališča, temveč bi jih zaradi navezave njihove vsebine na lastno dediščino prej uvrstili na področje zanimanja folkloristike in etnologije, po mnogih kriterijih pa sodijo tudi na področje ljudskega gledališča oz. uprizarjanja dediščine. Tako je vsem primerom skupno: da gre za ljubiteljsko, neprofesionalno izvedbo; izvajalci so formirani v bolj ali manj organizirano skupino, ki je za namene izvedbe uprizoritve podprta s strani lokalne skupnosti. Vsi primeri vsebujejo gledališke elemente, kot so kostumi, scena in rekviziti, ki jih pretežno ustvarijo sami, glede na lastne zmožnosti (finančne, kadrovske, znanje). Pomemben segment predstavlja vsebina, ki jo primeri uprizarjajo, saj gre pri tovrstnih primerih za uprizoritev snovi, ki se nanaša na (lokalno) dediščino in pri tem lahko vključuje poznavanje bodisi šeg in navad, folklornega izročila, področje rokodelstva in obrti, nekdanjih gospodarskih panog določenega kraja, prepletanje nekdanjih živčih oseb in preteklih dogodkov. Kot velja za primere ljudskega gledališča, sem tudi pri sodobnejših izvedbah opazila izrazito multifunkcionalnost ter preplet različnih vlog, ki jih ima sodobno ljudsko gledališče za izvajalce, te pa so se z razvojem oblik tudi spremenile. Namreč, ne le, da ima gledališče pomemben vpliv na druženje in spletnje socialnih vezi, temveč ima lahko pomembno vlogo tudi pri ohranjanju kulturne dediščine. Slednja

je po mojem mnenju izrazita tudi v ljudski umetnosti in gledališki ustvarjalnosti.

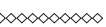
Ljubiteljsko gledališče zaradi svoje tradicije, obsega in organiziranosti predstavlja pomemben del gledališke ustvarjalnosti v slovenskem kulturnem prostoru. Glede na njegovo vseprisotnost in »zunajestetske funkcije« pa igra pomembno vlogo pri kulturnem dogajanju ter predstavlja nepogrešljiv segment sodobnega načina preživljanja prostega časa posameznikov. Velja poudariti, da gre pri uprizarjanju dediščine pogosto za celovit preplet kulturnega in naravnega okolja, ki ga posamezna skupnost razume kot dediščino, v samih uprizoritvah pa nastopajo segmenti premične, nesnovne in naravne dediščine, med katerimi akterji na terenu ne ločujejo (Vrtovec Beno 2020a: 247). Izvajalci tako posegajo na različna področja dediščine, od materialne (rekviziti, kostumi) do nesnovne (besedila, znanja, šege) in celo naravne (izbira prizorišč). Vsekakor pa dediščina, ki daje glavno vsebino uprizoritvam, obravnavane primere vzpostavlja kot specifično obliko izražanja znotraj (ljubiteljskega) gledališča, ustvarja unikatnost primerov ter z uprizoritvijo v lokalnem okolju v izvajalcih in gledalcih sproža občutke pripadnosti in identitete.

Kot izkušnja ter kot družbena in kulturna predstava je dediščina nekaj, s čimer se ljudje aktivno, pogosto samozavestno in kritično ukvarjajo. Proizvodi ali posledice dediščinskih dejavnosti so čustva in izkušnje, ki jih ustvarjajo, ter spomini, ki jim ostanejo. [...] Kar se prav tako ustvarja in nenehno poustvarja (namesto da se preprosto vzdržuje), so socialne mreže in odnosi, ki sami vežejo ter ustvarjajo občutek pripadnosti in identitete. Te mreže in odnosi se vzpostavijo z dejavnostmi, v katerih se družbene in kulturne vrednote, pomeni in razumevanja preteklosti in sedanjosti, včasih eksplicitno in včasih implicitno, razvijajo, pregledujejo, upoštevaajo, zavračajo, sprejemajo ali preoblikujejo.

(Smith 2011: 23–24)

Ravno ta neskončna pestrost v vsebini in v oblikah pojavljanja, možnost oblikovanja socialnih mrež, izražanje ustvarjalnosti ter občutek pripadnosti, daje ljudskemu gledališču poseben status znotraj gledališke ustvarjalnosti. Ker so oblike sodobnega ljudskega gledališka neločljivo povezane z neposrednimi družbenimi, političnimi in kulturnimi konteksti, nam ponujajo »vpogled v preobrazbe družbe, ki nam niso na voljo v drugih izraznih oblikah« (Gabbert 2018: 1).





LITERATURA IN VIRI

LITERATURA

Abrahams, Roger D.

- 1972 Folk drama. V: Richard M. Dorson (ur.), *Folklore and Folklife*. Chicago: University of Chicago Press, 351–354.
- 1981 In and Out of Performance. *Narodna umjetnost* 1: 69–78.

Ahačič, Draga in Robert Pignarre

- 1985 *Dramsko gledališče*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.

Ahačič, Kozma

- 2012 *Zgodovina misli o jeziku na Slovenskem: Katoliška doba (1600–1758)*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

Arslanovski, Tatjana

- 2014 *Društvo kot neprofitna in nevladna organizacija – Primer ustanovitve in registracije »Društva zrno«*. Ljubljana: Nova univerza, Fakulteta za državne in evropske študije. (Diplomsko delo)

Barba, Eugenio

- 2005 *Papirnati kanu: Razprava o antropologiji gledališča*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.

Bauman, Richard

- 1972 Introduction. V: Américo Paredes in Richard Bauman (ur.), *Toward New Perspectives in Folklore*. Austin in London: University of Texas Press, xi–xv.
- 1986 *Story, Performance and Event: Contextual Studies of Oral Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 1992 Performance. V: Richard Bauman (ur.), *Folklore, Cultural performances, and Popular Entertainments: A Communications-center Handbook*. New York, Oxford: Oxford University Press, 40–49.



Beeman, William O.

1993 The Anthropology of Theater and Spectacle. *Annual Review of Anthropology* 22: 369–393.

Bell, Catherine

1997 *Ritual: Perspectives and Dimensions*. New York in Oxford: Oxford University Press.

Ben-Amos, Dan

1971 Toward a Definition of Folklore in Context. *The Journal of American Folklore* 84 (331): 3–15.

Ben-Amos, Dan in Kenneth S. Goldstein, ur.

1975 *Folklore: Performance and Communication*. The Hague: Mouton & Co.

Ben Chaim, Daphna

1981 *Distance in the Theatre: The Aesthetic of Audience Response*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.

Bendix, Regina

1989 *Backstage Domains: Playing »William Tell« in Two Swiss Communities*. Bern: Peter Lang.

Beno, Ana

2012 Etnološki pogledi na ljudsko gledališče. V: Mateja Pezdir Bartol (ur.), *Obdobja* 31. *Slovenska dramatika*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 45–50.

Bervar, Mitja

2014 Uvodni nagovor. V: Damijana Zelnik (ur.), *Kaj kultura praznuje? Vloga slovenske ljubiteljske kulture*. Ljubljana: Državni svet Republike Slovenije, 6. Dostopno na https://www.ds-rs.si/sites/default/files/dokumenti/zbornik_kaj_kultura_praznuje.pdf

Bogataj, Janez

1992 *Sto srečanj z dediščino na Slovenskem*. Ljubljana: Prešernova družba.
2011 *Slovenija praznuje*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Byrne, Denis

2009 A Critique of Unfeeling Heritage. V: Laurajane Smith in N. Akagawa (ur.), *Intangible Heritage*. London: Routledge, 229–252.

Brockett, Oscar Gross in Franklin J. Hildy

1995 *History of the Theatre*. Boston [idr.]: Allyn in Bacon.

Chhabra, Deepak, Robert Healy in Erin Sills

2003 Staged Authenticity and Heritage Tourism. *Annals of Tourism Research* 30 (3): 702–719.

Copland, Roger

1996 Prisolnost posredovanja. V: Emil Hrvatin (ur.), *Prisolnost, predstavljanje, teatralnost: Razprave iz sodobnih teorij gledališča*. Ljubljana: Maska, 82–103.

Cvetek, Marija

1993 *Naš voča so včas zapodval: Bohinjske pravljajce*. Ljubljana: Kmečki glas.

Čale Feldman, Lada

1993 Šingala-Mingala: From Recitation to Theatre. *Narodna umjetnost* 30: 193–199.

Deželak Trojar, Monika

2020 Jezuitska dramatika in gledališče na Slovenskem. *Jezik in slovstvo* 65 (3–4): 167–182.

2022 Zametki in razcvet duhovne dramatike v zgodnjem novem veku na Slovenskem. *Jezik in slovstvo* 67 (1–2): 151–181.

Dicks, Bella

2003 *Culture on Display: The Production of Contemporary Visibility*. Berkshire: Open University Press.

Dömötör, Tekla

1981 Folk Drama as Defined in Folklore and Theatrical Research. V: Maja Bošković-Stulli (ur.), *Folklore and Oral Communication = Folklore und mündliche Kommunikation*. Zagreb: Zavod za istraživanje folklor Instituta za filologiju i folkloristiku, 79–82.

Faganel, Jože

2009 Škofjeloški pasijon – od rokopisa do uprizoritve. *Loški razgledi. Doneski* (19): 39–48.

Fikfak, Jurij

2008 Med delom in celoto: Nekatera vprašanja etnološkega raziskovanja in reprezentacije. *Traditiones* 37 (2): 27–44.

Fischer-Lichte, Erika

1992 *The Semiotics of Theatre*. Bloomington in Indianapolis: Indiana University Press.

Gabbert, Lisa

2018 Folk Drama. *Humanities* 7 (2): 1–11.

Gauntlett, David

2011 *Making is Connecting: The Social Meaning of Creativity, from DIY and Knitting to YouTube and Web 2.0*. Cambridge: Polity Press.

Geertz, Clifford

2019 *Interpretacija kultur*. Maribor: Aristej.



Gell, Alfred

2006 *Umetnost in delovanje: Antropološka teorija*. Ljubljana: Študentska založba.

Goffman, Erving

1959 *The Presentation of Self in everyday Life*. New York: Doubleday Anchor Books.

1974 *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Norwich: Northeastern University Press.

2014 *Predstavljanje sebe v vsakdanjem življenju*. Ljubljana: Studia humanitatis.

Golež Kaučič, Marjetka

2012 Transformacije ljudskih balad v dramska besedila: Vprašanja žanrskih premikov, vsebinskih zasukov in performativnosti. V: Mateja Pezdirc Bartol (ur.), *Obdobja 31. Slovenska dramatika*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 93–101.

Golob, Milan

2016 Pasijonski paberki. *Loški razgledi. Doneski* 36: 15–25.

Green, Thomas A.

1978 Toward a Definition of Folk Drama. *Journal of American Folklore* 91 (361): 843–850.

Grotowski, Jerzy

1968 *Towards a Poor Theatre*. New York: Simon and Schuster.

Habinc, Mateja

2013 Tradicionalnost prireditev Kravji bal, Vasovanje in Kmečka ohcet v Bohinju s perspektive njihovih organizatorjev. *Traditiones* 42 (2): 85–104.

2014 Intangible Culture as Tradition: the Cows' ball, the Village Serenade and the Country Wedding in Bohinj. *Narodna umjetnost* 51 (1): 113–129.

Hafstein, Valdimar Tryggvi

2018 *Making Intangible Heritage: El Condor Pasa and Other Stories from UNESCO*. Bloomington: Indiana University Press.

144

Halbwachs, Maurice

2001 *Kolektivni spomin*. Ljubljana: Studia humanitatis.

Harrison, Rodney

2013 *Heritage: Critical Approaches*. London in New York: Routledge.

Hobsbawm, Eric in Terence Ranger (ur.)

1983 *The Invention of Tradition*. Cambridge, New York in New Rochelle: Cambridge University Press.

Hrobat Virloget, Katja

2009 Percepcija prostora skozi folkloro: ‚mrtva počivala‘ in voda v vlogi meje z onostranstvom na Krasu. *Annales. Series historia et sociologia* 2 (19): 341–352.

- 2010 *Ko Baba dvigne krilo: Prostor in čas v folklori Krasa*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.

Hubbard, Phil in Keith Lilley

- 2000 Selling the Past: Heritage-tourism and Place Identity in Stratford-upon-Avon. *Geography* 85 (3): 221–232.

Hudales, Jože in Nataša Visočnik (ur.)

- 2005a *Dediščina v očeh znanosti*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo.
 2005b *Dediščina v rokah stroke*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo.

Hymes, Dell H.

- 1975 Breakthrough into Performance. V: Dan Ben-Amos in Kenneth S. Goldstein (ur.), *Folklore, Performance and Communication*. The Hague: Mouton Press, 11–74.

Inkret, Andrej

- 1986 *Drama in gledališče*. Ljubljana: DZS.

Jezernik, Božidar

- 2005 Preteklost in dediščina. V: Jože Hudales in Nataša Visočnik (ur.), *Dediščina v očeh znanosti*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo, 11–24.

Južnič, Stane

- 1993 *Identiteta*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Kapferer, Bruce

- 1986 Performance and the Structuring of Meaning. V: Victor W. Turner in Edward M. Bruner (ur.), *The Anthropology of Experience*. Urbana in Chicago: University of Illinois Press, 188–203.

Keršič Svetel, Marjeta

- 2010 Strokovna izhodišča za smernice in standarde kakovosti na področju interpretacije dediščine podeželja. V: Lili Mahne (ur.), *Identiteta je tudi interpretacija preteklosti*. Cerknica: Notranjski ekološki center, 5–18.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara

- 1980 Contraband: Performance, Text and Analysis of a ‚Purim-shpil‘. *The Drama Review* 24 (3): 5–16.

Knežević, Zoran

- 2011 *Oživitev uprizorjanja Škofjeloškega pasijona ob koncu 20. stoletja*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede. (Diplomsko delo)

Knott, Stephen

2015 *Amateur Craft: History and Theory*. London: Bloomsbury Academic.

Korun, Mile

2006 *Biti z igro: Razmišljanja o gledališču, o igri in uprizarjanju, o gledalcu in predstavi, o režiserju in igralcu in še o čem*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.

Kotnik, France

1952 Verske ljudske igre. V: Ivan Grafenauer in Boris Orel (ur.), *Narodopisje Slovencev II*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 103–121.

Kozorog, Miha

2009 *Antropologija turistične destinacije v nastajanju: Prostor, festivali in lokalna identiteta na Tolminskem*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.

2011 Festivalizacija Slovenije in festivalska produkcija lokalnosti. *Glasnik SED* 51 (3–4): 61–68.

Kralj, Lado

1998 *Teorija drame*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Kristančič, Azra

2007 Prosti čas – dejavniki vzgoje za življenje. V: Azra Kristančič (ur.), *Svoboda izbire – moj prosti čas = Freedom of Choice – my Leisure Time*. Ljubljana: AA Inserco, svetovalna družba: Združenje svetovalnih delavcev Slovenije, 39–62.

Krofl, Aleksandra

2011 Od ‚Hoje s paradižem‘ do ...: Pregled ljubiteljskega gledališkega delovanja v slovenskem jeziku od 17. stoletja do leta 1958. V: Matjaž Šmalc in Aleksandra Krofl, (ur.), *50+ Linhartovih srečanj*. Ljubljana: Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti, 10–23.

Kropej, Monika

2007 Folk Narrative in the Era of Electronic Media: A Case Study in Slovenia. *Fabula* 48 (1–2): 1–15.

Kuret, Niko

1958 Ljudsko gledališče pri Slovencih: Za 190-letnico rojstva Andreja Šusterja Drabosnjaka. *Slovenski etnograf* 28 (1): 11–48.

1972 Obredni obhodi pri Slovencih. *Traditiones* 1: 93–112.

1981a *Duhovna drama*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

1981b *Jaslice na Slovenskem: Kulturnozgodovinski in narodopisni oris*. Ljubljana: Družina.

1986 *Slovenska koledniška dramatika*. Ljubljana: Slovenska matica.

Lešnik, Rudi

1982 *Prosti čas: Delo, človek, družba in vzgoja*. Maribor: Založba Obzorja.

Logar, Maja

1994 Ljubiteljsko gledališče kot sociološki fenomen. V: Metka Zobec (ur.), *O amaterskem*



gledališču: Zbornik s strokovnega posveta o amaterskem gledališču na podeželju (Medijske Toplice, 1992) in v urbanem okolju (Ljubljana, 1994). Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije, 13–45.

Lowenthal, David

- 1985 *The Past Is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press.
1996 *Possessed by the Past*. New York in London: The Free Press.

Lozica, Ivan

- 1976 O određenju folklornog kazališta. *Narodna umjetnost* 13 (1): 141–153.
1985 Pokret u pripovedovanju. *Kaj* 5/6: 13–18.
1990 *Izvan teatra: Teatralni oblici folkloru u Hrvatskoj*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa.

MacDonald, Sharon

- 2013 *Memorylands: Heritage and Identity in Europe Today*. London in New York: Routledge.

Makarovič, Gorazd

- 1995 *Slovenci in čas: Odnos do časa kot okvir in sestavina vsakdanjega življenja*. Ljubljana: Krtina.

Manning, Frank E.

- 1983 *Cosmos and Chaos: Celebration in the Modern World*. V: Frank E. Manning (ur.), *The Celebration of Society: Perspectives on Contemporary Cultural Performance*. Bowling Green in London: Bowling Green University Popular Press in University of Western Ontario, 3–30.

Marinis, Marco de

- 1993 *The Semiotics of Performance*. Bloomington in Indianapolis: Indiana University Press.

Mathisen, Stein R.

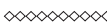
- 1993 Folklore and cultural Identity. V: Pertti J. Anttonen in Reimund Kvideland (ur.), *Nordic Frontiers, Recent Issues in the Study of Modern Traditional Culture in the Nordic Countries*. Turku: Nordic Institute of Folklore, 35–47.

McCabe, Scott

- 2006 The making of community identity through historic festive practice: The case of Ashbourne Royal Shrovetide Football. V: David Picard in Mike Robinson (ur.), *Festivals, tourism and social change: Remaking worlds*, 99–118.

Mencej, Mirjam

- 2010a *Pripovedi s Kozjanskega in Obsotelja*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
2010b *Space and Time in Europe: East and West, Past and Present*. Ljubljana: Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo, Filozofska fakulteta.



Milohnić, Aldo

2009 *Teorije sodobnega gledališča in performansa*. Ljubljana: Maska.

Muršič, Rajko

- 2005a Uvod: H kritiki ideologije dediščinstva ter slepega enačenja znanosti in stroke. V: Jože Hudales in Nataša Visočnik (ur.), *Dediščina v očeh znanosti*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo, 7–10.
- 2005b Kvadratura kroga dediščine: Toposi ideologij na sečišču starega in novega ter tujega in domačega. V: Jože Hudales in Nataša Visočnik (ur.), *Dediščina v očeh znanosti*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo, 25–39.
- 2018 Od izročil do nesnovne kulturne dediščine: Politične, gospodarske in skupnostne razsežnosti dediščinjenja. *Etnolog* 28: 15–40.

Nuryanti, Wiendu

1996 Heritage and postmodern tourism. *Annals of Tourism Research* 23 (2): 249–260.

Nicholson, Helen, Nadine Holdworth in Jane Milling

2018 *The Ecologies of Amateur Theatre*. London: Palgrave MacMillan.

Orel, Barbara

1994 Gledališče kot razmerje med izvajalci in gledalci. V: Metka Zobec (ur.), *O amaterskem gledališču: Zbornik s strokovnega posveta*. Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije, 7–12.

Osterman, Jože

2014 Za boljšo in preglednejšo organiziranost, za hitrejši razvoj. Damijana Zelnik (ur.), *Kaj kultura praznuje? Vloga slovenske ljubiteljske kulture*. Ljubljana: Državni svet Republike Slovenije, 13–14. Dostopno na https://www.ds-rs.si/sites/default/files/dokumenti/zbornik_kaj_kultura_praznuje.pdf

Pezdirc-Bartol, Mateja

2007 Recepcija drame: Procesi gledanja, gledališki prostor in pojem distance. *Primerjalna književnost* 30 (1): 191–201.

Pirnat, Jan

2022 Maske so padle: Posledice dolgega Covida za ljubiteljsko gledališko in lutkovno ustvarjanje. Primus: Spletna revija za ljubiteljsko dejavnost. Dostopno na <https://www.revijaprimus.si/2022/03/31/maske-so-padle-posledice-dolgega-covida-za-ljubiteljsko-gledalisko-in-lutkovno-ustvarjanje/>

Poljak Istenič, Saša

2008 Šege in navade kot folklorizem. *Traditiones* 37 (2): 61–110.

2013 *Tradicija v sodobnosti: Janče – zeleni prag Ljubljane*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.



Purdom, Charles Benjamin

1951 *Life Over Again*. London: J. M. Dent and Sons.

Pust, Klemen

2007 Podoba ‚Turka‘ v krščanskih deželah vzhodnega Jadrana v zgodnjem srednjem veku. *Acta historiae* 15 (1): 209–234.

Rappaport, Roy A.

1999 *Ritual and Religion in the Making Humanity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ramšak, Mojca

2006 *Žrtvovanje resnice: Opoj zmuzljivih diskretnih nediskretnosti*. Maribor: Litera.

Ravnjak, Vili

1993 *Spoznavanje višjega jaza: Antropološki eseji*. Maribor: samozaložba.

Rihtman-Auguštin, Dunja

1988 Folklore. Models and Symbols. V: Dunja Rihtman-Auguštin (ur.), *Contributions to the Study of Contemporary Folklore in Croatia*. Zagreb: Zavod za istraživanje folklor, 9–22.

Salazar, Noel B. in Yujie Zhu

2015 Heritage and Tourism. V: Lynn Meskell (ur.), *Global Heritage: A Reader*. Chichester: Wiley Blackwell, 240–258.

Schechner, Richard

1994 Ritual and Performance. V: Ingold Tim (ur.), *Companion Encyclopedia of Anthropology*. London: Routledge, 613–647.

1996 K poetiki predstave. V: Emil Hrvatini (ur.), *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost: Razprave iz sodobnih teorij gledališča*. Ljubljana: Maska, 221–240.

2001 Magnitudes of performance. V: Richard Schechner in Willa Appel (ur.), *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*. Cambridge: Cambridge University Press, 19–49.

Schechner, Richard in Willa Appel

2001 Introduction. V: Richard Schechner in Willa Appel (ur.), *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*. Cambridge: Cambridge University Press, 1–7.

Schechter, Joel

2003 Back to the popular source. V: Joel Schechter (ur.), *Popular Theatre: A Sourcebook*. London in New York: Routledge, 3–11.

Schuller, Aleksandra

2008 Od drame do ustvarjalne igre in nazaj: Integrativni pristop k obravnavi dramatike in uprizoritvenih dejavnosti v kontekstu ustvarjalno-izobraževalnih procesov. V: Boža



Kraker Vogel (ur.), *Književnost v izobraževanju – cilji, vsebine, metode*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, 159–165.

Sherzer, Joel

1987 Discourse-Centered Approach to Language and Culture. *The Anthropology of Language* 89 (2): 295–309.

Smith, Laurajane

2011 *All Heritage is Intangible: Critical Heritage Studies and Museums*. Amsterdam: Reinwardt Academy.

2014 Intangible Heritage: A Challenge to the authorised Heritage Discourse? *Revista d'Etnologia de Catalunya* 39: 133–142.

Smole, Vera

2009 Pomen in vloga (slovenskih) narečij danes. V: Vera Smole (ur.), *Obdobja 26. Slovenska narečja med sistemom in rabo*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 557–563.

Smole, Vera in Darinka Suljević

2011 Narečna igra kot sredstvo ohranjanja žive kulturne dediščine. V: Mateja Pezdirc Bartol (ur.), *Obdobja 31. Slovenska dramatika*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 289–298.

Snoek, Jan A. M.

2006 Defining Rituals. V: Jen Kreinath, Jan Snoek in Michael Stausber (ur.), *Theorizing Rituals, Volume 1: Issues, Topics, Approaches, Concepts*. Michigan: Brill, 3–14.

Stanonik, Marija

2006 *Procesualnost slovstvene folklore: Slovenska nesnovna kulturna dediščina*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

Škerlj, Stanko

1973 *Italijansko gledališče v Ljubljani v preteklih stoletjih*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti.

Šmalc, Matjaž in Aleksandra Krofi (ur.)

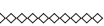
2011 *50+ Linhartovih srečanj*. Ljubljana: Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti.

Šmitek, Zmago

1983 Neevropski motivi in vplivi v slovenskem ljudskem izročilu. *Primerjalna književnost* 6 (2): 31–44.

Šola, Tomislav

1999 Uvod v mnemozofijo kot splošno teorijo o dediščini. *Argo* 42 (1): 166–172.



Šrimpf Vendramin, Katarina

- 2021 *Zgodbe in prostor: Ustno izročilo in kolektivni spomin v zgornjem Obsotelju*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

Terseglav, Marko

- 2005 Gledališka ustvarjalnost. Ljudsko gledališče: Uprizarjanje ljudskih gledaliških del, povezanih z življenjskim ali letnim ciklom skupnosti. V: Janez Bogataj (ur.), *Nesnovna kulturna dediščina*. Ljubljana: Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, 105–109.

Teršar, Igor

- 2011 Knjigi na pot. V: Matjaž Šmalc in Aleksandra Krofl (ur.), *50+ Linhartovih srečanj*. Ljubljana: Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti, 3–4.
- 2014 Ljubiteljska kultura pred novimi izzivi. V: Damijana Zelnik (ur.), *Kaj kultura praznuje? Vloga slovenske ljubiteljske kulture*. Ljubljana: Državni svet Republike Slovenije, 8–10. Dostopno na https://www.ds-rs.si/sites/default/files/dokumenti/zbornik_kaj_kultura_praznuje.pdf

Tillis, Steve

- 1999 *Rethinking Folk Drama: Contributions in Drama and Theatre Studies*. Westport, Connecticut in London: Greenwood Press.

Timothy, Dallen J.

- 1997 Tourism and the Personal Heritage Experience. *Annals of Tourism Research* 24 (3): 751–754.

Torres, Felix

- 1988 Post?: Oblici i suština novog spora starih i modernih. V: Ivan Kuvačić in Gvozden Fleko (ur.), *Postmoderna: Nova epoha ili zabluda*. Zagreb: Naprijed, 159–173.

Troha, Gašper

- 2020 Položaj in podoba sodobnega ljubiteljskega gledališča na Slovenskem. *Amfiteater* 8 (1): 122–135.

Tschofen, Bernhard

- 2012 Heritage – Contemporary Uses of Culture Beyond the Everyday? Challenging Ethnography and Cultural Analysis. *Traditiones* 41 (2): 29–40.

Turner, Victor

- 1977 Symbols in African Ritual. V: Janet L. Dolgin, David S. Kemnitzer in David Murray Schneider (ur.), *Symbolic Anthropology: A Reader in the Study of Symbols and Meanings*. New York: Columbia University Press, 183–194.
- 1982 *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.

Veselič Maja in Nataša Visočnik

- 2010 Vloga preteklosti pri oblikovanju nacionalnih identitet: Konstrukcija večetnične



kitajske nacije in homogene Japonske. V: Božidar Jezernik (ur.), *Kulturna dediščina in identiteta*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 31–55.

Vidmar, Luka

2020 Od prevajanja Molièra in Metastasia do uprizarjanja Micke in Matička: Dolgo porajanje slovenske posvetne dramatike in gledališča. *Jezik in slovstvo* 65 (3–4): 183–200.

Vrtovec Beno, Ana

- 2014 Ko dediščina oživi: Interpretacija dediščine v sodobnem ljudskem gledališču na Slovenskem. *Glasnik SED* 54 (4): 32–36.
- 2017 Od ustnega izročila do gledališke uprizoritve: Uporaba slovstvene folklore v ljudskem gledališču na primeru zgodb o razbojniku Guzaju. *Glasnik SED* 57 (1/2): 86–96.
- 2020a Ohranjanje, predstavitve in uporaba kulturne dediščine na primerih ljubiteljskega gledališča. *Amfiteater* 8 (1): 236–253.
- 2020b Ljubiteljsko gledališče kot način preživljanja prostega časa. *Etnolog* 30: 29–46.

VIRI

CGT

1992 *Cambridge Guide to Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.

Convention

1972 *Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*. Dostopno na <https://whc.unesco.org/en/conventiontext/>

ES

1987 *Enciklopedija Slovenije* 1. Ljubljana: Mladinska knjiga.

1992 *Enciklopedija Slovenije* 6. Ljubljana: Mladinska knjiga.

GB

2007 *Gledališki besednjak: Slovensko strokovno izrazje v gledališču, filmu in televiziji*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko/Društvo gledaliških kritikov in teatrologov Slovenije.

GTS

2007 *Gledališki terminološki slovar (pregledana in dopolnjena izdaja)*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

Konvencija

2008 Konvencija o varovanju nesovne kulturne dediščine. *Uradni list RS*, št. 2/2008. Dostopno na <http://www.uradni-list.si/1/objava.jsp?urlmpid=20082>.

SEL

2004 *Slovenski etnološki leksikon*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

SSKJ

1998 *Slovar slovenskega knjižnega jezika*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

SVL

2004 *Slovenski veliki leksikon*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

UNESCO

2001 *Splošna deklaracija o kulturni raznolikosti*. UNESCO, Slovenski prevod: Izobraževalni center Eksena, 2016. Dostopno na <https://www.eksena.si/splosna-deklaracija-o-kulturni-raznolikosti/>.

ZVKD-1D

2016 *Zakon o varstvu kulturne dediščine*. Uradni list RS, št. 32/16 z dne 6. 5. 2016. Ljubljana: Ministrstvo za kulturo.

ZDru

2011 *Zakon o društvih*. ZDru-1-UPB2. Uradni list RS, št. 64/2011. Dostopno na [http://www.uradni-list.si/1/content?id=104888#!/Zakon-o-drustvih-\(uradno-precisceno-besedilo\)-\(ZDru-1-UPB2\)](http://www.uradni-list.si/1/content?id=104888#!/Zakon-o-drustvih-(uradno-precisceno-besedilo)-(ZDru-1-UPB2)).

SPLETNI VIRI

Spletni vir 1

B. n. l. *Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije: Pomeni varstva kulturne dediščine*. Dostopno na <http://www.zvkds.si/sl/zvkds/varstvo-kulturne-dediscine/o-kulturni-dediscini/pomeni-varstva-kulturne-dediscine> [1. 12. 2015].

Spletni vir 2

2020 *Priporočila za omejevanje možnosti prenosa okužbe z virusom SARS-COV2 (Covid-19) v društveni dejavnosti*. Dostopno na https://www.jskd.si/covid_19/karantena_priporocila_drustvom_2020.htm [16. 9. 2020].

Spletni vir 3

B. n. l. *Škofjeloški pasijon*. Dostopno na <http://www.pasijon.si> [15. 1. 2020].

SEZNAM SOGOVORNIKOV

S1 Posneto v Brestanici, 23. 3. 2013. Zvočni zapis pri A. Vrtovec Beno.

S2 Posneto v Robu, 15. 4. 2016. Zvočni zapis pri A. Vrtovec Beno.

- S3** Posneto na Prevorju, 23. 3. 2016. Zvočni zapis pri A. Vrtovec Beno.
- S4** Posneto v Ljubljani, 27. 11. 2012. Zvočni zapis pri A. Vrtovec Beno.
- S5** Posneto v Brestanici, 23. 3. 2013. Zvočni zapis pri A. Vrtovec Beno.
- S6** Posneto v Brestanici, 23. 3. 2013. Zvočni zapis pri A. Vrtovec Beno.
- S7** Posneto na Prevorju, 23. 3. 2016. Zvočni zapis pri A. Vrtovec Beno.
- S8** Posneto v Brestanici, 23. 3. 2013. Zvočni zapis pri A. Vrtovec Beno.
- S9** Posneto v Robu, 15. 4. 2016. Zvočni zapis pri A. Vrtovec Beno.
- S10** Posneto na Prevorju, 23. 3. 2016. Zvočni zapis pri A. Vrtovec Beno.
- S11** Posneto v Robu, 15. 4. 2016. Zvočni zapis pri A. Vrtovec Beno.
- S12** Posneto v Robu, 15. 4. 2016. Zvočni zapis pri A. Vrtovec Beno.
- S13** Posneto v Robu, 15. 4. 2016. Zvočni zapis pri A. Vrtovec Beno.
- S14** Posneto na Bregu pri Ribnici, 25. 3. 2015. Zvočni zapis pri A. Vrtovec Beno.
- S15** Posneto v Robu, 15. 4. 2016. Zvočni zapis pri A. Vrtovec Beno.
- S16** Posneto v Ljubljani, 17. 12. 2015. Zvočni zapis pri A. Vrtovec Beno.
- S17** Posneto v Robu, 15. 4. 2016. Zvočni zapis pri A. Vrtovec Beno.
- S18** Posneto v Robu, 15. 5. 2016. Zvočni zapis pri A. Vrtovec Beno.
- S19** Posneto v Robu, 15. 4. 2016. Zvočni zapis pri A. Vrtovec Beno.
- S20** Posneto v Robu, 15. 4. 2016. Zvočni zapis pri A. Vrtovec Beno.
- S21** Posneto v Merčah, 20. 9. 2015. Zvočni zapis pri A. Vrtovec Beno.
- STO:** S. L., 29. 11. 2012, korespondenca (elektronska pošta). Zapis hrani A. Vrtovec Beno.
- TZS:** G. M., 20. 3. 2012, korespondenca (elektronska pošta). Zapis hrani A. Vrtovec Beno.
- Misijonsko središče: S. Ž. S., 2. 3. 2016, korespondenca (elektronska pošta). Zapis hrani A. Vrtovec Beno.



KAZALA

KAZALO SLIKOVNEGA GRADIVA

- Slika 1:** Mešana zasedba izvajalcev Krvavske legende v izvedbi članov KUD Rob in prostovoljcev – domačinov (Foto: A. Vrtovec Beno, Krvava peč, 28. 9. 2013).
- Slika 2:** Na Furmanskem prazniku se v sprevodu vsako leto predstavi tudi Razvojno društvo Merišče iz Merč, ki uprizori prikaz prevoza z živinsko vprego (Foto: arhiv Razvojnega društva Merišče, Postojna 2014).
- Slika 3:** Krvavska legenda oz. Legenda o Rožni vasi se odvija na travniku na Krvavi peči; dekleta tečejo proti pečinam (Foto: A. Vrtovec Beno, Krvava peč, 8. 9. 2013).
- Slika 4:** V okviru Petrovega sejma izvajalci sodobnega ljudskega gledališča vsakokrat v uprizoritev vključijo kaznovanje na sramotilnem stebru »prangerju«, ki stoji na trgu v Brestanici (Foto: A. Vrtovec Beno, Brestanica, 2. 7. 2016).
- Slika 5:** Ovčarski bal (Foto: A. Vrtovec Beno, Jezersko, 11. 8. 2019).
- Slika 6:** Petrov sejem (Foto: A. Vrtovec Beno, Brestanica, 2. 7. 2016).
- Slika 7:** Z uporabo kulis in scenografije se lahko poustvari fiktivni prostor, vse od mlina, gostilne, cerkvenega tabora do gozda (Foto: A. Vrtovec Beno, Brestanica, 2. 7. 2016).
- Slika 8:** Vključitev konj v predstavo (Foto: A. Vrtovec Beno, Krvava peč, 28. 9. 2013).
- Slika 9:** S kostumi in scenografijo se lahko poustvarita fiktivni čas in prostor (Foto: A. Vrtovec Beno, Polhov Gradec, 17. 6. 2018).

KAZALO TABEL

Tabela 1: Klasifikacija in primeri ljudskega gledališča leta 1958.

Tabela 2: Klasifikacija in izbrani primeri sodobnega ljudskega gledališča med letoma 2008 in 2022.

KAZALO SHEM

Shema 1: Razdelitev ljudskega gledališča, kot ga razumeta Niko Kuret in Zmaga Kumer (ES 1992).

Shema 2: Delitev ljubiteljske gledališke dejavnosti glede na vsebino.

Shema 3: Ponazoritev, kako se razločijo posamezne oblike izbire prizorišč

Shema 4: Delitev komunikacije z občinstvom v primerih sodobnega ljudskega gledališča, kot jo vidim sama.

KAZALO GRAFOV

Graf 1: Datacije prvih izvedb primerov sodobnega ljudskega gledališča.

Graf 2: Prikaz obdobj, na katera se vežejo uprizoritve primerov sodobnega ljudskega gledališča.

Graf 3: Vsebina, na kateri temeljijo primeri sodobnega ljudskega gledališča.

Graf 4: Prizorišča na prostem, na katerih lahko zasledimo primere sodobnega ljudskega gledališča.

Graf 5: Način izvedbe sodobnega ljudskega gledališča.

SEZNAM KRATIC

AGRFT	Akademija za gledališče, radio, film in televizijo
JSKD	Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti
KD	Kulturno društvo
KUD	Kulturno-umetniško društvo
SSKJ	Slovar slovenskega knjižnega jezika
STO	Slovenska turistična organizacija
SVL	Slovenski veliki leksikon
TD	Turistično društvo
TZS	Turistična zveza Slovenije

IMENSKO IN STVARNO KAZALO

A

akademija 20, 22
 akter, akterji 9, 22, 39, 42, 43, 59, 60, 62, 65, 66, 70, 72, 76, 81, 93, 109, 114, 120, 127,
 137, 139
 amater, amaterski 21, 23, 25–27, 35, 37, 45, 59, 62, 64, 65, 121
 amatersko gledališče 7, 9, 10, 19, 20–25, 29, 34, 36, 37, 59, 70, 72, 95, 106, 108, 118,
 120, 125, 137, 138
 avtentično 38, 39, 88, 95, 99, 130, 133

Č

čas 7, 9, 11, 14, 15, 16, 19, 21, 22, 23, 26, 27, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 46,
 58, 62, 63, 84, 85, 89, 90, 92, 95, 99, 101, 109, 120, 122, 123, 124, 126, 127, 128,
 129, 130, 132, 133, 136, 141

D

drama 12, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 59, 66, 68,
 70, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 107, 108, 109, 122, 139, 140
 Dramatično društvo 20, 21
 dramtizacija 9, 33, 37, 38, 64, 77, 80, 82, 83, 99, 107, 140
 Drabosnjak 29, 32, 36, 57, 61
 društvo 9, 11, 19, 20, 21, 22, 34, 47, 49–54, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 66, 67, 68, 69, 71, 97,
 98, 112, 113, 114, 117, 122, 135, 136
 duhovna drama 31, 33

E

estetika 8, 13, 24, 25, 28, 34, 35, 41, 95, 102, 119, 141
 etnolog, etnološko 7, 8, 10, 25, 27, 28, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 55, 56, 140



F

folklora, folkloristika 7, 10, 12, 15, 17, 26, 27, 28, 29, 41, 42, 56, 73, 131, 140
folklorizem 26, 37, 40
folklorno gledališče 7, 12, 28, 34, 35, 36
funkcija 8, 15–18, 24, 25, 27, 28, 29, 35, 36, 37, 58, 60, 61, 72, 91, 92, 93, 106, 111,
119–123, 127, 134, 135, 140, 141

G

gledalec, gledalci 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 28, 30, 80, 82–88, 90, 93, 95, 102, 103,
104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 120, 133, 135, 136, 139
gledališče množic 7, 8, 30, 34, 36

I

identiteta, identitetni 7, 8, 15, 18, 36, 39, 41, 43, 44, 111, 121, 129, 130, 132, 133, 134,
137, 139, 141
igra 8, 12, 13, 14, 16, 17, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 45, 49–54,
57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 69, 72, 75, 78, 84, 85, 90, 95, 96, 98, 101, 102, 105,
109, 113, 115, 128, 136
igralec, igralci 8, 9, 12–14, 16, 18, 20–23, 26, 28, 31, 34–38, 45, 58–62, 64–71, 75–79,
81–83, 85, 86, 88, 90, 91, 96, 101–104, 106–109, 115, 119, 120–124, 131
interpretacija 9, 15, 37–41, 44, 54, 55, 78, 82, 126–128, 134, 135
izročilo 7, 8, 26–30, 33, 34, 36, 37, 39, 40, 42, 53, 57, 59, 61, 73–76, 82, 83, 89, 103, 106,
114, 118, 120, 127, 130–132

J

Javni sklad za kulturne dejavnosti (JSKD) 21–25, 58, 64, 115
jezik 15, 16, 21, 28, 31, 32, 40, 42, 77, 80, 81, 83, 127–130

158

K

kmečko 8, 26, 30, 33, 35, 36, 48, 50, 51, 74, 76, 83, 91, 95–97, 99, 100, 112
koledovanje, koledniki 15, 21, 26, 31–37, 47, 49, 53, 55–58, 74, 75, 118, 125, 133, 138
komunikacija 13–18, 55, 69, 76, 84, 101–103, 108, 109, 114, 129, 137
kostumografija 9, 11–17, 23, 30, 40, 49–55, 60, 63, 64, 68, 93–100, 134, 138, 139
Kuret, Niko 7, 8, 26–30, 32–37, 55, 57–61, 75, 93, 117, 119, 125, 132, 138

L

Legenda 33, 51, 53, 59, 71, 74, 83, 87, 89, 90, 97, 131
Linhart, Anton Tomaž 21, 23, 26, 64
ljubitelj, ljubitelji 8, 9, 16, 21–23, 28, 34, 37–39, 43, 45, 48, 55, 58, 64, 65, 68, 78, 80, 90,
93, 95, 112, 115, 120, 121, 123, 132, 135, 137, 138
ljubiteljsko gledališče 7–9, 17, 19–26, 35, 37, 38, 40, 57–59, 63, 70, 84, 95, 112, 115, 120,

121, 123, 127, 132, 135, 137, 139
 ljudsko 7, 8, 10, 20, 21, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 45, 53, 57, 129
 ljudsko gledališče 7, 10, 20, 25, 27–30, 32, 33–36, 38, 45, 46, 58, 60, 64, 68, 71, 72, 82,
 85, 87, 91, 93, 103, 104, 106, 110, 117–119, 121, 122, 125, 126, 128, 131, 135,
 137, 138
 lokalno, lokalnost 7, 9, 18, 23, 25, 26, 29, 35–37, 40, 42, 44, 48, 49, 55–58, 60–62, 65,
 66, 68–72, 75, 80–84, 88, 90–92, 103–107, 109–114, 117–120, 125–127, 130–
 136, 138, 139
 lutke 20, 22, 28, 30, 34, 76

M

Miklavž, miklavževanje 25, 33, 34, 45, 47, 53, 56, 74, 75, 119, 133

N

Narečje 26, 53, 77, 80, 81, 83, 84, 98, 128–130, 134
 nesnovna kulturna dediščina 36, 40–43, 134, 139

O

občinstvo 13–15, 18, 19, 26, 28, 34, 36, 55, 78, 83, 86, 101–103, 106, 108–110, 118, 119,
 129, 133, 137
 obred 13, 14, 17, 18, 27–31, 33–36, 52, 55, 57, 75, 117, 138
 oder, odrski 7–14, 16, 18–20, 24, 26–28, 33–38, 40, 49–52, 54, 60, 64, 67, 68, 70, 76–80,
 83, 84, 86–88, 90, 93, 95, 99, 101–104, 106–109, 115, 122, 123, 125, 127, 128,
 130, 137
 ohranjanje 8, 24, 34, 36, 39, 42, 49, 71, 73, 74, 112, 119, 127–131, 134–139

P

pasijon 14, 26, 30–34, 36, 37, 45, 49, 55, 62, 68, 74, 77, 87, 134, 135, 138
 pesmi 15, 37, 83, 98, 124, 127
 petje 12, 20, 27, 39, 49, 53, 80, 98
 ples 8, 11, 12, 15, 17, 20, 28, 30, 33–35, 37, 50, 52, 59, 62, 83, 98, 120, 127, 138
 predstava 8–14, 16–28, 30–32, 37, 38, 55, 58–61, 64, 66, 67, 76–78, 84–86, 90, 91, 101,
 105–107, 109, 115, 117, 118, 120, 122, 127, 139
 pripoved 39, 73, 76, 129
 procesija 28, 30–34, 36, 49, 77, 87, 134
 profesionalno 7, 10, 12, 13, 17, 19–26, 28, 29, 45, 48, 55, 62, 64, 68, 78, 93, 94, 100, 105,
 108, 137, 138
 prosti čas 22, 23, 58, 62, 63, 120, 121–127, 139
 prostor 11, 13, 15–17, 19–21, 28, 33, 43, 44, 68, 72, 74, 83–90, 93, 94, 98–100, 103, 06,
 108, 109, 111, 118, 123, 124, 128, 130, 134, 137, 139
 prostovoljstvo 2, 57–59, 62–64, 66, 68, 71, 78, 95, 109, 111, 113, 124, 132, 133
 pust 25, 30, 33, 34, 36, 37, 47, 49, 56, 74, 75, 133, 135



R

rekviziti 12, 14, 23, 28, 30, 40, 49–55, 63, 77, 80, 83, 93–96, 98–100, 128, 134, 138, 139
ritual 13–15, 17, 18, 25, 28, 30, 35, 36, 42, 117, 138

S

scenografija 9, 16, 35, 64, 93, 95, 97, 100
skupnost 7–9, 15, 28, 29, 36, 38–44, 48–50, 53, 57, 59–62, 64–66, 68–72, 76, 79, 82,
90–92, 95, 104–107, 110–115, 117, 118, 120, 123, 125–128, 130–133, 135–139
spomini 37–40, 43, 48, 50, 72, 73, 82, 83, 88–90, 95, 105, 118–121, 123, 127, 128, 130,
132, 134, 139

Š

šega 7, 9, 25, 27, 29, 32, 34, 35, 37, 38, 40, 42, 48–53, 55, 72, 74, 83, 86, 118, 127, 131,
134, 138, 139

T

teater 19, 20, 22, 24, 25, 119
teatrolog, teatrologija 11, 13, 17, 18, 21, 24, 25, 138
tradicija 7, 15, 18, 20, 31, 37, 39–43, 51, 59, 61, 62, 83, 91, 120, 128, 139
turizem, turistični 7, 8, 22, 25, 37, 42, 44, 46, 47, 49–52, 55, 56, 58, 63, 91, 92, 110, 112,
115, 119, 132–136, 138

U

umetnost 8, 16, 24, 25, 115, 117, 129
uprizoritev 7–9, 12–15, 17, 18, 26, 29, 34, 35, 38, 39, 50–55, 59, 60, 68, 73, 76–78,
81–85, 87, 89, 91–96, 99, 102, 103, 105, 107, 109, 111, 114, 117, 125, 126, 128,
133–135, 138

Z

zgodba 14, 18, 26, 29, 32, 39, 60, 69, 72–74, 76–78, 80, 82–84, 88, 90, 104, 105, 118,
124, 126, 128, 130

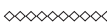
SUMMARY

FROM FOLK THEATRE TO HERITAGE STAGING

The monograph *From Folk Theatre to Heritage Staging* presents a contemporary theoretical and substantive approach to researching vernacular theatre performances. In the monograph, the author presents contemporary forms of occurrence, transformation and diversity of the folk theatre in Slovenia. She is especially interested in the functions and the role of the selected examples of contemporary folk theatre for various communities. While analysing these, she not only concentrates on the local communities, but also on communities within families and generations. She uses selected examples of contemporary folk theatre and field research to present possible connections between the selected examples of contemporary folk theatre. She also examines the role of contemporary folk theatre in various communities and tries to answer the question “*Why stage your own heritage?*”.

The research is based on the standpoint that the performance is a unified occurrence that is diverse in genre and form. Different forms of performances include different creators and audiences and as part of theatrical creativity communication between creators is created actively and passively. As part of the performance, the author researches theatre, a common denominator of professional and amateur occurrences, which also includes folk theatre, but she is especially interested in what separates folk theatre from the professional theatre and furthermore from the amateur theatre.

The term “folk theatre” is a term used by scholars in various disciplines to encompass different ideas and is applied to a broad range of performance traditions (Gabbert 2018: 1). The author sees contemporary folk theatre as an amateur theatrical activity in Slovenia, for which the creators use heritage and employ certain theatrical



techniques (e.g. text, props and costumes) for their performances to bring this heritage to life for audiences at special occasions. In recent decades, we have witnessed the (re)invented and (re)interpreted past elements, which often include various forms of vernacular performing activities of individual communities. Awareness of the value of various customs, dances, songs and other forms of performing arts, as well as the need to restore, revive and preserve “lost” things and display memories, thus leads to them being presented on stage. In her monograph, the author has limited herself to a special field of folk theatre, dealing especially with its forms of occurrence that are about the heritage of the community, which additionally creates and/or strengthens the common identity in a group.

Empirically-based research on contemporary folk theatre brings an in-depth analysis of heritage staging up to 2022 and is complemented by fieldwork and interviews. A thoughtful selection of examples has been made in order to show the diversity of contemporary folk theatres, while outlining different approaches and ways of staging cultural heritage. With such a focus, the author has separated individual examples from the entire repertoire of amateur theatrical creation in Slovenia. In her research, she has explored only the examples that were publicly advertised by the Slovenian Tourist Board and the Tourist Association of Slovenia. She is interested in the performances that are publicly presented and include a certain degree of dramatization, which is reflected in using actors, text in dialogue, costumes and scenography. What makes them special is the fact that the screenplay is not based on literary drama, but is an authorial work created by the collaborators themselves and refers to a part of the heritage of a particular community.

In her field research, the author dealt with various forms of groups. The members of these groups were of both sexes, different age groups, statuses and occupations. The main thing they had in common was the theatrical creation and orientation to a specific activity, i.e. preservation and presentation of their heritage. In their technical execution, the analysed examples rely on other amateur theatres, as well as professional performances, which is shown in a greater emphasis on using theatrical scenery and props, including musical and dance acts, as well as using other technical equipment, i.e. the sound system, microphones, lights.

In terms of the content, the monograph is divided into three parts. In the introduction, the author presents the subject of the research, the used methodology and a comparison of used terms. The second part of the monograph focuses on selected examples of the contemporary folk theatre in Slovenia. It presents an analysis of the material that was collected from tourist and similar publications, along with online sources and was furthermore supplemented with field research and interviews. The examples chosen for more detailed research were selected according to the following

criteria: the actors are locals and amateur performers; the authors of the performance are amateurs; the performance includes theatrical elements; it is an open-air performance; the performance is tied to a specific occasion or date; the performance is the main event, and most importantly, the presented content is tied to the heritage of a community. With this focus, the examples were separated from the whole amateur theatre repertoire in Slovenia. In the analysis, the author deals with these examples from different points of view: 1) analysing the examples according to the publicly recognised and still widely used theatrical elements (the set, the scenography, the costumes and other props); 2) analysing theatrical texts and the subject of the selected examples; 3) who the audience is or for whom the performance is intended; and 4) the actors' views and opinions about their theatrical activity. She includes different fields and views of researching folk theatre, from setting up and performing on set to the "backstage", where everything that leads to the performance takes place. She also deals with the dilemmas and problems that arise in the creation of folk theatre, and gives an up-to-date view of the research and creation of amateur culture in the event of emergencies, such as the onset of the coronavirus pandemic in March 2020, which has had a major impact on amateur theatre activities in Slovenia.

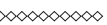
In the third part of the monograph, the author presents the main functions and the role of contemporary folk theatre. As a vernacular cultural performance intrinsically tied to immediate social, political, and cultural contexts, folk drama offers an insight into the transformations of society unavailable in other expressive forms. Furthermore, the author presents its universal conventions and the special features of the selected examples. The central common thread are the ideas related to making, i.e. making theatre and how making helps to shape subjectivities and build communities. At the same time, the analysis also deals with incorporating cultural heritage, which is the main source of the creators' artistic work. The heritage of a community additionally creates and/or strengthens the common identity in a group. On the one hand, the content contributes to the participation of individuals, which is linked to local heritage and is therefore close to the members of the local community. The analysis shows that performing such an act affects the life of the whole community, and is also reflected on a daily basis. As observed by the author, the once important ritual and ceremonial functions are replaced in the 21st century mostly by the educational function, encouraging creativity, socialising among individuals of a specific local community and creating a sense of local belonging. Folk theatre ensembles contribute to defining a sense of place and creating communities – not only through the process of making, but also through their deep-rooted relationships with loyal audiences.

The extensive empirical research work with which the author has tried to record, present and analyse one of the forms of creativity that is very widespread among people



in modern times and has also been used for identity-forming and economic (tourist) purposes, thus offers an insight into various aspects of folk theatre and points to its function in modern Slovenian society.

The monograph presents a collection of various examples, offers insight into one of the possible approaches to researching the theory and content of this sort of folk performances and opens up new questions for further research.



Empirično zasnovana raziskava sodobnega ljudskega gledališča prinaša poglobljeno analizo uprizarjanja dediščine do leta 2022 in je nadgrajena s terenskim delom in intervjuji. Premišljen izbor primerov je bil narejen z namenom, da prikaže pestrost sodobnega ljudskega gledališča, ob tem pa oriše različne pristope in načine uprizarjanja kulturne dediščine. S takšno osredotočenostjo avtorica ločuje posamezne primere od celotnega repertoarja ljubiteljskega gledališkega ustvarjanja na Slovenskem.

dr. Monika Kropelj Telban

Monografija Od ljudskega gledališča do uprizarjanja dediščine po več desetletjih praznine na tem področju v slovenski etnologiji pomeni konkretno in celovito raziskavo ljudskega gledališča. Raziskava Ane Vrtovec Beno je v sodobni etnologiji in kulturni antropologiji na Slovenskem nasploh eno redkih znanstvenih del, ki se empirično ukvarja s fenomenom sodobnega ljudskega gledališkega ustvarjanja, saj se je z ljudskim gledališčem pred desetletji intenzivno ukvarjal predvsem Niko Kuret, po njem pa se empirično in tudi metodološko ter terminološko poglobljeno s sodobno ljudsko gledališko dejavnostjo na Slovenskem (razen posameznih predvsem premislekov in vključevanj gledališke ustvarjalnosti v denimo preglede sodobnih šeg in navad na Slovenskem) že desetletja ni ukvarjal nihče.

prof. dr. Mirjam Mencej

zalozba.zrc-sazu.si



25 EUR



Založba ZRC