# amfiteater

3. Letnik / Volume 1–2 Številka / Number

Revija za teorijo scenskih umetnosti
Journal of Performing Arts Theory

sl( )gi SLOVENSKI GLEDALIŠKI INŠTITUT

Univerza *v Ljubljani*
Akademija *za gledališče, radio, film in televizijo*

Ljubljana, 2015

AMFITEATER
Revija za teorijo scenskih umetnosti / Journal of Performing Arts Theory
Letnik / Volume 3, Številka / Number 1-2
ISSN 1855-4539

**Glavna in odgovorna urednica / Editor-in-Chief:** Maja Šorli
**Urednik za recenzije knjig / Review Editor:** Gašper Troha
**Uredniški odbor / Editorial Board:** Bojana Kunst, Barbara Orel, Primož Jesenko, Blaž Lukan, Aldo Milohnić, Gašper Troha
**Mednarodni uredniški svet / International Advisory Board:** Mark Amerika (University of Colorado, US), Marin Blažević (Sveučilište u Zagrebu, HR), Ramsay Burt (De Montfort University, GB), Jure Gantar (Dalhousie University, CA), Janelle Reinelt (The University of Warwick, GB), Anneli Saro (Tartu Ülikool, EE), Helmar Schramm (Freie Universität Berlin, DE), Miško Šuvaković (Univerzitet Singidunum, RS), S. E. Wilmer (Trinity College Dublin, IE)
**Soizdajatelja:** Slovenski gledališki inštitut (zanj Mojca Jan Zoran, direktorica) in Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo (zanjo Tomaž Gubenšek, dekan) v sodelovanju z Društvom gledaliških kritikov in teatrologov Slovenije
**Published by:** Slovenski gledališki inštitut, (represented by Mojca Jan Zoran, Director) and University of Ljubljana, Academy of Theatre, Radio, Film and Television (represented by Tomaž Gubenšek, Dean) in cooperation with the Association of Theatre Critics and Researchers of Slovenia

---

**Prevod v slovenščino / Translation to Slovenian:** Jedrt Maležič, Urška Zajec
**Prevod v angleščino / Translation to English:** Jana Renée Wilcoxen (Uvodnik / Preface)
**Lektoriranje slovenskega besedila / Slovenian Language Editor:** Andraž Poloničič Ruparčič
**Lektoriranje angleškega besedila / English Language Editor:** Jana Renée Wilcoxen
**Korektura / Proofreading:** Maja Šorli, Jana Renée Wilcoxen
**Oblikovanje / Graphic Design:** Simona Jakovac
**Tisk / Print:** CICERO, Begunje, d.o.o.
**Število natisnjenih izvodov / Copies:** 300
Revija izhaja dvakrat letno. Cena posamezne številke: 10 €. Cena dvojne številke: 18 €. Letna naročnina: 16 € za posameznike, 13 € za študente, 18 € za institucije. Poštnina ni vključena.
The journal is published twice annually. Price of a single issue: €10. Price of a double issue: €18. Annual subscription: €16 for individuals, €13 for students, €18 for institutions. Postage and handling not included.

---

Prispevke, naročila in recenzentske izvode knjig pošiljajte na naslov uredništva:
Send manuscripts, orders and books for review to the Editorial Office address:
**Amfiteater, SLOGI, Mestni trg 17, Ljubljana, SI-1000 Ljubljana, Slovenija**
E-pošta / E-mail: **amfiteater@slogi.si**
Za sodelovanje se zahvaljujemo skupini STEP.
We gratefully acknowledge the STEP group for its collaboration.
Ljubljana, oktober 2015 / Ljubljana, October 2015

---

Revijo Amfiteater je leta 2008 ustanovila Akademija za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani. / Amfiteater – Journal of Performing Arts Theory was founded in 2008 by the Academy of Theatre, Radio, Film and Television, University of Ljubljana.

Revija je vključena v / The journal is included in: MLA International Bibliography (Directory of Periodicals).

Izdajo publikacije je omogočilo Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije. / The publishing of Amfiteater is supported by the Ministry of Culture of the Republic of Slovenia.

# Kazalo / Contents


**Uvodnik** **9**

**Razprave** **13**

*Joshua Edelman, Hans van Maanen in Maja Šorli:*
Projekt STEP – korak na obrobje: gledališki sistemi in izkušnje občinstva v manjših evropskih mestih 15

*Hans van Maanen, Joshua Edelman, Magdolna Balkányi, Mathias P. Bremgartner, Louise Ejgod Hansen, Anneli Saro, Beate Schappach, Maja Šorli, Hedi-Liis Toome, Attila Szábo:*
Primerjava gledaliških sistemov 29

*Hedi-Liis Toome in Anneli Saro:*
Gledališka produkcija in distribucija v različnih evropskih mestih 51

*Hans van Maanen, Maja Šorli, Hedi-Liis Toome, Marline Lisette Wilders, Joshua Edelman, Attila Szabó, Magdolna Balkányi:*
Gledalci – kdo so?
Demografska analiza gledališkega občinstva v štirih evropskih mestih 75

*Marline Lisette Wilders, Hedi-Liis Toome, Maja Šorli, Attila Szabó, Antine Zijlstra:*
»Dodobra me je očaralo«
Izkušnje občinstva različnih tipov in žanrov gledališča v štirih evropskih mestih 99

*Quirijn Lennert van den Hoogen in Anneli Saro:*
Kako gledališki sistemi vplivajo na gledališko življenje: po korakih projekta STEP 139

**Portreti mest** **158**

Aarhus 159

Bern 162

Debrecen 166

Groningen 170

Maribor 174

Tartu 177

Tyneside 180

**O avtoricah in avtorjih** **186**

**Recenzije** **192**

Aleš Gabrič: Operni obiskovalci in operni navdušenci
(*Vlado Kotnik: Operno občinstvo v Ljubljani. Vzpon in padec neke urbane socializacije v letih 1660–2010.*) 193

Sandra Jenko: Gledališče za in z mladimi gledalci
*Odraščajoča publika: Osem esejev o vlogi gledališča za otroke in mladino v sodobni družbi (Young Audiences: Eight Essays on the Role of Theatre for Children and Young People in Contemporary Society). Ur. Ivana Djilas.* 198

Zala Dobovšek: Vedeti in čuditi se
*(Jens Roselt: Fenomenologija gledališča.)* 203

Anja Rošker: Resnice antagonizma
*(Claire Bishop: Umetni pekli. Participatorna umetnost in politika gledalstva.)* 208

**Preface** **216**

**Articles** **219**

*Joshua Edelman, Hans van Maanen and Maja Šorli:*
STEP into the Provinces: The theatre systems and audience experiences of smaller European cities 221

*Hans van Maanen, Joshua Edelman, Magdolna Balkányi, Mathias P. Bremgartner, Louise Ejgod Hansen, Anneli Saro, Beate Schappach, Maja Šorli, Hedi-Liis Toome, Attila Szábo:*
Theatre Systems Compared 235

*Hedi-Liis Toome and Anneli Saro:*
Theatre Production and Distribution in Different European Cities 257

*Hans van Maanen, Maja Šorli, Hedi-Liis Toome, Marline Lisette Wilders, Joshua Edelman, Attila Szabó, Magdolna Balkányi:*
Spectators, Who are They?
A demographic analysis of theatre audiences in four European cities 281

*Marline Lisette Wilders, Hedi-Liis Toome, Maja Šorli, Attila Szabó, Antine Zijlstra:*
"I was utterly mesmerised":
Audience experiences of different theatre types and genres in four European cities 305

*Quirijn Lennert van den Hoogen and Anneli Saro:*
STEPS in Understanding How Theatre Systems Influence Theatre Life 345

**City portraits** **364**

Aarhus 365

Bern 368

Debrecen 372

Groningen 376

Maribor 380

Tartu 383

Tyneside 386

**Contributors** **392**

# Uvodnik

Maja Šorli, glavna in odgovorna urednica

Pričujoča dvojna številka Amfiteatra je osredinjena na mednarodno empirično raziskavo z imenom Študija mest v okviru projekta STEP. Študija, ki je potekala med letoma 2010 in 2014, primerja evropske gledališke sisteme in obsega področja gledališkega občinstva, recepcije, kulturne politike ter gledališke sociologije. Skupina STEP, katere obrnjeni akronim je mogoče posloveniti v Projekt za raziskovanje evropskih gledaliških sistemov (Project on European Theatre Systems), je leta 2009 objavila knjigo *Global Changes – Local Stages*, v kateri raziskuje, kako gledališče deluje v manjših evropskih državah. Takrat je zasnovala tudi naslednji korak, Študijo mest STEP, v kateri je metodologija poenotena in so gledališki sistemi raziskovani skozi prizmo izbranega mesta v posameznih državah. Rezultat je posebna številka tretjega letnika Amfiteatra, ki raziskave predstavlja v šestih med seboj povezanih razpravah ter dodaja še opis mest, v katerih je bila raziskava izvedena: Aarhus (Danska), Bern (Švica), Debrecen (Madžarska), Groningen (Nizozemska), Maribor (Slovenija), Tartu (Estonija) in Tyneside (Velika Britanija). Ta mesta niso gledališke prestolnice izbranih držav in posledično v teatrologiji pogosto ostanejo spregledana. To pa še ne pomeni, da niso središče živahnega gledališkega dogajanja, kar velja tudi za naš Maribor. Tako sta v uvodnem članku predstavljena metodologija ter kontekst Študije mest STEP. Sledijo štiri razprave, ki v izbranih mestih primerjajo gledališke sisteme, letno ponudbo gledaliških dogodkov, razdeljeno na produkcijo in distribucijo, demografsko analizo občinstva in izkušnje občinstva z različnimi gledališkimi zvrstmi. V sklepnem članku pa je s pomočjo rezultatov predhodnih razprav v številki razloženo, kako se razlikujejo, predvsem pa, kako so si podobna vzhodna in zahodna evropska mesta ter mesta z gostovalnimi in hišnimi gledališkimi sistemi. Čeprav je razprave mogoče brati samostojno, močno priporočam branje po vrstnem redu v sami številki, saj informacije iz predhodnih razprav pomembno oblikujejo raziskovalni okvir vsake naslednje razprave.

Tematska številka Amfiteatra tako poskuša zapolniti več raziskovalnih vrzeli v slovenski in evropski teatrologiji. Prvič, z objavo Študije mest STEP v središče postavlja države, ki niso v ospredju teatrološke pozornosti (z izjemo Velike Britanije). Drugič, sama raziskava je izrazito sociološko naravnana, ta pristop pa je vsaj slovenskim scenskim umetnostim precej tuj. In tretjič, Študija mest STEP je ves čas terjala izrazito skupinsko delo na vseh ravneh, četudi je posamezne

razprave pisalo od dva do več avtorjev. Do sedaj smo bili v Amfiteatru priča razpravam posamičnih avtoric in avtorjev, v tej dvojni številki pa odpiramo prostor člankom, ki so nastali v soavtorstvu dveh oziroma več raziskovalcev. Skladno s prepričanjem, da je gledališče tako v teoriji kot praksi prostor skupnega ustvarjanja, bomo avtorice in avtorji projekt STEP predstavili tudi na letošnjem 50. Festivalu Borštnikovo srečanje, na mednarodni znanstveni konferenci *Gledališče v mestu.*

Tudi recenzije knjig v tej številki so izbrane z mislijo na mesto, ki ga v gledališkem dogodku zavzame občinstvo. Knjiga Vlada Kotnika *Operno občinstvo v Ljubljani. Vzpon in padec neke urbane socializacije v letih 1660–2010* proučuje operno publiko v Ljubljani, *Fenomenologija gledališča* Jensa Roselta se bolj kot katere druge sodobne teorije o gledališču posveča gledalcu, *Umetni pekli. Participatorna umetnost in politika gledalstva* Claire Bishop pretrese družbenoangažirani vidik gledalstva, zbornik esejev *Odraščajoča publika: Osem esejev o vlogi gledališča za otroke in mladino v sodobni družbi* pa naslavlja vlogo mladih in otroških gledalcev.

Revijo Amfiteater je ustanovila Akademija za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani. Z letošnjim letnikom revija začne izhajati v soizdajateljstvu s Slovenskim gledališkim inštitutom – SLOGI. Ob tem pa ostaja univerzitetna znanstvena revija, z dvema številkama v letniku. Zato se želim še posebej zahvaliti direktorici SLOGI Mojci Jan Zoran, Barbari Orel ter vodstvu Akademije za gledališče, radio, film in televizijo za nov zagon pri tretjem letniku revije. Hvala tudi novemu uredniškemu odboru, mednarodnemu uredniškemu svetu, vsem recenzentom znanstvenih razprav, sodelavcem in sodelavkam Amfiteatra ter posebej Jani Renée Wilcoxen za njeno svetovalno in lektorsko delo pri Študiji mest STEP. Profesorju Hansu van Maanenu pa iskrena hvala za dolgoletno vodstvo, neizčrpno energijo, dobro voljo in predanost projektu STEP.

Slovenskega prispevka k projektu STEP ne bi bilo brez prezgodaj preminule Barbare Sušec Michieli, ki jo še vedno pogrešamo. Zato tretji letnik Amfiteatra posvečamo njej.

# Razprave

UDK 792.073

V članku sta predstavljena STEP – Projekt za raziskovanje evropskih gledaliških sistemov (Project on European Theatre Systems) in njegova najnovejša raziskava, ki preučuje gledališko življenje v manjših evropskih mestih. Raziskovanje v okviru projekta STEP se tako uvršča v tradicijo sociološkega, filozofskega in psihološkega preučevanja, katerega predmet so funkcije umetnosti v družbi, zlasti pa raziskovanje občinstva. V članku so pojasnjene tudi specifične prednosti pristopa in metodologij projekta STEP. STEP namreč omogoča primerjave na mednarodni ravni, namesto na izjemne predstave, ki navdušujejo gledališke strokovnjake, pa se osredotoča na tiste običajne, iz katerih izhaja večina izkušenj gledališkega občinstva. V članku je razložena metoda, ki je bila uporabljena pri Študiji mest v okviru projekta STEP (STEP City Study), vsebuje pa tudi predgovor k predstavitvi rezultatov študije v drugih delih te posebne številke.

**Ključne besede:**

gledališko občinstvo, recepcija občinstva, mednarodno primerjalno gledališko raziskovanje, umetniška politika, gledališka sociologija, STEP

# Projekt STEP – korak na obrobje: gledališki sistemi in izkušnje občinstva v manjših evropskih mestih

Joshua Edelman, Hans van Maanen in Maja Šorli

## Uvod

Raziskovanje, na katerem temeljijo članki v tej posebni številki, ima v dva glavna cilja: prvič, prispevati k razumevanju funkcij gledališča v družbi, in drugič, podrobneje osvetliti odnos med temi funkcijami in načini, kako je gledališko polje organizirano znotraj različnih družb. Omenjenih ciljev se lotevamo s pomočjo široko zastavljene primerjalne študije gledališkega življenja v sedmih manjših evropskih mestih. Raziskava lahko na edinstven način prispeva k razumevanju družbenih funkcij gledališča, saj temelji na naboru podatkov, ki se nam po usmeritvi in obsegu zdi povsem svojstven.

Kljub trditvi, da so naše metode in rezultati edinstveni, pa je treba poudariti, da poleg te raziskave obstaja še cela vrsta podobnih prizadevanj. Eno osrednjih vprašanj, s katerim se filozofi in umetniki ukvarjajo že dolga stoletja, je, kako pojasniti razmerje med umetnostjo in družbo. Pred kratkim sta izjemno obsežen pregled zbranih argumentov na to temo podala Belfiore in O. Bennet (*The Social Impact of the Arts*). Številne raziskave, pri katerih so iskali dokaze, s katerimi bi lahko pojasnili delovanje gledališča, so bile izvedene zlasti po drugi svetovni vojni. Pri tem ločimo med dvema različnima usmeritvama: prvič, raziskovanje občinstva, ki temelji na demografiji in sociologiji, in drugič, raziskovanje recepcije občinstva, ki ima bolj psihološke temelje.[1]

S prvim pristopom, ki se uporablja tako pri akademskem raziskovanju kot v marketinške namene, se poskuša evidentirati število in ozadje občinstva v gledališču nasploh ter v posebnih vrstah gledališča; pri tem je ta pristop precej uspešen. Nekateri ključni dejavniki, ki so po ugotovitvah povezani z obiskovanjem gledališča, so starostna skupina, stopnja izobrazbe, finančno ozadje in spol.

1 Za natančnejši pregled glej Sauter in Martin, *Understanding Theatre: Performance Analysis in Theory and Practice*; Sauter, "Who Reacts When, How and upon What: From Audience Surveys to the Theatrical Event"; Shoenmakers in Tulloch, "From Audience Research to the Study of Theatrical Events: a Shift in Focus" ter Tulloch, *Shakespeare and Chekhov in Production and Reception: Theatrical Events and their Audiences.*

V številnih primerih se je na primer pokazalo, da ženske obiskujejo gledališče pogosteje od moških in da z višino izobrazbe osebe narašča tudi verjetnost, da bo obiskovala gledališče, zlasti subvencionirane predstave.[2] Zadnje opažanje lahko povežemo s porastom sistemov za subvencioniranje umetnosti (tudi gledališke) v Evropi, do katerega je prišlo po drugi svetovni vojni in je umetnikom omogočil, da so se nekoliko osvobodili tržnega diktata in razvijali avtonomnejšo estetsko govorico (glej Van Maanen in Wilmer, *Theatre Worlds in Motion: Structures, Politics and Developments in the Countries of Western Europe*).

Drugi, psihološko usmerjeni raziskovalni pristop se je osredotočil na specifične značilnosti izkušenj gledalcev pri gledaliških dogodkih. Pri tem raziskovanju se je lahko vključil širši nabor kvalitativnih raziskovalnih metod kot pri prvem pristopu. Uporabljajo se najrazličnejše raziskovalne metode: od opazovanja z udeležbo, raznovrstnih vprašalnikov in intervjujev do tomografije med gledalčevim gledanjem predstave na podlagi aktualnih teorij zrcalnih nevronov (dober primer slednjega je Reason idr., "Researching Dance"). Rezultat teh najrazličnejših prizadevanj so bile zanimive študije primerov, a le malo širših posplošitev,[3] pri čemer je postalo jasno, da je preučevanje izkušenj občinstva projekt, ki bo trajal in obrodil sadove šele po nadaljnjih prizadevanjih.

Skupina gledaliških strokovnjakov, ki je v osemdesetih letih prejšnjega stoletja delovala v okviru Mednarodne zveze za gledališke raziskave (International Federation for Theatre Research, IFTR) se je dobro zavedala, da je treba združiti sociološka in psihološka vprašanja ter podatke, kar je poskušala storiti v nekaj zbirkah člankov, ki so temeljili na empiričnih podatkih. Žal sta pristopa pogosto ostala ločena na individualno napisane članke. Čeprav sta oba po svoje zanimiva, jih strokovnjaki še niso združili v splošno teorijo občinstva in recepcije (prim. Schoenmakers, *Performance Theory: Advances*; Sauter, *New Directions* ter Schoenmakers, ur. *Performance Theory, Reception*).

Kot pokaže Susan Bennett v pogosto citirani knjigi *Theatre Audiences*, je pri obravnavi vprašanja, kako gledališče deluje v družbi, zanimivo in koristno združevati raziskovanje občinstva in recepcije. Poleg tega, da S. Bennett predstavi rezultate obsežnih programov za raziskovanje občinstva (med drugim Baumol in Bowen, *Performing Arts*; Throsby in Withers, *The Economics*), bralcu ponudi tudi nekaj idej, kako zapolniti vrzel med gledališko produkcijo, sestavo občinstva ter

2 Anne-Marie Gourdon z njenim delom *Théâtre, public, perception* lahko štejemo med pionirje tega pristopa.

3 Za vprašanje, kaj potrošniki pričakujejo od umetnosti, in za izkušnje, ki jih imajo pri interakciji z umetniškimi deli, so se začele zanimati tudi številne druge discipline. Posebno pomembna literatura na to temo prihaja z marketinškega področja. Za pregled glej Joostens (*Kunst en Klant in de Nederlandse Podiumkunsten*), ki se med drugim opira na naslednja dela: Harrison in Shaw ("Consumer Satisfaction"), Hume idr. ("Understanding Service Experience"), Lee ("When Arts Met Marketing"), Rentschler ("Museum and Performing Arts Marketing"), ("Museum and Performing Arts Marketing: The Age of Discovery") ter Boorsma (*Kunstmarketing*).

recepcijo gledališča na konceptualni in družbeni ravni. Najpomembnejši uvid v tem pogledu je opažanje, da vsako srečanje gledališke produkcije in občinstva poteka v jasno določenem kulturnem okolju, ki v veliki meri vpliva na izkušnje gledalcev. Za to kulturno strukturo je S. Bennett uporabila termin "gledališki dogodek". Delovna skupina Gledališki dogodek (Theatrical Event working group) v okviru IFTR, ki je bila ustanovljena leta 1997 pod vodstvom Willmarja Sauterja,[4] je termin razvijala naprej in ga natančneje uporabila kot osnovni koncept.

V delu Sauterja in skupine je gledališki dogodek kulturno določena situacija, v kateri poteka gledališka komunikacija. Kot pojasnjuje koncept, je po besedah Bernarda Beckermana (*Dynamics of Drama*) ta komunikacija sicer "izolirana v času in prostoru", vendar je ta izolacija relativna, saj vsaka komunikacija poteka v okviru nabora konvencij in pogojev, vključno s percepcijskimi shemami gledalcev, (organizacijskim) značajem celotnega dogodka ter seveda vrsto predstave. Na vse te komponente vpliva kulturna zgodovina zadevne družbe; čeprav se komponente spreminjajo, so v določeni meri časovno stabilne. V tem smislu koncept gledališkega dogodka omogoča, da o delovanju gledališča v družbi razmišljamo v smislu tipičnih vrednot (ali izkušenj), ki se lahko in se tudi dejansko realizirajo pod vplivom teh treh pogojnih dejavnikov. Ta pristop je pomemben predhodnik našega pričujočega dela, vendar se večinoma uveljavlja v obliki teoretske analize in pregleda študij primerov. Cilj našega pristopa je uporaba kvantitativnih podatkov, da bi razširili perspektivo in na ta način raziskali gledališke sisteme na ravni mesta, ne pa posameznih produkcij oziroma umetnikov. Upamo, da nam bo to omogočilo boljše razumevanje delovanja gledališča kot družbenega sistema.

## Projekt za raziskovanje evropskih gledaliških sistemov (STEP)

Raziskave, ki so predstavljene v tej posebni izdaji, so rezultat najnovejšega dela v okviru Projekta za raziskovanje evropskih gledaliških sistemov, za katerega se uporablja obratni akronim STEP. STEP je skupina sociološko usmerjenih gledaliških strokovnjakov, ki delamo v sedmih evropskih državah. Vsak od nas ima strokovno znanje s področja gledališča države, kjer živi in ustvarja: tako s področja gledališča, ki v tej državi nastaja, kot s področja organizacijske strukture gledališkega sistema. Skupina je bila ustanovljena leta 2005 pod vodstvom Hansa

4 V delovno skupino Gledališki dogodek so bili med drugim vključeni nekateri strokovnjaki, ki so delovali v predhodni delovni skupini IFTR za raziskovanje občinstva in recepcije, pa tudi nekateri prihodnji ustanovitelji projekta STEP. Za več podrobnosti glej Cremona idr. (*Theatrical Events: Borders, Dynamics and Frames*) ter Sauter (*The Theatrical Event*).

van Maanena z Univerze v Groningenu (Nizozemska) in Andreasa Kotteja z Univerze v Bernu (Švica). Skupina se že od začetka posveča primerjalni analizi manjših evropskih gledaliških sistemov. Prvo knjižno delo je objavila leta 2009 pod naslovom *Global Changes, Local Stages: How Theatre Functions in Smaller European Countries* (Van Maanen, Kotte in Saro, ur.). Raziskovalno vprašanje, ki preči omenjeno knjigo pa tudi nadaljnje delo projekta STEP, je naslednje: "Kako različni gledališki sistemi in njihovi konteksti podpirajo delovanje gledališča v družbi?" (prav tam 9). Knjiga v 18 poglavjih opisuje strukturne razlike med gledališkimi sistemi pa tudi njihov razvoj in vprašanja nacionalne identitete, probleme vrednot in strukture pri gledališki politiki ter različne načine, na katere so ti (veliki in majhni) sistemi vplivali na praktična vprašanja, kot so novinarska praksa, gledališka arhitektura in kulturna rekonstrukcija Vzhodne Evrope po letu 1989.

Čeprav so bile raziskave v tej zbirki pomembne in koristne, pa so bila poglavja relativno nepovezana. Postalo je jasno, da bi se za boljši pristop k osrednjemu raziskovalnemu vprašanju projekta STEP skupina v prihodnjih prizadevanjih morala bolj osredotočiti in uskladiti, s čimer bi se lahko zapolnili dve vrzeli: prvič, vrzel med raziskovanjem občinstva in raziskovanjem recepcije, in drugič, vrzel med nastajanjem presplošnih konceptualnih uvidov na eni ter določenih raziskav, kjer splošni zaključki niso mogoči, na drugi strani. Natančneje povedano: da bi lahko prišli do primerno obsežnih teoretskih uvidov in se pri tem še vedno opirali na empirične podatke, naj bi se STEP-ov naslednji projekt osredotočil na naslednjih pet ciljev:

1. opis vsakega od gledaliških sistemov:[5] organizacija gledališke produkcije, distribucija in recepcija v kulturnem kontekstu različnih držav;
2. mapiranje, kateri ljudje se poslužujejo katerih vrst gledališča;
3. formuliranje, kaj različni tipi gledališča *naredijo* ljudem, ki se ga poslužujejo, to je, kaj gledalci izkusijo in kako te možnosti uporabijo;
4. vprašanje, kako so te izkušnje in uporabe lahko povezane z načini organizacije produkcije, distribucije in recepcije, ter
5. primerjava teh štirih kategorij med državami, ki sodelujejo pri raziskavi.

5 Termin "sistem" tu ni uporabljen neposredno v Luhmannovem pomenu, temveč širše, pri čemer se nanaša na organizacijo produkcije, distribucije in recepcije gledališča. Bourdieu bi v enakem pomenu morda uporabil besedo "polje". Ponudbo in uporabo gledališča pojmujemo kot rezultat sistema.

## Študija mest v okviru projekta STEP

Za izpolnitev teh ciljev je STEP leta 2009 zasnoval Študijo mest. Ta projekt se osredotoča na podajanje čim bolj natančne slike gledališkega življenja v sedmih manjših evropskih mestih. Mesta, ki smo jih izbrali za študijo, so si med seboj pretežno podobna. Vsa so primerljivo velika – imajo med – 100.000 in 300.000 prebivalcev. Vsa so geografsko in kulturno oddaljena od glavnega mesta države.[6] Mnoga imajo univerzo (ali dve), ki opravlja vlogo središča lokalnega gospodarstva in kulture. Seveda je vsako izmed teh mest specifično in ima svojstven odnos z gledališko prestolnico, vendar je še vedno mogoče priti do koristnih primerjav. Da bi bile primerjave čim bolj natančne, smo v okviru projekta uporabili vzporedne metode. Predmet raziskave je bilo naslednjih sedem mest:

- Aarhus, Danska (250.000 preb.)
- Bern, Švica (123.000 preb.)
- Debrecen, Madžarska (208.000 preb.)
- Groningen, Nizozemska (198.000 preb.)
- Maribor, Slovenija (95.000 preb.)
- Newcastle upon Tyne, Združeno kraljestvo (279.000 preb.)[7]
- Tartu, Estonija (98.000 preb.)

S pomembno izjemo Južne Evrope mesta predstavljajo primeren vzorec regionalnih mest po Evropi. Čeprav tega ne moremo pokazati, ni razloga za domnevo, da naši podatki ne bi bili reprezentativni glede podobno velikih mest po Evropi.

Odločitev, da se bomo v raziskavi osredotočili na manjša mesta, ima številne specifične prednosti. Prvič, omogoča stopnjo izčrpnosti, ki ne bi bila mogoča v primeru glavnih mest ali na ravni celotnih držav. V večjih krajih preprosto ni bilo mogoče doseči ciljne ravni podatkov, ne da bi pri tem nastale številne vrzeli. Z odločitvijo, da se osredotočimo na manjša mesta, smo lahko zajeli boljši vzorec gledališkega življenja. Lahko smo podali sliko, ki je vključevala vsa – ali pa skoraj vsa – pomembna prizorišča, gledališke skupine in oblike gledališkega dela, ki so bile prisotne v vsakem izmed mest.

---

6 Edina izjema v tem smislu je Bern, Švica. Čeprav je Bern politično glavno mesto Švice, še zdaleč ni njena kulturna prestolnica. Nemško govoreči Bern za kulturno prestolnico šteje Zürich. V frankofonskem delu Švice to vlogo v določeni meri opravlja Ženeva.

7 Na tem seznamu je Newcastle nekakšen obstranec. Da bi zagotovo pridobili financiranje, smo v raziskavo Newcastla izrecno vključili tudi okoliško območje, znano kot Tyneside, ki ima kar trikrat več prebivalstva kot sam Newcastle. Vsa ostala mesta tudi predstavljajo državo, ki jo obravnava STEP-ova knjiga iz leta 2009. Zaradi finančnih vzrokov tudi ni bilo mogoče raziskati mesta na Irskem, zato je bil kot (nepopoln, a podoben) nadomestek izbran Newcastle.

Poleg tega se je zaradi osredotočenja na manjša mesta naša pozornost usmerila stran od izjemnih, inovativnih in mednarodnih produkcij, ki prejmejo levji delež pozornosti gledaliških strokovnjakov in kritikov, na manj ugledne primere predstav, ki predstavljajo večji del gledališča v večini držav. Gledališke prestolnice – Budimpešta, London, Amsterdam, Zürich in tako dalje – živijo drugačno gledališko življenje kot regionalni centri, mesta iz naše raziskave. Čeprav se tisti, ki jih zanima razvoj gledališke estetike, osredotočajo na gledališke prestolnice, kar je tudi razumljivo, v tem primeru to ni naš cilj. Ker se osredotočamo na manjša mesta, se ne moremo ukvarjati z večjim delom gledališkega sveta, temveč se približamo izkušnji, ki jo ima z gledališčem večina občinstva; zato lahko povemo več o vlogi, ki jo ima praksa obiskovanja gledališča pri širšem gledališkem občinstvu in v družbi. Ne nazadnje pa nam naš pristop omogoča tudi razpravo o tistih vrstah gledališča, ki jih gledališki strokovnjaki pogosto ne opazijo, saj se pogosto ne štejejo za estetsko inovativne. Vendar pa iz takih primerov izhaja večina gledaliških izkušenj, zato temu ustrezno tvorijo osnovo za primerno analizo družbene vloge gledališča.

Ta pristop seveda vodi k določenim raziskovalnim vprašanjem bolj kot k drugim. Bolj lahko govorimo o odnosu, ki ga družba razvija z gledališčem kot institucijo, kot o posameznih produkcijah. To pogosto vključuje amatersko in komercialno gledališče in ne le subvencioniranega dela. Ker opisujemo tako veliko število predstav, lahko obidemo vprašanja umetniške kakovosti na načine, za katere se nemara zdi, da nasprotujejo intuiciji, vendar pa so lahko zelo koristni pri opisovanju sistemov, v katerih vse gledališče nujno nastaja in dobiva pomen. Pri tem lahko tudi primerjamo – mesta, žanre, demografske skupine občinstva, različna leta – kar bi bilo nemara težje pri drugih pristopih. Ta vprašanja bodo seveda pomembna za tiste, ki ji zanima sociologija umetnosti, vendar se jih lahko uporabi tudi drugače. Koristno ozadje bodo predstavljala strokovnjakom, ki želijo primerjati posamezna gledališka dela z normami in pričakovanji svoje industrije, pa tudi strokovnjakom in poznavalcem na področju umetniške politike in subvencioniranja na nacionalni, lokalni in institucionalni ravni.

Raziskave, predstavljene v tej posebni številki, so plod skupnih prizadevanj. K projektu so prispevali naslednji raziskovalci: Magdolna Balkányi (Univerza v Debrecenu, Madžarska), Mathias P. Bremgartner (Univerza v Bernu, Švica), Joshua Edelman (Univerza Manchester Metropolitan University, Združeno kraljestvo), Frank Gerber (Univerza v Bernu, Švica), Louise Ejgod Hansen (Univerza v Aarhusu, Danska), Anne-Lotte Heijink (Univerza v Groningenu, Nizozemska), Andreas Kotte (Univerza v Bernu, Švica), Ksenija Repina Kramberger (Univerza v Ljubljani, Slovenija), Anneli Saro (Univerza v Tartuju, Estonija), Beate Schappach (Univerza v Bernu, Švica), Maja Šorli (Univerza v Ljubljani, Slovenija), Attila

Szabó (Univerza v Debrecenu, Madžarska), Hedi-Liis Toome (Univerza v Tartuju, Estonija), Quirijn Lennert van den Hoogen (Univerza v Groningenu, Nizozemska), Hans van Maanen (Univerza v Groningenu, Nizozemska), Marline Lisette Wilders (Univerza v Amsterdamu, Nizozemska), Stephen Wilmer (Trinity College, Dublin, Irska) ter Antine Zijlstra (Univerza v Groningenu, Nizozemska).

## Raziskovalni načrt in metode

Da bi lahko primerjali sisteme teh mest in njihovo delovanje, smo zbrali tri vrste podatkov. Ker so raziskovalni projekt v vsakem izmed mest izvedli lokalni raziskovalci z lokalnimi viri, ni bilo mogoče zbrati vseh treh vrst podatkov za vseh sedem mest. Glede na to omejitev pa smo pri raziskovalnem projektu vsakega mesta uporabili identične metode, da bi bili zbrani podatki čim bolj dosledni in primerljivi. V tem delu članka so predstavljene vse tri vrste zbranih podatkov in metode, ki smo jih pri tem uporabili.

Prvi nabor podatkov je bilo številčno evidentiranje celotne ponudbe gledaliških predstav, ponujenih javnosti v določenem časovnem obdobju (običajno v enem letu). Cilj teh podatkov je bil sestaviti popoln seznam vseh predstav, ponujenih splošni javnosti v enem letu. To je vključevalo gledališče v najširšem pomenu besede, vključno z govorjenim gledališčem, plesom, gledališčem z lutkami in predmeti, opero, muzikalom, *cirque nouveau*, tako imenovanim *kleinkunstom* in tako dalje. Članek v tej številki, ki se ukvarja z izkušnjami gledalcev pri različnih gledaliških tipih in žanrih, podrobneje opisuje definicije in omejitve teh terminov. Pomembno je, da pri tem nismo vključili tako imenovanih "zaprtih" izvedb, ki niso bile na voljo splošni javnosti.[8] Svoje kategorije smo oblikovali z namenom, da bi lahko bolje opisali gledališko ponudbo vsakega od mest in pri tem razlikovali med načini, na katere je ta ponudba organizirana v vsakem mestu posebej. Za vsako predstavo smo torej poskušali pridobiti naslednje podatke:

- prizorišče in organizator
- subvencija (državna, regionalna, lokalna, brez subvencije)
- organizacija (večja ali manjša institucija, svobodna skupina, komercialni producent)
- ime skupine
- odnos med prizoriščem in skupino (hišna skupina, hišna produkcija,

8 Zlasti nismo vključili predstav, ki so potekale v šolah izključno za njihove učence. Naša hipoteza je, da bi bilo število teh zaprtih predstav za otroke dejansko lahko precejšnje, zato imajo otroci nemara več možnosti za izkušanje gledališča, kot je to razvidno iz naših podatkov.

produkcija na turneji, koprodukcija, (redna) gostujoča produkcija itd.)

- ime produkcije
- število ponovitev produkcije v sezoni
- število obiskov na produkcijo v sezoni
- kraj izvedbe
- obdobje v sezoni
- celotno obdobje (sezona)
- vrsta gledališča (govorno gledališče, ples, glasbeno gledališče itd.)
- žanr (podvrsta)
- del festivala: da/ne
- ciljna skupina občinstva: odrasli, mladina (13–17 let), otroci (0–12 let); specifična: starejši, etnična skupina itd.
- profesionalizem produkcije (profesionalna, ljubiteljska, polprofesionalna)
- čas izvirne stvaritve (klasična, moderna, sodobna, nova)
- priredba (knjige, filma, ni priredba)
- ime ustvarjalca (avtorja)
- narodnost ustvarjalca

Glede na ta nabor podatkov bi se lahko oblikovala popolna slika gledališke ponudbe v sodelujočih mestih. To bi vključevalo število in vrste produkcij, raven profesionalizma, uporabljene prostore itd. Te podatke bi lahko tudi primerjali, na primer med ciljnimi skupinami in stopnjo profesionalizma, prizorišči in subvencijami, številom obiskov in žanri in tako naprej. Podatke smo zbrali tako, da smo zanje zaprosili gledališke skupine in urade nacionalne statistike, s pregledovanjem spletnih strani in programov ter z neposrednimi poizvedbami.

Drugi sklop podatkov se nanaša na gledalce, ki so se teh predstav udeležili. Ti podatki sledijo tradicionalnemu sociološkemu raziskovanju občinstva. Naši podatki naj bi opisali tiste, ki obiščejo gledališče, in sicer tako demografsko (starost, spol, izobrazba itd.) kot tudi glede njihovega odnosa do gledališča, na primer katera gledališča obiskujejo, kako pogosto, katere žanre imajo raje itd. Za zbiranje tega nabora podatkov smo izbrali nekaj produkcij v vsakem izmed mest, ki bi se lahko štele za reprezentativne za celotno ponudbo v mestu. Raziskovalci so v preddverju nagovorili gledalce izvedb teh produkcij in jih prosili, naj izpolnijo kartonček ali dajo svoj elektronski naslov, da bi jim raziskovalna ekipa lahko po

elektronski pošti poslala celoten vprašalnik.[9] Elektronsko vrnjeni vprašalniki so bili samodejno obdelani in analizirani s paketi programske opreme, ki se običajno uporabljajo za statistično analizo. Ti podatki so omogočili vpogled v strukturo različnih občinstev in nam omogočili izračun, koliko prebivalcev mesta se dejansko poslužuje (katerih delov) gledališke ponudbe ter kako pogosto, po žanrih in po prizoriščih.

Da pa bi lahko bolje razumeli, kako gledališki dogodki dejansko učinkujejo na občinstvo, ali, z drugimi besedami, kaj predstave počnejo z gledalci, smo potrebovali tretji nabor podatkov. Tega smo zbrali z istim vprašalnikom, na katerem je bilo tudi nekaj vprašanj o tem, kako so člani občinstva doživeli videno predstavo in kako jo vrednotijo. V teh vprašanjih se je gledalce največkrat spraševalo, ali soglašajo oziroma ne soglašajo z opisno trditvijo o predstavi ali v kolikšni meri vsak od pridevnikov (ključnih besed) na seznamu opisuje njihovo izkušnjo predstave. Tudi te podatke smo zbrali s svojo programsko opremo in jih analizirali.

Za raziskovanje izkušenj se le redko uporabljajo kvantitativne metode. Pri tem projektu je bilo to mogoče in privlačno zato, ker so raziskovalci dobro sodelovali, ter zaradi števila anket, ki so bile med nekaterimi mesti primerljive. Vprašanja v anketi je obravnavala in potrdila celotna raziskovalna ekipa projekta STEP, zato so bila v vseh mestih uporabljena enaka vprašanja.[10] S temi metodami smo lahko opazovali in merili podobnosti ter razlike med skupinami gledalcev, mesti in žanri.

Da pa bi lahko razširili razumevanje tega, kako občinstvo vrednoti gledališče in ga povezuje z vrednotami v svojem življenju nasploh, je večina raziskovalnih ekip kvantitativno analizo izkušenj občinstva dopolnila s kvalitativnim raziskovanjem s pomočjo žariščnih skupin in individualnih intervjujev. V Groningenu in Tartuju so bile žariščne skupine in intervjuji izvedeni nekaj dni po predstavah. V Tynesidu (in Aarhusu, čeprav niso vključeni v to posebno številko) pa smo uporabili gledališke pogovore, ki jih je na Danskem uporabila članica projekta STEP Louise Ejgod Hansen (“The Democratic Potential”). Po tem modelu se skupina gledalcev udeleži vrste predstav in nato sama razpravlja o tem, kako jih je doživljala. Gledališke pogovore so prvotno izvajali Willmar Sauter, Curt Isaksson in Lisbeth Jansson (glej Hansen). Te kvalitativne tehnike smo uporabili za pomoč pri interpretaciji kvantitativnih podatkov in izrazitejših vzorcv, ki so se razkrili pri statistični analizi (glej članek o gledaliških izkušnjah v tej številki).

9 Za tiste, ki niso želeli uporabiti elektronske pošte, smo priskrbeli tudi vprašalnike v tiskani obliki. Te podatke je raziskovalna ekipa v sistem vnesla ročno.

10 Seveda je prišlo tudi do težav pri prevodu in nekaterih manjših diskrepanc. V pomembnih primerih bo to omenjeno v člankih, ki sledijo.

Metode smo sicer oblikovali tako, da bi bili naši podatki in izsledki čim bolj primerljivi, vendar imajo svoje omejitve. Prvič, vsa mesta niso mogla zbrati vseh podatkov: Maribor, Aarhus in Bern na primer niso zbrali podatkov o izkušnjah občinstva, Newcastle pa ni zbral podatkov o ponudbi. Razlikovala so se tudi časovna obdobja, v katerih so bili zbrani podatki v raziskovalnem projektu vsakega od mest. Podatki iz Tartuja izhajajo iz koledarskega leta 2010, Maribor, Debrecen, Groningen in Maribor pa so jih zbrali v sezoni 2010/2011 (med septembrom 2010 in avgustom 2011). Podatke iz Berna smo lahko zbrali le za obdobje šestih mesecev; da bi bili primerljivi s podatki o ostalih mestih, smo dobljene podatke o Bernu matematično ekstrapolirali in tako prišli do izračunov za eno leto. Te razlike so pomembne, a neobhodne, ter bodo jasno navedene vsakokrat, ko bo to pomembno za članke v nadaljevanju.

Bralčevo pozornost bi zlasti radi usmerili na specifičnost naše raziskave sistema v angleškem Newcastlu. V raziskavo ni bilo vključeno le mesto Newcastle, temveč območje Tyneside, kjer se mesto nahaja. Newcastle, ki ima 279.000 prebivalcev, se uvršča med večja primerljiva mesta v raziskavi, območje Tyneside z 800.000 prebivalci pa je precej večje.[11] Poleg tega vsa ostala zastopana mesta niso le neprestolnice, temveč predstavljajo tudi manjše države v Evropi, torej kategorijo, v katero Anglija seveda ne spada.[12] Raziskava na območju Tyneside je bila poleg tega opravljena nekaj let pozneje kot v drugih mestih (leta 2014 namesto 2011). Čeprav je te razlike vredno izpostaviti, menimo, da podatki z območja Tyneside koristno dopolnjujejo podatke, ki so bili zbrani v drugih mestih v projektu.

## Razširitev študije mest v okviru projekta STEP

Po tem uvodu se pričujoča številka začenja s člankom o gledaliških sistemih, ki vsebuje uvodno predstavitev in primerjavo organizacije gledaliških sistemov različnih zastopanih mest in držav. Pred sedemnajstimi leti sta člana projekta STEP v knjigi zbrala podrobne sistematične informacije o gledaliških sistemih v državah po Evropi (Van Maanen in Wilmer, *Theatre Worlds in Motion*). Vendar v pričujoči publikaciji poskušamo biti bolj specifični in konkretni. Člani projekta STEP – pa tudi sociologi gledališča nasploh – že dolgo gojimo hipotezo, da je izkušnje, ki jih ima občinstvo z gledališkimi deli, koristno obravnavati kot

11 Tyneside sestavljajo mesti Newcastle in Gateshead, ki ležita eno nasproti drugega na različnih bregovih reke Tyne, ter manj urbane regije North Tyneside (Severni Tyneside) in South Tyneside (Južni Tyneside). Del širše regije, ki se imenuje Tyne and Wear (Tyne in Wear), je tudi mesto Sunderland (275.000 prebivalcev), ki leži južneje. Mesto Sunderland ni bilo vključeno v noben del raziskav za ta projekt.

12 Odgovornost za umetniško politiko v Združenem kraljestvu je ločena: Škotska, Wales, Severna Irska in Anglija imajo svoje umetniške svete in prakse financiranja. Zato je pri tem projektu koristneje, da imamo Newcastle za primer angleškega, ne pa britanskega mesta, čeprav je skoraj dvakrat bolj oddaljen od Londona kot od Edinburgha.

*rezultate* gledaliških sistemov, ki to dela ustvarjajo, jih distribuirajo in ponujajo občinstvu. Lahko si na primer zamislimo, da sistem, ki je strukturiran na podlagi prostega trga, ustvarja drugačno vrsto gledališke ponudbe, ki vodi k bolj lagodnim ter manj zahtevnim izidom kot sistem, ki uporablja subvencioniranje in s tem gledališke skupine distancira od tržnih sil.[13]

Nato bomo predstavili nabor podatkov in njegovo analizo. Tega ne bomo storili za vsako mesto posebej, temveč v treh člankih, ki odsevajo razlike med vsemi tremi omenjenimi vrstami podatkov, ki smo jih zbrali. Prvi je prispevek o tem, kakšne vrste produkcij in predstav so na voljo javnosti v vsakem izmed mest ter v kakšnem številu (članek o gledališki ponudbi). Sledi predstavitev tega, *kdo* v demografskem smislu se poslužuje katerega dela te ponudbe (članek o gledališkem občinstvu). Na koncu pa si bomo pogledali, *na kakšne načine* je občinstvo produkcije in predstave uporabilo — tj. funkcije, ki so jih te predstave imele za občinstvo, opisane na kvantitativne in kvalitativne načine (članek o gledaliških izkušnjah). Predstavitev in analiza podatkov v teh treh člankih nato tvori osnovo za zaključek, v katerem se primerjajo sistemi različnih gledaliških mest (sklepni članek). Zarisali bomo povezave med organizacijo gledališke produkcije, distribucije in recepcije v vsakem izmed mest ter svojimi podatki glede ponudbe, demografije in funkcije gledališča v njih. V to publikacijo je kot dodatek vključen tudi kratek portret vsakega izmed mest.

Osmišljanje odnosov med organizacijo gledališča in njegovo socialno funkcijo je osrednjega pomena pri raziskavah projekta STEP na splošno. Čeprav v pričujoči posebni številki ne moremo v celoti pojasniti teh odnosov, članki koristno kažejo na to, kakšni podatki in analize so potrebni za tovrstno delo. Gre za bogat in koristen nabor podatkov, takšen, ki bo obrodil sadove tudi pri raziskavah v prihodnosti. S prihodnjimi analizami bi na primer lahko podrobneje raziskali razlike med izkušnjami redkih in pogostih obiskovalcev gledališča ali med estetsko kompleksnimi in estetsko preprostimi predstavami. Pri nadaljnjem delu bi lahko tudi razdelili občinstvo na starostne skupine ali predstave po žanrih v večji meri, kot nam je to uspelo do sedaj. Kljub temu upamo, da bo raziskava, ki je predstavljena v tej posebni številki, dala motivacijo in ponudila izhodišče tistim, ki bi se radi bolj poglobili v omenjena raziskovalna vprašanja, kar nameravamo storiti tudi sami v mesecih in letih, ki prihajajo.

13 Čeprav to nemara ne velja v največjih mestih, kjer so ljudje, ki jih zanimajo najnovejše oblike umetnosti, lahko dovolj številčni, da podpirajo takšno eksperimentalno delo na tržni podlagi, to ne bi veljalo za nobeno izmed manjših mest, ki so predmet te raziskave.

## Literatura


Baumol, William J., in William G. Bowen. *Performing Arts: The Economic Dilemma.* Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1968.

Beckerman, Bernard. *Dynamics of Drama: Theory and Method of Analysis.* New York: Drama Book Specialists, 1979.

Belfiore, Eleonora, in Oliver Bennett. *The Social Impact of the Arts: An Intellectual History*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.

Bennett, Susan. *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception.* London: Routledge, 1997.

Boorsma, Miranda. *Kunstmarketing: hoe marketing kan bijdragen aan het maatschappelijk functioneren van kunst, in het bijzonder van toneelkunst in nederland*. Groningen: Rijksuniversiteit Groningen; Boekmanstichting, 1998.

Cremona, Vicki Ann, Peter Eversmann, Hans van Maanen, Willmar Sauter in John Tulloch, ur. *Theatrical Events: Borders, Dynamics and Frames.* Amsterdam: Rodopi, 2004.

Gourdon, Anne-Marie. *Théâtre, public, perception.* Paris: Centre National de la Rechercehe Scientifique, 1982.

Hansen, Louise Ejgod. "The Democratic Potential of Theatre Talks." *Nordic Theatre Studies* 25 (2013): 10–21.

Harrison, Paul, in Robin Shaw. "Consumer Satisfaction and Post-Purchase Intentions: An Exploratory Study of Museum Visitors." *International Journal of Arts Management* 6.2 (2004): 23–32.

Hume, Margee, Gillian Sullivan Mort, Peter W. Liesch in Hume Winzar. "Understanding Service Experience in Non-Profit Performing Arts: Implications for Operations and Service Management." *Journal of Operations Management* 24.4 (2006): 304–324.

Joostens, Kim. *Kunst en Klant in de Nederlandse Podiumkunsten.* (Doktorska disertacija.) Rijksuniversiteit Groningen, 2012.

Lee, Hye-Kyung. "When Arts Met Marketing. Arts Marketing Embedded in Romanticism." *International Journal of Cultural Policy* 11.3 (2005): 289–305.

Reason, Matthew, Dee Reynolds, Marie-Hélène Grosbras in Frank E. Pollick. "Researching Dance Across Disciplinary Paradigms: A Reflective Discussion of the Watching Dance Project." *Affective Performance and Cognitive Science: Body, Brain and Culture.* Ur. Nicola Shaughnessy. London: Bloomsbury, 2013: 39–56.

Rentschler, Ruth. "Museum and Performing Arts Marketing: A Climate of Change." *Journal of Arts Management, Law & Society* 28.1 (1998): 83.

—. "Museum and Performing Arts Marketing: The Age of Discovery." *Journal of Arts Management, Law & Society* 32.1 (2002): 7.

Sauter, Willmar, ur. *New Directions in Audience Research: Advances in Reception and Audience Research 2*. Utrecht: Instituut voor Theaterwetenschap, 1988.

—. *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception.* Iowa City: University of Iowa Press, 2000.

—. "Who Reacts When, How and upon What: From Audience Surveys to the Theatrical Event." *Contemporary Theatre Review* 12.3 (2002): 115–129.

Sauter, Willmar, in Jacqueline Martin. *Understanding Theatre: Performance Analysis in Theory and Practice.* Stockholm: Almquist and Wiksell, 1995.

Schoenmakers, Henri, ur. *Performance Theory: Advances in Reception and Audience Research 1*. Utrecht: Instituut voor Theaterwetenschap, 1986.

—. (Ur.) *Performance Theory, Reception and Audience Research: Advances in Reception and Audience Research 3*. Amsterdam: Tijdschrift voor Theaterwetenschap, 1992.

Schoenmakers, Henri, in John Tulloch. "From Audience Research to the Study of Theatrical Events: a Shift in Focus." *Theatrical Events: Borders, Dynamics and Frames.* Vicki Ann, Cremona, Peter Eversmann, Hans van Maanen, Willmar Sauter in John Tulloch, ur. Amsterdam: Rodopi, 2004: 15–25.

Throsby, David, in Glenn Withers. *The Economics of the Performing Arts.* London: Edward Arnold, 1979.

Tulloch, John. *Shakespeare and Chekhov in Production and Reception: Theatrical Events and their Audiences*. Iowa City: University of Iowa Press, 2005.

Van Maanen, Hans, Andreas Kotte in Anneli Saro, ur. *Global Changes, Local Stages: How Theatre Functions in Smaller European Countries*. Amsterdam: Rodopi, 2009.

Van Maanen, Hans, in S. E. Wilmer, ur. *Theatre Worlds in Motion: Structures, Politics and Developments in the Countries of Western Europe.* Amsterdam: Rodopi, 1998.

UDK 792.02(04)

Članek je namenjen za izhodišče pri raziskovanju vpliva gledaliških sistemov na delovanje gledališča. Pojem "gledališki sistem" razumemo kot sklop organizacijskih odnosov, ki obstajajo pri produkciji, distribuciji in recepciji gledališča ter med temi področji. Hipoteza Projekta za raziskovanje evropskih gledaliških sistemov (STEP) je, da razlike med temi organizacijskimi vzorci vsaj delno vplivajo na gledališke tipe, ki so del ponudbe za prebivalce mest, pa tudi na to, kako se prebivalci ponudbe poslužujejo. Zato gre v pričujočem članku za poskus, da bi začeli primerjati gledališke sisteme v Aarhusu (Danska), Bernu (Švica), Debrecenu (Madžarska), Groningenu (Nizozemska), Mariboru (Slovenija), Tartuju (Estonija) in Tynesidu (Združeno kraljestvo). Eden od izsledkov te primerjave je, da se strukture finančne podpore, ki jo gledališče prejema od upravnih organov, med državami na evropski celini bistveno ne razlikujejo. Zdi pa se, da so tako imenovana mestna gledališča v Srednji in Vzhodni Evropi v bolj prevladujočem položaju kot v zahodnoevropskih državah, za manjše, neodvisne organizacije pa velja ravno nasprotno. Nekaj posebnega je mesto Bern, saj je tam izjemno število prizorišč in gledaliških prestav. V primeru Debrecena in Maribora pa se zdi, da precej pomembno vlogo v njunem gledališkem življenju igrajo kulturni centri.

**Ključne besede:**

gledališki sistemi, gledališka prizorišča, subvencioniranje, mednarodno primerjalno gledališko raziskovanje, STEP

# Primerjava gledaliških sistemov

Hans van Maanen, Joshua Edelman, Magdolna Balkányi, Mathias P. Bremgartner, Louise Ejgod Hansen, Anneli Saro, Beate Schappach, Maja Šorli, Hedi-Liis Toome, Attila Szábo

## Zapletenost pojma "gledališki sistem"

Uporaba termina "gledališki sistem" je povezana s teoretsko problematiko, s katero se je treba spopasti tako ali drugače. Prvič, številni avtorji, ki za sorodne koncepte uporabljajo druge termine, pojem uporabljajo na najrazličnejše načine. Drugič, tudi če bi terminološki problem rešili, bi nam še vedno ostalo vprašanje, kaj naj bi se štelo za del določenega sistema in kaj za tisto, ki je z njim sicer povezano, vendar vanj ne spada.

Pri reševanju teh problemov smo uporabili splošno sistemsko teorijo.[1] V skladu s to teorijo imamo *izbiro*, kaj šteje za del sistema in kaj ne, koristno pa je tudi to, da lahko ločujemo med *entitetami* sistema na eni ter *odnosi* med njimi na drugi strani. S tem se lahko v veliki meri izognemo polemiki, povezani z različnimi pomeni terminov, kot so "svetovi" (Becker), "polja" (Bourdieu) in "sistemi" (Luhmann). Če bi se preveč osredotočali na te terminološke razlike, v središču pozornosti ne bi bil več namen pričujoče raziskave, tj. razumeti, kako organizacija gledališča vpliva na njegovo delovanje v danih urbanih družbah.[2]

S pojmom "gledališki sistem" mislimo na načine, na katere so organizirane produkcija (ustvarjanje), distribucija (omogočanje ponudbe) in recepcija (uporaba) gledališča ter razmerja med temi tremi področji.[3] Za primerjavo teh

Raziskave za ta članek so podprli Mestna občina Groningen, Estonski raziskovalni svet (štipendija "Emergent Stories: Storytelling and Joint Sense Making in Narrative Environments"; PUT 192) in Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije (projekt št. P6-0376, "Gledališke in medumetnostne raziskave").

1 Splošno sistemsko teorijo (angl. General System Theory, GST) je v prvi polovici dvajsetega stoletja razvil biolog von Bertalanffy, ki je menil, da bi s tem konceptom znanstveniki lahko opisali vse vrste sistemov. Talcott Parsons je splošno sistemsko teorijo uporabil pri razvoju svojega sociološkega pristopa, za bolj oddaljenega dediča splošne sistemske teorije pa lahko štejemo tudi Luhmanna.

2 Za komparativno študijo različnih terminov in teorij v povezavi s temi vprašanji glej van Maanen, *How to Study Art Worlds*.

3 Andreas Kotte na zanimiv način ločuje med sistemom in organizmom. Prvi pojem kaže na notranjo samoregulacijo gledališča (oblike gledališča, njihova soodvisnost ter estetska recepcija s strani občinstva) ter samoregulacijo celotne gledališke pokrajine. Drugi pojem se osredotoča na zunanjo regulacijo gledališča s strani države in različnih organizacij ("Theaterlandschaft. Stadttheater – Freie Szene – Volkstheater").

komponent v različnih mestih zelo sofisticirana teorija ni potrebna, saj bo šlo predvsem za opis institucij in drugih organizacij. Veliko bolj kompleksen in analitičen proces pa je raziskovanje *odnosov* med produkcijo, distribucijo in recepcijo na eni ter razmerij med njimi in svetovi zunaj "sistema" na drugi strani. Ta proces se tudi neposredno dotika vprašanja, kaj je *znotraj* in kaj *zunaj* sistema.

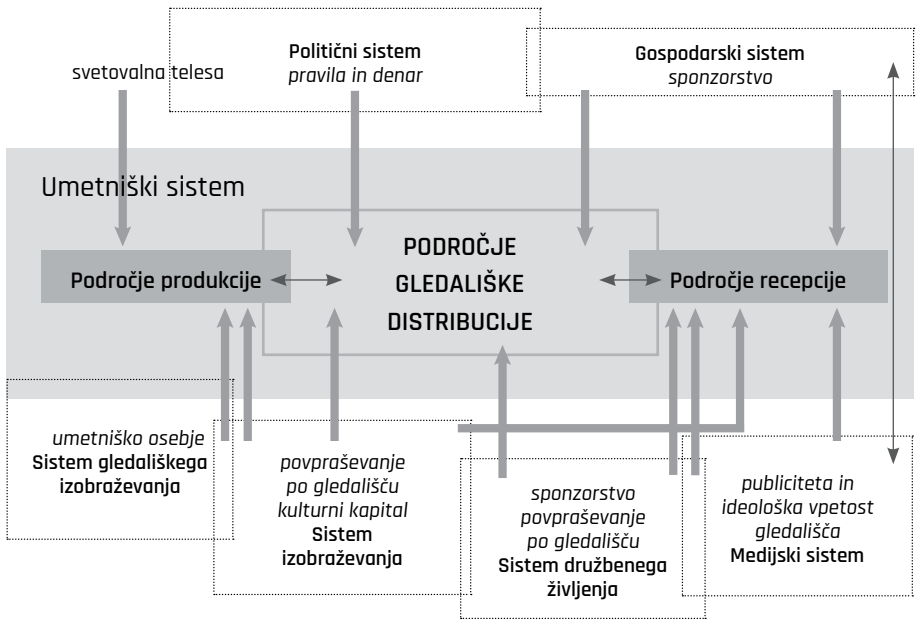
Ko razmišljamo o entitetah v gledaliških sistemih, so naša prva asociacija organizacije, ki producirajo gledališče in/ali omogočajo, da je na voljo prebivalstvu. Pri tem gre za vprašanja različnih organizacijskih vidikov – od osnovnih vprašanj, kot sta velikost institucij ter število aktivnih organizacij v mestu, do kompleksnejše problematike, kot so odnosi med prizorišči in skupinami ter vprašanje, kakšne vrste institucij obstajajo. O teh vprašanjih, ki so povezana z gledališko infrastrukturo, razpravljamo v naslednjem delu članka.

Poleg tega za entitete v gledališkem sistemu lahko štejemo tudi gledalce (oziroma skupine gledalcev), ki se jih šteje za (možno) občinstvo, ter njihove uradne in neuradne organizacije. Pri tem se srečamo s temeljnim problemom, ali naj bi gledalce šteli za del tega sistema ali za entitete drugih družbenih sistemov, ki se gledališkega sistema poslužujejo. Pri Bourdieujevem opisu kulturnega polja (glej *The Field of Cultural Production* in *The Rules of Art*) se na primer zdi, da različne vrste občinstva obstajajo zunaj njegovih meja – kot ekonomski dejavniki, ki ga zadevajo – in ne kot elementi znotraj njega (*The Field of Cultural Production* 49). Drugače povedano, Bourdieu polje vidi kot strukturo odnosov med entitetami tistih, ki to polje ustvarjajo, in tistimi, ki ga omogočajo. Pri tem pristopu je poudarek na notranji dinamiki polja, čeprav nanj močno vplivajo sile, ki ga obkrožajo, na primer občinstvo. Howard S. Becker (*Art Worlds*) pa je menil, da imajo kupci in obiskovalci na tisto, kar se lahko ustvarja in ponuja, tako pomemben gospodarski učinek, da se tisti, ki se umetnosti poslužujejo, vsekakor štejejo za člane kolektiva sodelujočih, ki omogoča nastanek umetniških del. Tudi v Luhmannovem delu *Art as a Social System* občinstvo sodeluje v procesu umetniške komunikacije, saj umetniška dela opazuje in o njih komunicira v smislu sistema komunikacij, ki ga Luhmann imenuje umetniški sistem.

Z odločitvijo, da gledališko občinstvo štejemo za del gledališkega sistema, sledimo tradicionalnemu argumentu, da gledališče brez opazovalcev ne obstaja v nobeni obliki, ter upoštevamo novejši koncept gledališkega dogodka, pri katerem sta sociološko in psihološko okolje gledalcev bistvenega pomena, saj omogočita popolno izvedbo predstave (Bennett, *Theatre Audiences*; Sauter, *The Theatrical Event*; Cremona idr., *Theatrical Events: Borders, Dynamics and Frames*).

Glede meja gledališkega sistema obstaja še eno relevantno vprašanje: takoj ko začnemo govoriti o gledaliških sistemih, pogosto začnemo razpravljati o tem,

kako nacionalni ali lokalni organi regulirajo gledališko ponudbo; zlasti o načinih, kako financirajo skupine in prizorišča. Morda bi bilo bolje, če bi organe razumeli kot entitete političnega sistema, ki vpliva na gledališki sistem, saj gledališče lahko deluje tudi povsem brez politične podpore. Tak pristop ima tri prednosti: 1) na ta način lahko opredelimo notranje "jezike" in dinamike vsakega od družbenih sistemov posebej in med njimi ločujemo, 2) lahko se osvetlijo specifični cilji in interesi gledališkega sistema in drugih z njim povezanih sistemov ter 3) bolj očitne lahko postanejo vrste vplivov na gledališki sistem pa tudi to, kako delujejo. Vplivi, ki jih v gledališki sistem vnaša politični sistem, na primer denar in pravila, seveda postanejo elementi samega gledališkega sistema, saj imajo določeno vlogo v organizaciji odnosov znotraj njega. Na Sliki 1 je gledališki sistem, ki ga sestavljajo področja produkcije, distribucije in recepcije, obkrožen pa je z drugimi družbenimi sistemi, ki nanj vplivajo na različne načine.[4]




**Slika 1.** *Gledališki sistem, ki ga obkrožajo drugi družbeni sistemi.*

V tem članku bomo razpravljali o gledališki infrastrukturi zadevnih mest (ki jo razumemo kot skupino dejavnih entitet v sistemu in kot odnose med njimi) pa tudi o nekaterih podatkih glede finančnih odnosov med političnim in gledališkim

4 V določenem smislu lahko gledališki sistem štejemo za del večjega, umetniškega sistema, kar je prikazano na Sliki 1. Odnosi med gledališkim in drugimi estetskimi sistemi pa so preveč kompleksni, da bi jih lahko tukaj predstavili na kratko.

sistemom. Za podrobnejšo analizo odnosov med navedenima sistemoma je seveda potrebno več prostora, kot ga imamo tukaj, zato načrtujemo, da jo bomo izvedli na podlagi rezultatov, ki jih predstavljamo v tej številki revije Amfiteater.

## Gledališke infrastrukture: entitete v sistemu in odnosi med njimi

V uvodnem članku o Študiji mest v okviru projekta STEP smo kot sodelujoča v projektu navedli sedem mest. Čeprav je bil v nekaterih mestih poudarek na raziskovanju občinstva, v drugih pa smo natančno raziskali le gledališko ponudbo, je bil preučen gledališki sistem v vsakem izmed mest. Tako smo dobili določen uvid v podobnosti in razlike med gledališkimi sistemi v številnih evropskih kulturnih regijah, od anglosaških do regij Srednje in Vzhodne Evrope ter od skandinavskih in baltskih regij do nemško govorečih držav.

### Distribucija: vloga prizorišč

#### Mestna gledališča

Skelet vsakega od gledaliških sistemov predstavljajo prizorišča, zaradi katerih je gledališče na voljo prebivalstvu. Prizorišča so zelo različna – od trga do osrednjega mestnega gledališča ali množice različnih prizorišč po vsem mestu. Videti je, da je osrednja institucija gledališkega življenja v vseh sedmih mestih tista, ki bi jo lahko poimenovali "mestno gledališče", čeprav ima pogosto posebno ime, kot je Slovensko narodno gledališče Maribor v Mariboru, Gledališče Aarhus (Aarhus Teater) v Aarhusu, Kraljevo gledališče (Theatre Royal) v Tynesidu ali Narodno gledališče Csokonai (Csokonai Nemzeti Színház) v Debrecenu.[5] Glavne stavbe teh institucij so bile večinoma zgrajene v drugi polovici devetnajstega stoletja, navadno kot izraz kulturne moči takratne "buržoazije".

Večina teh gledališč ima veliko dvorano s 700 ali 800 sedeži in nekaj drugih dodatnih dvoran, pogosto štiri ali celo več, ki se včasih nahajajo v različnih stavbah. Edini izjemi v tem pogledu sta gledališče Stadsschouwburg v Groningenu, ki je imelo poleg glavne dvorane še stransko dvorano s 100 sedeži,

5 Mestno gledališče v Debrecenu je bilo vključeno v tako imenovano posebno kategorijo gledališč, ki se jih je oživelo na podlagi Odredbe št. 5/2012 k Zakonu o uprizoritvenih umetnostih iz leta 2008. Gledališče je bilo preimenovano v Narodno gledališče Csokonai. Slovensko narodno gledališče v Mariboru je bilo ustanovljeno po prvi svetovni vojni (leta 1919), in sicer v stavbi, ki je od leta 1852 pripadala nemškemu mestnemu gledališču. Poimenovanje "narodno" je imelo močan političen prizvok. Za razpravo o zgodovinskem pojavu in družbeni vlogi narodnih gledališč glej Sušec Michieli, "Nacionalno gledališče, identiteta in (geo)politika".

ki so jo zaprli leta 2013, ter Tyneside, kjer ima gledališče Theatre Royal en sam prostor s 1.300 sedeži. Navedeni gledališči sta izjemi tudi zato, ker za razliko od mestnih gledališč v preostalih mestih predstav ne producirata, temveč le gostita predstave gostujočih skupin. Mestna gledališča v Bernu, Debrecenu in Tartuju ponujajo govorjeno gledališče, opero in balet; v Slovenskem narodnem gledališču Maribor pa je kot četrta enota dodana simfonična glasba.[6] Dejstvo, da Groningen nima mestnega gledališča, ki bi predstave produciralo, se močno odraža v številu predstav na produkcijo (1,6). Kot bo postalo jasno v članku o gledališki ponudbi v zadevnih mestih, Groningenovo povprečje na tem področju močno odstopa od povprečij preostalih mest.

Prebivalcem pa gledališče ni na voljo le preko teh osrednjih institucij. S primerjavo števila gledaliških produkcij in izvedb na teh glavnih prizoriščih ter celotne ponudbe profesionalnega gledališča dobimo nekaj presenetljivih rezultatov (Preglednica 1).

**Preglednica 1.** *Profesionalne produkcije in izvedbe v različnih mestih*

| | Aarhus | Bern | Debrecen | Groningen | Maribor | Tartu |
|---|---|---|---|---|---|---|
| **Ponudba mestnega gledališča v enem letu*** | *13* | *38* | *30* | *100* | *41* | *47* |
| | **287** | **310** | **340** | **160** | **286** | **423** |
| ***Število izvedb na produkcijo*** | 22,0 | 8,16 | 11,1 | 1,6 | 7,0 | 9,0 |
| **Druga ponudba profesionalnega gledališča v enem letu** | *158* | - | *117* | *274* | *97* | *89* |
| | **816** | **1982** | **458** | **498** | **392** | **232** |
| ***Število izvedb na produkcijo*** | 5,2 | - | 3,9 | 1,8 | 4,0 | 2,6 |
| **Skupaj profesionalna ponudba** | *171* | - | *147* | *374* | *138* | *136* |
| | **1.103** | **2.322** | **798** | **658** | **678** | **655** |
| ***Število izvedb na produkcijo*** | 6,5 | - | 5,4 | 1,8 | 4,9 | 4,8 |

*Opombe.* * Število produkcij *ležeče*, število izvedb **krepko**. Številke za Tyneside niso na voljo.

Mestno gledališče v gledališkem sistemu kot celoti v različnih državah opravlja različne vloge. Zanimivo je ogromno število profesionalnih predstav v Bernu – dvakrat več kot v Aarhusu (ki ima kot urbani aglomerat enako število prebivalcev) ter kar trikrat več kot v preostalih mestih. Očitno je, da nadvse živahnega gledališkega življenja ne ustvarja le mestno gledališče Stadttheater, ki zagotavlja

6 Od gledališke sezone 2012/2013 je v gledališču Stadttheater Bern kot četrta umetniška oblika dodana tudi simfonična glasba, in sicer kot sekcija novoimenovanega gledališča Konzert Theater Bern.

le 14 % profesionalne ponudbe v mestu. Mestni gledališči v Mariboru in Debrecenu za razliko od bernskega zagotavljata najmanj 40 % celotne ponudbe, mestno gledališče v Tartuju pa kar 65 %.[7]

## Druga prizorišča

Zdi se, da imajo mestna gledališča v Debrecenu, Mariboru in Tartuju v količinskem pogledu precej pomembnejši vpliv kot v Bernu, kjer neodvisne skupine in prizorišča izvajajo petkrat več predstav od mestnega gledališča. Aarhus in Groningen sta nekje vmes; gledališče Aarhus Teater izvede 26 %, gledališče Stadsschouwburg Groningen pa 24 % vseh predstav. V splošnem se torej precejšnje število predstav izvaja na številnih drugih prizoriščih najrazličnejših vrst, kot so kulturni centri, manjša neodvisna prizorišča, dvorane za komercialne namene ali določene lokacije.

Presenetljivega števila 171 prizorišč, ki smo jih evidentirali v Bernu in njegovi neposredni okolici, ni tako lahko pojasniti. Več kot očitno je, da se v tem številu odraža močno zanimanje za gledališče, ki ima med prebivalstvom Berna dolgo tradicijo (Gyger, "Stadt und Land. Was wird gespielt?"). Na področju oblik tako imenovanega *kleinkunsta*, od katerih jih je precej specifičnih za Švico, se producira veliko število profesionalnih predstav, ki se izvajajo na različnih bernskih prizoriščih (Veraguth, "Kleinkunst. Im Zelt und an der Börse"). Poleg mestnega, neodvisnega in komercialnega gledališča obstaja tudi ogromen sektor ljubiteljskega gledališča, ki se prav tako poslužuje številnih prizorišč. V Švici se za tako imenovano ljudsko gledališče, ki ga sestavljata ljubiteljsko gledališče in gledališče na prostem, letno proda več kot milijon vstopnic, mestna gledališča prodajo milijon in pol vstopnic letno, enako število pa prodajo tudi prizorišča za neodvisno gledališče (Kotte, *Bühne & Büro. Gegenwartstheater in der Schweiz*).

Če ne upoštevamo mestnih gledališč, se v splošnem številke za redna prizorišča med mesti ne razlikujejo močno. Poleg petih dvoran mestnega gledališča ima Aarhus pet manjših neodvisnih prizorišč, ki redno izvajajo gledališke predstave, med drugim tudi dve za otroško gledališče. Maribor ima kulturni center z osmimi dvoranami – Narodni dom, ki se uporablja tako za inovativne kot tradicionalnejše oblike gledališča, ter še eno prizorišče z dvema dvoranama za lutkovno gledališče. V Debrecenu se poleg mestnega in lutkovnega gledališča številne predstave

7 Čeprav številke za Tyneside niso na voljo, bi na podlagi našega nepopolnega vzorčenja lahko sklepali, da je količina profesionalnega gledališča, ki jo zagotavlja Theatre Royal, "neuradno" mestno gledališče v Newcastlu, podobna tisti v Mariboru ali Debrecenu. Ker pa je gledališče Theatre Royal veliko večje, to pomeni, da zagotavlja večji odstotek celotne ponudbe sedežev. Ker je Theatre Royal gledališče za gostovanja in predstav ne producira, se vsaka predstava izvede približno tolikokrat kot v Mariboru ali Tartuju in ne le enkrat ali dvakrat kot v Groningenu.

izvajajo tudi v večnamenskih dvoranah ustanove za organizacijo dogodkov Fönix ali v šestih podružnicah Skupnostnega centra Debrecen, ki so razpršene po vsem mestu. V Bernu so za sodobne in nove oblike gledališča pomembna zlasti tri razmeroma majhna prizorišča (100–400 sedežev). Skupaj zagotavljajo približno enako število predstav kot mestno gledališče (350), vendar je v njihovem primeru število različnih produkcij precej večje (med 70 in 100) v primerjavi z mestnim gledališčem (38).[8] V Groningenu se inovativni sektor gledališke scene izvaja v treh dvoranah, ki so na voljo na dveh prizoriščih. V preteklosti je imela svoje majhno prizorišče tudi gledališka skupina za otroke.[9] Novo gledališče Tartu (Tartu Uus Teater) je edino namenjeno inovativnim gledališkim oblikam, čeprav se aktualne oblike gledališča izvajajo tudi v eni od dvoran mestnega gledališča Gledališče v zalivu (Sadamateater).

Tudi na ravni manjših prizorišč, ki se uporabljajo zlasti za gledališke predstave, lahko opazimo nekaj razlik. Medtem ko imajo mestna gledališča z izjemo Groningena in Tynesida hišne produkcijske skupine, pri manjših profesionalnih gledaliških prizoriščih navadno ni tako. V Aarhusu poleg velikega, napol komercialnega prizorišča Musikhuset Aarhus tudi vseh preostalih pet profesionalnih prizorišč producira predstave; nekatera imajo stalne hišne ansamble, nekatera pa hišnega umetniškega direktorja in igralce svobodnjake. Na ta način ne deluje nobeno od treh glavnih prizorišč za gledališke inovacije v Bernu, ne številne kulturne organizacije v Mariboru in tudi ne Novo gledališče Tartu.[10] V Debrecenu namenskih dvoran za eksperimentalno ali eksplicitno inovativno gledališče ni. Kar precej gledaliških dogodkov, ki so pogosto interdisciplinarni in jih izvajajo nelokalni umetniki, pa je na programu v različnih prostorih centra MODEM (Center za moderne in sodobne umetnosti). Bolj inovativne predstave izvajajo tudi študentske skupine v univerzitetnem gledališču. Poleg tega imata tako Debrecen kot Maribor tudi posebno hišo in skupino za lutkovno gledališče.

Sledi pregled števila in vrst gledaliških prizorišč v vsakem izmed mest. Za ilustracijo položaja gledališča v njegovem kulturnem okolju so v preglednici podane tudi nekatere druge številke, povezane s kulturno infrastrukturo teh mest.

---

8 Do ocene 350 predstav smo prišli z naslednjim izračunom: 3–4 predstave tedensko na vsakem od treh manjših prizorišč, 40 tednov na leto.

9 Zaprli so jo januarja 2013, ko je skupina izgubila subvencijo. Nova skupina ima sedež v enem od preostalih manjših gledališč.

10 Glavno prizorišče za inovativno gledališče v Groningenu – Veliko gledališče (Grand Theatre) – letno gosti 10–12 skupin ali umetnikov, ki tam producirajo lastne predstave, s katerimi po premieri v Groningenu odidejo na gostovanje. Poleg tega se Grand Theatre uporablja tudi za izvajanje predstav gostujočih skupin. Enako deluje tudi prizorišče, ki pripada gledališki skupini Noord Nederlands Toneel (NNT), tako imenovani hišni skupini mesta Groningen, vendar v manjšem merilu.

**Preglednica 2.** *Kulturna prizorišča v različnih mestih*

| | Aarhus | Bern | Debrecen | Groningen | Maribor | Tartu |
|---|---|---|---|---|---|---|
| **Prizorišča*** | 16 | 171 | 17 | 28 | 46 | 8 |
| **Mestno gledališče** | 1 | 1 | 1 | 1** | 1 | 1 |
| **Druga pomembna prizorišča** | 4 | 3 | 4 | 3 | 2 | 2 |
| **Komercialna prizorišča** | 2*** | 2 | - | 1*** | 3 | - |
| **Večji muzeji** | 3 | 3 | 2 | 1 | 3 | 2 |
| **Manjši muzeji** | 12 | 17 | 1 | 3 | 15 | 16 |
| **Glasbena prizorišča**** | 4 | 1 | 5 | 4 | 1 | 1 |
| **Glavni kulturni festivali** | 10 | 11 | 6 | 8 | 3 | 5 |
| **Kinematografi/projekcijska platna** | 4/26 | 16/37 | 2/7 | 3/25 | 3/20 | 4/9 |

*Opombe.* Zaradi težav z opredelitvijo v preglednico niso vključeni podatki za območje Tynesida. * Prizorišča, ki se uporabljajo za gledališče (vključno z ljubiteljskim) ** V Groningenu mestno gledališče ne producira, temveč dnevno gosti predstave na gostovanjih. *** Musikhuset Aarhus in Martiniplaza v Groningenu delujeta na komercialen način, vendar sta v lasti mesta. **** Glasbena prizorišča vključno s prizorišči za popularno glasbo.

## Produkcija: skupine v mestu

Jasno je, da je za analizo treba evidentirati prizorišča in jih opisati. To je morda prvi analitični korak, ki ga je treba storiti, saj imajo prizorišča osrednjo vlogo pri tem, da je gledališče na voljo javnosti, s tem pa tudi pri delovanju gledališča v mestu. Za potrebe naše analize pa je treba evidentirati tudi skupine, ki imajo tam svoj sedež. Dejanska prisotnost skupin v mestu je potrebna, ker je z njo povezana izkušnja prebivalstva z gledališčem; skupine s hišami, zaposlenimi, ki prebivajo v mestu, odnosi z drugimi institucijami/polji ter prisotnostjo v (lokalnih) medijih imajo namreč določeno vlogo v življenju mesta.

V tem pogledu število in velikost skupin lahko močno vplivata na lokalni gledališki sistem. V Groningenu, na primer, ima mestna skupina približno 35 zaposlenih, med njimi sedem umetnikov s pogodbo za nedoločen čas; z drugimi 10 do 15 igralci, glasbeniki in oblikovalci se pogodbe sklepajo za eno ali več produkcij letno. Dve plesni skupini sta precej manjši, skupina za otroke in mladino pa zaposli približno 10 ljudi z letno pogodbo. Za profesionalne skupine, ki imajo sedež v Groningenu, skupno dela malo manj kot 100 ljudi, od katerih jih veliko ne živi v Groningenu. To je povsem drugače kot v drugih mestih, kjer je samo v mestnih gledališčih zaposlenih med 350 in 500 ljudi. Razlog za tako veliko razliko je v tem, da je Stadsschouwburg (mestno gledališče) v Groningenu entiteta, ločena od

skupin, ki producirajo, v večini drugih mest pa sta del ponudbe mestnih gledališč opera in/ali balet, kar je nujno povezano tudi s prisotnostjo zborov, ogromnega števila tehničnega osebja ter morda tudi baletnega ansambla in orkestra. Vsekakor bo prisotnost tako ogromnih organizacij, tudi v smislu zaposlovanja, imela precejšen vpliv na življenje mesta in mnenje o gledališču kot instituciji.

**Preglednica 3.** *Kategorije in število profesionalnih skupin v mestih*

| | Aarhus* | Bern | Debrecen | Groningen | Maribor | Tartu |
|---|---|---|---|---|---|---|
| **Večsekcijsko mestno gledališče** | | | | | | |
| **Govorjeno gledališče** | 1 | 1 | 1 | - | 1 | 1 |
| **Opera** | - | 1 | 1 | - | 1 | 1 |
| **Balet** | - | 1 | 1 | - | 1 | 1 |
| **Večje organizacije**** | - | 1 | - | 1 | - | - |
| **Manjše organizacije***** | 2 | - | - | 1 | - | 2 |
| | *8* | *25***** | - | - | - | - |
| **Manjše plesne skupine** | 1 | - | - | - | 2 | - |
| | *8* | *10***** | - | *2* | - | - |
| **Neodvisne operne skupine** | 1 | - | - | - | - | - |
| | 1 | - | - | - | - | - |
| **Gledališke skupine za otroke in mladino** | 2 | - | - | 1 | - | - |
| | *8* | *5***** | - | - | - | - |
| **Lutkovne gledališke skupine** | 1 | 1 | 1 | - | 1 | - |

*Opombe.* **S prizoriščem** krepko, *brez prizorišča* ležeče. * Številke, ki temeljijo na predstavitvi Centra za uprizoritvene umetnosti v Aarhusu za leto 2014. ** Večje organizacije poleg mestnega gledališča, ki producirajo govorjeno gledališče za odrasle, **s** prizoriščem in *brez* njega. *** Manjše organizacije, ki producirajo gledališče za odrasle, **s** prizoriščem in *brez* njega. **** Te številke smo pridobili iz bernskega letnega poročila o dejavnostih (*Präsidialdirektion der Stadt Bern*) za leto 2012. Številke se nanašajo le na tiste skupine, ki so navedeno leto prejele subvencijo od lokalnih organov.

Iz Preglednice 3 je razvidno, da so operne skupine (če obstajajo) del večsekcijskih mestnih gledališč, razen v Aarhusu, kjer se predstave Danske narodne opere izvajajo v koncertni dvorani (Musikhuset Aarhus). Gledališče Aarhus Teater se od drugih mestnih gledališč podobno razlikuje tudi na področju plesa. Zdi se, da so edini žanr gledališkega plesa, ki je na voljo v drugih mestnih gledališčih, baletne

produkcije.[11] V tem pogledu je Aarhus bolj podoben Groningenu. V obeh mestih se balet prikazuje le redko, vendar pa imajo tam sedež plesne skupine, ki svoje produkcije izvedejo, preden odidejo na gostovanje po državi ali v tujino.

Skupine s sedežem v mestu so odgovorne za večino profesionalnih predstav (v nekaterih mestih pa celo za skoraj vse) razen za tiste, ki se izvajajo na festivalih. V Bernu je delež predstav, ki jih izvedejo gostujoče skupine od drugod, le 5 %; v Tartuju je ta delež 15 %, v Debrecenu pa približno 40 %. V Groningenu je ta vzorec ravno obraten: le 20 % profesionalnih gledaliških predstav izvedejo skupine, ki imajo sedež v mestu samem.

## Recepcija: organiziranje občinstva

Najpogosteje so za organizacijo recepcije gledališča v največji meri odgovorna prizorišča. V tržnih prizadevanjih se osredotočajo na to, kako k ponudbi pritegniti gledalce (z gospodarskega vidika kupce). Možno občinstvo analizirajo s kvantitativnimi (vedno več pa tudi s kvalitativnimi) metodami, razmišljajo o odnosih med vrstami predstav, ki jih želijo prikazati, in o potrebah možnega občinstva ter urejajo okoliščine, v katerih lahko gledalci izkušajo predstave, zlasti glede časa in prostora. Kar se prostora tiče, so značilnosti prizorišč in razpoložljivi termini dokaj nespremenljivi, vendar se lahko poiščejo in razvijajo tudi lokacije za ambientalne predstave in z njimi povezane posebne gledališke izkušnje, zlasti v neodvisnem delu gledališkega sistema (glej van Maanen, *How to Study Art Worlds* ter "How Theatrical Events"). Z izjemo nekaterih prizadevanj, da se gledališko ponudbo v celoti promovira preko kulturnih agencij ali da se organizira skupinsko prodajo vstopnic, nismo v nobenem izmed mest opazili intenzivnejšega sodelovanja med prizorišči ali gledališkimi skupinami na tem področju.

Kadar govorimo o občinstvu kot delu gledaliških sistemov, se je pomembno zavedati, da tisti, ki si za gledališče ustvarijo prostor v življenju in se odločijo, da bodo sodelovali pri gledaliških dogodkih, v gledališče vstopajo iz drugih sistemov, ki tvorijo njihovo življenje. Takoj ko postanejo gledalci in člani občinstva, bodo njihovi odnosi z drugimi gledalci, nastopajočimi, skupino in prizoriščem – torej entitetami, ki so znotraj gledališkega sistema – za čas trajanja

11 Zaradi težav pri zamejevanju njegovega območja Tyneside ni vključen v Preglednico 3. V Tynesidu obstaja ekvivalent mestnemu gledališču, ki pa ne producira lastnih del. Gre za večinoma komercialno dejavnost, v okviru katere se gosti dela s področja govorjenega gledališča, plesa in glasbenega gledališča. Newcastle ima eno veliko in eno manjšo subvencionirano produkcijsko gledališko organizacijo s prizorišči pa tudi eno plesno produkcijsko institucijo z lastnim prizoriščem, ki producira svoja dela in gosti druge skupine. Čeprav obstaja še veliko drugih manjših lokalnih skupin, ki ustvarjajo na področju najrazličnejših žanrov, večina nima lastnega prizorišča. Lokalnih profesionalnih skupin na področju otroškega in lutkovnega gledališča ni.

dogodka prevladale nad odnosi znotraj drugih sistemov v njihovem življenju. Da se lahko odločimo, kako razumeti entiteto – v tem primeru gledalca ali občinstvo – kot del sistema, moramo v skladu s splošno sistemsko teorijo najprej preučiti prav to (začasno) moč, ki jo imajo določeni odnosi nad drugimi (glej de Leeuw, *Organisaties; management, analyse*). Teoretično rečeno je veliko organizacijskih dejavnosti prizorišč, kot je na primer trženje, dejansko namenjenih zapolnitvi vrzeli med gledališkim sistemom in drugimi sistemi, iz katerih ljudje prihajajo, ter spremembi potencialnih gledalcev v sodelujoče pri gledališkem dogodku. To pa neposredno zadeva tudi samoorganizacijo občinstva s strani mestnih prebivalcev.

Najbolj znana institucionalna entiteta na področju recepcije občinstva je bila "zveza obiskovalcev" – kolektiv članov, ki so plačevali letno članarino in dobili vstopnice za določeno število različnih predstav na sezono, izbrala in plačala pa jih je uprava organizacije. Na Nizozemskem je bil ta model tako prevladujoč, da se je preko teh "zakupnih kolektivov" (niz. Uitkoopverenigingen) do šestdesetih let prejšnjega stoletja prodalo skoraj 60 % vseh gledaliških vstopnic. V Nemčiji pa so v osemdesetih letih imele močan (in pogosto tudi kritiziran) vpliv na repertoar mestnih gledališč "organizacije gledalcev" (nem. Zuschauervereinen), ki so imele na sto tisoče abonentov. Danes je ta pojav povsem izginil v vseh mestih, ki so predmet raziskave. Tudi njegov naslednik, abonmajski model, pri katerem gledalci kupijo sezonsko vstopnico za štiri, šest ali osem predstav neposredno na prizorišču, je pomemben le pri mestnih gledališčih v Bernu, Debrecenu in Mariboru. Abonentski sistem mestnega gledališča ima močno in zelo pomembno vlogo pri obiskovanju gledališča zlasti v Debrecenu. Približno 80 % obiskov mestnega gledališča v Debrecenu (Narodno gledališče Csokonai) je plačanih v obliki sezonskih vstopnic; v Mariboru je ta številka 58 %, v Bernu pa 25 %. V Debrecenu ta sistem prebivalstvu ponuja najrazličnejše pakete, ki so oblikovani za različne ciljne skupine, vključno z mladino, upokojenci, študenti, navdušenci nad določenimi žanri ali celo s tistimi, ki radi obiskujejo premiere. V drugih mestih se vstopnice kupijo pred ali med sezono, prizorišča pa jih ponujajo tudi v obliki sezonskih paketov. Mestno gledališče v Tartuju enkrat letno ponuja možnost naročila vstopnic za preostanek sezone po polovični ceni. Jasno je, da neodvisnega (ali vsaj drugače organiziranega) položaja kolektivov občinstva ni več in da lahko abonentske modele razumemo kot način, na katerega prizorišča tržijo svoje produkcije in ustvarjajo zvestobo odjemalcev.

Bolj kot za odrasle pa se lahko skupinske obiske gledališča organizira za otroke, in sicer s strani šol in drugih institucij v sodelovanju s prizorišči ali skupinami. Zaprte predstave na gledaliških prizoriščih ali šolah predstavljajo precejšen del dejavnosti nekaterih gledaliških skupin. Doseženi učinek pa je majhen; v splošnem

lahko rečemo, da razlika med številom mladega občinstva, ki se ga pritegne v mestih s posebnimi prizorišči za gledališče za otroke in mladino (Aarhus, Debrecen, Maribor) ter mesti brez njih (Bern, Groningen in Tartu), ni zelo velika.[12] Vsako od teh gledališč 30–40 % svojih javno dostopnih profesionalnih predstav izvede za mlado občinstvo, ta skupina pa predstavlja 20–30 % celotnega obiska. Na žalost ostaja neznano, koliko od teh obiskov prinesejo skupine ali organizirajo šole oziroma druge organizacije.

## Odnosi znotraj gledališkega sistema

V splošnem lahko sklepamo, da si je večina mest po odnosu *med področjema produkcije in distribucije* močno podobna: osrednja institucija je mestno gledališče, v katerem funkcijo ustvarjanja in omogočanja ponudbe gledališča opravlja eno samo telo. Funkciji sta ločeni le v Tynesidu in Groningenu, vendar pa imata mestni gledališči v teh dveh mestih precej drugačno vlogo. V Aarhusu, Bernu in Groningenu mestna gledališča prebivalstvu zagotavljajo 25 %, 15 % oziroma 25 % ponudbe profesionalnih predstav; v drugih mestih se ta številka giblje med 40 % in 65 %. Poleg tega se na manjših prizoriščih včasih prikazuje več inovativnih oblik gledališča in otroških predstav, ki jih izvajajo bodisi skupine, ki gostujejo od tri do pet večerov, bodisi hišne skupine (to zadnje še zlasti drži za Aarhus pa tudi za lutkovni gledališči v Debrecenu in Mariboru).

Kar se tiče odnosa *med področjema distribucije in recepcije*, je najverjetneje jasno, da sta v vseh mestih, ki so predmet raziskave, le rahlo povezani. Zdaj imajo vodilno vlogo prizorišča, saj so močne organizacije občinstva izginile. Prizorišča ne organizirajo le vrst gledaliških dogodkov, temveč tudi iščejo občinstvo za svojo ponudbo in ga poskušajo vezati na gledališče (s sezonskimi vstopnicami), po možnosti pa tudi na skupino (s podpornimi klubi in podobnimi programi). Pri odnosu *med produkcijo in recepcijo* pa obstajata dva različna vidika. Po eni strani je ta odnos pomemben zlasti pri nekaterih segmentih ljubiteljskega gledališča, pri katerem se nastopajoči in opazovalci pogosto poznajo ter pri čemer se gledanja predstave ne more vedno ločiti od opazovanja soseda ali sorodnika. Osebno poznanstvo kot obliko odnosa med področjema produkcije in recepcije lahko štejemo tudi za prednost pri organizaciji, saj ljudi spodbuja k obiskovanju predstav ter močno vpliva na njihovo izkušnjo in razumevanje predstave. S tem v zvezi je zanimivo, da v Bernu, Aarhusu, Debrecenu, Mariboru in Tartuju večina skupin (ter profesionalnih gledališčnikov) prebiva v mestu. V Groningenu pa je ravno obratno – večina skupin ima sedež v drugih delih države in v mestu

12 Za več podrobnosti glej van Maanen, Zijlstra in Wilders, *How Theatre Functions in the City of Groningen.*

s predstavo gostuje le en večer. Čeprav ima v Tynesidu sedež veliko skupin, veliko komercialno "mestno gledališče" večinoma zasedajo gostujoče skupine iz najrazličnejših delov Združenega kraljestva, ki so v mestu od nekaj večerov do nekaj tednov.

Po drugi strani pa precej bolj neposreden odnos med področjema produkcije in recepcije ustvarjajo mediji. Na televiziji, radiu, v pisnih občilih, na medmrežju in v družabnih medijih se komentira predstave v napovedih, kritikah in intervjujih; o prizorišču se redko navede kaj več od imena in lokacije. V skladu z Luhmannom lahko te "medijske komunikacije" razumemo kot elemente gledališkega sistema takoj, ko se uporabijo med akterji v njem, tudi če so bile te komunikacije najprej ustvarjene v medijskem sistemu. Tovrstno posredovanje med področjema produkcije in recepcije se je v zadnjih desetletjih spremenilo v vseh mestih in s tem morda tudi vplivalo na družbeni položaj gledališča (v celoti ali njegovih delov), ki ga ima gledališče po mnenju prebivalstva. Tovrstne vloge medijev v pričujočem projektu nismo raziskovali, vendar je ta razvoj v Bernu dokumentirala Pia Strickler ("Kritik als Kundendienst?", "Produktion und Rezeption von Theaterberichterstattung").

## Gledališki sistemi v politično-finančnem kontekstu

Na Sliki 1 smo gledališki sistem postavili v okolje drugih sistemov, izmed katerih je bil kot najpomembnejši za pričujoči projekt naveden politični sistem. Politični vplivi v obliki pravil in denarja imajo neposreden in bistven učinek na raziskane gledališke sisteme.

Po drugi svetovni vojni so se v vseh zahodnoevropskih državah odločili povečati podporo umetnosti, zlasti zato, da bi zvišali kulturno in intelektualno raven prebivalstva in – po takratnem mnenju – tako preprečili nove katastrofe v Evropi. Prvi ukrep, ki so ga uporabili upravni organi, je bilo subvencioniranje obstoječih skupin in drugih institucij, kasneje pa je sledila tudi uvedba bolj kompleksnih pravil in predpisov. V sedemdesetih letih prejšnjega stoletja je dokaj transparentno in razmeroma preprosto strukturo skupin, prizorišč in organizacij občinstva v gledališkem sistemu delno postavila na glavo kulturna revolucija, ki se je začela v šestdesetih letih. Politični sistem se je odzval v skladu s tem razvojem ter namenil več pozornosti manjšim in novejšim akterjem v gledališkem sistemu (glej van Maanen in Wilmer, *Theatre Worlds in Motion*).

Tudi državno subvencioniranje gledališča v Vzhodni Evropi je strukturno obliko dobilo po drugi svetovni vojni, vendar je bil njegov razvoj manj povezan z

odprtim dialogom med gledališčem in političnimi sistemi kot v Zahodni Evropi. V obeh delih Evrope je šlo za razvoj načina razmišljanja prebivalstva, vendar je bil cilj izobraževanja prebivalstva v vzhodnem delu bolj državna propaganda, zato je bilo to izobraževanje tudi bolj nadzorovalnega značaja. V šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja je bil cvetoč razvoj novih oblik gledališča stoletja jasno prisoten tudi v vadbenih studiih in na odru vzhodnih držav ter bil včasih celo subvencioniran, vendar ni dobil strukturne podpore kot v Zahodni Evropi. Kot so pokazale Saro, Lelkes in Sušec Michieli, so se po padcu berlinskega zidu kulturne in politične strukture v Estoniji, na Madžarskem in v Sloveniji večinoma ohranile (ta poglavja so bila objavljena v van Maanen, Kotte in Saro, *Global Changes – Local Stages*).

Kot smo že omenili, je eden od dveh instrumentov, ki jih upravni organi uporabljajo za podporo gledališkemu sistemu in vpliv nanj, subvencioniranje. Nekoliko boljši izraz bi bil "finančna investicija", saj pri nekaterih od institucij, o katerih razpravljamo, ne gre toliko za to, da so subvencionirane, temveč da so *v lasti* upravnih organov, državnih ali mestnih.

Z izjemo Tynesida vsa mestna gledališča finančno podpira zlasti država. Država zagotavlja 90 %, 82 % oziroma 70 % vsega prihodka mestnih gledališč v Mariboru, Aarhusu in Tartuju. Celotna stopnja subvencioniranja je približno enaka pri debrecenskem gledališču Csokonai: subvencioniranih je 80 % njegovega celotnega proračuna, vendar subvencija prihaja tako od države kot tudi od mesta. Lutkovno gledališče v Debrecenu prejema dvakrat višjo subvencijo od države kot od mesta. V Mariboru, ki je edino mesto, ki ima lutkovno gledališče s hišno skupino, je položaj približno enak. Vanemuine, mestno gledališče v Tartuju, izstopa po najvišjem deležu proračuna (30 %), ki izhaja iz njegovega lastnega prihodka in ne iz subvencioniranja. Stadttheater Bern se tej številki približuje s 75 % subvencioniranega proračuna, ki ga prispevajo kanton, mesto in manjše občine na istem območju. V Aarhusu prizorišča subvencionira občina, razen Danske državne opere, ki je državna skupina za gostovanja in kot taka prejema glavni del subvencij od države ter dodatno subvencijo od mesta za posebne lokalne produkcije. Če pa gremo pri računovodstvu malo globlje, ugotovimo, da mestu del subvencij povrne država, tako da gre tudi tukaj za mešani model subvencioniranja.

Vlogo mestnega gledališča v Tynesidu ima gledališče Theatre Royal, veličastna struktura iz 19. stoletja s kapaciteto približno 1.300 sedežev. Upravlja se komercialno, in sicer s strani neprofitne fundacije, ki je kljub neodvisnosti močno povezana z lokalnimi dostojanstveniki. Program gledališča je sestavljen iz mešanice priljubljenih muzikalov (34 % obiskov), govorjenega gledališča

(20 %), pantomime (24 %), plesa (6 %), otroških predstav (4 %), opere, stand-up komedije itd. Theatre Royal neposredno ne prejema skoraj nikakršnih javnih sredstev – le 5 % njegovega poslovnega prihodka prihaja iz subvencij, preostalo pa iz zasluženega dohodka – vendar pa številne skupine, ki jih gosti (npr. skupina Royal Shakespeare Company), redno prejemajo državno podporo. Večino angleške umetnosti podpira Angleški svet za umetnost (Arts Council England, ACE),[13] ki ima v nacionalnem portfelju tudi pet gledaliških organizacij iz Tynesida. Največja izmed njih je skupina Northern Stage, ki od Angleškega sveta za umetnost letno prejme približno 1,56 milijona funtov (2,15 milijona evrov). Northern Stage, ki ima lastno prizorišče na kampusu Univerze v Newcastlu, ponuja široko paleto gledaliških žanrov, vendar se je v naši raziskavi pokazalo, da prebivalci Tynesida za "mestno gledališče" štejejo Theatre Royal in ne Northern Stage. V portfelj so vključeni tudi manjše, inovacijam posvečeno gledališče Live Theatre (prav tako z lastnim prizoriščem) ter trojica manjših specializiranih produkcijskih skupin, ki deluje v Tynesidu in drugje po državi.

V Groningenu mestno gledališče spada med organizacije mestne občine, v Mariboru pa je od leta 2003 ustanoviteljica in lastnica Slovenskega narodnega gledališča država. Vendar pa v Groningenu mesto pokriva poslovni primanjkljaj gledališča, ki znaša približno 50 % celotnega proračuna te organizacije mestne občine. Poleg tega je mesto tudi edini delničar komercialnega gledališča Martiniplaza, ki ima tudi kongresni center in katerega delovanje stane mesto 1,5 milijona evrov letno. Skupino Noord Nederlands Toneel (NNT), ki bi jo lahko šteli za "hišno skupino mesta", pa v celoti financira država, vključno z njenim lastnim manjšim prizoriščem. NNT deluje kot skupina za gostovanja, ki ima sedež v Groningenu. Enako velja za preostale tri profesionalne skupine v mestu. To pomeni, da si država in mesto v celoti delita stroške za to, da je v mestu lahko gledališče. To je primerljivo s položajem v večini preostalih mest, pomembna razlika pa je v tem, da si mesto in država ne delita stroškov v celoti, temveč si razdelita odgovornost za *ustvarjanje* in *omogočanje ponudbe* na gledališkem področju. V primeru neodvisnih organizacij je v vseh mestih mesto večinoma finančno odgovorno za prizorišče (ali več njih), država pa prevzame finančno odgovornost za skupine. Kadar tovrstno prizorišče prejme subvencijo, je ta skoraj vedno od mesta, skupine pa finančna sredstva prejemajo večinoma od države ali pa kandidirajo za sredstva nacionalnih kulturnih skladov.

Skupna višina subvencij, ki jih mesto Bern nameni neodvisnemu gledališču vključno s prizorišči, skupinami in projekti, znaša približno tretjino subvencije,

13 Treba je opomniti, da je Angleški svet za umetnost (ACE) odgovoren le za umetnost v Angliji. Škotska, Wales in Severna Irska imajo vsaka svoje upravne organe za umetnost, ki so odgovorni škotski, waleški oziroma severnoirski vladi.

ki jo nameni gledališču Stadttheater.[14] Polovica te tretjine za neodvisno gledališče je namenjena trem prizoriščem za inovativno gledališče, ki prav tako kot mestno gledališče delujejo na podlagi večletnih pogodb. Druga polovica je namenjena manjšim prizoriščem, letnemu gledališkemu festivalu, neodvisnim skupinam in gostujočim predstavam, pri čemer zadnji dve kategoriji subvencije prejmeta na podlagi kandidatur, ki jih ovrednoti komisija gledaliških strokovnjakov (*Präsidialdirektion der Stadt Bern*).

Neodvisna scena v Debrecenu je v manj ugodnem položaju, saj od mesta ne prejema nikakršne finančne podpore razen brezplačne (ali skoraj brezplačne) uporabe občinskih objektov, npr. v okviru Fönixa ali Skupnostnega centra Debrecen, ki se omogoča izbranim ljubiteljskih in polprofesionalnim skupinam. Ta prizorišča subvencionira mesto – in sicer v višini 54 % oziroma 84 % njihovih stroškov. Poleg tega neodvisne skupine lahko kandidirajo tudi za finančno podporo Nacionalnega kulturnega sklada za posebne projekte ali delo s posebnimi ciljnimi skupinami. V Sloveniji je enaka vrsta financiranja na voljo za neodvisna prizorišča ali skupine, kar znaša 8 % celotnega državnega proračuna za uprizoritvene umetnosti. V obdobju 2010–2013 so tri pobude iz Maribora prejele triletno subvencijo iz tega proračuna.

Profesionalni gledališči v Tartuju, TNT (prizorišče, ki gosti inovativne skupine) ter Poletno gledališče (Emajõe Suveteater – projektna organizacija za poletne produkcije na prostem), subvencionirata tako država kot mesto, vendar v obratnem sorazmerju. Prizorišče prejema 20 % stroškov od državnih kulturnih dotacij in le 6 % od mesta. Za Poletno gledališče so številke obrnjene. Kar 70 % prihodkov obeh gledališč prihaja iz zasluženega dohodka.

Kot smo že omenili, sredstva od države prejemajo tri skupine s sedežem v Groningenu, bodisi neposredno (dve) bodisi preko Sklada za uprizoritvene umetnosti Nizozemske (ena plesna skupina).[15] Za lokalne projekte in polprofesionalne oziroma ljubiteljske dejavnosti so na voljo skromna sredstva iz provincijskih ter občinskih skladov preko Sveta za umetnost Groningena.

V Preglednici 4 je podan povzetek finančnih odnosov med političnim in gledališkim sistemom. Zdi se, da je kategorija *Mestna gledališča* z izjemo Groningena subvencionirana v višini 80–90 % skupnih stroškov (SS), pri čemer denarna sredstva večinoma prihajajo od države. Skoraj vse druge subvencionirane organizacije so s strani države in/ali mesta subvencionirane v višini 60–80 % SS. Kategorija *Prizorišča brez skupine* je večinoma subvencionirana s strani mest

14 Pri tem niso vključene subvencije, ki jih prispevajo kanton Bern in druge mestne občine.

15 V Amsterdamu, Rotterdamu in Haagu subvencije za večje, tako imenovane mestne skupine krijeta država in mesto, in sicer v razmerju 50 : 50. V drugih večjih in manjših nizozemskih mestih ni tako.

(razen v Aarhusu), kategorija *Skupine brez prizorišča* pa s strani države (večinoma prek nacionalnih skladov) ali v razmerju 50 : 50, kot v Debrecenu in Bernu.

**Preglednica 4.** *Subvencionirani delež skupnih stroškov (SS) organizacij ter delež prispevkov države in mesta*

| | Aarhus | Bern | Debrecen | Groningen | Maribor | Tartu |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | Država/ Mesto | Država/ Mesto | Država/ Mesto | Država/ Mesto | Država/ Mesto | Država/ Mesto |
| **Mestno gledališče vključno s skupino** | *82 % SS** | *80 % SS** | *80 % SS** | - | *90 % SS* | *70 % SS* |
| | 100 / - | 50 / 30 | 58 / 42 | - / - | 100 / - | 100 / - |
| **Druge pomembne kombinacije prizorišča in skupine (povprečno)** | *71 % SS* | *60 % SS* | *70 % SS* | - | *80 % SS* | - |
| | 24 / 76* | različno | 70 / 30 | - / - | 65 / 35 | - / - |
| **Najpomembnejša prizorišča brez skupine (povprečno)** | *65 % SS* | *70 % SS* | *70 % SS* | *50 % SS* | *ni znano* | *27 % SS* |
| | 70 / 30* | 15 / 85 | - / 100 | - / 100 | 2 / 98 | 23 / 77 |
| **Najpomembnejše skupine brez prizorišča (povprečno)** | *80 % SS* | *60 % SS* | *70 % SS* | *75 % SS* | *ni znano* | - |
| | 96 / 4* | 50 / 50 | 50 / 50 | 97 / 3** | 100 / - | - / - |

*Opombe.* Podatki za Tyneside niso na voljo zaradi zaupnosti. SS = skupni stroški. * Poleg tega 11 % skupnih subvencij gledališča Stadttheater Bern prispevajo nekatere manjše mestne občine v kantonu. V Švici se izraz "država" nanaša na kanton Bern in ne na švicarsko nacionalno vlado. V Aarhusu 35 % subvencij mestne občine za tako imenovana manjša mestna gledališča povrne država. ** Vključno z nekaj provincijskimi sredstvi.

# Zaključek

## Vzhodnoevropska mestna gledališča so v gledaliških sistemih v bolj prevladujočem položaju od zahodnoevropskih

Glede na razlike med gledališkimi infrastrukturami je mogoče sklepati, da imajo Debrecen, Maribor in Tartu večjo osrednjo gledališko institucijo s hišno skupino, ki mestu zagotavlja 42 %, 40 % oziroma 65 % profesionalnih predstav. Takšna institucija je tudi v Aarhusu in Bernu, vendar je zaradi večjega števila manjših prizorišč v teh dveh mestih odgovorna le za 25 % oziroma 14 % profesionalne ponudbe. Število predstav v teh mestnih gledališčih se giblje okrog 300 na leto in se bistveno ne razlikuje, čeprav gledališče Vanemuine v Tartuju prebivalcem zagotavlja kar 431 predstav letno. V Groningenu in Tynesidu osrednje mestno prizorišče nima lastne skupine, temveč sprejema gostujoče predstave, v primeru Groningena 160 na leto, v Tynesidu pa 400 na leto.

V Debrecenu in Mariboru imajo pri predstavljanju (pol)profesionalnega gledališča pomembno vlogo številni kulturni centri s številnimi dvoranami.

Povsem samosvoja kategorija je Bern, in sicer po številu prizorišč, saj jih je v gledališkem sistemu aktivnih kar 171.

## V Aarhusu, Debrecenu in Mariboru so posebna prizorišča, ki so namenjena gledališču za otroke in mladino

V vseh mestih v raziskavi obstaja eno ali več prizorišč za gledališče manjšega obsega ter številne lokacije, kjer se gledališče izvaja manj pogosto, npr. kulturni ali skupnostni centri ter lokacije za ambientalne prestave. V skladu z našimi zgornjimi zaključki pa je v zahodnoevropskih mestih, zlasti v Bernu in Aarhusu, tovrstnih manjših organizacij mnogo več. Zdi se, da v Debrecenu manjkajo neodvisna profesionalna prizorišča in skupine, ki bi se posvečale inovativnemu gledališču. Po drugi strani pa 15 % vseh predstav v tem mestu izvedejo polprofesionalne skupine in pritegnejo 25 % vseh gledalcev.[16] V Aarhusu, Debrecenu in Mariboru je gledališče za mlado občinstvo v gledališkem sistemu v bolj neodvisnem položaju kot v drugih mestih, in sicer zaradi posebnih prizorišč za to skupino. V drugih mestih je gledališče za otroke in mladino večinoma razpršeno po številnih "splošnih" prizoriščih. V Debrecenu in Mariboru se v tem podsistemu opravi približno 50 % obiskov profesionalnega gledališča, zlasti v lutkovnem gledališču. V Aarhusu, Groningenu in Tartuju je ta številka približno 30 % (van Maanen idr., *How Theatre Functions*).

## Debrecen prednjači pri prodaji sezonskih vstopnic, Tartu pa pri zasluženem prihodku

Oblike samoorganizacije občinstva v zadnjih desetletjih izginjajo. Z nekaterimi izjemami v Debrecenu, Mariboru in (v določeni meri) Bernu se niti abonmajski sistemi ne uporabljajo več veliko, kar pomeni, da morajo gledališke organizacije iskati gledalce bolj individualno in naključno kot prej. Zlasti v Debrecenu se gledalce v precejšnji meri na mestno gledališče veže z najrazličnejšimi sezonskimi vstopnicami. Vendar to še ne pomeni, da ima Gledališče Csokonai več zasluženega prihodka kot gledališča drugje. Dejansko so gledališča v Tartuju tista, za katera se zdi, da si pokrijejo največji delež stroškov z lastnimi prihodki. Gledališče Theatre Royal v Tynesidu deluje kot komercialna entiteta in tako zasluži več kot 90 % svojega dohodka z vstopnicami in koncesijsko prodajo.

16 Pomembno je poudariti, da je bil v času raziskave direktor Narodnega gledališča Csokonai Attila Vidnyanszky, ki je močno vplival na razvoj gledališke pokrajine v Debrecenu. Leta 2013 je zapustil Debrecen in postal direktor Narodnega gledališča v Budimpešti.

## V splošnem država financira mestna gledališča, mesto pa neodvisna prizorišča

V splošnem mestna gledališča v veliki meri financira država (čeprav gledališče Stadttheater Bern polovico subvencij prejema od mesta in nekaterih manjših mestnih občin skupaj). Neodvisna prizorišča navadno podpira mesto, vendar se neodvisne skupine najpogosteje subvencionirajo iz državnih sredstev. Če gre pri prizoriščih in skupinah za dva sektorja iste organizacije, tovrstna ločitev finančnih tokov običajno ne predstavlja težave. Teoretično gledano je verjetneje, da bi težave nastale, če bi prizorišče podpiral en upravni organ, skupino pa bi financiral drugi, saj imajo različni upravni organi pri podpiranju organizacije lahko različne interese. Na Nizozemskem si država na primer prizadeva za subvencioniranje ustvarjanja gledališča na visoki umetniški ravni, mesta pa financirajo prizorišča z namenom, da bi zadostila potrebam čim bolj številnih vrst občinstva.

Na tem mestu pa se že pokaže potreba po temeljiti primerjalni analizi odnosov med gledališkim sistemom in političnimi sistemi v zadevnih mestih in državah. V člankih, ki sledijo temu prvemu pregledu različnih gledaliških sistemov, je nekaj podrobnejših informacij, ki jih v sklepnem članku uporabimo tudi za oblikovanje nekaterih hipotez glede odnosa med gledališkimi sistemi in delovanjem gledališča.

---

## Literatura


Becker, Howard, S. *Art Worlds.* Berkeley: University of California Press, 1982.

Bennett, Susan. *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception.* London: Routledge, 1997.

Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Cambridge: Polity Press, 1993.

Bourdieu, Pierre. *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*. Cornwall: Stanford University Press, 1996.

Cremona, Vicki Ann, Peter Eversmann, Hans van Maanen, Willmar Sauter in John Tulloch, ur. *Theatrical Events: Borders, Dynamics and Frames.* Amsterdam, New York: Rodopi, 2004.

De Leeuw, Antonius Cornelis Joannes. *Organisaties; management, analyse, ontwerp en verandering*. Assen, Maastricht: Van Gorcum, 1990.

Gyger, Christian. "Stadt und Land. Was wird gespielt?" *Bühne & Büro. Gegenwartstheater in der Schweiz*. Ur. Andreas Kotte. Zürich: Chronos Verlag, 2012. 51–96.

Hofmann, Jürgen. *Kritisches Handbuch des westdeutschen Theaters*. Berlin: Klaus Guhl, 1981.

Kotte, Andreas, ur. *Bühne & Büro. Gegenwartstheater in der Schweiz*. Zürich: Chronos Verlag, 2012.

Kotte, Andreas. "Theaterlandschaft. Stadttheater – Freie Szene – Volkstheater". *Bühne & Büro. Gegenwartstheater in der Schweiz*. Ur. Andreas Kotte. Zürich: Chronos Verlag, 2012. 13–34.

Lelkes, Zsofia. "Changes in the Hungarian Theatre System." *Global Changes – Local Stages. How Theatre Functions in Small European Countries*. Ur. H. van Maanen, A. Kotte, A. Saro. Amsterdam, New York: Rodopi, 2009. 90–124.

Luhmann, Niklas. *Art as a Social System*. Stanford: Stanford University Press, 2000.

Parsons, Talcott. *The Social System.* New York: The Free Press, 1951.

Präsidialdirektion der Stadt Bern: *Tätigkeitsbericht 2012 der Abteilung Kulturelles.* Februar 2013. http://www.bern.ch/stadtverwaltung/prd/kultur/archiv-1/downloads/Taetigkeitsbericht_2012_Abteilung_Kulturelles.pdf/download

Saro, Anneli. "The Interaction of Theatre and Society: the Example of Estonia." *Global Changes – Local Stages. How Theatre Functions in Small European Countries*. Ur. H. van Maanen, A. Kotte, A. Saro. Amsterdam, New York: Rodopi, 2009. 41–62.

Sauter, Willmar. *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception.* Iowa City: University of Iowa Press, 2000.

Strickler, Pia. "Publikumsbefragung. Kritik als Kundendienst?" *Bühne & Büro. Gegenwartstheater in der Schweiz*. Ur. Andreas Kotte. Zürich: Chronos Verlag, 2012. 159–176.

—. "Produktion und Rezeption von Theaterberichterstattung." *Theater und Öffentlichkeit. Theatervermittlung als Problem*. Ur. Myrna-Alice Prinz-Kiesbüye , Yvonne Schmidt, Pia Strickler. Zürich: Chronos Verlag, 2012. 201–251.

Sušec Michieli, Barbara. "Between Inertia and Cultural Terrorism: Slovenian Theatre in Times of Crisis and Change." *Global Changes – Local Stages. How Theatre Functions in Small European Countries*. Ur. H. van Maanen, A. Kotte, A. Saro. Amsterdam, New York: Rodopi, 2009. 63–89.

—. "Nacionalno gledališče, identiteta in (geo)politika." *Amfiteater* 1.1 (2008): 100–112.

Van Maanen, Hans. "How Theatrical Events Determine Theatre"s Functioning in Society." *Global Changes – Local Stages. How Theatre Functions in Small European Countries*. Ur. H. van Maanen, A. Kotte, A. Saro. Amsterdam, New York: Rodopi, 2009. 490–523.

—. *How to Study Art Worlds. On the Societal Functioning of Aesthetic Values*. Amsterdam: AUP, 2009.

Van Maanen, Hans, in S. E. Wilmer, ur. *Theatre Worlds in Motion: Structures, Politics and Developments in the Countries of Western Europe.* Amsterdam: Rodopi, 1998.

Van Maanen, Hans, Antine Zijlstra in Marline L. Wilders. *How Theatre Functions in the City of Groningen. Supply and Use in a Regular Season.* Raziskovalno središče Umetnost v družbi, Univerza v Groningenu, 2013.

Veraguth, Manfred. "Kleinkunst. Im Zelt und an der Börse." *Bühne & Büro. Gegenwartstheater in der Schweiz*. Ur. Andreas Kotte. Zürich: Chronos Verlag, 2012. 227–237.

Von Bertalanffy, Ludwig. *General System Theory: Foundations, Development, Applications*. New York: George Braziller, 1969.

UDK 792.02(04)

Namen tega članka je opisati produkcijo in distribucijo na področju gledališča v mestih Aarhus (Danska), Debrecen (Madžarska), Groningen (Nizozemska), Maribor (Slovenija) in Tartu (Estonija) ter ugotoviti, ali razlike oziroma podobnosti med gledališkimi sistemi lahko povežemo z razlikami in podobnostmi med načini produkcije (kategorija: produkcija), distribucije (kategorija: izvedbe) in potrošnje (kategorija: obiski). Ugotovitve v članku temeljijo na analizi precejšnjega nabora podatkov, zbranih v okviru Študije mest Projekta za raziskovanje evropskih gledaliških sistemov (STEP).

V navedenih petih mestih smo evidentirali vse javne gledališke dogodke v eni sezoni (med letoma 2010 in 2011) ter jih razdelili na sedem tipov gledališča: govorjeno gledališče, ples, glasbeno gledališče, *kleinkunst*, lutkovno gledališče in gledališče predmetov, *cirque nouveau* in šov ter fizično gledališče. V večini mest izrazito prevladuje govorjeno gledališče (ki mu pogosto konkurira glasbeno gledališče). V članku razpravljamo tudi o tem, kakšni so vplivi kulturne tradicije, strukture gledališkega sistema, političnih vidikov gledališkega sistema in ekonomije gledališke produkcije na produkcijo, distribucijo in potrošnjo na področju gledališča.

---

## Ključne besede

gledališki sistemi, distribucija gledališča, gledališka produkcija, ponudba, gledališki tipi, žanri, mednarodno primerjalno gledališko raziskovanje, STEP

# Gledališka produkcija in distribucija v različnih evropskih mestih

Hedi-Liis Toome in Anneli Saro

## Uvod

Pričujoča raziskava gledališke ponudbe v različnih mestih temelji na petih mestih v petih različnih evropskih državah: Aarhusu (Danska), Debrecenu (Madžarska), Groningenu (Nizozemska), Mariboru (Slovenija) in Tartuju (Estonija). Ta mesta imajo nekaj skupnih značilnosti: niso niti glavna mesta niti gledališke prestolnice države. Gre za univerzitetna mesta in regionalna kulturna središča, število prebivalcev pa se giblje med 240.000 in 100.000 (glej Preglednico 1). Štiri izmed njih – Maribor, Aarhus, Tartu in Debrecen – so tudi druga največja mesta v državi. Groningen je največje mesto na severu Nizozemske. Za analizo delovanja gledaliških sistemov v teh mestih smo zbrali informacije o vseh javnih gledaliških dogodkih (profesionalnih in ljubiteljskih gledaliških izvedbah) v eni sezoni ali koledarskem letu (odvisno od mesta) v obdobju med letoma 2010 in 2011 ter podatke predstavili v obliki preglednice.

Namen tega članka je primerjati produkcijo in distribucijo na področju gledališča v navedenih mestih in ugotoviti, ali razlike oziroma podobnosti med gledališkimi sistemi lahko povežemo z razlikami in podobnostmi med načini produkcije (kategorija: produkcija), distribucije (kategorija: izvedbe) in potrošnje (kategorija: obiski). V prvem delu najprej opišemo splošno statistično ozadje mest ter produkcijo in distribucijo na gledališkem področju. V drugem delu sledi opis metodologije, terminologije in problematike pri zbiranju podatkov. Analiza podatkov in razprava sta razdeljeni na tri dele: razdelitev produkcij (tretji del), izvedb (četrti del) in obiskov (peti del) glede na različne tipe gledališča.

Raziskave za ta članek so podprli Estonski raziskovalni svet (štipendija "Emergent Stories: Storytelling and Joint Sense Making in Narrative Environments"; PUT 192), Mestna občina Groningen ter Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije (projekt št. P6-0376, "Gledališke in medumetnostne raziskave").

Članek temelji na podatkih, ki so jih zbrali naslednji člani skupine Projekta za raziskovanje evropskih gledaliških sistemov (STEP): Magdolna Balkányi (Debrecen), Louise Ejgod Hansen (Aarhus), Andreas Kotte in Frank Gerber (Bern), Hans van Maanen (Groningen), Ksenija Repina Kramberger in Maja Šorli (Maribor) ter Hedi-Liis Toome (Tartu).

## Splošno gledališko ozadje mest

Mesta v Preglednici 1 so navedena po abecedi, vendar se od leve proti desni zmanjšuje tudi število prebivalstva, tako da je največje mesto Aarhus, najmanjše pa Tartu. Žal v preglednici ni informacij o geografski legi mest in njihovem kulturnem ozadju. Treba je poudariti, da Groningen leži v Zahodni Evropi, Aarhus v Severni Evropi, Debrecen, Maribor in Tartu pa bi morda lahko združili pod pojem Vzhodne ali Srednjevzhodne Evrope.[1]

**Preglednica 1.** *Prebivalstvo, produkcije, izvedbe in obiski gledališč v mestih iz Študije mest STEP*

| Mesto | Aarhus | Debrecen | Groningen | Maribor | Tartu |
|---|---|---|---|---|---|
| **Število prebivalcev v letu raziskave** | 240.000 | 210.000 | 190.000 | 110.000 | 100.000 |
| **Leto zbiranja podatkov** | sezona 2010/2011 | sezona 2010/2011 | sezona 2010/2011 | sezona 2010/2011 | leto 2010 |
| **Število produkcij na leto** | 171 | 275 | 489 | 138 | 160 |
| **Število izvedb na leto** | 1103 | 1014 | 979 | 678 | 680 |
| **Število obiskov na leto** | 226.866 | 203.544 | 203.808 | 170.064 | 156.916 |
| **Število izvedb na produkcijo (v povprečju)** | 6,5 | 3,7 | 2,0 | 4,9 | 4,3 |
| **Število obiskov na produkcijo (v povprečju)** | 1.327 | 741 | 417 | 1.232 | 980 |
| **Število obiskov na izvedbo (v povprečju)** | 206 | 201 | 208 | 251 | 230 |
| **Število obiskov na prebivalca (v povprečju)** | 0,95 | 0,97 | 1,07 | 1,55 | 1,56 |

*Opomba.* Podatki iz Aarhusa in Maribora vključujejo le profesionalno produkcijo.

Pri številu produkcij na leto izstopa dejstvo, da je v Groningenu na voljo precejšnje število predstav (489). To število je pretežno rezultat nizozemskega gostovalnega gledališkega sistema ter ločenosti produkcije in distribucije (za več informacij o nizozemskem gledališkem sistemu glej van Maanen, "The Dutch Theatre System"; van Maanen, "How Theatrical" ter primerjavo gledaliških sistemov v pričujoči posebni številki). Vidimo lahko tudi, da je povprečno število izvedb ene produkcije v Groningenu 2,0; večina tam prikazanih del je namreč tako

1 Podrobnejšo analizo kulturnega in gledališkega ozadja teh držav najdemo v članku o gledaliških sistemih, ki je del te posebne številke, tovrstno ozadje pa upoštevajo tudi Hansen, Lelkes in Saro, "Introduction"; Saro, "The Interaction of Theatre and Society: the Example of Estonia"; Sušec Michieli in van Maanen, "The Dutch theatre system: a world of independents" ter van Maanen, "How Theatrical Events Determine Theatre's Functioning in Society". Estonijo se pogosto šteje za baltsko državo, po nekaterih razvrstitvah pa je del Severne ali Vzhodne Evrope. Glede na razvrstitev se Madžarska šteje bodisi za del Srednje bodisi Vzhodne Evrope. Slovenija se najpogosteje uvršča v Srednjo, včasih pa tudi v Jugovzhodno Evropo. Vse tri države imajo skupno socialistično oziroma komunistično ozadje: Estonija in Madžarska vpliv Sovjetske zveze ter Slovenija iz Jugoslavije.

imenovanih gostujočih predstav, zato se večina predstav v mestu izvede le enkrat. Poleg tega nekatere skupine delno delujejo kot mestne ali mestnoregionalne skupine (glej van Maanen, "How Theatrical" 490, 492), veliko pa tudi gostujejo, tako da v Groningenu predstavo izvedejo le nekajkrat.

Zdi se, da sta si Maribor in Tartu precej podobna glede produkcije in distribucije, saj imata skoraj enako število prebivalcev, produkcij, izvedb in obiskov. (Podatki o ljubiteljskem gledališču v Tartuju nimajo večjega vpliva na to izenačenost.)

Iz podatkov o Aarhusu in Debrecenu je razvidno, da se mesti razlikujeta v zanimivem vidiku. Čeprav imata podobno število prebivalcev (Aarhus jih ima 14 % več), je število produkcij v Debrecenu kar za 38 % višje. Kar se gledalcev tiče, bi prebivalci Debrecena in Groningena morali ceniti precejšnjo raznovrstnost del, ki so jim na voljo v gledališčih, vendar z gospodarskega vidika lahko opazimo precej majhno izkoriščanje produkcij v Debrecenu, še zlasti pa v Groningenu; v primerjavi s 6–7 izvedbami na produkcijo v Aarhus se vsako produkcijo v Debrecenu namreč povprečno izvede le tri- do štirikrat, v Groningenu pa en- do dvakrat. Zaradi omejenega števila izvedb na produkcijo je število obiskovalcev na produkcijo v Groningenu (421) in Debrecenu (741) seveda precej nizko v primerjavi z drugimi mesti, kjer je na produkcijo skoraj 1000 obiskov ali več. Glede povprečnega števila obiskovalcev na izvedbo je med Debrecenom, Aarhusom in Groningenom (201–208) precej majhna razlika; četrta sta Tartu z 231 in Maribor z 251 obiski. To razliko lahko pojasnimo z velikostjo prizorišč in politiko oblikovanja repertoarjev (o tem bomo razpravljali proti koncu članka). Nizko število izvedb na produkcijo v Debrecenu pa je verjetno posledica omejenega števila možnega občinstva (glej članek o občinstvu v tej posebni številki) ter precejšnjega števila gostujočih predstav, ki jih izvajajo skupine na gostovanjih (40 % ponudbe). V prid temu argumentu govori tudi število obiskov gledališča na prebivalca, ki je v Debrecenu drugo najnižje (0,97). Statistično gledano so ljudje v Groningenu precej aktivni obiskovalci gledališča, saj gledališče obiščejo povprečno enkrat letno. Vendar tudi oni težko tekmujejo z Mariborom in Tartujem, kjer ugotavljamo 1,6 obiska gledališča na prebivalca letno. Podrobnejši vpogled v statistiko in razlaga številk sledita v nadaljevanju članka.

## Metodologija

Zbrali smo podatke o različnih javnih gledaliških dogodkih[2] v vsakem izmed navedenih petih mest in jih predstavili v obliki preglednice. V datoteko smo

2 Podatki o predstavah v šolah ali vrtcih se na primer niso zbirali, saj gre za zaprte dogodke in ne za del javne ponudbe.

vnesli ime produkcije, število izvedb na produkcijo, število obiskov gledališča, ki jih je produkcija pritegnila v raziskovalnem obdobju, tip produkcije ter po potrebi tudi njen žanr. V Preglednici 2 so predstavljeni gledališki tipi in žanri, za katere se je raziskovalna skupina dogovorila po dolgih razpravah (kot bo razvidno v nadaljevanju, vsi tipi in žanri niso bili prisotni v vseh mestih).

Konsenz, da se uporabijo določeni gledališki tipi in žanri, odseva ključna vprašanja na področju mednarodnega primerjalnega gledališkega raziskovanja – prvič, kako razlikovati med različnimi gledališkimi tipi in žanri na nacionalni in primerjalni ravni; drugič, kako sploh opredeliti gledališke tipe in žanre, da bodo te opredelitve primerne in reprezentativne za različne države; in tretjič, kako zagotoviti, da bodo gledališke tipe in žanre, o katerih smo razpravljali in se o njih sporazumeli, enako razumeli raziskovalci iz različnih držav z različno strukturiranimi gledališkimi sistemi in različnimi kulturnimi ozadji. Raziskovalna skupina STEP je ugotovila, da je vsak raziskovalec k razpravi o različnih gledaliških tipih in žanrih pristopil zlasti na podlagi strokovnega znanja o svojem lokalnem gledališkem sistemu.

Primer: nekateri gledališki tipi in žanri so v določenih mestih na voljo javnosti in se zato štejejo za javne gledališke dogodke, v drugih mestih pa se isti tip oziroma žanr večinoma izvaja za določeno lokalno skupnost. Za te dogodke lahko izvemo le, če smo pripadniki skupnosti oziroma pripadnike poznamo, zato raziskovalci pri kvantitativnem raziskovanju le stežka pridejo do teh predstav in o njih poročajo. Tak primer je ljudski ples. Na Madžarskem številne polprofesionalne skupine izvajalcev ljudskih plesov javno nastopajo v okviru gledaliških institucij ali gledaliških dogodkov. V Estoniji in Sloveniji je to drugače, saj ljudski ples izvajajo izključno ljubitelji, zato se ljudski ples ne šteje za del gledališkega polja.

Drug primer žanra, ki je na meji gledališkega sistema, je stand-up komedija. Zlasti v močno subvencioniranih gledaliških sistemih, kot je danski, se stand-up komedija ne šteje za »gledališče v pravem pomenu besede« in zato ni vključena v subvencionirani del sistema, vendar se izvaja na istih komercialnih prizoriščih kot drugi tipi gledališča. To je razvidno tudi iz danskega nabora podatkov: med 111 produkcijami, ki so bile v sezoni 2010/2011 izvedene na napol komercialnem prizorišču Musikhuset Aarhus, je bilo 10 stand-up komedij.[3] Pri razpravah pri projektu STEP o kategorijah gledališča smo soglašali, da je treba v raziskavo vključiti nekatere oblike gledališča, ki so zelo tipične za določeno državo, čeprav se v drugih državah ne pojavljajo. Da bi bolje razumeli posebnosti gledališča v teh petih mestih, se je raziskovalna skupina vsako leto sestala v enem izmed

3 Ker stand-up ni del uveljavljenega sistema gledališke distribucije v vseh mestih, ga je težko številčno evidentirati na podlagi prizorišč, saj se izvaja tudi na takšnih, ki se za gledališče drugače ne uporabljajo.

mest, obiskala gledališke predstave in po potrebi o določenih predstavah tudi razpravljala s pomočjo videa ali drugih vrst dokumentacije.

Odločili smo se, da za kategorizacijo produkcij in izvedb v mestih uporabimo naslednjih sedem glavnih gledaliških tipov: 1) govorjeno gledališče, 2) glasbeno gledališče, 3) ples, 4) *kleinkunst,*[4] 5) lutkovno gledališče in gledališče predmetov, 6) *cirque nouveau* in šov ter 7) fizično gledališče. Trije izmed teh tipov – glasbeno gledališče, ples in *kleinkunst* – so razdeljeni na žanre.

**Preglednica 2.** *Gledališki tipi in žanri*

| Tipi | Žanri |
|---|---|
| 1) Govorjeno gledališče | |
| 2) Glasbeno gledališče | - opera/opereta<br>- muzikal<br>- gledališče z glasbo<br>- gledališki koncert |
| 3) Ples | - klasični balet<br>- sodobni ples<br>- ljudski ples<br>- urbani ples |
| 4) *Kleinkunst* | - kabaret<br>- stand-up komedija<br>- improvizacijsko gledališče<br>- kantavtorski nastop |
| 5) Lutkovno gledališče in gledališče predmetov | |
| 6) *Cirque nouveau* in šov | |
| 7) Fizično gledališče | |

Odločitev, da pri govorjenem gledališču ne uporabimo žanrov (npr. komedija, drama, tragedija ali predstava, ki temelji na podobi, v nasprotju s predstavo, ki temelji na besedilu itd.) je bila težka, vendar smo soglašali, da navedeni žanri za pričujočo raziskavo niso pomembni.[5] Lutkovno gledališče in gledališče predmetov, *cirque nouveau* in šov ter fizično gledališče so gledališki tipi, ki so precej specifični in zato pri njih nadaljnja razdelitev na žanre ni potrebna.

4 Izraz *kleinkunst*, ki se uporablja tako v nemščini kot v nizozemščini (v slovenščini pa bi ga bilo mogoče prevesti kot 'mala umetnost' – op. prev.), smo izbrali zato, ker je bil izraz *stand-up* preozek, da bi zajel bistvo te kategorije, nizozemska beseda *cabaret* pa ima v danščini in estonščini drugačen specializiran pomen.

5 Govorjeno gledališče je izraz, ki ga je izbrala skupina STEP. Glede na to, da ima tudi izraz »drama« prizvok žanra in dramatike, smo se mu odločili izogniti. Klasična razdelitev govorjenega gledališča na tragedijo, komedijo in dramo dandanes ni preveč učinkovita, saj je tragedija redko povsem prisotna, tanka ločnica med dramo in komedijo pa je pogosto odvisna od recepcije posameznika. Vprašljivo je tudi, kaj takšni žanri povedo o stilu predstav. Razlikovanje med predstavami, ki temeljijo na podobah, in predstavami, ki temeljijo na besedilu, sicer pove več o stilu predstave, vendar bi večina produkcij bodisi temeljila na besedilu bodisi bila med obema kategorijama, zato smo opustili tudi ta termina.

*Cirque nouveau* in šov smo glede na gledališki tip združili v eno kategorijo, ker se pri obeh uporabljata glasba in telesni gib, vendar drugače kot pri glasbenem gledališču ali plesu. *Cirque nouveau* je vrsta cirkusa, kjer je v nasprotju s tradicionalnim cirkusom, ki temelji na posameznih točkah-izzivih in dresurnih trikih z živalmi, več poudarka na pripovedi in estetiki predstave. Fizično gledališče je gledališki tip, pri katerem se uporablja estetika, ki temelji pretežno na fizičnih izraznih sredstvih, kot so geste z rokami, govorica telesa in telesno gibanje, vendar se to gledališče ne šteje za izključno plesno (glej Kennedy 462). Kot smo že omenili, smo na žanre razdelili tri gledališke tipe. To je bilo potrebno, saj bi njihovi žanri hipotetično lahko pritegovali različne vrste občinstva (pri urbanem/uličnem plesu in baletu na primer ne gre za isto občinstvo), kar pa ne velja za preostale štiri gledališke tipe, ki naj bi pritegovali bolj podobno občinstvo (obiskovalci lutkovnega gledališča bi na primer obiskali tudi predstave s področja gledališča predmetov). Zato je bila podrobnejša opredelitev žanrov potrebna pri naslednjih gledaliških tipih: glasbeno gledališče, ples in *kleinkunst*.

Glasbeno gledališče delimo na štiri žanre. Opera in opereta sta združeni, saj navadno obe temeljita na klasični glasbi, kar ju druži in razlikuje od vseh drugih žanrov glasbenega gledališča. Čeprav bi opereto lahko šteli za bolj zabaven žanr in zato bližji muzikalu, se tako za opero kot opereto zahtevajo klasično šolani solisti, izvajajo pa ju večinoma operni pevci. Poleg tega je raziskava občinstva v Tartuju pokazala, da obiskovalci opere obiskujejo tudi opereto – za razliko od občinstva muzikala, ki ne obiskuje ne opere ne operete (Toome 168). Pri žanru muzikal se uporabljajo dramski elementi, glasba in ples v precej enakem sorazmerju, vendar ima glasba še vedno glavno vlogo. Gledališče z glasbo je redek žanr, ki je zlasti prisoten na Nizozemskem; pri njem se besedilo in glasba uporabljata v enaki meri, običajno pa gre za predstavo z zgodbo, ki so ji dodani songi. Gledališki koncert je specifičen danski žanr, ki navadno temelji na obstoječem opusu določene glasbene skupine, ki se ga reinterpretira na netradicionalen način in v živo izvede na odru v uprizoritvi, pri kateri se ustvari določen univerzum, vendar običajno ne pripoved. Ples je razdeljen na štiri žanre: klasični balet, sodobni ples, urbani ples in ljudski ples. Zadnjega kot gledališki žanr najdemo predvsem na Madžarskem.

*Kleinkunst* pa se deli na štiri žanre: stand-up, kabaret, improvizacijsko gledališče in kantavtorski nastop. *Kleinkunst* je gledališki tip, ki ga pogosto izvaja ena sama oseba ali majhne skupine (dva ali trije ljudje) pretežno na manjših ali netradicionalnih gledaliških prizoriščih. Stand-up je žanr, pri katerem komik interpretira sklop šal in smešnih zgodb, pri čemer pogosto podaja osebne izkušnje in neposredno nagovarja gledalce. Kabaret je zelo priljubljen na Nizozemskem, gre za mešanico (stand-up) komedije, gledališča in glasbe, ki pogosto vključuje

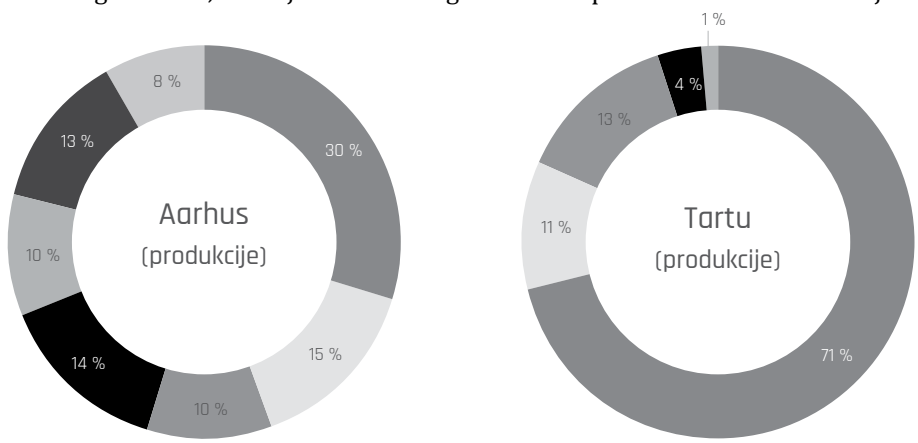
tudi družbene teme in politično satiro. Produkcija se šteje za improvizacijsko gledališče, kadar jo sestavljajo krajši improvizirani skeči na teme, ki jih pogosto predlaga občinstvo. Kantavtorski nastop, ki ga štejemo za *kleinkunst* in ne za glasbeni žanr, je koncert ene osebe, kjer pevec premore med pesmimi zapolni s kratkimi zgodbami.

## Razdelitev produkcij

### Rezultati

Najprej smo mesta primerjali na ravni ponujenih gledaliških tipov (in po potrebi žanrov) glede na število produkcij. Ponudba različnih gledaliških tipov in žanrov se glede na lokacije precej razlikuje. Mesta lahko razdelimo na tri skupine: tipi in žanri so najbolj raznoliki v Aarhusu in Groningenu, najmanj raznoliki pa v Tartuju in Mariboru; Debrecen je nekje med obema skupinama.

Ponudba različnih gledaliških tipov je najbolj uravnotežena v Aarhusu, najmanj pa v Tartuju (glej Sliko 1), kar pomeni, da je prebivalcem Aarhusa, ki načrtujejo večer v gledališču, na voljo širša izbira gledaliških tipov in žanrov kot v Tartuju.




| | | | |
|---|---|---|---|
| 30 % | Govorjeno g. | 51 |
| 15 % | Ples | 25 |
| 10 % | Glasbeno g. | 18 |
| 14 % | Kleinkunst | 24 |
| 10 % | Lutke-predmeti | 17 |
| 13 % | Fizično g. | 22 |
| 8 % | Drugo | 14 |

| | | |
|---|---|---|
| 71 % | Govorjeno g. | 114 |
| 11 % | Ples | 17 |
| 13 % | Glasbeno g. | 21 |
| 4 % | Lutke-predmeti | 6 |
| 1 % | Drugo | 2 |

**Slika 1.** *Različni tipi gledaliških produkcij, ki so na voljo v Aarhusu (sezona 2010/2011) ter v Tartuju (leto 2010).*

Čeprav je v Aarhusu število produkcij govorjenega gledališča najvišje (skoraj tretjina produkcij), so precej vidni tudi drugi gledališki tipi. Enako raznolikost gledaliških tipov kot Aarhus občinstvu ponuja le Groningen (glej Prilogo 1). Medtem ko v Aarhusu razpon gledaliških tipov sega od 10 % produkcij lutkovnega gledališča in gledališča predmetov do 30 % produkcij govorjenega gledališča, pa je v Groningenu to razmerje 2 % lutkovnega gledališča in gledališča predmetov ter 43 % govorjenega gledališča. To pomeni, da mesti ponujata najbolj raznolike tipe gledališča, vendar so nekateri tipi v Groningenu manj prisotni. Groningen se od drugih mest razlikuje po količini *kleinkunsta* v ponudbi (24 % izvedb). Sledi mu Aarhus s 14 % izvedb tega gledališkega tipa (vendar to ne vključuje celotne ponudbe *kleinkunsta*, saj se ga velikokrat izvaja na prizoriščih, ki niso gledališka in zato niso bila vključena v raziskavo).

Tartu predstavlja nasprotje glede raznolikosti gledaliških tipov. 71 % produkcij, prikazanih v tem mestu leta 2010, je s področja govorjenega gledališča, ki se pojavlja 1,5-krat pogosteje kot v katerem koli drugem mestu. Poleg tega se v gledališki ponudbi Tartuja ne pojavljajo *kleinkunst*, fizično gledališče, *cirque nouveau* in šov ali plesni žanri, kot sta urbani ples in ljudski ples. Tartuju je podoben Maribor (glej Prilogo 1), kjer *kleinkunst*, fizično gledališče, *cirque nouveau* in šov, urbani ples ali ljudski ples v sezoni 2010/11 niso bili del ponudbe. Maribor se od vseh preostalih mest razlikuje po tem, da v ponudbi nima profesionalnih muzikalov, temveč le ljubiteljske,[6] vendar ta primanjkljaj zapolni z opernimi produkcijami. Poleg tega ima Maribor precej več lutkovnega gledališča in gledališča predmetov (30 % vseh produkcij) od preostalih štirih mest. To lahko pojasnimo z dejstvom, da se v Mariboru nahaja eno izmed dveh lutkovnih gledališč v Sloveniji, lutkovno gledališče pa je tudi eno izmed treh gledališč v mestu.

Medtem ko je v preostalih mestih delež produkcij plesnega in glasbenega gledališča v ponudbi precej podoben (10–15 %), je v Debrecenu (glej Prilogo 1) 9 % produkcij glasbenega in 27 % produkcij plesnega gledališča.[7] Čeprav ima Madžarska živahno tradicijo plesnega gledališča, je prisotnost plesa v teh podatkih v primerjavi s povprečno ponudbo plesnih produkcij v drugih sezonah preveč zastopana. Do tega je prišlo, ker so bile na dveh gledaliških festivalih, zaradi katerih je v mesto prispelo 23 različnih produkcij sodobnega plesa, vse predstave izvedene samo enkrat.[8]

6 O ljubiteljskem gledališču v Mariboru ni podatkov.

7 Če upoštevamo le profesionalne produkcije v Debrecenu, je odstotek plesnih produkcij manjši in zato bolj podoben drugim mestom.

8 Poleg navedenih 23 profesionalnih produkcij sodobnega plesa je bilo del ponudbe v Debrecenu tudi šest profesionalnih produkcij ljudskega plesa ter 45 polprofesionalnih in ljubiteljskih plesnih produkcij (prim. van Maanen idr., *How Theatre Functions* 89).

Razlike pri ponudbi produkcij v navedenih petih mestih morda lahko pojasnimo z naslednjimi vidiki.

*Kulturno in zgodovinsko ozadje.* Zaradi sovjetskega ozadja Madžarske in Estonije ter delno socialističnega ozadja Slovenije se je v teh državah govorjeno gledališče uveljavilo kot kulturno in družbeno prestižna umetniška oblika. Estetika in izobraževanje na gledališkem področju sta močno temeljila na Stanislavskem (psihološka igra) in nekoliko manj na Brechtu (gledališče kot družbeni forum). Poleg tega so bili žanri, kot sta zahodni muzikal ali sodobni ples, v Sovjetski zvezi do konca osemdesetih let prejšnjega stoletja bojkotirani, s tem pa tudi v Estoniji. V osemdesetih letih in pred tem sodobni ples tudi ni bil močno prisoten v Mariboru in Debrecenu, saj ni bilo podpornega izobraževalnega in institucionalnega okvira (v Mariboru je to bilo mogoče le, kadar so koreografi imeli priložnost delati z režiserji s področja govorjenega gledališča, kar pa se ni dogajalo pogosto). Z razpadom Sovjetske zveze in Jugoslavije so se gledališkim ustvarjalcem odprle meje in šele nato so se nekateri prej premalo zastopani gledališki tipi začeli pogosteje pojavljati v ponudbi omenjenih treh držav.[9] Poleg tega obstaja tudi nekaj novih gledaliških tipov in žanrov, ki so se začeli pojavljati šele v zadnjih letih, na primer stand-up komedija v Tartuju in Mariboru.[10] Kulturno ozadje v Zahodni Evropi je bilo liberalnejše in občinstvo je bolj seznanjeno z različnimi tipi in žanri na področju gledališča. Lokalne posebnosti gledališča, kot sta ljudski ples na Madžarskem ter *kleinkunst* na Danskem in Nizozemskem, prav tako močno zaznamujejo gledališko ponudbo.

*Prisotnost določene vrste gledaliških skupin.* Tako Maribor kot Debrecen imata lutkovno gledališče z lastnim prizoriščem in skupino, zato imata lahko na programu veliko različnih produkcij vso sezono, kar ne velja za mesta, kjer se produkcije lutkovnega gledališča in gledališča predmetov navadno izvajajo le kot gostujoče predstave. Zdi se tudi, da za prisotnost lutkovnih gledališč v teh dveh mestih ni nobenega drugega razloga kot to, da gre za regionalni kulturni središči.

*Razpoložljivost prizorišč za različne gledališke tipe in žanre.* Za nekatere gledališke tipe so potrebne določene vrste prizorišč, in to je nemara tudi razlog, da v ponudbi nekaterih obravnavanih mest ni določenih žanrov. V Tartuju je na primer za

9 V Estoniji se je na primer termin »scenske umetnosti« poleg »gledališke umetnosti« začel uporabljati šele v zadnjem desetletju, ne le v gledališki kritiki, temveč tudi v gledališki politiki. Predstave o tem, kaj naj bi se štelo za gledališče, so bile v vzhodnem bloku bolj konzervativne kot na Nizozemskem ali Danskem, kjer ima brisanje mej med gledališčem in drugimi umetniškimi oblikami daljšo tradicijo.

10 Kljub temu obstaja precej ostra ločnica med poklicnimi igralci, ki nastopajo na gledaliških prizoriščih (običajno sami niso avtorji besedil, ki jih izvajajo, in tudi monopredstave običajno uprizorijo poklicni režiserji) ter ljubiteljskimi stand-up umetniki, ki nastopajo v gostilnah in na alternativnih prizoriščih ter so sami odgovorni za besedila, ki jih interpretirajo.

lutkovno gledališče na voljo le eno majhno prizorišče in eno dobro prizorišče za sodobni ples. Pomanjkanje ustreznih prizorišč lahko ustvari začarani krog: če predstave določenega tipa ali žanra občinstvu niso na voljo, občinstva za te žanre ni, zlasti če se izvajajo poredko.

*Možnost za prispevek izobraževanja k različnim gledališkim tipom in žanrom.* Pomanjkanje žanrov zaradi odsotnosti izobraževanja se ne pojavlja le v mestih, temveč tudi v državah nasploh. V Sloveniji se na primer sodobni ples poučuje le na eni srednji šoli. V Estoniji se urbani ples in *cirque nouveau* poučujeta le kot rekreativni dejavnosti v šolah za prosti čas, namenjenih otrokom in mladini. Na Nizozemskem se *kleinkunst* poučuje na *Academie voor Kleinkunst* v Amsterdamu, kar neposredno vpliva na število tovrstnih predstav v Groningenu ter na Nizozemskem nasploh. Razpoložljivost različnih gledaliških žanrov je zato odvisna od naslednjih vidikov gledališkega izobraževanja: od prisotnosti gledališke šole v mestu ali državi; od pristopov h gledališču ali igri, ki se poučujeta na gledaliških šolah; od prisotnosti kakršnih koli posebnih šol ali usposabljanja za igralce v muzikalih, baletne plesalce, izvajalce sodobnega plesa ali *cirque nouveauja* itd. Kljub dejstvu, da je v Estoniji, na Madžarskem in v Sloveniji prispevek posebnega izobraževanja na področju lutkovnega gledališča pomanjkljiv, te države imajo lutkovna gledališča, večina lutkarjev pa ima igralsko izobrazbo oziroma so lutkarstvo študirali v tujini.

*Velikost mesta in države.* Na koncu je treba opomniti, da imata Maribor in Tartu pol manj prebivalcev od preostalih mest ter da sta državi, v katerih se mesti nahajata, torej Slovenija in Estonija, tudi najmanjši državi v raziskavi. Število prebivalcev je vsaj delno sorazmerno s številom gledaliških ustvarjalcev, in manjša je gledališka ponudba, manj je lahko raznolika.

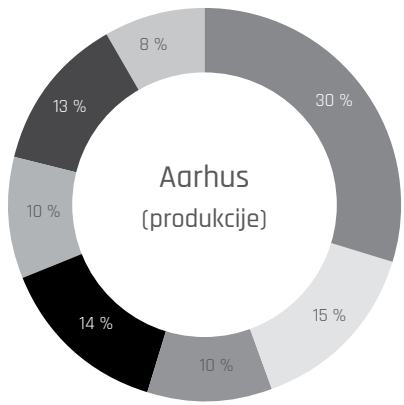
## Razdelitev izvedb

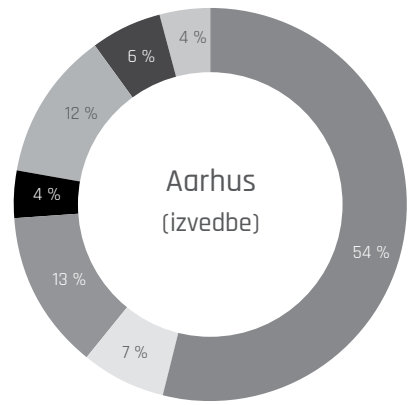
### Rezultati

Razdelitev produkcij glede na gledališke tipe nam omogoča uvid v raznolikost gledališča, ki nastaja ali gostuje v institucijah in je na voljo gledalcu. Vendar pa nam razdelitev izvedb lahko omogoči jasnejši in boljši uvid v razpoložljivost gledaliških tipov in v to, kakšne gledališke tipe občinstvo dejansko obiskuje (o zadnjem bomo podrobneje razpravljali v nadaljevanju). Analiza ponudbe izvedb ima torej dve prednosti: osvetli načela produkcije in oblikovanja programov pa tudi recepcijo gledališča na splošno. Razlika med ponudbo in povpraševanjem postane očitna preko razlike med deležem produkcij in izvedb.

Najočitnejša značilnost v tem primeru je razlika med produkcijami in izvedbami na področju govorjenega gledališča; na podlagi tega lahko gledališko ponudbo v mestih razdelimo na tri skupine: 1) odstotek izvedb na področju govorjenega gledališča je večji od odstotka produkcij na tem področju, 2) število izvedb in produkcij na tem področju je približno enako ali 3) odstotek produkcij na področju govorjenega gledališča je večji od odstotka izvedb na tem področju.

V Aarhusu se število produkcij in izvedb v celotni ponudbi precej radikalno spreminja (glej Sliko 2). Produkcije na področju govorjenega gledališča predstavljajo »le« 30 % celotnih produkcij v ponudbi, a kar 54 % ponudbe izvedb na področju govorjenega gledališča. Na splošno sodobni ples »izgubi« polovico svoje ponudbe – s 15 % produkcij na 7 % izvedb. Poleg tega je v primerjavi s številom produkcij tudi manj izvedb na področju fizičnega gledališča ter lutkovnega gledališča in gledališča predmetov.




| | | | |
|---|---|---|---|
| 30 % | Govorjeno g. | 51 |
| 15 % | Ples | 25 |
| 10 % | Glasbeno g. | 18 |
| 14 % | Kleinkunst | 24 |
| 10 % | Lutke-predmeti | 17 |
| 13 % | Fizično g. | 22 |
| 8 % | Drugo | 14 |

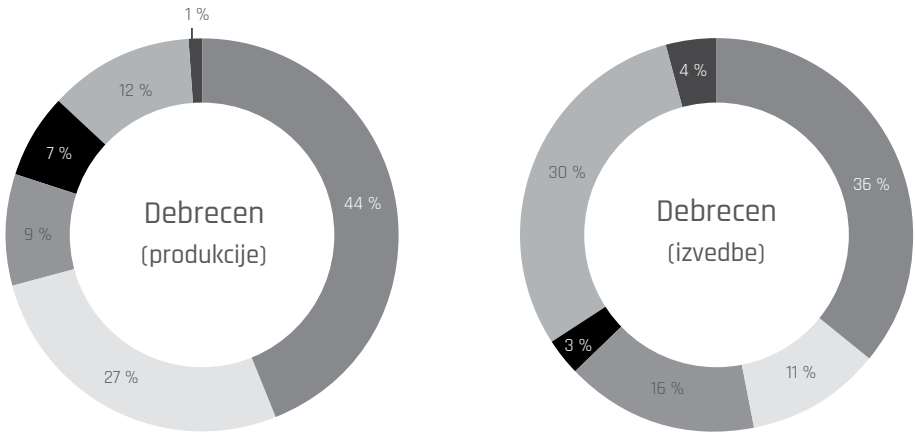
| | | |
|---|---|---|
| 54 % | Govorjeno g. | 596 |
| 7 % | Ples | 76 |
| 13 % | Glasbeno g. | 141 |
| 4 % | Kleinkunst | 46 |
| 12 % | Lutke-predmeti | 129 |
| 6 % | Fizično g. | 73 |
| 4 % | Drugo | 42 |

**Slika 2.** *Delež različnih tipov produkcij in izvedb v ponudbi: Aarhus (sezona 2010/2011)*

V Groningenu se število izvedb na področju govorjenega gledališča, plesa in glasbenega gledališča le malo poveča v primerjavi s številom produkcij. Največji upad je razviden pri *kleinkunstu* – s 24 % produkcij na 17 % izvedb. Na splošno gledano pa je pri Groningenu (pa tudi pri Tartuju) najmanj sprememb glede

deleža produkcij in izvedb. V Tartuju (glej Prilogo 1) število izvedb na področju govorjenega gledališča ostane enako številu produkcij (in se celo zviša z 71 na 72 %). Število izvedb na področju plesa se zmanjša z 11 na 8 %, delež glasbenega gledališča pa se poveča s 13 na 19 %. V Mariboru je v primerjavi s številom produkcij na področju govorjenega gledališča, plesa in glasbenega gledališča v ponudbi nekoliko manj izvedb, v lutkovnem gledališču in gledališču predmetov pa precej več (povečanje s 30 % produkcij na 43 % izvedb v ponudbi). Zaradi enakovredne prisotnosti govorjenega gledališča ter lutkovnega gledališča in gledališča predmetov (43 % lutkovnega gledališča in gledališča predmetov ter 42 % govorjenega gledališča) je Maribor precej edinstven.

Debrecen je na nek način nasprotje Aarhusa (glej Sliko 3), saj se delež produkcij na področju govorjenega gledališča v ponudbi zmanjša s 44 % produkcij na 36 % izvedb. Enako zmanjšanje lahko opazimo pri številu izvedb na področju plesa – s 27 % na le 11 %. Lutkovno gledališče pa v ponudbi v Debrecenu predstavlja 30 % izvedb v primerjavi z 12 % produkcij.




| | | | |
|---|---|---|---|
| 44 % | Govorjeno g. | 120 | |
| 27 % | Ples | 74 | |
| 9 % | Glasbeno g. | 25 | |
| 7 % | Kleinkunst | 18 | |
| 12 % | Lutke-predmeti | 4 | |
| 1 % | Drugo | 14 | |

| | | |
|---|---|---|
| 36 % | Govorjeno g. | 363 |
| 11 % | Ples | 108 |
| 16 % | Glasbeno g. | 167 |
| 3 % | Kleinkunst | 33 |
| 30 % | Lutke-predmeti | 302 |
| 4 % | Drugo | 41 |

**Slika 3.** *Delež različnih tipov produkcij in izvedb v ponudbi: Debrecen (sezona 2010/2011)*

Pri številu izvedb na področju govorjenega gledališča lahko opazimo, da govorjeno gledališče prevladuje tako pri ponudbi v Tartuju (72 %) kot v Aarhusu (54 %) in Groningenu (48 %). Zato precejšnja raznolikost tipov in žanrov, ki smo jo prej pohvalili v Aarhusu in Groningenu, v ponudbi izvedb ni tako vidna. Pri ponudbi v Mariboru in Debrecenu prevladujeta dva gledališka tipa: govorjeno gledališče ter lutkovno gledališče in gledališče predmetov. V Mariboru je 42 % izvedb govorjenega gledališča proti 43 % izvedb lutkovnega gledališča in gledališča predmetov, v Debrecenu pa 36 % izvedb govorjenega gledališča proti 30 % izvedb lutkovnega gledališča in gledališča predmetov.

Na tem mestu lahko na kratko omenimo nekaj glede podatkov o različnih tipih in žanrih izvedb, ki smo jih zbrali v Bernu (Švica), vendar v skupno analizo v tem članku niso bili vključeni.[11] V mestu je osupljivo število javnih gledaliških dogodkov: leta 2011 je bilo v Bernu 3.075 izvedb. Zaradi ogromnega števila izvedb (trikrat več kot v Aarhusu, kjer jih je največ med petimi mesti v raziskavi) v Bernu nismo zbirali podatkov, kot sta število produkcij in obiskov. Vendar je Bern vredno primerjati s preostalimi mesti tudi brez kakršnih koli drugih podatkov, saj 51 % izvedb v ponudbi predstavlja govorjeno gledališče, 15 % glasbeno gledališče, 13 % *kleinkunst*, 11 % ples, 5 % lutkovno gledališče in gledališče predmetov ter 5 % drugo. Kljub impresivnemu številu predstav je splošna razdelitev na gledališke tipe v Bernu precej podobna tisti v Aarhusu in Groningenu.

Na podlagi navedenih petih mest v raziskavi je mogoče sklepati, da je v ponudbi vedno več plesnih produkcij v primerjavi z deležem izvedb. Na splošno (z izjemo Maribora) je v ponudbi vedno več izvedb na področju glasbenega gledališča v primerjavi s številom produkcij. To pomeni, da ima občinstvo raje glasbeno gledališče od plesnega in da ima ena produkcija na področju glasbenega gledališča lahko več izvedb kot produkcija na področju plesa.

## Razprava

Razmerje med deležem produkcij in izvedb v celotni ponudbi ter povečanje oziroma zmanjšanje tega razmerja lahko odraža številne dejavnike.

*Prisotnost skupine posebne vrste (na primer lutkovne), ki producira na hišnem odru (oziroma več njih), zaradi česar lahko odigra veliko izvedb ene produkcije, posledica pa je vzpon enega gledališkega tipa.* Zato prisotnost Lutkovnega gledališča Maribor in Lutkovnega gledališča Vojtina v Debrecenu ne vpliva le na

11 Podatke iz Berna smo lahko zbrali le za obdobje šestih mesecev; da bi bili primerljivi s podatki o ostalih mestih, smo dobljene podatke o Bernu matematično ekstrapolirali in tako prišli do izračunov za eno leto.

ponudbo produkcij v teh dveh mestih, temveč tudi na ponudbo izvedb. Poleg tega so lutkovne predstave in predstave na področju otroškega gledališča nasploh običajno precej kratke in se včasih izvajajo dvakrat dnevno.

*Razpoložljivost prizorišč za različne gledališke tipe in žanre.* Bolj alternativni tipi predstav (na primer na področju fizičnega gledališča ali *cirque nouveauja*) so pogosto produkcije skupin brez lastnega prizorišča, pogosta posledica pa je omejeno število izvedb. Lahko se tudi zgodi, da skupine s precej majhnimi prizorišči (ki so na primer tipična za lutkovno gledališče in gledališče predmetov) izvedejo več izvedb ene produkcije, ker je število obiskovalcev precej omejeno. Zato skupine brez ali z majhnim prizoriščem ne morejo konkurirati takšnim, ki imajo hišne prostore in dvorane velikih kapacitet ter lahko pritegnejo večje občinstvo. Posledica zadnjega pa je lahko produciranje bolj tradicionalnih (npr. govorjeno gledališče) ali popularnih (npr. komedija in muzikal) gledaliških oblik, da bi se napolnila dvorana. V številnih gledališčih se velike dvorane štejejo za problematične, saj režiserjev z umetniškimi ambicijami delo na teh odrih in tveganja glede obiska ne zanimajo.

*Število obiskovalcev, ki je na voljo za gledališče (določenega tipa).* Ta dejavnik je povezan s pričakovanjem občinstva in izkušnjo, ki je povezana z različnimi gledališkimi tipi (za to vprašanje glej članek o gledaliških izkušnjah). Primer: majhno število izvedb na področju plesa v vseh mestih v primerjavi z deležem produkcij lahko najprej pojasnimo z višjo stopnjo abstraktnosti plesa, kar se odraža tudi v manjšem številu obiskovalcev. Naj gre za klasični balet (prevladujoči žanr na področju plesa v Tartuju in Mariboru) ali sodobni ples (prevladujoči žanr na področju plesa v Groningenu in Aarhusu), ples je gledališki tip, za katerega je pogosto potrebno več domišljije ter branje giba ali navdušenje nad (sodobno) klasično glasbo. V nasprotju s tem lahko povečanje deleža izvedb glasbenega gledališča v ponudbi pojasnimo z močnejšim dejavnikom zabave, ki je povezan z glasbenim gledališčem (muzikali, gledališče z glasbo in gledališki koncerti) v večini mest. V ponudbi v Groningenu in Tartuju je več muzikalov, gledališča z glasbo in gledaliških koncertov kot pa opere, ki je bolj resen in zahteven žanr glasbenega gledališča.

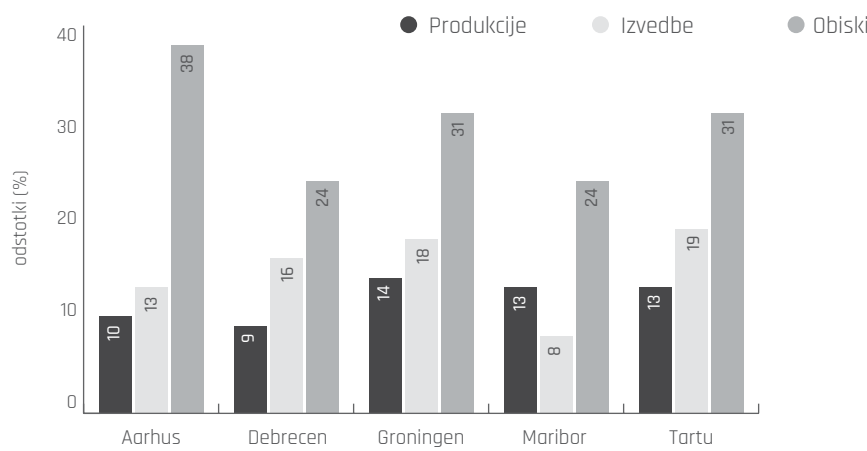
*Stroški produkcij in izvedb.* Primer: drago glasbeno gledališče, zlasti muzikali, se navadno producira v velikih dvoranah, da bi pritegnil čim več gledalcev in z eno samo izvedbo imel čim večji prihodek. Cilj je pokriti čim več produkcijskih stroškov z vsako izvedbo in ciklom izvedb na splošno. Zato stroški na število izvedb lahko vplivajo na dva načina: število izvedb lahko omejijo ali pa ravno narobe – lahko jih tudi povečajo, kadar je za ponovitve veliko zanimanja.

*Kulturna politika oblikovanja programov, ki določenim gledališkim tipom ali določenim produkcijam pripisuje večjo vrednost kot drugim, zaradi česar visoko cenjena dela ostajajo na repertoarju tudi, če je zanimanje občinstva zgolj povprečno.* To se velikokrat dogaja s klasikami opernega in govorjenega gledališča. Z različnimi gledališkimi sistemi je povezana tudi razpoložljivost določenih gledaliških tipov in žanrov. Repertoarna gledališča imajo lahko na programu isto produkcijo nekaj sezon z do desetimi izvedbami na leto (kot v Tartuju) ali pa le eno ali včasih dve sezoni z desetimi izvedbami na leto (kot v Debrecenu). Podobno se produkcija lahko izvede velikokrat v kratkem času (kot v Aarhusu), lahko pa se jih prikazuje le na gostovanju (kot v Groningenu).

## Razdelitev občinstva

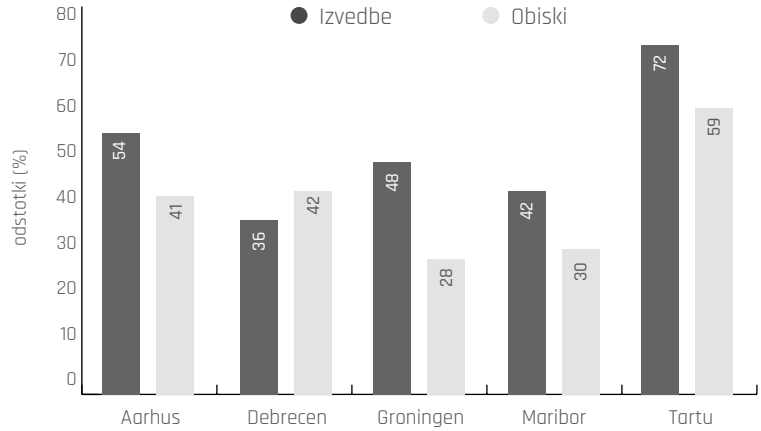
### Rezultati

Zadnji košček, ki še manjka v sestavljanki številk pri ponudbi, je občinstvo – odstotek obiskovalcev glede na gledališki tip. Če pogledamo delež občinstva glede na različne gledališke tipe v primerjavi z deleži produkcij in izvedb v ponudbi, ugotovimo, da največ obiskovalcev pritegne glasbeno gledališče (glej Sliko 4). To je posebno očitno v Aarhusu, kjer je v ponudbi le 13 % izvedb s področja glasbenega gledališča, vendar pa te pritegnejo 38 % obiskov.




**Slika 4.** *Razmerje med produkcijami, izvedbami in obiski glasbenega gledališča v ponudbi*

V vseh mestih razen v Debrecenu število občinstva govorjenega gledališča v primerjavi z deležem izvedb govorjenega gledališča v ponudbi upade: za 20 % v Groningenu, 13 % v Aarhusu, 13 % v Tartuju in 12 % v Mariboru (Slika 5). V Debrecenu pa se obiski produkcij govorjenega gledališča povečajo za 6 %.

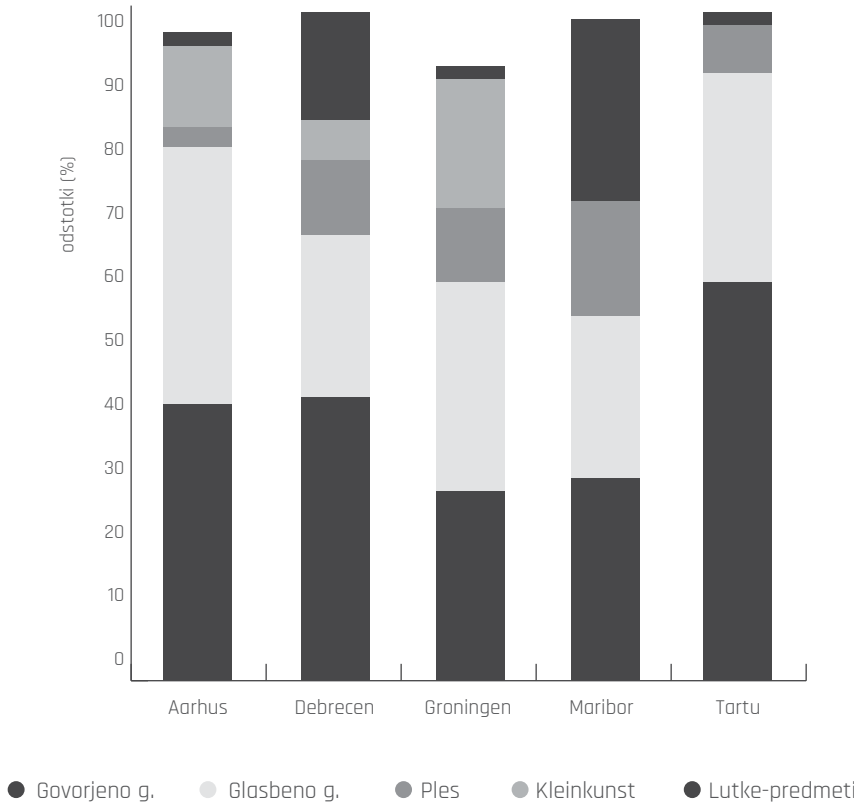



**Slika 5.** *Razmerje med izvedbami in obiski govorjenega gledališča v ponudbi*

Ne glede na te upade govorjeno gledališče v Tartuju še vedno pritegne največje občinstvo – 59 % vseh obiskov gledališča predstavljajo obiski produkcij govorjenega gledališča (Slika 5). Govorjeno gledališče je tudi najbolj obiskan gledališki tip po številu obiskovalcev v Mariboru (30 % obiskov) in Debrecenu (42 % obiskov).

V Mariboru pa je pri občinstvu skoraj enako priljubljeno tudi lutkovno gledališče, ki pritegne 27 % vseh obiskov. V Debrecenu, kjer je lutkovno gledališče in gledališče predmetov drugi najbolj prisoten gledališki tip, pa obisk lutkovnega gledališča in gledališča predmetov upade v primerjavi z odstotkom izvedb (s 30 % izvedb na 16 % občinstva). Podobno je v Mariboru, kjer 43 % lutkovnega gledališča in gledališča predmetov pritegne 27 % obiskov.

Medtem ko v Tartuju, Mariboru, Debrecenu in Aarhusu največ občinstva pritegne govorjeno gledališče, so v Groningenu najbolj obiskane izvedbe glasbenega gledališča (čeprav pred govorjenim gledališčem vodijo le za 3 %). Aarhus pa od drugih mest odstopa po nizkem številu obiskov plesnega gledališča (le 3 %).




**Slika 6.** *Razdelitev občinstva glede na različne gledališke tipe v ponudbi (odstotni deleži)*[12]

## Razprava

Obiski različnih gledaliških tipov v različnih mestih bi lahko odražali naslednje vidike.

*Navada občinstva, da obiskuje določene gledališke tipe.* Govorjeno in glasbeno gledališče sta najbolj poznana in dostopna gledališka tipa. V državah s socialističnim ozadjem je (zlasti govorjeno) gledališče skozi zgodovino imelo zelo pomembno vlogo pri oblikovanju identitete, saj je bil najpomembnejši znak nacionalne identitete lokalni jezik (glej Lelkes, Saro, "The Interaction"; Sušec Michieli). V Estoniji, na Madžarskem in v Sloveniji se je navada obiskovanja govorjenega gledališča ohranila kljub družbenim in kulturnim spremembam.

12 Obiski fizičnega gledališča, *cirque nouveauja* in šova ter drugih žanrov so izpuščeni, saj njihov relativni delež znaša manj kot 2 %.

Poleg govorjenega gledališča je nacionalno, popularno ljudsko identiteto predstavljal tudi ljudski ples, ki je hkrati ponujal lahko razvedrilo (Lelkes 97). Priljubljenost glasbenega gledališča je večinoma povezana z visoko zabavno vrednostjo. Visoko zabavno vrednost ima navadno tudi *kleinkunst*, vendar pa je splošno občinstvo z njim dovolj seznanjeno le v Groningenu, saj ima ta žanr na Nizozemskem daljšo in širšo tradicijo.

*Prisotnost skupine določene vrste.* Produkcije v Lutkovnem gledališču Maribor in Lutkovnem gledališču Vojtina v Debrecenu pritegnejo veliko obiskovalcev in tako je obiskovanje teh gledališč prešlo v navado številnim prebivalcem obeh mest. Čeprav operne produkcije v gledališču Vanemuine v Tartuju v primerjavi z muzikali ali izvedbami govorjenega gledališča ne pritegnejo veliko obiskovalcev, obstoječe občinstvo zelo visoko vrednoti možnost obiska opere zunaj glavnega mesta Talina (Toome, "Ooperi- ja muusikalilavastuste"), zato je za ta žanr vedno na voljo določeno število obiskovalcev. Zaradi pomanjkanja ali omejene količine določenega gledališkega tipa ali žanra (npr. sodobnega plesa v Tartuju in Mariboru) se zmanjšajo možnosti, da bi s temi žanri pritegnili širše ali novo občinstvo, saj je produciranje na področju tipov, žanrov in stilov, ki občinstvu niso tako poznani, povezano z večjimi finančnimi tveganji za skupine.

*Omejene kapacitete prizorišč.* Zaradi manjših odrov za predstave lutkovnega gledališča in gledališča predmetov v Mariboru in Debrecenu se lahko producirajo različni gledališki tipi za določene ciljne skupine (v primerjavi z muzikali, pri katerih so ciljno občinstvo vse starostne skupine), vendar lahko sprejmejo le manjše število obiskovalcev.

*Zaradi stroškov produkcij in izvedb morajo skupine privabljati več občinstva.* Pri izvedbah glasbenega gledališča (zlasti muzikalih) gre navadno za komercialne gledališke produkcije; to pomeni, da si skupine, ki jih producirajo, prizadevajo za številno občinstvo, imajo pa tudi denar za trženje. Dragi muzikali se običajno uprizarjajo v največjih dvoranah mesta, kar skupinam omogoča, da številne obiskovalce privabijo že z nekaj izvedbami in ustvarijo precejšen prihodek.

## Splošni zaključki

Na produkcijo, distribucijo in potrošnjo gledališča najbolj vplivajo naslednji štirje vidiki: 1) vpliv kulturnih tradicij na produkcijo in potrošnjo gledališča, 2) struktura gledališkega sistema, 3) politični dejavniki gledališkega sistema ter 4) ekonomija gledališke produkcije.

Prvi vidik, ki je postal očiten pri raziskavi, je vpliv kulturnih tradicij na produkcijo in potrošnjo gledališča. Kulturne tradicije določajo, kateri gledališki tipi in žanri se producirajo in jih občinstvo obiskuje; drugače povedano, določajo navade gledaliških ustvarjalcev in gledalcev. Vpliv kulturnih tradicij in zgodovine je še zlasti prišel v ospredje, ko smo primerjali države Zahodne Evrope (Nizozemska) in nordijske države (Danska) s srednjeevropskimi in vzhodnoevropskimi državami (Estonija, Madžarska, Slovenija). Analiza produkcij kaže, da je gledališka ponudba veliko bolj raznolika v Groningenu in Aarhusu kot v Tartuju, Debrecenu in Mariboru, kjer so se nekateri novi gledališki tipi in žanri šele začeli pojavljati. V zahodnih mestih je ponudba bolj raznovrstna, saj raznolikost umetnosti že dolgo predstavlja pomemben cilj kulturne politike. Zaradi demokratizacije in decentralizacije gledaliških sistemov konec šestdesetih in v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja je prišlo do zloma tradicionalnih struktur, kar je pripomoglo k povečanju števila novih in manjših pobud na račun velikih subvencioniranih institucij. Na raznovrstnost ponudbe vpliva tudi povečanje števila tržno usmerjenih gledaliških produkcij (večinoma muzikalov in *kleinkunsta*) od osemdesetih let prejšnjega stoletja dalje.

Kljub navidezni heterogenosti ponudbe pa glede na število izvedb in obiskov v večini mest jasno prevladuje govorjeno gledališče (ki mu pogosto konkurira glasbeno gledališče). Prevlado govorjenega in glasbenega gledališča lahko pojasnimo tudi z navadami gledaliških ustvarjalcev in obiskovalcev, saj sta zadevna gledališka tipa najbolj poznana (tudi z zgodovinskega vidika) in tudi najbolj dostopna.

Naslednja dejavnika, ki vplivata na produkcijo, distribucijo in potrošnjo gledališča, so strukturne značilnosti in politični vidiki gledališkega sistema. Kot je poudarjeno v tem članku, imajo pomembno vlogo v gledališkem sistemu: prisotnost skupine določene vrste, razpoložljivost prizorišč za določene gledališke tipe in žanre ter razpoložljivost gledališkega izobraževanja. Zagotovo so ti vidiki delno tudi rezultat kulturne zgodovine in nekaterih navad, vendar se o njih obenem tudi stalno pogaja. Vpliv kulturne politike na oblikovanje programov smo že omenili, vendar pa učinek politike ni omejen le na kulturno politiko, saj gre seveda za mnogo širše vprašanje, ki zadeva tudi količino subvencij za različne institucije, uporabo prizorišč, prioritete pri izobraževanju, izvolitve umetniških direktorjev gledališč itd. Kljub temu vpliva posameznih umetniških direktorjev tudi ne gre podcenjevati, saj je to sila, ki prinaša umetniške spremembe.

Kljub razlikam v ponudbi, ki so rezultat razlik v kulturni zgodovini, strukturnih značilnosti in političnih vidikov gledališkega sistema, moramo izpostaviti tudi nekatere univerzalne značilnosti. Na primer zaradi stroškov produkcij nekaterih

gledaliških tipov ali žanrov so nekoliko omejena tako subvencionirana kot komercialna gledališča, kar jih sili k temu, da privabljajo širše občinstvo in zato sprejemajo določene umetniške odločitve. Zato ekonomije gledališke produkcije ne gre prezreti.

Iz naše raziskave je razvidno tudi, da produkcija, distribucija (izvedbe) ter potrošnja (obiski) niso usklajena gledališka področja. Področje produkcije se zdi od vseh treh še najbolj uravnoteženo glede različnih gledaliških tipov ter ponuja tudi večjo raznovrstnost od preostalih dveh področij. Zato menimo, da bi vsaj v obravnavanih petih mestih lahko na različne načine pripomogli k dejavnemu spodbujanju potrošnje gledališča v njegovih številnih tipih in žanrih.

## Literatura


Hansen, Louise Ejgod. "Artistic Diversity as a Political Objective." *Global Changes – Local Stages. How Theatre Functions in Small European Countries*. Ur. H. van Maanen, A. Kotte, A. Saro. Amsterdam, New York: Rodopi, 2009. 183–207.

Kennedy, Dennis, ur. *The Oxford Companion to Theatre and Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

Lelkes, Zsofia. "Changes in the Hungarian Theatre System." *Global Changes – Local Stages. How Theatre Functions in Small European Countries*. Ur. H. van Maanen, A. Kotte, A. Saro. Amsterdam, New York: Rodopi, 2009. 90–124.

Saro, Anneli. "Introduction." *Global Changes – Local Stages. How Theatre Functions in Small European Countries*. Ur. H. van Maanen, A. Kotte, A. Saro. Amsterdam, New York: Rodopi, 2009. 19–22.

—. "The Interaction of Theatre and Society: the Example of Estonia." *Global Changes – Local Stages. How Theatre Functions in Small European Countries*. Ur. H. van Maanen, A. Kotte, A. Saro. Amsterdam, New York: Rodopi, 2009. 41–62.

Sušec Michieli, Barbara. "Between Inertia and Cultural Terrorism: Slovenian Theatre in Times of Crisis and Change." *Global Changes – Local Stages. How Theatre Functions in Small European Countries*. Ur. H. van Maanen, A. Kotte, A. Saro. Amsterdam, New York: Rodopi, 2009. 63–89.

Toome, Hedi-Liis. "Ooperi- ja muusikalilavastuste publiku teatrikülastuse põhjused ning etenduse vastuvõtt Vanemuise muusikalavastuste näitel." *Res Musica* 5 (2013): 160–180.

Van Maanen, Hans. "The Dutch Theatre System: A World of Independents." *Theatre Research International* 27.2 (2002): 179–191.

—. "How Theatrical Events Determine Theatre's Functioning in Society." *Global Changes – Local Stages. How Theatre Functions in Small European Countries*. Ur. H. van Maanen, A. Kotte, A. Saro. Amsterdam, New York: Rodopi, 2009. 490–523.

**Priloga 1.** *Distribucija produkcij in izvedb v mestih glede na gledališke tipe*

| | Aarhus* sezona 2010/2011 | | | Debrecen sezona 2010/2011 | | | Groningen sezona 2010/2011 | | | Maribor* sezona 2010/2011 | | | Tartu leto 2010 | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Gledališki tip | Prod. | Izv. | Obiski | Prod. | Izv. | Obiski | Prod. | Izv. | Obiski | Prod. | Izv. | Obiski | Prod. | Izv. | Obiski |
| Govorjeno gledališče | 51 | 595 | 92767 | 120 | 363 | 85628 | 210 | 474 | 56834 | 62 | 286 | 51992 | 114 | 488 | 95705 |
| | *30 %* | *54 %* | *41 %* | *44 %* | *36 %* | *42 %* | *43 %* | *48 %* | *28 %* | *45 %* | *42 %* | *30 %* | *71 %* | *72 %* | *59 %* |
| Ples | 25 | 76 | 7272 | 74 | 108 | 21991 | 60 | 95 | 22342 | 12 | 39 | 29748 | 17 | 56 | 10793 |
| | *15 %* | *7 %* | *3 %* | *27 %* | *11 %* | *11 %* | *12 %* | *9 %* | *11 %* | *9 %* | *6 %* | *17 %* | *11 %* | *8 %* | *7 %* |
| Glasbeno gledališče | 18 | 141 | 86832 | 25 | 167 | 49259 | 70 | 180 | 63881 | 18 | 57 | 40725 | 21 | 127 | 49952 |
| | *10 %* | *13 %* | *38 %* | *9 %* | *16 %* | *24 %* | *14 %* | *18 %* | *31 %* | *13 %* | *8 %* | *24 %* | *13 %* | *19 %* | *31 %* |
| *Kleinkunst* | 24 | 46 | 26658 | 18 | 33 | 11967 | 117 | 163 | 39242 | | | | | | |
| | *14 %* | *4 %* | *12 %* | *7 %* | *3 %* | *6 %* | *24 %* | *17 %* | *21 %* | | | | | | |
| Lutkovno gl. in gl. predmetov | 17 | 129 | 4983 | 34 | 302 | 33567 | 8 | 13 | 3181 | 41 | 290 | 47222 | 6 | 7 | 388 |
| | *10 %* | *12 %* | *2 %* | *12 %* | *30 %* | *16 %* | *2 %* | *1 %* | *2 %* | *30 %* | *43 %* | *27 %* | *4 %* | *1 %* | *2 %* |
| Fizično gledališče | 22 | 73 | 5679 | | | | | | | | | | | | |
| | *13 %* | *6 %* | *3 %* | | | | | | | | | | | | |
| *Cirque nouveau* in šov | | | | | | | 8 | 27 | 15252 | | | | | | |
| | | | | | | | *2 %* | *3 %* | *7%* | | | | | | |
| Drugo | 14 | 42 | 2675 | 4 | 41 | 1132 | 16 | 27 | 3076 | 5 | 6 | 377 | 2 | 2 | 80 |
| | *8 %* | *4 %* | *1 %* | *1 %* | *4 %* | *1 %* | *3 %* | *3 %* | *1 %* | *3 %* | *1 %* | *2 %* | *1 %* | *1 %* | *1 %* |
| Skupaj | 171 | 1103 | 226866 | 275 | 1014 | 203544 | 489 | 979 | 203808 | 138 | 678 | 170064 | 160 | 680 | 156916 |
| | *100 %* | *100 %* | *100 %* | *100 %* | *100 %* | *100 %* | *100 %* | *100 %* | *100 %* | *100 %* | *100 %* | *100 %* | *100 %* | *100 %* | *100 %* |

*Opombe.* Prod. = produkcije, Izv. = izvedbe. *Podatki iz Aarhusa in Maribora vključujejo le profesionalno produkcijo.

UDK 792.073

Ko razmišljamo, kako gledališče deluje v družbenem okviru, sta najočitnejši vprašanji, koliko ljudi se poslužuje gledališke ponudbe in, posledično, kateri deli prebivalstva si ogledajo določene tipe gledaliških dogodkov. V članku na obe vprašanji odgovorimo ob primerih madžarskega mesta Debrecen, nizozemskega mesta Groningen, britanske pokrajine Tyneside in estonskega mesta Tartu. Ko pojasnimo, kako je bila zasnovana raziskava v okviru Študije mest, in razrešimo nekatere metodološke težave, poskušamo predstaviti natančno sliko različnih vrst občinstva, njegovih preferenc in pogostosti obiskov gledališča. Na podlagi podatkov, zbranih v omenjenih štirih mestih, je mogoče na splošno in podrobneje priti do primerjalnih sklepov o delih prebivalstva, ki si ogledajo gledališko ponudbo. Eden od zanimivih rezultatov pokaže, da v Groningenu poklicno gledališko ponudbo za odrasle izkoristi 8,4 % mestnega prebivalstva, medtem ko v Tartuju primerljivi delež znaša 20,7 %.

## Ključne besede

gledališko občinstvo, raziskovanje občinstva, mednarodno primerjalno gledališko raziskovanje, Debrecen, Groningen, Tartu, Tyneside, STEP

# Gledalci – kdo so? Demografska analiza gledališkega občinstva v štirih evropskih mestih

Hans van Maanen, Maja Šorli, Hedi-Liis Toome, Marline Lisette Wilders, Joshua Edelman, Attila Szabó, Magdolna Balkányi

## Raziskovalni načrt in metodološka utemeljitev

Ta del Študije mest (STEP City Study), ki je del Projekta za raziskovanje evropskih gledaliških sistemov (STEP), smo izvajali v skladu z dolgoletno tradicijo raziskovanja občinstva (Baumol & Bowen, "The Audience, some Fact-Sheet Data"; Throsby & Withers, *The Economics of the Performing Arts*; Gourdon, *Théâtre, public, perception*; Gardiner, "From Bankside to the West End: a Comparative View of London Audiences"; Bennett, *Theatre Audiences*, če omenimo le nekaj pionirjev s tega področja). Vendar pa v svojem vprašalniku nismo spraševali zgolj o demografskem ozadju, temveč smo sodelujoče prosili tudi za mnenje o izkušnjah med ali po predstavi: torej za izkušnje, ki so bolj povezane z raziskovanjem recepcije in jih pogosto zbirajo s pomočjo bolj kvalitativnih pristopov. Rezultati te raziskave recepcije pa tudi uvidi, zbrani med srečanji žariščnih skupin in osebnimi intervjuji, bodo predmet članka o gledaliških izkušnjah v tej posebni številki. V pričujočem članku sprva vzamemo pod drobnogled demografske značilnosti gledalcev pa tudi tisto, čemur bi lahko strnjeno rekli njihovo »gledališko ozadje«.

Za ta del raziskave smo v vsakem mestu izbrali določeno število gledaliških produkcij, ki bi jih lahko imenovali reprezentativne glede na tamkajšnjo gledališko ponudbo kot celoto.[1] To število je lahko znatno variiralo zaradi odstopanj v količini

Raziskave za ta članek so podprli Mestna občina Groningen, Estonski raziskovalni svet (štipendija "Emergent Stories: Storytelling and Joint Sense Making in Narrative Environments"; PUT 192), Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije (projekt št. P6-0376, "Gledališke in medumetnostne raziskave") ter Raziskovalni svet za umetnost in humanistiko Velike Britanije v okviru projekta Cultural Value, subvencija št. AH/L01440/1.
Radi bi se zahvalili Anne Lotte Heijink in Szigmundu Lakóju za prizadevanja pri delu raziskave, ki je potekal v Debrecenu, in Marku Koprivnikarju za del statističnih obdelav tej raziskavi.

1 To se je zgodilo v Debrecenu, Groningenu, Tynesidu in Tartuju. V švicarskem mestu Bern smo nekaj demografskih podatkov o občinstvu zbrali z uporabo že obstoječih rezultatov raziskav; v danskem Aarhusu smo opravili le raziskave v obliki tako imenovanih poglobljenih gledaliških pogovorov. Nobenega od obeh mest nismo vključili v analizo v pričujočem članku.

različnih gledaliških produkcij in njihovih uprizoritev v določenem mestu, kakor je opisano v članku v pričujoči izdaji, ki obravnava gledališko ponudbo. V Tartuju je bilo na primer od 137 različnih poklicnih produkcij v enem letu uprizorjenih 650 predstav, medtem ko je v Groningenu skoraj enako število predstav temeljilo na 350 različnih produkcijah. Posledično smo morali v Groningenu za raziskavo uporabiti več produkcij kakor v Tartuju.[2]

Podatke o tipih občinstva smo zbirali ob pomoči vseh prizorišč, ki igrajo pomembnejšo vlogo v mestni gledališki krajini.[3] Gledalce na uprizoritvah izbranih produkcij smo prosili, naj izpolnijo majhno vizitko ali nam zaupajo svoj elektronski naslov, da bi jim lahko raziskovalna ekipa po elektronski pošti posredovala vprašalnik.[4] Ko so nam vprašalnike vrnili v digitalni obliki, smo jih avtomatsko obdelali glede na vsako posamično predstavo; nato smo zbrali vse rezultate iz določenega mesta in jih obdelali s pomočjo SPSS (Statističnega paketa za družbene vede) ali druge primerljive programske opreme. V Debrecenu, Tynesidu in Tartuju so se nekateri sodelujoči odločili poslati vprašalnik po pošti. V vseh mestih smo za anketiranje občinstva izbrali le javno dostopne produkcije. Za ta članek smo posebej izbrali podatke, povezane s poklicnim gledališčem, namenjenim splošni javnosti.

**Preglednica 1.** *Razmerje med produkcijami, obiski in anketiranci glede na ponudbo ter vzorec (vključno z ljubiteljskim in polpoklicnim gledališčem)*

| | Debrecen | Groningen | Tyneside | Tartu |
|---|---|---|---|---|
| **Raziskovalno obdobje** | apr. 2012 – jun. 2012 | sep. 2010 – jul. 2011 | feb. 2014 – jun. 2014 | sep. 2012 – okt. 2012 |
| **Produkcije v okviru raziskovalnih kriterijev** | **174** | **342** | **ni podatka** | **117** |
| **med sezono v vzorcu** | *8* | *52* | *24* | *13* |
| **Obiski v okviru raziskovalnih kriterijev** | **135.413** | **160.013** | **ni podatka** | **106.380** |
| **med sezono** | *7660* | *18.486* | | *7.490* |
| **Sodelujoči, v absolutnem številu** | **1.139** | **2.773** | **1.804** | **1.401** |
| **v % obiskov glede na vzorec** | *15 %* | *15 %* | *ni podatka* | *19 %* |

Preglednica 1 prikazuje razlike v raziskovalnih obdobjih, številu produkcij, obisku uprizoritev, ki smo jih spremljali, in v številu sodelujočih. Medtem ko je raziskava

2 Števila produkcij, predstav in obiskov, ki so omenjena in uporabljena tukaj, se lahko razlikujejo od skupnih števil, ki so predstavljena v članku o gledališki ponudbi, ker tipi produkcij, uporabljeni za ankete, ne zajemajo vseh gledaliških žanrov in tipov, predstavljenih v pregledu skupne ponudbe.

3 Popoln seznam je na voljo v Prilogi.

4 Nekatera gledališča so uporabila tudi lasten seznam naslovov, da so dosegla gledalstvo določenih uprizoritev. Ena od težav pri tovrstnem načinu zbiranja podatkov o občinstvu je, da gre do določene mere za samoizbiro, saj imajo ljudje, ki imajo čas in/ali voljo za odgovarjanje na vprašanja, sorazmerno prednost pred tistimi, ki izkazujejo manj zanimanja. Raziskovalna ekipa je ta problem lahko zgolj sprejela in upala, da bo številčnost sodelujočih oslabila njegov učinek.

gledališke ponudbe v glavnem obravnavala celotno koledarsko leto ali celotno gledališko sezono, smo raziskavo občinstva izvajali v krajšem časovnem obdobju; z izjemo Groningena, kjer zajema vso sezono. Seveda je posledica omenjenih razlik med obdobji, ki so bila na voljo za raziskovanje, drugačno število produkcij, ki smo jih uporabili za raziskavo občinstva.

V vseh mestih smo izbrali reprezentativni vzorec produkcij za splošno občinstvo, osnovan na sorazmernih deležih različnih tipov gledališča[5] med redno sezono. Vendar zaradi kratkega raziskovalnega obdobja glede na velikost področja na žalost ni bilo mogoče zbrati veljavnih podatkov o gledališki ponudbi med sezono v Tynesidu.[6] Posledica te omejitve je bil izpad podatkov za Tyneside v številnih preglednicah, tudi ko gre za število predstav in njihovo obiskanost.[7]

**Preglednica 2.** *Primerjava razmerij produkcij v ponudbi in vzorcu z razmerji med obiski/sodelujočimi v raziskovanih tipih gledališča*

| | Debrecen[8] | Groningen | Tyneside | Tartu |
|---|---|---|---|---|
| **Ponudba produkcij/vzorec** | **100%** | **100%** | **100%** | **100%** |
| Govorjeno gledališče | 49,8 / 62,5 | 41,3 / 50,0 | - / 58,3 | 70,0 / 61,5 |
| Ples | 30,7 / 12,5 | 13,0 / 19,2 | - / 16,7 | 12,0 / 15,4 |
| Glasbeno gledališče | 10,4 / 12,5 | 12,5 / 11,5 | - / 8,3 | 14,0 / 23,0 |
| *Kleinkunst* | 7,5 / 12,5 | 29,0 / 19,2 | - / 12,5 | - / - |
| Drugi tipi | 1,6 / - | 4,0 / - | - / 4,2 | 4,0 / - |
| **Ponudba obiskov/sodelujoči** | **100%** | **100%** | **100%** | **100%** |
| Govorjeno gledališče | 50,3 / 63,7 | 27,0 / 42,5 | - / 35,8 | 56,6 / 56,5 |
| Ples | 13,0 / 2,0 | 11,5 / 18,8 | - / 27,3 | 7,0 / 12,3 |
| Glasbeno gledališče | 29,0 / 30,0 | 28,1 / 17,5 | - / 34,0 | 32,0 / 31,3 |
| *Kleinkunst* | 7,0 / 4,2 | 24,0 / 21,2 | - / 2,3 | - / - |
| Drugi tipi | 0,7 / - | 9,5 / - | - / 0,5 | 5,0 / - |

Podrobnejši pogled na razdelitev produkcij, obiskov in sodelujočih glede na različne tipe gledališča (Preglednica 2) jasno kaže, da sta število produkcij, uporabljenih v raziskavi, pa tudi število sodelujočih v štirih mestih zastopani v

5 Za pojasnitev izbora tipov in žanrov gledališč glej članek o gledališki ponudbi v tej številki.

6 Tyneside je sestavljen iz mest Newcastle in Gateshead, ki si ležita nasproti na nasprotnih bregovih reke Tyne, in iz manj urbanih področij severnega in južnega Tynesida. Zaradi zagotovitve financiranja je raziskava Newcastla specifično vključevala obdajajoče področje, znano pod imenom Tyneside, katerega prebivalstvo je približno trikrat številčnejše v primerjavi z ožjim predelom samega Newcastla. Širše območje, znano kot Tyne and Wear, vključuje še mesto Sunderland (275.000 prebivalcev), ki leži na jugu. Nobena od raziskav za ta projekt ni vključevala Sunderlanda.

7 Poleg tega število anketirancev v Tynesidu verjetno ne bo natančno zastopalo števila gledalcev, ker je bilo 26,4 % sodelujočih navzočih na baletni predstavi *Labodje jezero,* 31,6 % pa na uprizoritvi muzikala *Umazani ples.*

8 V Debrecenu lutkovno gledališče s svojimi 300 predstavami in 33.000 obiski pomeni največji del »drugih gledaliških tipov«, vendar pa ga nismo mogli vključiti v vzorec, ker so skoraj vse predstave lutkovnega gledališča namenjene otrokom in jih zato ne moremo šteti h »gledališču za splošno občinstvo«.

različnem obsegu. Takšne razlike bi utegnili povzročiti dosegljivost določenih tipov in žanrov v specifičnem raziskovalnem obdobju ali razlika v količini gledalcev, navzočih ob različnih dogodkih. Medtem ko so v vzorcu iz Debrecena plesne produkcije znatno manj zastopane, je pri vzorcu iz Groningena ta tip gledališča nekoliko preveč zastopan; enako velja za govorjeno gledališče v vzorcih iz Groningena in Debrecena ter za glasbeno gledališče pri vzorcu iz Tartuja. Poleg tega je pri vzorcu iz Groningena *kleinkunst* premalo zastopan. Enake nepopolnosti se v raziskavi bolj ali manj pojavljajo v odnosu med skupnim številom obiskov v preiskovanih tipih in številom sodelujočih glede na gledališki tip, četudi so pri vzorcu iz Groningena gledalci glasbenega gledališča premalo zastopani.

Na splošno bi lahko ta razhajanja upoštevali kot sprejemljiva: ne samo zaradi skupne količine sodelujočih, temveč še posebej zato, ker bo večina rezultatov te raziskave predstavljena v prvi vrsti po tipu in žanru. Vendar pa bo treba previdno oblikovati sklepe za vse žanre skupaj.

Ena od težav pri tem tipu raziskovanja je, kako vedeti, ali vzorec sodelujočih zastopa ljudi, ki so bili navzoči na uprizoritvah. To vprašanje je povezano z dejstvom, da je v primeru heteroseksualnih parov, ki smo jih prosili za sodelovanje v raziskavi, na vprašalnik največkrat odgovarjala ženska. To bi utegnilo izkrivljati pogled na sestavo občinstva, do česar bi lahko prišlo v vseh raziskovanih mestih. Ženske so za 10 % več proporcionalno bolj zastopane v vzorcu glede na pričakovanja, osnovana po statističnih podatkih gledališkega udejstvovanja za moške in ženske na splošno (glej www.stat.ee; statline.cbs.nl; Antal, "Kik járnak színházba?"). Na srečo to samodejno ne pomeni, da bi bili načini izpolnjevanja vprašalnikov zato kakor koli drugačni.[8]

**Preglednica 3.** *Sodelujoče ženske in moški v primerjavi z gledališkimi gledalci na splošno v mestu ali državi (v odstotkih)*

| | Debrecen | Groningen | Tyneside | Tartu | Skupno in povprečno |
|---|---|---|---|---|---|
| **Število sodelujočih** | 1.139 | 2.773 | 1.815 | 1.401 | 7.128 |
| **Sodelujoče ženske** | 62,9 % | 68,8 % | 77,0 % | 79,0 % | 71,9 % |
| **Sodelujoči moški** | 37,1 % | 31,2 % | 23,0 % | 21,0 % | 28,1 % |
| **Ženske in moški gledalci na splošno** | Ženske: 60,6 % | Ženske: 58 % | Ni na voljo. | Ženske: 63,6 % | Ženske: 60,7 % |
| | Moški: 39,4 % | Moški: 42 % | | Moški: 36,4 % | Moški: 39,3 % |

Še en način preverjanja reprezentativnosti vzorcev poteka s pomočjo primerjave

8 Marline Lisette Wilders v svoji disertaciji ni odkrila znatnih razlik med načini, kako so ženske in moški presojali gledališke predstave in ocenjevali večerni dogodek kot celoto (*Theaterbeleving in het belevenistheater* 299).

izobrazbenih ozadij sodelujočih z izobrazbenim ozadjem gledališkega občinstva na splošno, če je slednje znano iz obstoječih raziskav. V vseh tovrstnih primerih je bilo občinstvo v vzorcih visoko izobraženo (povprečno 70 % gledalcev je imelo višjo poklicno ali univerzitetno izobrazbo).

Sorazmerno s povprečno sestavo gledališkega občinstva so visoko izobraženi gledalci v vzorcih zastopani pretirano, vsaj v Debrecenu in Groningenu (glej Preglednico 4). Razlog je lahko, da smo raziskavo izvajali v mestih, kjer je prebivalstvo v povprečju visoko izobraženo. Poleg tega je lahko razlog za ta rezultat tudi dejstvo, da številke, predstavljene v Preglednici 4 (in v nadaljevanju), zadevajo izključno poklicne oblike gledališča.

Vprašanja, na katera so morali odgovoriti sodelujoči, so bila osredotočena na dve področji: 1) demografski podatki o gledalcih: njihov spol; starost; raven izobrazbe; kraj bivanja; in 2) podatki o njihovih navadah obiskovanja gledališča, od katerih so bili za ta članek najpomembnejši tipi in žanri gledališča, ki jih obiskujejo, ter pogostost njihovih obiskov v zadnjih dvanajstih mesecih. S povezovanjem tega razmeroma majhnega števila vprašanj smo se dokopali do številnih uvidov v sestavo in obnašanje občinstva, kakor bomo prikazali na naslednjih straneh.

**Preglednica 4.** *Izobrazbene ravni sodelujočih v primerjavi z gledališkim občinstvom na splošno v različnih mestih ali državah (v odstotkih)*

| | Debrecen | | Groningen | | Tyneside | | Tartu | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | N = 941 | | N = 2017 | | N = 1521 | | N = 1345 | |
| | Vzorec | Splošno občinstvo | Vzorec | Splošno občinstvo | Vzorec | Splošno občinstvo | Vzorec | Splošno občinstvo |
| **Brez višje izobrazbe** | **32,7** | **46,9*** | **22,2** | **35,0**** | **27.2** | - | **31,9** | - |
| **Višja ali visoka izobrazba** | **67,3** | **53,1*** | **77,8** | **65** | **72.8** | - | **68,1** | - |
| *Višja poklicna izobrazba* | *21,1* | | *36,5* | | *18,3* | | *10,4* | |
| *Univerzitetna izobrazba* | *46,2* | | *41,3* | | *54,5* | | *57,7* | |

*Opombe.* * Glej Tárki. ** Na voljo ni nedavnih odstotnih deležev za Groningen. Te številke temeljijo na Maas idr. (*Podiumkunsten en publiek*) in Ranshuysen ("Op maat gesneden publieksonderzoek").

# Rezultati

## Debrecen in Tartu imata mlado občinstvo, v Groningenu in Tynesidu pa je občinstvo starejše

Za določitev sestave občinstva moramo najprej upoštevati dva vidika: razdelitve glede na starost in razdelitve glede na raven izobrazbe. Glede starosti lahko najdemo zanimive razlike med mesti. Če upoštevamo, da gre pri tem izključno za predstave, namenjene splošnemu občinstvu, majhna količina mladostnikov med občinstvom ni zelo opazna.

**Preglednica 5.** *Starostne skupine občinstva poklicnega gledališča za splošno občinstvo (v odstotkih)*

| | Debrecen | | Groningen | | Tyneside | | Tartu | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | N = 1057 | | N = 2146 | | N = 1376 | | N = 1401 | |
| | Vzorec | Preb. | Vzorec | Preb. | Vzorec | Preb. | Vzorec | Preb. |
| **12–15** | 12,4 | 3,3 | 1,4 | 3,1 | 0,4 | 3,3 | 1,9 | - |
| **16–19** | ***21,5*** | 6,6 | 5,1 | 6,3 | 1,5 | 7,6 | 8,4 | 6,5 |
| **20–25** | ***16,7*** | 7,6 | 15,9 | 20,0 | 3,2 | 7,1 | 17,1 | 9,4 |
| **26–35** | 9,0 | 17,6 | 15,4 | 21,2 | 13,0 | 13,7 | ***25,3*** | 20,4 |
| **36–45** | 13,2 | 15,5 | 14,5 | 15,0 | 17,0 | 15,3 | ***19,7*** | 16,9 |
| **46–55** | 12,0 | 13,2 | ***23,3*** | 13,7 | ***24,7*** | 18,2 | 16,1 | 14,2 |
| **56–65** | 11,6 | 12,1 | ***18,8*** | 12,5 | ***26,5*** | 15,3 | 6,9 | 12,3 |
| **66–83** | 3,5 | 13,2 | 5,6 | 8,2 | 13,7 | 18,6 | 4,5 | 20,4 |
| | 100% | | 100% | | 100% | | 100% | |
| **Povprečna starost** | 33 | | 43 | | 50 | | 36 | |

*Opombe.* Preb. = v ***raziskovanem*** prebivalstvu mesta. * Odstotki temeljijo na prebivalstvu južnega Tynesida. (www.neighbourhood.statistics.gov.uk. Area South-Tyneside (Local Authority) Age structure, 2011).

Vendar pa je presenetljivo opazno, da so v Tartuju in Debrecenu najobširnejši starostni segmenti znatno mlajši od tistih v Groningenu in Tynesidu. V Debrecenu obiskovalci, stari od 16 do 25 let, sestavljajo skoraj 40 % občinstva; v Tartuju ljudje, stari od 20 do 35 let, sestavljajo celo več kot 40 % skupnega občinstva, kar nikakor ni skladno z izidi v drugih mestih, kjer je videti, da se »mladi starši« (ki sestavljajo del starostnega segmenta od 25 do 35 let) pogosto izogibajo gledališču deset let ali več, ko so njihovi otroci majhni.

V Groningenu je največ obiskovalcev gledališča starih od 46 do 55 let (23,3 %), tesno pa ji sledi naslednja starostna skupina od 56 do 65 let, ki zastopa 18,9 %. Zadnja starostna skupina, od 66 do 83 let, je celo največja v gledališčih Tynesida (26 %). Te številke zagotovo niso skladne s sestavo prebivalstva v zadevnih mestih. Omenjeni segmenti so jasno in včasih močno pretirano zastopani v vzorcu, vendar pa po drugi strani nekatere skupine sploh ne zahajajo v gledališče toliko, kot bi pričakovali. Tako je na primer s študenti v Tynesidu in Groningenu (20 % mestnega prebivalstva, a zgolj 15,9 % v gledališču) in pri skupinah od 26 do 35 let v Groningenu in celo še bolj v Debrecenu, kar je v močnem kontrastu z razmerami v Tartuju, kjer je prisotnost starostne skupine od 20 do 25 let v gledališču skoraj dvakratna v primerjavi z zadevnim odstotkom prebivalstva. Tako v Debrecenu in Tartuju vidimo dve različni skupini »mladih« obiskovalcev gledališča. Gledališča v Tartuju izkazujejo bolj ali manj enakovredno pretiran obisk vseh starostnih segmentov vse do starosti 56 let za ceno precej nizke zastopanosti starejših od 56 let. Slednja skupina obsega 33 % prebivalstva, a le 11 % gledališkega občinstva. Vtis, da je v Debrecenu toliko mladostnikov (še posebej od 12 do 19 let) del gledališkega občinstva, bi lahko pojasnili z dejstvom, da so bili na eni od večjih produkcij v vzorcu navzoči nekateri šolski razredi. Toda ko smo vse sodelujoče vprašali, katere tipe gledališča so obiskali v zadnjih dvanajstih mesecih (razen tistih, ki so jih obiskali prav tedaj, ko smo jih anketirali), je postalo jasno, da v Debrecenu ti mladostniki (od 16 do 19 let) oblikujejo znaten del občinstva vseh žanrov, pravzaprav največji segment, od 20,8 % na dogodkih govorjenega gledališča do celo 30,8 % na sodobnoplesnih predstavah (za podrobnosti glej Preglednico A v Prilogi).[9] Pet od šestnajstih sezonskih paketov vstopnic, ki so na voljo srednješolcem v Debrecenu (bodisi posameznim učencem bodisi organiziranim šolskim obiskom), se očitno dokaj dobro prodaja.

Na splošno vidimo pri vseh žanrih v različnih mestih enako delitev starostnih skupin, kot jo je prikazal splošni prerez: v Debrecenu je približno 50 % občinstva mlajšega od 26 let in samo približno 25 % starejšega od 45, medtem ko je v Groningenu okoli 48 % občinstva starejšega od 45 let, v Tynesidu pa celo 64 %. Številke lahko dajejo napačno sliko zaradi večjega števila srednješolcev od 16 do 19 let v vzorcu iz Debrecena, vendar pa to zagotovo ne pojasni presenetljivih razlik med mestoma. Prvič, ti mladostniki bi lahko tudi odgovorili, da se v zadnjih dvanajstih mesecih niso udeležili nobene druge predstave govorjenega gledališča, opere ali plesa, vendar sploh ni bilo tako. In drugič, navzočnost

9 V tem članku uporabljamo enako klasifikacijo za tipe gledališča in njihove žanre, kakor je pojasnjeno v predhodnem članku o gledališki ponudbi. V nekaterih primerih pa smo kljub temu združili tipe (glasbeno gledališče in šov), medtem ko v drugih primerih, ko govorimo o *kleinkunstu*, dejansko največkrat govorimo o njegovem najbolj razširjenem žanru, namreč o (stand-up) komediji.

naslednje starostne skupine (od 20 do 25 let) je podobna kot v drugih mestih; z izjemo Tynesida, kjer se zdi, da se ta del prebivalstva ne podaja v gledališče.[10]

Nekatera druga opažanja na področju primerjave starostnih segmentov je mogoče utemeljiti s številkami iz Preglednice A v Prilogi: opera zares pritegne starejše občinstvo; celo v Tartuju je 55 % obiskovalcev starejših od 45 let. Debrecen pri tem ohranja ravnovesje z okoli 14-odstotno udeležbo na starostno skupino, z izjemo 21 % mladostnikov in 7,5 % starih od 26 do 35 let. Še en zelo majhen in ne nepričakovan obrat v smeri k mlajšemu občinstvu je mogoče najti na predstavah *kleinkunsta*, kjer predvsem starostna skupina od 36 do 45 let, v Debrecenu pa celo skupina od 25 do 35 let nekoliko bolj prispevata k številčnosti občinstva kakor pri drugih tipih gledališča.

## Vse vrste občinstva so visoko izobražene, vendar najbolj v Groningenu

Gledališki obiskovalci so dokaj visoko izobraženi: 67 % v Debrecenu in 78 % v Groningenu jih ima najvišjo poklicno ali univerzitetno izobrazbo ali pa zanjo študirajo, kar znese od 30 do 40 % več kot pri prebivalcih vseh zadevnih mest.[11] V Tartuju in Debrecenu gledališče pritegne nekoliko več ljudi *brez* višje ali visoke izobrazbe kakor v obeh drugih mestih; ti sestavljajo skoraj eno tretjino vseh vrst občinstva. V Groningenu je rezultat za to skupino najnižji; samo 22 % občinstva nima višje ali visoke izobrazbe in ne študira, da bi jo pridobilo.[12] Rezultati glede na žanr kažejo, da številni tipi in žanri pritegnejo celo še manj ljudi brez visokoizobrazbenega ozadja (glej Preglednico B v Prilogi). V Tartuju in Tynesidu je bilo zgolj 20 do 25 % teh vrst občinstva v vzorcu izobraženih le na sekundarni ali nižji ravni, z neznatno izjemo pri muzikalih, kjer se rezultati približajo 30 %. Enako vidimo v Groningenu, kjer muzikali pritegnejo 23 % občinstva z nižjo ali srednjo izobrazbeno ravnjo, kar je dvakrat višje od povprečja za vse druge žanre v Groningenu, torej 12 %. Debrecen izkazuje nekoliko drugačne rezultate, pri čemer 55 % skupnega občinstva sestavljajo visoko izobraženi ljudje, 45 % pa ljudje z drugimi ravnmi izobrazbe; za sodobni ples in šov je 60 % tistih, ki so manj kot visoko izobraženi. Te rezultate je mogoče delno pojasniti z navzočnostjo mnogih srednješolcev v vseh vrstah občinstva v Debrecenu.

10 Kljub temu se zdi, da dva velika kluba za stand-up komedijo v Newcastlu na reki Tyne zares pritegneta to starostno skupino.

11 Primerjava utegne biti nekoliko izkrivljena, ker smo v rezultatih, ki zadevajo prebivalstvo, upoštevali samo tiste ljudi, ki so dosegli izobrazbeno raven; v vzorcu upoštevamo tudi ljudi, ki šele študirajo za določeno stopnjo.

12 Rezultat iz Groningena utegne biti nekoliko izkrivljen zaradi šibke zastopanosti obiskovalcev muzikalov (in šovov) v vzorcu.

**Preglednica 6.** *Ravni izobrazbe občinstva poklicnega gledališča za splošno v primerjavi s celotnim prebivalstvom mesta*

| | Debrecen | | Groningen | | Tyneside | | Tartu | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | N = 941 | | N = 2017 | | N = 1521 | | N = 1345 | |
| | Vzorec | Preb. | Vzorec | Preb. | Vzorec | Preb. | Vzorec | Preb. |
| **Brez višje izobrazbe** | **32,7** | **72,4** | **22,2** | **52,0*** | **28,2** | **64,9**** | **31,9** | **61,8** |
| **Višja izobrazba** | **67,3** | **27,6***** | **77,8** | **48,0** | **72,8** | **35,1** | **68,1** | **38,2** |
| *Višja poklicna izobrazba* | *21,1* | - | *36,5* | - | *20,0* | - | *10,4* | *21,4* |
| *Univerzitetna izobrazba* | *46,2* | - | *41,3* | - | *52,8* | - | *57,7* | *16,8* |

*Opombe.* Preb. = prebivalstvo. * Na podlagi podatkov o prebivalstvu, dosegljivih na www.os-groningen.nl, ki zadevajo število ljudi s potrdili o višji ali visoki izobrazbi. ** Na podlagi www.neighbourhood.statistics.gov.uk. Area South-Tyneside (Local Authority), Qualifications and Students, 2011. *** Na podlagi popisa prebivalstva 2011.

## Govorjeno gledališče je med gledališkimi obiskovalci v vseh mestih najpriljubljenejši tip gledališča

Iz rezultatov v preglednicah A in B v Prilogi je razvidno, da številni gledalci ne obiskujejo zgolj svojega najljubšega tipa gledališča, temveč tudi druge žanre. Rezultati namreč prikazujejo trikrat več obiskovalcev, kot je sodelujočih v anketi. Preglednica 7 kaže, koliko obiskovalcev gledališča bodisi obiskuje različne tipe in žanre gledališča bodisi jih ne obiskuje.

Zdi se, da je govorjeno gledališče še zmeraj najpriljubljenejši tip gledališča; povprečno ga ne obiskuje manj kot 30 % gledaliških obiskovalcev; Debrecen je z 11,9 % odklon v eno stran, Tyneside s 36,5 % pa v drugo. Drži pa, da v večini mest od 70 do 80 % gledalcev ne obiskuje opere in različnih žanrov v tipski kategoriji plesa oziroma da tega vsaj niso storili v zadnjih dvanajstih mesecih pred izpolnjevanjem vprašalnika. Vendar je tudi nekaj opaznih izjem. V Tynesidu na primer klasični pa tudi sodobni ples obiskuje 35 % gledaliških obiskovalcev, podobno je tudi v Groningenu sodobni ples znatno priljubljenejši kot v drugih mestih. Te razlike izvirajo iz dejstva, da je en žanr bolj navzoč v enem mestu, drugi pa v drugih, kakor je predstavljeno v članku o gledališki ponudbi.[13] To pojasni tudi sorazmerno veliko priljubljenost *kleinkunsta* v Groningenu, kjer zgolj 43 % gledaliških obiskovalcev nikoli ne obišče tega tipa gledališča.[14] Priljubljenosti muzikalov v Debrecenu pa po drugi strani ni mogoče pojasniti na enak način,

13 Za Tyneside glejte opombo pod črto št. 6.

14 Smeri vzročne povezave med navzočnostjo ponudbe in povpraševanjem prebivalstva na tem mestu nismo raziskovali.

kajti v primerjavi z drugimi mesti se drugje zgodi samo polovično število predstav tega žanra. Nemara se pri tem kaže učinek širitve in preusmerjanja nekdanjega občinstva operetnih uprizoritev, saj je videti, da na žanr muzikala v Debrecenu vpliva dolgoletno izročilo operete.[15] Videti je, da so za govorjenim gledališčem (22 % ga ni obiskovalo) v tem mestu najbolj priljubljeni žanri v okviru glasbenega gledališča (ki jih ne obiskuje povprečno 42 %), vključno z opero, ki je s 77 poklicnimi predstavami v Debrecenu veliko bolj dostopna kot drugje. Toda dobimo lahko celo še natančnejšo sliko o obnašanju gledaliških obiskovalcev, saj smo vprašali tudi, katere žanre so gledalci obiskali v zadnjih dvanajstih mesecih, ob čemer lahko vidimo vzajemne odnose med različnimi tipi gledališča, ki jih gledalci obiskujejo (glej Preglednico C v Prilogi).

**Preglednica 7.** *Del skupnega občinstva, ki je ali ni obiskal navedenih tipov/žanrov gledališča v zadnjih dvanajstih mesecih pred raziskavo*

| | Debrecen | | Groningen | | Tyneside | | Tartu | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | N = 1139 | | N = 2146 | | N = 1415 | | N = 1401 | |
| | % obiskali | % ne | % obiskali | % ne | % obiskali | % ne | % obiskali | % ne |
| **Govorjeno gledališče** | 88,1 | 11,9 | 69,6 | 30,4 | 63,5 | 36,5 | 73,2 | 26,8 |
| **Klasični ples** | 27,4 | 72,6 | 18,3 | 81,7 | 36,1 | 63,9 | 26,5 | 73,5 |
| ***Sodobni ples*** | 22,9 | 77,1 | 38,2 | 61,8 | 34,7 | 65,3 | 17,4 | 82,6 |
| ***Opera/opereta*** | 57,1 | 42,9 | 18 | 82 | 22,4 | 77,6 | 20 | 80 |
| **Muzikal*** | 59,4 | 40,6 | 43,6 | 56,4 | 68 | 32 | 42,3 | 57,7 |
| **Šov*** | 24,2 | 75,8 | ** | ** | 24,9 | 75,1 | ** | ** |
| ***Kleinkunst*** | 33,4 | 66,6 | 57,2 | 42,8 | 37,2 | 62,8 | ** | ** |
| **Lutkovno gledališče** | ** | ** | ** | ** | ** | ** | 7,2 | 92,8 |

*Opombe.* * V Groningenu smo muzikal in šov združili v vprašanju, kako pogosto so si ljudje ogledali šov in/ali muzikal v zadnjih dvanajstih mesecih. ** Ta tip/žanr ni bil del vprašalnika v tem mestu.

Vnovič je jasno, da je govorjeno gledališče priljubljeno tudi pri obiskovalcih vseh drugih tipov in žanrov; obiskuje ga od 75 do 92 % občinstva. Na drugem mestu po priljubljenosti je muzikal; od 62 do 87 % različnih vrst občinstva očitno obiskuje tudi muzikale, razen v Groningenu in Tartuju, kjer to drži za povprečno 44 % in 61 % občinstva različnih gledaliških tipov, v tem zaporedju. Udeležba na klasičnih plesnih in opernih predstavah v Groningenu je nižja kot v drugih

15 Število muzikalov v mestnem gledališču v Debrecenu je zmanjšal Attila Vidnyánszky, ki je bil v obdobju raziskave direktor gledališča Csokonai Színház.

mestih, očitno zaradi pomanjkanja ponudbe v teh žanrih. V Tynesidu vse vrste občinstva obiskujejo muzikale v znatno večji meri kot drugod. Na splošno lahko vsakega obiskovalca posamičnega žanra štejemo tudi za obiskovalca vsaj še dveh drugih žanrov.

## Gledalci obiskujejo različne žanre dvakrat na leto, govorjeno gledališče pa nekoliko pogosteje

Potem ko smo poskušali dobiti uvid v to, kdo so gledališki obiskovalci v posamičnih mestih glede na starost, raven izobrazbe in gledališki okus, je v tem poglavju v ospredju vprašanje, koliko ljudi dejansko obiskuje gledališče v različnih mestih, in sicer glede na gledališki tip, žanr in na splošno. Ker smo vse sodelujoče vprašali, kako pogosto so si ogledali različne oblike gledališča v zadnjih dvanajstih mesecih, smo lahko izračunali število obiskov vseh skupaj glede na določeni žanr v tem obdobju, posledično pa tudi povprečno število obiskov enega gledališkega obiskovalca glede na žanr v tistem letu.[16]

Kar zadeva gledališke tipe in žanre, je videti, da je skoraj zmeraj in povsod gledalec obiskal približno dve predstavi določenega žanra v zadevnih dvanajstih mesecih. Govorjeno gledališče pa so gledalci obiskali povprečno več kot trikrat na leto, v Debrecenu in Groningenu pa skoraj štirikrat. Slednjič pa lahko v Groningenu ugotovimo nekoliko višjo stopnjo obiska predstav sodobnega plesa in *kleinkunsta* v primerjavi z drugimi mesti. Obe poklicni gledališči sodobnega plesa, ki imata sedež v Groningenu, sta namreč v sezoni 2010/11 imeli očitno nekoliko več zvestega občinstva, ponudba več kot 100 predstav *kleinkunsta* s 85 različnimi produkcijami pa kaže na veliko priljubljenost tega gledališkega tipa med prebivalstvom.

16 Glede na žanr smo izračunali odstotek sodelujočih, ki so rekli, da so bili v zadnjih dvanajstih mesecih navzoči 1–2, 3–5 ali več kot šestkrat (uporabili smo število 7), tako da smo lahko ugotovili najnižje in najvišje število obiskov gledališča s strani naključnih, rednih in zelo pogostih obiskovalcev v skupini sodelujočih, nato pa ta števila sešteli. Skupno število obiskov smo delili s številom sodelujočih in dobili povprečno število obiskov glede na žanr. Najverjetnejša je najnižja številka, če upoštevamo nagnjenost sodelujočih, da navadno dajejo najbolj zaželene odgovore.

**Preglednica 8.** *Izkoristek ponudbe različnih tipov/žanrov v poklicnem gledališču za splošno občinstvo v zadnjih dvanajstih mesecih pred raziskavo (v odstotkih)*

| | Št. obiskov | Debrecen | Groningen | Tyneside | Tartu |
|---|---|---|---|---|---|
| | | N = 1057 | N = 2146 | N = 1815 | N = 1401 |
| Govorjeno gledališče | | N=977 | N=1824 | N=904 | N=1020 |
| | 1–2 | 35,0 | 40,0 | 47,5 | 50,8 |
| | 3–5 | 44,2 | 33,8 | 32,9 | 32,8 |
| | 6+ | 20,8 | 26,2 | 19,6 | 16,3 |
| **Povprečje obiskov letno na gledalca** | | **3.2–4.4** | **3.2–4.4** | **2.8–3.9** | **2.6–3.8** |
| Klasični ples | | N=343 | N=462 | N=511 | N=368 |
| | 1–2 | 79,9 | 86,6 | 87,7 | 84,8 |
| | 3–5 | 17,2 | 11,6 | 10,5 | 13,3 |
| | 6+ | 2,9 | 1,8 | 1,8 | 1,9 |
| **Povprečje obiskov letno na gledalca** | | **1.5–2.7** | **1.4–2.4** | **1.5–2.7** | **1.4–2.5** |
| Sodobni ples | | N=286 | N=970 | N=491 | N=241 |
| | 1–2 | 85,7 | 67,5 | 85,6 | 92,9 |
| | 3–5 | 11,2 | 24,3 | 12,8 | 5,4 |
| | 6+ | 3,1 | 8,2 | 1,6 | 1,7 |
| **Povprečje obiskov letno na gledalca** | | **1.3–2.5** | **2.0–3.1** | **1.4–2.5** | **1.2–2.2** |
| Opera/opereta | | N=714 | N=452 | N=317 | N=421 |
| | 1–2 | 78.6 | 79.6 | 89.0 | 82,6 |
| | 3–5 | 17.1 | 16.2 | 9.1 | 10,8 |
| | 6+ | 4.3 | 4.2 | 1.9 | 6,6 |
| **Povprečje obiskov letno na gledalca** | | **1.5–2.7** | **1.6–2.7** | **1.3–2.4** | **1.6–2.6** |
| Muzikal* | | N=742 | N=1105 | N=965 | N=599 |
| | 1–2 | 80,6 | 77,3 | 64,1 | 89,5 |
| | 3–5 | 16,0 | 19,9 | 27,2 | 8,8 |
| | 6+ | 3,4 | 2,8 | 8,7 | 1,7 |
| **Povprečje obiskov letno na gledalca** | | **1.5–2.6** | **1.6–2.7** | **1.5–3.3** | **1.3–2.3** |
| Šov* | | N= 312 | n.a | N=353 | n.a. |
| | 1–2 | 84,0 | | 90,6 | |
| | 3–5 | 14,1 | | 7,4 | |
| | 6+ | 1,9 | | 2,0 | |
| **Povprečje obiskov letno na gledalca** | | **1.4–2.5** | | **1.3–2.3** | |
| *Kleinkunst* | | N= 377 | N=1377 | N=526 | n.a. |
| | 1–2 | 79,6 | 67,5 | 76,1 | |
| | 3–5 | 17,0 | 25,4 | 18,6 | |
| | 6+ | 3,4 | 7,1 | 5,3 | |
| **Povprečje obiskov letno na gledalca** | | **1.5–2.7** | **1.9–3.1** | **1.7–2.8** | |
| Lutkovno gledališče | | n.a | n.a | n.a. | N=108 |
| | 1–2 | | | | 90,7 |
| | 3–5 | | | | 8,4 |
| | 6+ | | | | 0,9 |
| **Povprečje obiskov letno na gledalca** | | | | | **1.2–2.3** |

*Opombe.* * V Groningenu smo muzikal in šov združili v vprašanju, kako pogosto so ljudje obiskali šov ali muzikal v zadnjih dvanajstih mesecih. Za pojasnilo izračunov glej opombo 16.

Četudi je bilo povprečje obiskov gledališkega obiskovalca glede na žanr skoraj zmeraj okoli dva, je mogoče najti nekaj razlik med številom naključnih in pogostejših obiskovalcev. Videti je, da si več kot 80 % obiskovalcev običajno ogleda eno ali dve predstavi na leto v določenem žanru, drugih 20 % pa tri ali več, vključno z 2 ali 5 % pogostih obiskovalcev, ki obiščejo več kot šest predstav letno. Vendar pa ta splošna podoba vsebuje tudi nekaj izjem. Jasno je, da višji obisk posamičnega žanra pomeni tudi močnejši učinek pogostih obiskovalcev. To je mogoče najjasneje razbrati na področju govorjenega gledališča, kjer od 32,8 do 44,2 % občinstva sestavljajo ljudje, ki se udeležijo treh do petih predstav na leto, in v 16,3 do 26,2 % celo ljudje, ki si ogledajo več kot šest predstav. V Tynesidu enaka logika velja tudi za muzikale. V Groningenu, kjer je stopnja obiska *kleinkunsta* nekoliko višja kakor v Debrecenu in Tynesidu, je mogoče opaziti tudi nekoliko višji delež pogostejših obiskovalcev. Tako lahko torej sklenemo, da ima v vseh mestih govorjeno gledališče z več kot 50 % gledalcev, ki obiskujejo ta žanr dogodkov trikrat ali več na leto, dokaj zvesto občinstvo. Groningen izstopa po zvestem občinstvu za sodobni ples in *kleinkunst*; v obeh primerih se ena tretjina občinstva udeleži treh ali več predstav na leto. To drži za celo nekoliko večji delež (36 %) občinstva muzikalov v Tynesidu.

Ko premišljujemo o delovanju gledališča v mestu glede na število prebivalcev, ki obiskuje gledališča, deleži naključnih, občasnih (tri do pet obiskov letno) in pogostih (šest ali več obiskov letno) gledaliških obiskovalcev niso nepomembni, kajti ob poznavanju skupnega števila vstopnic, prodanih za posamični žanr, velja, da več kot je ljudi, ki pogosto obiskujejo gledališče, manj ljudi gleda ta žanr.

## V Tartuju gledališče obiskuje veliko več mestnih prebivalcev kakor v drugih mestih

Na podlagi rezultatov, zbranih v Preglednici 8, in na podlagi števila vstopnic, prodanih med sezono ali v enem letu, je mogoče izračunati število posameznikov, ki so dejansko izkoristili gledališko ponudbo v različnih tipih in žanrih gledališč, kakor smo storili v Preglednici 9.[17]

17 Kot smo že omenili, v Tynesidu nismo mogli zbrati podatkov o številu produkcij, predstav in obiskov.

**Preglednica 9.** *Dejanski izkoristek različnih tipov/žanrov v mestu*

| | Debrecen | Groningen | Tartu |
|---|---|---|---|
| | 25.365 vstopnic prodanih za poklicno gledališče za splošno občinstvo | 124.174 vstopnic prodanih za poklicno gledališče za splošno občinstvo | 96.594 vstopnic prodanih za poklicno gledališče za splošno občinstvo |
| Govorjeno gledališče | 74.870 vstopnic : 3,2 = **23.396 oseb** | 31.636 vstopnic : 3,2 = **9.886 oseb** | 70.377 vstopnic: 2,6 = **27.068 oseb** |
| Klasični ples | 7.416 vstopnic : 1,4 = **5.297 oseb** | **396 vstopnic za *eno samo predstavo*** | 4.373 vstopnic : 1,4 = **3.123 oseb** |
| Sodobni ples | | 10.398 vstopnic : 2,0 = **5.199 oseb** | 1.407 vstopnic : 1,2 = **1.172 oseb** |
| Opera | 12.122 vstopnic : 1,5 = **8.081 oseb** | 3.806 vstopnic : 1,6 = **2.378 oseb** | 5.941 vstopnic : 1,6 = **3.713 oseb** |
| Opereta | 7.191 vstopnic : 1,5 = **4.794 oseb** | | |
| Muzikal | 15.116 vstopnic : 1,5 = **10.077 oseb** | 44.353 vstopnic : 1,6 = **27.720 oseb** | 14.496 vstopnic : 1,3 = **11.150 oseb** |
| Šov | 2.150 vstopnic : 1,4 = **1.535 oseb** | | Tip ni na voljo. |
| *Kleinkunst* | 6.500 vstopnic : 1,5 = **4.333 oseb** | 33.585 vstopnic : 1,9 = **17.676 oseb** | Tip ni na voljo. |

*Opombe.* Številke kažejo oceno števila posameznikov odraslega prebivalstva, ki so dejansko izkoristili ponudbo različnih žanrov v mestu (profesionalno gledališče za splošno občinstvo) v dvanajstih mesecih pred raziskavo. Izračuni temeljijo na minimalnem povprečnem številu obiskov na gledalca (glej Preglednico 8).

Zaradi različnih vrst izročila in razvoja gledališke ponudbe ni presenetljivo, da v Tartuju operne ali operetne predstave obiskuje približno tisoč ljudi več kot v Groningenu ali da skoraj petkrat toliko oseb izkoristi ponudbo sodobnega plesa v Groningenu. Vendar pa je osupljivo dejstvo, da je v Tartuju prodanih le 20 % manj gledaliških vstopnic kakor v Groningenu (in dvakratno število vstopnic za govorjeno gledališče), medtem ko ima mesto Groningen kar dvakrat toliko prebivalcev.[18]

Zdi se, da se je v Groningenu število ljudi, ki obiskujejo muzikale, šove in *kleinkunst*, močno povečalo na račun udeležbe v govorjenem gledališču: ti »kratkočasni« žanri namreč zastopajo več kot 60 % vseh prodanih vstopnic za poklicno gledališče, namenjeno splošnemu občinstvu.

Za ugotovitev, koliko oseb izkoristi skupno gledališko ponudbo v vsakem mestu, ne moremo preprosto sešteti številk, ugotovljenih za posamične žanre, kajti, kot smo videli, si mnogi ljudje ogledajo več žanrov in so posledično del dejanskega občinstva za te različne žanre.

18 (Stand-up) komedija, ki sestavlja večji del *kleinkunsta* v nekaterih drugih mestih, je bila v Tartuju pred letom 2013 komajda med ponudbo. Dandanes tam spada med naraščajoče žanre.

Zato smo upoštevali tudi skupne obiske sodelujočih iz vsakega posamičnega mesta v poklicnem gledališču na splošno in te skupne vsote delili s številom sodelujočih, da smo dobili povprečna števila obiskov gledališča kot celote v enem letu. Zatem smo število prodanih vstopnic delili s tem povprečnim številom obiskov, da smo dobili skupno vsoto dejanskega števila gledaliških obiskovalcev v različnih mestih. Rezultati so prikazani v Preglednici 10.

**Preglednica 10.** *Izkoristek skupne ponudbe poklicnega gledališča za splošno občinstvo pri prebivalstvu različnih mest*

| | Debrecen | Groningen | Tyneside | Tartu |
|---|---|---|---|---|
| Skupno število obiskov sodelujočih na predstavah vseh žanrov | 6.161–10.194 | 13.360–20.485 | 9.179–15.445 | 4.928–7.851 |
| Število sodelujočih | 1.057 | 2.548 | 1.815 | 1.389 |
| Povprečno število obiskov na sodelujočega | 5,8–9,6 | 5,2–8,0 | 5,0–8,5 | 3,5–5,7 |
| Skupno število prodanih vstopnic za poklicno gledališče za splošno občinstvo v raziskanih žanrih | 125.365 | 124.174 | - | 96.594 |
| **Število oseb, ki so izkoristile gledališko ponudbo v letu raziskave** | **13.000–22.000** | **15.500–24.000** | **-** | **17.000–27.000** |

Debrecen in Groningen imata ob največji količini 22.000 do 24.000 oseb približno enako količino obiskovalcev poklicne gledališke ponudbe za splošno občinstvo.[19] V Tartuju smo opazili največjo količino v višini 27.000 gledaliških obiskovalcev.[20] Medtem ko se število prodanih vstopnic v različnih mestih ne razlikuje močno, je opazno, da v Tartuju, ki ima za 50 % manj prebivalcev od Debrecena in Groningena, veliko več ljudi zahaja v poklicno gledališče, četudi na račun pogostosti posameznikovih obiskov. Vendar pa gledališki obiskovalci niso zmeraj prebivalci zadevnega mesta; od 35 do 45 % ljudi, ki izkoristijo gledališko ponudbo, ni prebivalcev mesta, v katerem se ta nahaja. Posledično bi morali števila gledaliških obiskovalcev, omenjena v Preglednici 10, zmanjšati, če bi upoštevali le prave prebivalce zadevnih mest. To bi privedlo do tega, da bi bilo gledališko občinstvo sestavljeno iz 8 do 9 % prebivalstva mest Groningen in Debrecen (verjetno tudi Tyneside), medtem ko Tartu približno 20 odstotkom svojega lastnega prebivalstva, starega nad 18 let, postreže z lastno gledališko ponudbo.

19 Če so sodelujoči o številu svojih obiskov odgovarjali v smislu želja, potem je največja količina gledaliških obiskovalcev verjetnejša od najmanjše.

20 Debrecen, po drugi strani, pa pozna veliko večjo polpoklicno sceno od drugih mest. Tako se torej 25 % vseh obiskov, ki jih pritegne gledališče za splošno občinstvo, zgodi v polpoklicnem gledališču. Če vključimo še to število, bo največja količina odraslih gledaliških obiskovalcev v Debrecenu 28.000.

**Preglednica 11.** *Kraji bivanja gledališkega občinstva in izkoristek ponudbe poklicnega gledališča za splošno občinstvo s strani mestnega prebivalstva*

| | Debrecen | Groningen | Tyneside | Tartu |
|---|---|---|---|---|
| **Prebivalci v letu raziskave, stari 18+** | **168.000** | **155.000** | **640.000** | **82.000** |
| | % | % | % | % |
| Mesto | 71,4 | 53 | 54 | 64 |
| Provinca | 14,1 | 24 | 38 | 18 |
| Država | 13,1 | 23 | 7 | 18 |
| Tujina | 1,4 | 0 | 1 | 1 |
| **Mestni prebivalci** v absolutnem številu in v odstotkih | 15.000[21] | 13.000 | | 17.000 |
| | 8,9 % | 8,4 % | | 20,7 % |

*Opombe.* Izračuni temeljijo na osnovi minimalnega povprečja obiskov na gledalca, kakor je podano v Preglednici 10. Vključeni so prebivalci nad 18 let, ki izkoristijo poklicno gledališko ponudbo za splošno občinstvo.

## Zaključek

Glede zastopanosti bi lahko omenili nekaj težav na metodološki ravni. Prvič, način zbiranja podatkov bi utegnil povzročiti nekaj oblik samoizbire med možnimi sodelujočimi. Gledališki obiskovalci z več razpoložljivega časa in/ali zanimanja so bili bolj verjetno vključeni kakor tisti z manj časa in/ali zanimanja. Večja zastopanost sodelujočih žensk v nekaterih mestih bi utegnila resno vplivati na podatke, vendar pa bi prej rekli, da bi lahko bila od tega pomembnejša večja ali manjša zastopanost določenih gledaliških tipov ali žanrov v prerezu, posledično pa tudi njihovega specifičnega občinstva. Občinstvo muzikalov ima na splošno nekoliko nižjo raven izobrazbe kakor občinstvo govorjenega gledališča, obiskovalci opere pa so lahko nekoliko starejši. To bi lahko povzročilo določeno pristranskost pri številu dejanskih gledaliških obiskovalcev, ker obiskovalci govorjenega gledališča, ki so v nekaterih vzorcih bolj zastopani, obiskujejo gledališče nekoliko pogosteje kot obiskovalci muzikalov, šovov in (stand-up) komedije. To pomeni, da je dejansko število prebivalcev, ki izkoristijo gledališko ponudbo, lahko nekoliko višje od zgornjega izračuna. Na splošno pa so razlike sorazmerno majhne, poleg tega pa so pomembne le pri primerjavi občinstva skupne gledališke ponudbe.

Poleg tovrstnih metodoloških vprašanj so se pokazali še nekateri presenetljivi rezultati. Ko gre za sestavo občinstva, lahko sklenemo, da je v dveh

21 Če bi v primeru Debrecena dodali obiske polpoklicnega gledališča, bi bilo število mestnih prebivalcev, ki izkoristijo gledališko ponudbo, skoraj 20.000, kar znaša 12 % raziskovanega prebivalstva.

zahodnoevropskih mestih, namreč v Tynesidu in Groningenu, občinstvo znatno starejše kakor v vzhodnoevropskih mestih, torej v Debrecenu in Tartuju, tudi glede na proporcionalno sestavo prebivalstva. Dejstvo, da je bilo v teh dveh mestih med sodelujočimi več mladih ljudi, ni videti kot zgolj naključje, saj so potrdili svoje obiskovanje dogodkov različnih žanrov v dokaj rednih presledkih.

Četudi je videti, da je gledališko občinstvo na splošno dokaj dobro izobraženo, pa isti dve »vzhodni« mesti v tem pogledu pritegneta širše občinstvo. Medtem ko je bilo 80 % občinstva različnih žanrov v Groningenu in Tynesidu visoko izobraženo, je bilo v Debrecenu in Tartuju visoko izobraženega občinstva povprečno okoli 55 in 75 %, v tem zaporedju.[22]

Če upoštevamo okus gledališkega občinstva, se izkaže, da se povprečno gledano vsi gledališki obiskovalci udeležijo dveh predstav posamičnega žanra, vendar pa obiščejo tudi tri ali več dogodkov različnih žanrov. To privede do povprečnega števila 5 do 8 obiskov na gledališkega obiskovalca letno. Nadaljnje preiskovanje tega izida razodene naslednje: ko gre za žanre, se zdi, da ima govorjeno gledališče očitno več zvestega občinstva z več kot tremi obiski na leto, v Debrecenu in Groningenu pa s skoraj štirimi. V Tartuju in Debrecenu je govorjeno gledališče daleč najbolj obiskan tip gledališča; 73 in 60 % (v tem zaporedju) vseh vstopnic za poklicno gledališče je bilo kupljenih za govorjeno gledališče. V Groningenu pa je kljub temu za ta tip gledališča prodanih zgolj 25 % vseh gledaliških vstopnic. Glede na rezultate v drugih mestih gledališki obiskovalci v Tartuju precej manjkrat na leto obiščejo gledališče (vsaj 3,5 obiska) kakor tisti v Debrecenu ali Groningenu (vsaj 5 obiskov). Ti rezultati neposredno vplivajo na število posameznikov, ki izkoristijo skupno gledališko ponudbo in ponudbo različnih žanrov. Količina dejanskih obiskovalcev gledališča se giblje od 8,5 % mestnih prebivalcev, starih nad 18 let, v Groningenu pa do 20 % v Tartuju. Povprečno ti prebivalci opravijo 60 % skupnega števila obiskov gledališča v različnih mestih.

Tako torej lahko, ko predvidevamo, kako gledališče deluje v smislu števila in ozadja gledalstva, sklenemo, da ima Tartu najširše in največje občinstvo, ko gre za številčnost, starost in izobrazbeno ozadje. Rezultat 1,5 obiska gledališča na posameznika namesto 1,0 v drugih mestih to potrjuje in bi utegnil kazati na to, da je gledališče v tem mestu sorazmerno pomembnejše. Z drugimi besedami: videti je, da je gledališko življenje v Tartuju nekoliko pomembnejše za skupno splošno prebivalstvo, v Debrecenu in Groningenu pa za gledališke uporabnike.

O tem, kako je mogoče te izide povezati z razlikami v gledaliških sistemih in

22 Razlike med povprečno ravnjo izobrazbe vzorčnega občinstva in občinstva glede na žanr, kakor so predstavljene v Prilogi, povzročata odsotnost ljudi, ki v zadnjih dvanajstih mesecih niso obiskovali predstav, in prisotnost številnih srednješolcev v vzorcu iz Debrecena.

rezultati raziskave o ponudbi ter izkušnjah, bomo razpravljali v sklepnem članku, vendar pa lahko nekatera vprašanja zastavimo že nemudoma. Zakaj je na primer sestava občinstva v Debrecenu in Tartuju širša, še posebej z vidika starosti in izobrazbe, kakor v drugih mestih? So ti rezultati povezani z družbenim položajem gledališča v zadevnih državah nekdanjega vzhodnega bloka, kjer so ljudje precej obiskovali gledališče, saj so bili njihovi obiski v veliki meri družbeno organizirani, v obdobju Sovjetske zveze pa so bile konkurenčne oblike javnih prostočasnih dejavnosti manj navzoče? In zakaj v primerjavi z drugimi mesti toliko več prebivalcev Tartuja izkoristi gledališko ponudbo? Je mar tako zaradi manjše raznolikosti ponudbe mestnih gledališč ali pa ravno navkljub temu? Govorjeno gledališče je najpriljubljenejši tamkajšnji tip gledališča, nemara zato, ker je v večji meri kot drugi žanri zmožno izraziti človeško vsakdanjo izkušnjo in lastno identiteto v času zatiranja ali ideoloških sporov. In slednjič, vsaj za zdaj, kako je mogoče, da sta si rezultata za splošno občinstvo v Debrecenu in Groningenu, kot ju predstavljata preglednici 10 in 11, tako podobna, četudi so si gledališka sistema in zgodovinski ozadji obeh mest izrazito različni?

## Literatura


Antal, Edit. "Kik járnak színházba?" *Egyenlőség és polarizáció a magyar társadalomban.* Ur. Szívós Péter in Tóth István György. *TÁRKI Monitor Jelentések 2012,* TÁRKI, Budimpešta, 2013, 117. http://www.tarki.hu/hu/research/hm/monitor2012_teljes.pdf. Dostop: 4. 8. 2015.

Baumol, William J. in William J. Bowen. "The Audience, some Fact-Sheet Data." *Sociology of Literature and Drama; selected readings*. Ur. Elizabeth in Tom Burns. Harmondsworth: Penguin Books, 1973. 445–470.

Bennett, Susan. *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception.* London & New York, Routledge, 1997.

Edelman, Joshua, Maja Šorli in Tony Fisher. *Cultural Value. The Value of Subsidized, Commercial and Amateur Theatre and Dance for Tyneside's Audiences*. London, Osrednja kraljeva dramska in govorna šola, Univerza v Londonu, 2014.

Gardiner, Caroline. "From Bankside to the West End: a Comparative View of London Audiences." *New Theatre Quarterly* X, 37 (1994): 70–92.

Gourdon, Anne-Marie. *Théâtre , public, perception*. Paris, Éditions du Centre national de la Recherche Scientifique, 1982.

Heijink, Anne-Lotte. *Szinház versus Theatre. How the organisation of the theatre influences the functioning of theatre in Debrecen and Groningen.* (Magistrsko delo.) Oddelek za umetnost, kulturo in medijske študije, Univerza v Groningenu, 2013.

Maas, Ineke, René Verhoeff in Harry Ganzeboom. *Podiumkunsten en publiek*. Rijswijk, Min. van WVC, 1990.

Ranshuysen, Letty. "Op maat gesneden publieksonderzoek." *Nieuwbrief Promotie Podiumkunsten* (2002): 6–7.

TÁRKI Háztartás monitor 2012, Budapest. http://www.tarki.hu/hu/research/hm/monitor2012_teljes.pdf. Dostop 21. 6. 2015

Throsby, David, in Glenn Withers. *The Economics of the Performing Arts.* Edward Arnold, 1979.

Van Maanen, Hans, Antine Zijlstra in Marline L. Wilders. *How Theatre Functions in the City of Groningen. Supply and Use in a Regular Season.* Raziskovalno središče Umetnost v družbi, Univerza v Groningenu, 2013.

Wilders, Marline L. *Theaterbeleving in het belevenistheater. De architectuur van het theatergebouw als context voor de theaterervaring*. (Disertacija.) Univerza v Groningenu, 2012.

# Priloga

**Preglednica A.** *Starostne skupine občinstva poklicnega gledališča glede na gledališki tip/žanr v različnih mestih*

| | Govorjeno gledališče | | | | Klasični ples | | | | Sodobni ples | | | | Opera/opereta | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | Debrecen N= 798 | Groningen N= 1649 | TynesideN= 879 | Tartu N= 1020* | Debrecen N= 263 | Groningen N= 415 | Tyneside N= 492 | Tartu N= 386 | Debrecen N= 220 | Groningen N= 871 | Tyneside N= 479 | Tartu N = 241 | Debrecen N= 595 | Groningen N= 406 | Tyneside N= 308 | Tartu N= 421 |
| | % | | | | % | | | | % | | | | % | | | |
| **15–15** | 8,8 | 1,2 | 0,5 | 1,3 | 12,9 | 1,7 | 0,6 | 2,7 | 13,2 | 1,5 | 0,8 | 2,5 | 8,8 | 1,5 | 0,6 | |
| **16–19** | 19,4 | 4,9 | 1,5 | 6,2 | 26,2 | 5,1 | 1 | 11,4 | 31,8 | 4,5 | 1,7 | | 22,2 | 2,7 | 1 | |
| **20–25** | 15,8 | 15,3 | 2,4 | 16,8 | 13,7 | 19,3 | 2 | 20,7 | 16,8 | 19,2 | 2,5 | 24 | 15,5 | 13,5 | 2,9 | 12,6 |
| **26–35** | 8,4 | 13,1 | 9,8 | 25,3 | 10,6 | 11,8 | 11,4 | 25,2 | 8,6 | 12,9 | 13,6 | 25,3 | 8,1 | 9,1 | 12,7 | 13,9 |
| **36–45** | 15,2 | 13,6 | 14,4 | 23,3 | 10,3 | 10,4 | 13,2 | 18,2 | 8,6 | 12,1 | 13,4 | 19,4 | 13,9 | 13,8 | 13,6 | 19,5 |
| **46–55** | 13,8 | 25,3 | 23,9 | 20,2 | 8,7 | 21,9 | 25,6 | 18,5 | 7,3 | 24,1 | 25,5 | 18,4 | 13,6 | 19,5 | 21,8 | 26,3 |
| **56–65** | 14,5 | 20,4 | 30 | 9 | 12,5 | 20,5 | 32,1 | 9,7 | 9,5 | 18,9 | 29,2 | 7,4 | 15,3 | 24,6 | 29,2 | 15,6 |
| **66–83** | 4 | 7 | 17,5 | 5,4 | 4,9 | 9,4 | 14 | 7,6 | 4,1 | 6,9 | 13,4 | 5,5 | 4,7 | 15,3 | 18,2 | 12,1 |
| | 100% | | | | 100% | | | | 100% | | | | 100% | | | |

**Preglednica B.** *Ravni izobrazbe obiskovalcev poklicnega gledališča za splošno občinstvo v različnih mestih glede na gledališki tip/žanr*

| | Govorjeno gledališče | | | | Klasični ples | | | | Sodobni ples | | | | Opera/opereta | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | Debrecen N= 894 | Groningen N= 1442 | Tyneside N= 793 | Tartu N= 1028 | Debrecen N= 310 | Groningen N= 374 | Tyneside N= 415 | Tartu N= 368 | Debrecen N= 259 | Groningen N= 791 | Tyneside N= 404 | Tartu N = 241 | Debrecen N= 656 | Groningen N= 357 | Tyneside N= 230 | Tartu N= 421 |
| **Brez višje izobrazbe** | 43,2 | 14,4 | 21,4 | 26,7 | 50 | 10,2 | 19,5 | 24,4 | 56 | 9,2 | 20 | 24,1 | 43,5 | 10,4 | 20 | 23,5 |
| **Višja izobrazba** | 56,7 | 85,6 | 78,6 | 73,3 | 50 | 89,8 | 80,5 | 75,6 | 44 | 90,8 | 80 | 75,9 | 56,5 | 89,6 | 80 | 76,5 |
| | 100% | | | | 100% | | | | 100% | | | | 100% | | | |

| Muzikal* | | | | *Kleinkunst* | | | | Šov* | | | | Lutkovno gledališče | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Debrecen N= 613 | Groningen N= 985 | Tyneside N= 936 | Tartu N= 599 | Debrecen N= 300 | Groningen N= 1251 | Tyneside N= 513 | Tartu | Debrecen N= 242 | Groningen | Tyneside N= 337 | Tartu | Debrecen | Groningen | Tyneside | Tartu N= 108 |
| % | | | | % | | | | % | | | | | | | |
| 9,8 | 1,9 | 0,5 | | 10 | 0,8 | 0,2 | - | 16,1 | | 0,5 | | | | | 4,6 |
| 21,9 | 6,8 | 1,5 | | 23,3 | 4,6 | 1,6 | - | 24,8 | | 1,5 | | | | | 6,5 |
| 16,8 | 18,8 | 2,5 | 13,5 | 24,3 | 14,9 | 3,9 | - | 18,2 | | 3,9 | | | | | 9,3 |
| 7,3 | 15 | 12,4 | 22,5 | 12,3 | 17,5 | 19,9 | - | 9,1 | | 20,2 | | | | | 32,4 |
| 12,6 | 13 | 16,7 | 24,1 | 9 | 16,8 | 20,5 | - | 12,8 | | 21,4 | | | | | 21,3 |
| 13,7 | 25,4 | 24,1 | 21,4 | 9 | 23,2 | 24,2 | - | 9,9 | | 22,3 | | | | | 14,8 |
| 14 | 15,4 | 27,7 | 10,8 | 9,7 | 18 | 22,2 | - | 7,4 | | 21,1 | | | | | 5,6 |
| 3,9 | 3,7 | 14,6 | 7,7 | 2,3 | 4,2 | 7,6 | - | 1,7 | | 9,2 | | | | | 5,6 |
| 100% | | | | 100% | | | | 100% | | | | | | | |

*Opomba.* * V Groningenu sta muzikal in šov v okviru vprašalnika uporabljena kot ena sama kategorija.

| Muzikal* | | | | *Kleinkunst* | | | | Šov* | | | | Lutkovno gledališče | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Debrecen N= 682 | Groningen N= 835 | Tyneside N= 855 | Tartu N= 590 | Debrecen N= 300 | Groningen N= 1035 | Tyneside N= 436 | Tartu | Debrecen N= 281 | Groningen | Tyneside N= 260 | Tartu | Debrecen | Groningen | Tyneside | Tartu N= 108 |
| 46,9 | 23,2 | 26,9 | 30,2 | 54,1 | 16,8 | 25,7 | - | 56,2 | - | 26,5 | - | | | | 24,5 |
| 53,1 | 76,8 | 73,1 | 69,8 | 45,9 | 83,2 | 74,3 | - | 43,8 | - | 73,5 | - | | | | 75,5 |
| 100% | | | | 100% | | | | 100% | | | | | | | |

*Opomba.* * V Groningenu sta muzikal in šov v okviru vprašalnika uporabljena kot ena sama kategorija.

**Preglednica C.** *Gledalci poklicnega gledališča za splošno občinstvo glede na gledališki tip/žanr, ki obiskujejo tudi druge žanre*

| % gledalcev teh žanrov, ki obiskujejo tudi naslednje žanre | Govorjeno gledališče | | | | Klasični ples | | | | Sodobni ples | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | Debrecen N= 977 | Groningen N= 1824 | Tyneside N= 904 | Tartu N= 1020 | Debrecen N= 368 | Groningen N= 462 | Tyneside N= 511 | Tartu N= 368 | Debrecen N= 286 | Groningen N= 907 | Tyneside N= 491 | Tartu N= 241 |
| **Govorjeno gledališče** | | | | | 85 | 84 | 83 | 85 | 87 | 82 | 82 | 87 |
| **Klasični ples** | 30 | 21 | 45 | 31 | | | | | 68 | 38 | 68 | 63 |
| **Sodobni ples** | 22 | 44 | 43 | 21 | 57 | 77 | 65 | 41 | | | | |
| **Muzikal** | 68 | 42 | 80 | 50 | 72 | 46 | 85 | 62 | 71 | 38 | 84 | 65 |
| **Šov** | - | - | 31 | - | | - | 41 | - | - | - | 43 | - |
| **Opera/opereta** | 65 | 21 | 29 | 26 | 66 | 33 | 46 | 45 | 40 | 23 | 41 | 40 |
| **Kleinkunst** | 27 | 57 | 45 | - | 40 | 55 | 48 | - | 42 | 48 | 54 | - |

## Prizorišča, vključena v raziskavo

### DEBRECEN

Csokonai Színház nagyszínpad
Csokonai Színház Víg Kamaraszínház
Vasutas Művelődési Ház
Lovarda
Vojtina Bábszínház

### GRONINGEN

Stadsschouwburg
Oosterpoort
Kruithuis
Grand Theatre
Machinefabriek
Martiniplaza
Prinsentheater
Aatheater
OUTtheatre

| Muzikal* | | | | Šov* | | | | Opera/opereta | | | | Kleinkunst | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Debrecen N=742 | Groningen N=985 | Tyneside N=965 | Tartu N=599 | Debrecen N=312 | Groningen | Tyneside N=353 | Tartu | Debrecen N=714 | Groningen N=452 | Tyneside N=317 | Tartu N=421 | Debrecen N=377 | Groningen N=1377 | Tyneside N=256 | Tartu |
| 92 | 70 | 75 | 85 | - | 82 | 79 | - | 99 | 84 | 91 | 88 | 79 | 75 | 77 | - |
| 31 | 19 | 45 | 38 | - | 50 | 59 | - | 28 | 33 | 74 | 49 | 37 | 18 | 47 | - |
| 31 | 33 | 43 | 21 | - | 47 | 60 | - | 22 | 48 | 63 | 30 | 31 | 34 | 50 | - |
| | | | | 71 | 86 | - | - | 73 | 45 | 87 | 67 | 66 | 48 | 81 | - |
| 30 | - | 31 | - | | | | | - | - | 57 | - | 46 | - | 47 | - |
| 71 | 19 | 29 | 32 | 55 | 51 | - | - | | | | | 54 | 17 | 37 | - |
| 31 | 61 | 44 | - | 55 | 70 | - | - | 25 | 52 | 62 | - | | | | |

*Opombe.* * V Groningenu sta muzikal in šov v okviru vprašalnika uporabljena kot ena sama kategorija.

## TARTU

Tartu New Theatre – Tartu Uus Teater

Vanemuine, velika dvorana – Vanemuise suur maja

Vanemuine, mala dvorana – Vanemuise väike maja

Vanemuine, Harbour Theatre – Sadamateater

## TYNESIDE

Theatre Royal

The Customs House

Live Theatre

The People's Theatre

Northern Stage

Dance City

Alphabetti Spaghetti Theatre

Mill Volvo Tyne Theatre

Tynemouth Priory Theatre

Westovian Theatre Society at the Pier Pavilion

UDK 338.48-53:792

Članek preiskuje podobnosti in razlike v načinih, kako gledalci doživljajo gledališke predstave. Slednje so urejene v skupine širokih, transnacionalno navzočih tipov, kot so govorjeno gledališče, ples, glasbeno gledališče in *kleinkunst*. Naše ugotovitve temeljijo na analizi obširnih podatkov, zbranih v Projektu za raziskovanje evropskih gledaliških sistemov (STEP) prek kvantitativne in kvalitativne raziskave občinstva v obdobju 2010–2014 v Groningenu (Nizozemska), Tartuju (Estonija), Debrecenu (Madžarska) in Tynesidu (Velika Britanija). Iz rezultatov razberemo portret na splošno zelo zadovoljnega občinstva z majhnimi, a pomembnimi razlikami med različnimi tipi in mesti. Analizo smo izvajali po dveh med seboj povezanih poteh: *dimenzije* gledališke izkušnje na osnovi dopolnjene različice van Maanenovega modela TEAM smo primerjali s *skupki ključnih besed*, ki izpostavljajo določene vidike gledalčeve izkušnje. Raziskava je uspela osvetliti specifične vzorce recepcije gledališke umetnosti, ki podžigajo vznemirljivo debato o tem, kako tolmačiti določene ključne sestavne dele gledališke izkušnje: vživljanje, osebni in družbeni pomen, spoznavno in čustveno vpletenost ter kompleksnost.

**Ključne besede:**

gledališka recepcija, gledališka izkušnja, tipi gledališča, gledališki žanri, izkustvene vrednote, mednarodno primerjalno gledališko raziskovanje, STEP

# »Dodobra me je očaralo«

# Izkušnje občinstva različnih tipov in žanrov gledališča v štirih evropskih mestih

Marline Lisette Wilders, Hedi-Liis Toome, Maja Šorli, Attila Szabó, Antine Zijlstra

## Uvod

> "Ker si še nikoli nisem ogledal baletne predstave, sta me moč in strast koreografije dodobra očarali."
> (gledalec predstave *Labodje jezero* Matthewa Bourna)

Področje raziskovanja gledališke recepcije poskuša opredeliti, kdo med gledališkimi dogodki doživlja kaj.[1] To navadno počnejo gledališki tržniki, snovalci politike, akademiki ali druge kulturne agencije. V Študiji mest STEP, ki jo je izvajala mednarodna raziskovalna skupina Projekt za raziskovanje evropskih gledaliških sistemov (STEP), primerjamo vloge različnih dejavnikov gledaliških sistemov v več evropskih državah. Raziskovanje občinstva lahko tehtno prispeva k raziskovanju delovanja gledališča v družbi in je torej pomembno orodje v okviru Študije mest STEP. Skupina je sestavila vprašalnik, ki smo ga nato razdelili gledalcem na izbranih predstavah v štirih evropskih mestih: v Debrecenu (Madžarska), Groningenu (Nizozemska), Newcastlu na reki Tyne, kar bo v nadaljevanju imenovano Tyneside, kajti del vzorca se nanaša na prizorišča v širši regiji Tyneside (Velika Britanija) in Tartuju (Estonija). S pomočjo vprašalnika smo zbrali podatke o tem, kdo obiskuje gledališča, pa tudi o mnenju članov občinstva o njihovi gledališki izkušnji. Skupaj z enotnim vprašalnikom smo izvajali tudi

Raziskave za ta članek so podprli Mestna občina Groningen, Estonski raziskovalni svet (štipendija "Emergent Stories: Storytelling and Joint Sense Making in Narrative Environments"; PUT 192), Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije (projekt št. P6-0376, "Gledališke in medumetnostne raziskave") ter Raziskovalni svet za umetnost in humanistiko Velike Britanije v okviru projekta Cultural Value, subvencija št. AH/L01440/1. Zahvaljujemo se Joshui Edelmanu za prispevke k tej raziskavi ter Marku Koprivnikarju za del statističnih obdelav.

1 Za pregled področja raziskovanja gledališkega občinstva od šestdesetih let dvajsetega stoletja dalje glej Sauter, "Who reacts when, how and upon what: From audience surveys to the theatrical event".

kvalitativno raziskavo, in sicer s pomočjo žariščnih skupin in intervjujev. Naš članek je v tej reviji objavljen za zgodnejšimi članki, ki ponudijo temeljitejši opis Študije mest STEP, primerjavo gledaliških sistemov, produkcijo in distribucijo gledališke ponudbe ter družbeno demografsko analizo vrst občinstva. V njem nameravamo raziskati, kakšne vrste estetskih izkušenj svojemu občinstvu ponujajo različni tipi gledališča v teh štirih evropskih mestih.

Gledališče je povsod navzoč svetovni pojav, in četudi še kako temelji na nacionalnih jezikih in kulturah, je hkrati tudi transnacionalen v svojih tipih in žanrih, ki skušajo zadovoljiti raznolike okuse. V članku raziskujemo intrinzične estetske izkušnje, ki jih občinstvu prinašajo predstave v štirih že omenjenih mestih, in izkustvene vrednote, ki jih v občinstvu vzbujajo različni tipi in žanri gledališča.

Po teoretskem uvodu in razpravi o metodologiji predstavimo skupno oceno predstav v vzorcu za posamično mesto. Sledi razprava o tem, kako občinstvo doživlja različne tipe gledališča, s pomočjo (dopolnjenega) modela TEAM, da bi pridobili boljši uvid v strukturo izkušnje gledališkega dogodka. Vloga, ki jo dimenzije modela TEAM opravljajo v vsesplošni oceni predstav, je prav tako predmet razprave. Zatem preiskujemo, katere izkustvene vrednote svojemu občinstvu ponujajo predstave različnih tipov gledališča v štirih mestih, in si ogledamo podobnosti ter razlike, ki jih je mogoče odkriti med njimi. Nazadnje se posvetimo še temu, v kolikšni meri omenjene vrednote prispevajo k skupni oceni predstav.

## Teoretsko ozadje

### Razsežnosti izkušnje gledališkega dogodka

Glavno raziskovalno vprašanje naše študije je bilo, kako opredeliti različne izkušnje, ki jih doživljajo gledalci, medtem ko si ogledujejo štiri različne tipe gledaliških dogodkov. Z drugimi besedami, osredotočili smo se na gledališki dogodek kot na posamičen tip in žanr gledališča v specifičnem mestu. Uporabili smo model analize gledališkega dogodka (TEAM, glej Prilogo 1), kakor ga je razvil Hans van Maanen (van Maanen idr., *How Theatre Functions in the City of Groningen* 85), ki je služil za osnovo opisa gledaliških izkušenj. Torej smo k izkušnji gledališkega dogodka pristopili, kot da je strukturirana v petih dimenzijah. Naš vprašalnik je ponudil nabor izjav za vsako dimenzijo, pri čemer smo sodelujoče prosili, naj navedejo, v kolikšni meri se strinjajo z navedenimi

izjavami na lestvici od ena do šest.[2] Številka 1) *dimenzija gledališkosti* se povezuje z gledališkimi oblikami predstave, denimo z načinom plesa, igre in igranja, režiranja, tipa koreografije in scenografije. Številka 2) *tematska dimenzija* se nanaša na izkušnjo tematike gledališkega dogodka v smislu vsebine. Številka 3) *sporazumevalna dimenzija* opisuje »vzajemno dejavnost« med uprizoritvijo/izvajalci uprizoritve in gledalci med uprizoritvijo. V izvirnem modelu TEAM je bila sporazumevalna dimenzija opredeljena v širšem kontekstu, na primer, kako se izvajalci gledališkega dogodka srečajo pred, med in po predstavi. Vendar pa nas je ob opisovanju učinka posamične uprizoritve zanimal bistveni formativni element gledališča, namreč živa navzočnost izvajalca, zato so bila naša vprašanja osredotočena na zaznane interakcije med uprizoritvijo/izvajalci uprizoritve in gledalci med samo uprizoritvijo. Številka 4) *dimenzija vživljanja* se nanaša na način, kako gledalce pritegne svet predstave. Izvirni TEAM, ki ga je zasnoval van Maanen (prav tam), vsebuje pripovedovalsko dimenzijo, ki obravnava način, na katerega gledalci doživljajo zgodbo (linije fabule, like itd.). Izvirno ta pripovedovalska dimenzija izhaja iz dramske dimenzije, kakor jo je ločil van Maanen že v zgodnjih devetdesetih letih dvajsetega stoletja, skupaj s tematsko, gledališko in sporazumevalno dimenzijo, in sicer z namenom, da bi lahko opisali in analizirali predstavo oziroma način, kako jo zaznavamo (glej van Maanen, "De kunst van het uitgaan" 120–121, "Theaterwetenschap in de praktijk" 12, *Het Nederlandse toneelbestel van 1945 tot 1995* 24–26, 309). Vendar pa je bila za namene tega članka pripovedovalska dimenzija preimenovana v *dimenzijo vživljanja*, saj se trditve, uporabljene v vprašalniku, pravzaprav niso nanašale na zgodbo, temveč v glavnem na to, kako je predstava ustvarila stanje vživljanja, kakor ga opisuje Eversmann in ki naj bi bilo značilno za vrhunsko izkušnjo ("The experience of the theatrical event" 139). Te štiri dimenzije so se sčasoma razvile v TEAM, ko smo jim dodali še številko 5) *kontekstualna dimenzija*. Ta se nazadnje nanaša na načine, po katerih je gledališki dogodek soroden resničnemu življenju gledalcev.

## Skupki izkustvenih vrednot

Poleg omenjenih trditev smo sodelujočim predstavili niz ključnih besed. Prosili smo jih, naj ocenijo, do kakšne mere ponujene lastnosti opisujejo predstave – znova na šeststopenjski lestvici od »sploh ne« do »zelo«. Te ključne besede zastopajo izkustvene vrednote, ki se vzbujajo prek estetskega sporazumevanja in jih je mogoče razumeti kot učinke na gledalce, ki izhajajo iz vpletenosti v gledališki

2 Prišlo je do nekaj neznatnih razlik med izjavami in številom izjav, ki so bile uporabljene v vprašalnikih za različna mesta. Štirinajst ločenih izjav, ki smo jih uporabili v vseh vprašalnikih, je predstavljenih v Prilogi 9.

dogodek. Pri večini tukaj predstavljenih izkustvenih vrednot gre za neposredno posledico vpletenosti v (intrinzične) estetske značilnosti predstave, toda ker bi se prav lahko uresničile tudi v drugih razmerah, veljajo za delno intrinzične vrednote (van Maanen, *How to Study Art Worlds* 150).[3] Seznam ključnih besed je vzpostavila raziskovalna skupina STEP, pozneje pa smo ga za namen tega članka razdelili na šest teoretskih skupkov, ki obravnavajo 1) *oblike in veščine*, 2) *čustveno vpletenost gledalcev*, 3) *spoznavno vpletenost gledalcev*, 4) *zaznano kompleksnost predstave*, 5) *vrednote kratkočasja* in 6) *zaznano relevantnost predstave.*

Prvi skupek, *oblike in veščine,* se nanaša na vrednote, kakršne so doživljanje lepote, doživljanje podob na novo pa tudi na določeno raven veščine, ki jo izkazujejo nastopajoči. Skupka *čustvena in spoznavna vpletenost do gledalcev* vključujeta afektivne in intelektualne odzive na predstavo ter koreninita v čustveni in spoznavni dimenziji gledališke izkušnje, kakor ju je razločil Eversmann.[4] Čustvene odzive je mogoče povezati bodisi z vsebino predstave bodisi s samo izkušnjo obiska gledališča. Spoznavno prizadevanje članom občinstva omogoča, da sledijo zgodbi in iz predstave razberejo smisel. Prepoznavanje samega sebe ali znanih okoliščin je pomemben element na spoznavni ravni in lahko bi ga celo upoštevali kot ključni element v procesu recepcije, kakor pravi Eversmann. Ko predstava ponudi nove uvide ali pa jo gledalec ohranja v spominu, jo lahko doživimo kot navdihujočo (152–155).

Četrti skupek, *kompleksnost*, je pomemben smernik za razlikovanje med zahtevnimi (izzivov polnimi) estetskimi izkušnjami in bolj lagodnimi (prijetnimi) estetskimi izkušnjami, pri čemer naj bi slednje po pričakovanjih obveljale za manj kompleksne. Za prvi tip izkušenj, ki jih imenujemo tudi umetniške izkušnje, so značilne nove estetske zaznave, ki jih gledalci uresničujejo z močjo domišljije. Obseg, do katerega je določena predstava doživeta kot zahtevna (*kompleksna*), kaže, v kolikšni meri se mora občinstvo potruditi, da predstavi daje pomen, zato je posledično to povezano tudi s *spoznavno vpletenostjo* gledalcev. *Kratkočasnost* pogosto obravnavamo kot značilno za lagodnejše izkušnje in jo torej uporabljamo kot ločeno kategorijo.[5] In slednjič, zaznana *relevantnost predstave* se nanaša na njeno pomembnost v resničnem življenju gledalcev bodisi na osebni bodisi na družbeni ravni. Seveda so dimenzije TEAM, ki smo jih uporabili za opisovanje

3 Za obširnejšo razpravo o različnih vrstah vrednot, ki bi se utegnile uresničiti kot posledica gledališke izkušnje, glej van Maanen (*How to Study*), van den Hoogen ("Functioning of the performing Arts in Urban Society"), Wilders, ("How Theatre Buildings Condition the Realization of values for Local Audiences"), van den Hoogen (*Performing Arts and the City*) in Wilders (*Theaterbeleving in het belevenistheater*).

4 Eversmann sam poudarja pomembnost čustvene dimenzije (155). Boerner, Jobst in Wiemann pokažejo, da sta čustvena in spoznavna dimenzija najpomembnejši, ko gre za predvidevanje splošne presoje o izkušnji, ob čemer je čustvena dimenzija pomembnejša kakor spoznavna (178).

5 Za nadaljnjo razpravo o razločevanju med izzivov polnimi in prijetnimi estetskimi izkušnjami glej van Maanen (*How to Study*) in Van den Hoogen (*Performing Arts*).

strukture izkušnje gledališkega dogodka, in ločeni skupki izkustvenih vrednot, ki jih razumemo kot učinke izkušnje gledališkega dogodka, med seboj v veliki meri povezani. Skupek *oblike in veščine* je na primer močno povezan z *dimenzijo gledališkosti*. Poleg tega so določena čustva, ki bi se lahko pojavila v gledališki izkušnji, močno sorodna *dimenziji vživljanja*; "občutku, da vas predstava odnese, da se izgubite v odrskem svetu, da pozabite na vsakodnevno resničnost" (Eversmann 155). Poleg tega je tudi zaznana *relevantnost predstave* največkrat povezana s *kontekstualno dimenzijo* TEAM.

## Metodologija

Kvantitativne podatke smo zbirali med letoma 2010 in 2014 med občinstvom predstav, ki so bile del redne sezone. V Groningenu smo raziskavo občinstva izvajali med obiskovalci nič manj kot 52 različnih produkcij, ki so bile na sporedu med septembrom 2010 in julijem 2011. Predstave, ki so bile del raziskave občinstva, so bile odigrane v glavni in mali dvorani mestnega gledališča (Stadsschouwburg and Kruithuis), manjši dvorani gledališča Oosterpoort, ki se (med drugimi tipi gledališča) uporablja za kabaret, na pritličnem prizorišču Northern Dutch Theatre Company (Machinefabriek), v kompleksu Martiniplaza, ki gosti več priljubljenih žanrov poklicnega gledališča, denimo muzikal, in v treh gledališčih, ki so v rabi za ljubiteljske in študentske uprizoritve (Prinsentheater, Aatheater in OUTtheatre).

V Debrecenu smo raziskavo izvajali med aprilom in junijem 2012, vključevala pa je glavno zgodovinsko nacionalno gledališče Csokonai Nemzeti Színház z glavno dvorano in dvema prizoriščema v studiih, Víg Kamaraszínház in Horváth Árpád Stúdiószínház. Za razliko od številnih drugih madžarskih gledaliških mest se je v Debrecenu vodstvo nacionalnega gledališča v času raziskave odločilo, da v program ne bo uvrstilo muzikalov in operet, temveč se je bolj osredotočilo na opero, to je žanr, na katerega le redko naletimo zunaj Budimpešte. Vasutas Művelődési Ház, kulturni center, zgrajen v socialističnem obdobju za stavbo Madžarskih železnic, in Lovarda, pred kratkim predelana nekdanja dvorana za ježo, ki leži v univerzitetnem študentskem naselju, sta bila prav tako del raziskave. Del raziskave je bila tudi ambientalna ljubiteljska predstava, ki so jo uprizorili na univerzi, kar pomeni, da je bilo skupno del vzorca osem produkcij.[6]

6 Zaradi pomembne navzočnosti lutkovnega gledališča v gledališki ponudbi v Debrecenu je vzorec iz Debrecena sprva vključeval tudi eno (poklicno) lutkovno produkcijo. Ta predstava je pritegnila v glavnem srednješolsko mladino in je torej dokaj posebna, saj v nobenega od drugih primerov nismo vključevali predstav za mladostnike ali otroke; niti nismo vključevali nobenih drugih lutkovnogledaliških produkcij, saj lutkovno gledališče in gledališče predmetov sicer ni del gledališke ponudbe kot takšne v Groningenu, Tartuju ali Tynesidu. Zato smo to produkcijo (111 sodelujočih) odstranili iz vzorca.

V Tartuju smo vprašalnike razdeljevali septembra in oktobra 2012 na štirih različnih prizoriščih: na prizorišču Tartu Uus Teater (Novo gledališče v Tartuju, spremenljivi oder blizu mestnega središča) in na treh različnih prizoriščih Vanemuina, glavnega mestnega gledališča v Tartuju: v veliki stavbi, ki jo navadno izkoristijo za muzikale in govorjeno gledališče ter plesne predstave, ki pritegnejo širok krog občinstva; v majhni stavbi, ki je v rabi za opero, balet in govorjeno gledališče; in na spremenljivem odru, imenovanem Sadamateater, ki se največkrat uporablja za govorjene gledališke predstave. Raziskava je tukaj vključevala 13 produkcij.

V Newcastlu na reki Tyne ter v mestih South Shields in Tynemouth smo anketo izvajali med občinstvom 24 produkcij, ki so bile na ogled na prizoriščih v teh mestih območja Tyneside od februarja do maja 2014. Prizorišča so vključevala: kraljevo gledališče Theatre Royal in gledališče Mill Volvo Tyne Theatre v Newcastlu, največji gledališči s tržno usmerjeno produkcijo, obe ponujata raznolike tipe gledaliških dogodkov; dve subvencionirani gledališči, osredotočeni na govorjeno gledališče, Northern Stage in Live Theatre; Dance City, prizorišče, ki je specializirano za produkcije sodobnega plesa; in Alphabetti Spaghetti, majhno prizorišče za obetavne umetnike.[7] Raziskavo smo izvajali tudi na največjem ljubiteljskem prizorišču v Newcastlu, v ljudskem gledališču The People's Theatre, in na dveh manjših ljubiteljskih prizoriščih v regiji: Tynemouth Priory Theatre in Westovian Theatre Society v paviljonu Pier Pavilion, pri čemer vsa tri gledališča v glavnem producirajo govorjeno gledališče. V mestu South Shields smo preiskovali tudi osrednje prizorišče The Customs House, ki ponuja vse tipe gledališča.

## Vzorec

V vsakem mestu smo kot del vzorca izbrali določeno število produkcij, za katere bi lahko menili, da zastopajo gledališko ponudbo kot celoto. Število produkcij se je lahko glede na mesto znatno razlikovalo zaradi odstopanj v številu različnih produkcij in v številu predstav na posamično produkcijo.

Groningen ima na primer znatno količino ponudbe sodobnega (eksperimentalnega) plesa in veliko pogostih obiskovalcev, kar se odraža tudi v vzorcu (prim. članek o občinstvu v tej številki). Vendar pa je v Tartuju po drugi strani vzorec sestavljen izključno iz produkcij klasičnega baleta, ker v mestu ni sodobnoplesnih gledaliških skupin, zato so te predstave na voljo zgolj občasno.

7 Sprva je vzorec vključeval 26 produkcij, vključno z dvema, ki sta potekali v okviru mednarodnega gledališkega festivala Gateshead International Festival of Theatre (GIFT 2014). Ker so drugi vzorci vključevali le produkcije, ki so bile del sezonskih programov, smo ti festivalski produkciji v Tynesidu izključili iz vzorca. Posledica tega je bila izguba le nekaj sodelujočih, kajti število anketirancev na festivalskih produkcijah je bilo zelo nizko.

Edina plesna produkcija v vzorcu iz Debrecena je (delno poklicna) predstava folklornega plesa, ki odraža tovrstno ponudbo v mestu, saj je sodobni ples v ponudbi Debrecena precejšnja redkost. Četudi vzorec iz Tynesida vsebuje dve produkciji sodobnega plesa, je bil odziv na ti dve produkciji zelo majhen, zato bi morali številčne rezultate za Tyneside tolmačiti, kot da veljajo za klasični balet.[8]

Razen v primeru plesa so vsi vzorci vključevali produkcije v žanrih govorjenega gledališča, glasbenega gledališča in *kleinkunsta,*[9] le da slednji ni bil vključen v vzorec iz Tartuja: tam je namreč v času raziskave primanjkovalo poklicne stand-up komedije ali drugih žanrov *kleinkunsta*. Vzorec iz Tynesida je vključeval tudi večer predstavitve različnih porajajočih se tipov gledališča, kategoriziran kot »druge« produkcije.[10]

Poleg tega so vsi vzorci iz Debrecena, Groningena in Tynesida vključevali ljubiteljske predstave (v tem zaporedju, 12,5 %, 15 % in 20,8 %).[11] Rezultati, predstavljeni v tem članku, pa se vendarle nanašajo na poklicne predstave v vzorcu: ne le zavoljo primerljivosti med podatki vseh mest, temveč tudi zato, ker utegnejo biti razlike med izkušnjami, ki jih vzbujata poklicno in ljubiteljsko gledališče.[12] Preglednica 1 ponuja pregled količine produkcij glede na tip gledališča. Priloge 2 do 5 prikazujejo vse predstave, ki so bile del vzorcev v zadevnih štirih mestih.

## Odziv in reprezentativnost

Preglednica 1 prikazuje skupni odziv, ki se giblje od okoli 15 % v Debrecenu in Groningenu do okoli 19 % v Tartuju, pa tudi odzive glede na tip gledališča.[13] Iz razprave o reprezentativnosti vzorca je postalo jasno, da sta število produkcij v vzorcu po posamičnem gledališkem tipu in število anketirancev v primerjavi z obiskom zadevnih tipov gledališča v obravnavanih štirih mestih reprezentativni v različnem obsegu (prim. članek o občinstvu v tej številki).

8 Niz podatkov vključuje pet vprašalnikov za produkcijo sodobnega plesa *Motherland* (*Domovina*) in osem za produkcijo sodobnega plesa *February 11th 1963 & Road Postures* (*11. februar 1963* in *Cestni položaji*).

9 Izraz *kleinkunst* je izbrala raziskovalna skupina, ker je bil izraz »stand-up« komedija preozek, izraz »kabaret« pa preveč specifičen (na Nizozemskem je kabaret na primer točno določen tip gledališča s posebno estetiko) za opisovanje bistva te kategorije. Za razpravo o tipih gledališča in njihovi delitvi ter žanrih, ki so uporabljeni v Študiji mest STEP, glej članek o gledališki ponudbi v tej številki.

10 O tej predstavi na tem mestu ne bomo razpravljali, ker primerjava s produkcijami drugje ni mogoča.

11 V tem zaporedju, 1 od 8 (Debrecen), 8 od 52 (Groningen) in 5 od 24 (Tyneside) predstav.

12 Za razpravo o razlikah, ki smo jih zaznali med poklicnim in ljubiteljskim gledališčem v Groningenu, glej Van Maanen, Zijlstra in Wilders, ter Edelman in Šorli »Measuring the value« za razlike v Tynesidu. V prihodnjih člankih, ki jih načrtujejo avtorji, bi lahko posvetili posebno pozornost tovrstnim razlikam med poklicnim in ljubiteljskim gledališčem s primerjalnega vidika med mesti, ki smo jih preiskovali.

13 Količina vstopnic, ki so jih prodali za produkcije v vzorcu iz Tynesida, ni na voljo, zato ni mogoče izračunati točnega odziva v Tynesidu.

**Preglednica 1.** *Produkcije glede na tip gledališča v vzorcu in stopnja obiskov ter sodelujočih glede na tip gledališča v vzorcu (vključno z ljubiteljskim in polpoklicnim gledališčem)*

| | Debrecen | | Groningen | | Tartu | | Tyneside | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **Raziskovalno obdobje** | **2012** | | **2010-2011** | | **2012** | | **2014** | |
| **Produkcije v vzorcu** | **8** | | **52** | | **13** | | **24** | |
| **Predstave v vzorcu** [1] | **23** | | **52** | | **23** | | **105** | |
| **Produkcije v vzorcu v absolutnem številu / v % vzorca** | | | | | | | | |
| Produkcije govorjenega gledališča | 5 | 62,5 | 26 | 50,0 | 8 | 61,5 | 14 | 58,3 |
| Plesne produkcije | 1 | 12,5 | 10 | 19,2 | 2 | 15,4 | 4 | 16,7 |
| Produkcije glasbenega gledališča | 1 | 12,5 | 6 | 11,5 | 3 | 23,0 | 2 | 8,3 |
| Produkcije kleinkunsta | 1 | 12,5 | 10 | 19,2 | 0 | - | 3 | 12,5 |
| Drugo | - | - | 0 | - | 0 | - | 1 | 4,2 |
| **Obiski v vzorcu / anketiranci** [2] | **7,660** | **1,139** | **18,486** | **2,773** | **7,490** | **1,401** | **n.a.** [3] | **1,808** |
| **Skupni odziv v %** | | **14,9** | | **15** | | **18,7** | | **n.a.** |
| **Obiskovalci v vzorcu** [4] **/ anketiranci v %** | | | | | | | | |
| Obiskovalci govorjenega gledališča / anketiranci | 54,3 | 63,7 | 31,1 | 42,5 | 41,3 | 56,5 | n.a. | 35,8 |
| Obiskovalci plesnih produkcij / anketiranci | 6,5 | 2,0 | 19,6 | 18,8 | 19,4 | 12,3 | n.a. | 27,3 |
| Obiskovalci glasbenega gledališča / anketiranci | 29,4 | 30,0 | 24,0 | 17,5 | 39,4 | 31,3 | n.a. | 34,0 |
| Obiskovalci kleinkunsta / anketiranci | 9,8 | 4,2 | 25,3 | 21,2 | - | - | n.a. | 2,3 |
| Obiskovalci drugih tipov / anketiranci | - | - | - | - | - | - | n.a. | 0,5 |

*Opombe.* 1 Te številke se nanašajo na vzorec, ki vključuje ljubiteljske predstave. Za Tyneside je število predstav v vzorcu ocena, ki temelji na petnajstih ljubiteljskih in okoli devetdesetih poklicnih predstavah. Vzorec je vključeval več poklicnih produkcij, ki so igrale daljši čas (muzikal *Umazani ples* je na primer igral mesec dni, *Labodje jezero* in *Pigmalion* pa po dva tedna). V Debrecenu smo raziskavo sprva izvajali ob devetih produkcijah, vključno z lutkovno predstavo. Ker drugi vzorci niso vključevali gledaliških predstav za otroke in mladostnike, pa smo to predstavo izločili iz vzorca. 2 Ti rezultati zadevajo vzorec, ki vključuje ljubiteljske predstave, vendar pa ne vključuje predstave za otroke v Debrecenu. 3 Ni na voljo (n. a.): podatki niso dosegljivi. 4 Za Tartu so to ocene rezultatov, ki temeljijo na številu sedežev na prizoriščih, kjer se je predstava odvijala, in na njihovi zasedenosti med vsako uprizoritvijo.

Pri razpravljanju o izkušnjah, ki so jih vzbudile produkcije v vzorcu, je pomembno upoštevati, da je bilo v nekaterih primerih v vzorcu omejeno število produkcij, in četudi so odražale ponudbo, s tem posploševanja postanejo nekoliko problematična. Vzorec iz Debrecena ponuja tozadevno najbolj zapleten položaj, saj vsebuje najmanjšo količino produkcij. Ko gre za govorjeno gledališče, pa smo vendarle pridobili vsaj pet predstav z najmanj 44 sodelujočimi na predstavo (kar

velja za Debrecen), torej je o tem tipu gledališča mogoče sklepati o izkušnjah, ki jih je vzbudil širši spekter predstav. Pri vseh drugih gledaliških tipih, pravzaprav v vseh štirih mestih, je priporočljivo biti nekoliko previdnejši, čeprav smo v večini primerov dosegli znatno število sodelujočih za vsako predstavo ali za zadevni tip. Ne glede na to pa je pri razlagi rezultatov pomembno premisliti o žanru predstave v okviru gledališkega tipa (denimo muzikala ali opere v okviru glasbenega gledališča) in v nekaterih primerih o specifičnih značilnostih posamezne predstave.

## Kvalitativna raziskava

Poleg zbiranja kvantitativnih podatkov smo raziskavo v Groningenu, Tartuju in Tynesidu razširili tudi kvalitativno, da bi bolje razumeli, kaj ljudje (radi) doživljajo ob gledaliških predstavah (glej Preglednico 2).

**Preglednica 2.** *Pregled kvalitativne raziskave*

| | Groningen | Tartu | Tyneside |
|---|---|---|---|
| Raziskovalno obdobje | 2011 | 2014 | 2014 |
| Produkcije | 10 | 4 | 9 |
| Žariščne skupine | 13 | 3 | 9 |
| Poglobljeni intervjuji | 6 | 10 | - |
| Skupno število sodelujočih | 61 | 20 | 28 |

V teh mestih smo oblikovali vrsto žariščnih skupin, pri čemer je bilo sodelujočih različno število – od občasno samo dveh (Groningen) do devetih (Tyneside) – da bi se pogovarjali, delili izkušnje in razpravljali o predstavah. V Groningenu in Tartuju smo te žariščne skupine dopolnjevali s poglobljenimi intervjuji, ki so trajali približno 1,5 ure ali 2 uri. V Groningenu se je to odvijalo jeseni 2011, v sezoni, ki je sledila zbiranju tamkajšnjih kvantitativnih podatkov, nato pa sta potekali še kvalitativni raziskavi v Tartuju in Tynesidu v prvi polovici leta 2014. V vsakem mestu smo izbrali vrsto predstav, ki so se razlikovale po žanrih in pričakovani kompleksnosti, v razponu od govorjenega gledališča, plesa, klasičnega baleta in opere vse do muzikala, šova in *kleinkunsta*. V Groningenu in Tartuju so bile vse to poklicne predstave, medtem ko smo v Tynesidu vključili tudi dve ljubiteljski predstavi. V teh žariščnih skupinah so sodelovali gledališki obiskovalci, stari od 16 do 79 let, z različnimi izobrazbenimi ozadji. Sodelujoči so bili v glavnem občasni (od tri do pet obiskov na leto) do pogosti (šest ali več obiskov na leto) obiskovalci gledališča. Vse žariščne skupine in intervjuje smo

posneli, prepisali in nato še vsebinsko analizirali.[14] Več podrobnosti o žariščnih skupinah lahko najdete v prilogah 6–8.

## Rezultati

V naslednjem delu članka predstavljamo in razpravljamo o ključnih ugotovitvah naše raziskave, začenši z oceno samih predstav. Vse vrste občinstva smo prosili, naj ocenijo predstavo po lestvici od ena do šest. Dodeljene ocene tolmačimo kot nezadostno (od 1 do 3), komaj zadostno (4) do dobro in zelo dobro (5 in 6). Povprečno oceno oz. aritmetično sredino (označeno kot M) znatno nad 3,5 lahko tolmačimo kot pozitivno.

Kot je prikazano v Preglednici 3, je občinstvo predstave na splošno ocenjevalo zelo pozitivno. Občinstvo iz Groningena in iz Tartuja je nabor predstav v vzorcih ocenilo z dokaj podobnim skupnim povprečjem, namreč s 4,83 in 4,9, v tem zaporedju. Občinstvo v Debrecenu je bilo celo še bolj zadovoljno s ponudbo (povprečna ocena 5,03), občinstvo v Tynesidu pa je bilo neverjetno navdušeno nad gledališčem v Tynesidu, ki ga je ocenilo z vzneseno povprečno oceno v višini kar 5,75, saj nizkih ocen skoraj ni bilo.[15] Nekoliko nižje skupno povprečje v Tartuju in Groningenu lahko pojasnimo s skromnejšimi ocenami za govorjeno gledališče v obeh mestih in za ples v Groningenu. Od občinstva govorjenega gledališča je 15,1 % v Groningenu in 14,8 % v Tartuju predstavo ocenilo kot nezadostno, pri plesu v Groningenu pa jih je to storilo 13,6 %.

Izkušnje različnih gledaliških tipov na podlagi petih dimenzij, izpeljanih iz TEAM, pa tudi vloge, ki jih te dimenzije igrajo v skupni oceni predstav, podajo splošnejše razumevanje raznolikih vidikov izkušenj in o njih najprej razpravljamo. Tako torej primerjamo povprečne ocene o dimenzijah, a obenem tudi postavke znotraj dimenzij in rezultate iz žariščnih skupin ter intervjujev. Zatem analiza ključnih besed daje bolj poglobljen uvid v različne izkustvene vrednote, ki jih občinstvo pridobi iz svojih izkušenj. Po analizi rezultatov dimenzij in skupkov izkustvenih vrednot smo naleteli na nekaj zanimivih podobnosti in razlik med doživljanjem različnih tipov gledališča v štirih preiskovanih mestih.

14 Metode za žariščne skupine v Tynesidu smo izpeljali iz dela naše kolegice pri projektu STEP Louise Ejgod Hansen iz Aarhusa na Danskem. Te metode in njihova utemeljitev so najjasneje razložene v "Behaviour and attitude: the Theatre Talks method as audience development" in v "The Democratic Potential of Theatre Talks".

15 Skupno so ocene v Tynesidu precej višje kakor v drugih mestih. Na splošno se vzbujajo dvomi, če primerjamo ocene, ki jih določa občinstvo v različnih mestih (in različnih kulturnih kontekstih), ker so lahko »notranja merila ocenjevanja« občinstva naravnana drugače ali pa utegne biti občinstvo v različnih mestih drugače občutljivo, ko gre za podajanje družbeno zaželenih odgovorov, kar povzroči višje ali nižje ocene vzdolž celote verige. Zato bodo nadaljnje analize temeljile na prepoznavanju trendov, ki se začenjajo pojavljati ob primerjavi rezultatov znotraj vsakega mesta, in na posledični primerjavi teh trendov v različnih mestih ter na opisu podobnosti in razlik med posameznimi mesti.

**Preglednica 3.** *Ocena poklicnih predstav glede na gledališki tip*

| | Groningen | | | | Debrecen | | | | Tartu | | | | Tyneside | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | **N=2294** | | | | **N=1094** | | | | **N=1396** | | | | **N=1637** | | | |
| | P | GG | GlG | Kl | P | GG | GlG | Kl | P | GG | GlG | Kl | P | GG | GlG | Kl |
| *N* | *503* | *937* | *298* | *556* | *23* | *682* | *342* | *47* | *172* | *788* | *436* | - | *494* | *526* | *575* | *42* |
| 1–3 | 13,6 | 15,1 | 8,0 | 7,4 | - | 8,5 | 5,3 | - | 5,8 | 14,8 | 12,1 | - | 0,4 | 3,4 | 3,1 | 4,8 |
| 4 | 13,9 | 17,5 | 15,4 | 16,0 | 4,3 | 15,4 | 16,8 | 2,0 | 8,1 | 16,8 | 15,8 | - | 1,4 | 3,3 | 3,0 | 2,4 |
| 5–6 | 72,5 | 67,4 | 76,5 | 76,6 | 95,7 | 76,0 | 77,9 | 98,0 | 86,1 | 68,4 | 72,0 | - | 98,2 | 93,3 | 93,9 | 92,8 |
| M | 4,79 | 4,69 | 5,01 | 5,01 | 5,83 | 5,01 | 5,70 | 5,40 | 5,33 | 4,80 | 4,91 | - | 5,92 | 5,65 | 5,70 | 5,64 |
| **Skupna M** | **4,83** | | | | **5,03** | | | | **4,90** | | | | **5,75** | | | |

*Opombe*. P = ples, GG = govorjeno gledališče, GlG = glasbeno gledališče, Kl = *kleinkunst.*

## Razsežnosti v gledališki izkušnji in njihov pomen pri ocenjevanju predstav

### Visoke ocene v dimenziji gledališkosti, tematski dimenziji in dimenziji vživljanja, nižje ocene v sporazumevalni dimenziji

Ko primerjamo povprečja dimenzij med seboj (glej Preglednico 4), posebej v Groningenu, Tartuju in Tynesidu, so gledalci še posebej cenili, kar so izkusili v *dimenziji gledališkosti*. V vseh mestih je *dober nastop* (kakovost igre, plesa, petja itd.) deležen najvišjih ocen, kakor je prikazano v Prilogi 9, čeprav sta drugi dve postavki v tej dimenziji, *dobro režirano/koreografirano* in *formalne plati uprizoritve*, prav tako zelo pozitivno sprejeti. Ni presenetljivo, da se bodo ti rezultati odražali tudi v ugotovitvah o skupku *oblike in veščine* (glej Prilogo 11).

**Preglednica 4.** *Povprečna ocena tipov gledališča glede na dopolnjeni TEAM*

| | Groningen | | | | Debrecen | | | | Tartu | | | | Tyneside | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | P | GG | GlG | Kl | P | GG | GlG | Kl | P | GG | GlG | Kl | P | GG | GlG | Kl |
| DG | 4,79 | 4,72 | 4,86 | 5,03 | 5,37 | 4,75 | 4,94 | 5,03 | 5,21 | 4,88 | 4,8 | - | 5,85 | 5,44 | 5,58 | 5,42 |
| TD | 4,28 | 4,47 | 4,53 | 4,81 | 4,74 | 4,74 | 4,3 | 4,83 | 4,7 | 4,56 | 4,38 | - | 5,51 | 5 | 5 | 5,01 |
| DV | 4,34 | 4,18 | 4,14 | 4,51 | 5,45 | 4,67 | 4,47 | 5,09 | 4,86 | 4,52 | 4,35 | - | 5,5 | 5,09 | 5,09 | 4,72 |
| SD | 3,37 | 3,53 | 3,53 | 3,8 | 4,58 | 4,06 | 3,61 | 4,54 | 4,06 | 3,79 | 3,43 | - | 4,7 | 4,2 | 4,42 | 4,52 |
| KD | 4,24 | 4,43 | 4,1 | 4,47 | 5,3 | 4,81 | 4,34 | 4,87 | 5,06 | 4,67 | 4,41 | - | 5,68 | 5,22 | 5,15 | 5,12 |

*Opombe*. P = ples, GG = govorjeno gledališče, GlG = glasbeno gledališče, Kl = *kleinkunst,* DG = dimenzija gledališkosti, TD = tematska dimenzija, DV = dimenzija vživljanja, SD = sporazumevalna dimenzija, KD = kontekstualna dimenzija.

Opazno je, da je ples dosegel najvišjo povprečno oceno v vseh dimenzijah, če ga primerjamo z drugimi tipi gledališča, z izjemo Groningena. Tam to drži za *kleinkunst* (kabaret) (glej Preglednico 4). V Groningenu je bilo o *kleinkunstu* (kabaret) najbolj *vredno znova razmisliti* in *se pogovoriti z drugimi* (povprečna ocena za *kontekstualno dimenzijo* 4,47, glej tudi Prilogo 9). V Tartuju (5,06), Debrecenu (5,30) in Tynesidu (5,68) pa slednje drži za ples. Le v Debrecenu *kleinkunst* (stand-up komedija) izkazuje najvišjo povprečno oceno za *tematsko dimenzijo* (4,83, glej Preglednico 4), v glavnem zato, ker so bile gledalcem zelo všeč *jasno predstavljene teme v predstavi* (5,33, glej Prilogo 9).

Čeprav sta bili tudi *tematska dimenzija* in *dimenzija vživljanja* deležni visokih ocen pri izkušnji vseh tipov gledališča, je nekoliko zaskrbljujoče, da so ocene pri *sporazumevalni dimenziji* znatno nižje kakor pri drugih dimenzijah, in sicer za vse tipe gledališča v vseh štirih mestih, pri čemer so absolutno najnižje ocene iz Groningena. Očitno gledalci ne doživljajo v tolikšni meri povezanosti med samimi seboj in nastopajočimi na odru, kakor bi lahko pričakovali iz ocen v drugih dimenzijah. Kvalitativni rezultati iz Groningena kažejo, da je v Groningenu recepcija osebne povezave z nastopajočim(i) videti pomembnejša pri kabaretu in šovu (in morda muzikalu; zaradi dejstva, da so nastopajoči v šovu glasbeni ustvarjalci). Sodelujoči v žariščnih skupinah in intervjujih te nastopajoče vidijo kot osebnosti, ne zgolj kot igralce, kakor velja tudi za druge tipe gledališča (posebej za govorjeno gledališče). Pojasnilo za to je mogoče najti v mnenju sodelujočih, da poznajo nastopajočega kot osebo, ker so nastopajoči dobro znani nizozemski umetniki, ki se pojavljajo tudi v televizijskih oddajah. Četudi se sodelujoči zavedajo, da to ni enako, kot če bi človeka poznali v resničnem življenju, to vseeno doda vrednost njihovi izkušnji, saj se počutijo bolj vpletene.

Izjeme so gledalci plesnih predstav v Debrecenu in Tynesidu, ki so *skoraj fizično, zelo neposredno doživeli, kar so videli in slišali* (5,43 in 5,13, v tem zaporedju, glej *sporazumevalno dimenzijo* v Prilogi 9). Izvor močnih kinestetičnih odzivov na ples v Debrecenu (kjer je edina plesna produkcija v vzorcu folklorna plesna produkcija) in Tynesidu (kjer rezultati odražajo v glavnem izkušnje klasičnega baleta, torej *Labodjega jezera* v koreografiji Matthewa Bourna) v primerjavi z drugimi predstavami ni nemudoma očiten. Vsaj v primeru *Labodjega jezera* je verjetno povezan z naravo prav te predstave. V odgovorih na odprto vprašanje v vprašalniku, kaj je bilo gledalcem v zvezi s predstavo najbolj všeč in zakaj, je gledalka zapisala, da je bila »tako očarana, da sem se počutila vzneseno utrujeno, ko je bilo predstave konec« ali na primer: »ob koncu predstave sem bila čustveno izžeta« ali objokana ali: »Ves čas sem napeto sedela na robu sedeža in občasno sem se morala opominjati, da od vzhičenosti ne bi pozabila dihati.« Ti odzivi sodelujočih bi lahko kazali na to, da ogled dobre plesne predstave sproži močnejše

telesne odzive kakor ogled predstave, ki temelji na besedilu. Neka sodelujoča v Groningenu to pojasnjuje kot »plavanje s tokom«. Ni ji treba razumeti zgodbe, ker doživlja plesno predstavo na drugačni ravni, prek glasbe in gibanja, ki ju doživi kot drugačno razsežnost. To pa vendarle ne pojasni, zakaj so rezultati pri plesnih predstavah v Groningenu in Tartuju, ko gre za *skoraj fizično izkušnjo,* toliko nižji (namreč 3,92 in 3,66, v tem zaporedju).

## Vživljanje je ključni dejavnik pri govorjenem gledališču, glasbenem gledališču in plesu

Potem ko smo si na splošno ogledali izkušnje različnih tipov gledališča z vidika dimenzij, je naslednje vprašanje, kako so te dimenzije povezane s splošnimi ocenami predstave, da bi ugotovili, kateri elementi gledališke izkušnje so najpomembnejši v skupni oceni gledalcev (glej Prilogo 10).

Najpomembnejša elementa za oceno govorjenega gledališča, glasbenega gledališča in plesa sta stopnja, do katere se gledalci počutijo, kot da jih je *potegnilo v svet predstave* in, stopnja, do katere jih je *pritegnila zgodba predstave.* Sodelujoči iz žariščnih skupin se v glavnem povezujejo z zgodbo in s svetom, ustvarjenim prek osebne povezave. Če ponazorimo: kvalitativni rezultati iz Tartuja in Tynesida kažejo pomen osebne navezave na teme ali pripovedovano zgodbo. Gledalcem se zdi predstava zanimivejša, če se lahko navežejo na teme ali like. In obratno – gledalec, ki se ne more povezati s temami, predstavljenimi na odru, predstave zato ne ceni tako visoko.

Tem ključnim elementom sledi način ocenjevanja *režije ali koreografije* in *formalnih plati predstave* ter stopnja, do katere občinstvo čuti, da se je bilo *o predstavi vredno po ogledu pogovoriti z drugimi*. Kvalitativna raziskava v Tartuju kaže, da se gledalci o predstavi v glavnem pogovarjajo z osebo, s katero skupaj gledajo uprizoritev, včasih pa jo priporočijo tudi drugim družinskim članom, prijateljem ali sodelavcem. Nekateri ljudje o predstavi ne želijo razpravljati zaradi »težkih tematik, o katerih je težko debatirati«.

Iz teh ugotovitev lahko pridemo do sklepa, da občinstvo pri predstavi najbolj ceni občutje, da je bila predstava zasnovana tako, da bi se lahko sami vživeli v svet, ki ga ustvarja.

## Ključne besede: ples in govorjeno gledališče proti glasbenemu gledališču in *kleinkunstu*

### Ples spremlja visoka čustvena in spoznavna vpletenost, cenjen pa je zaradi oblik in veščin

Plesne predstave v vseh štirih mestih veljajo za najbolj *vešče izpeljane, lepe na pogled* in *polne novih podob* (glej Prilogo 11). Ples je hkrati tudi najbolj *impresiven, navdihujoč* in najmanj *površinski* od vseh žanrov v vseh štirih mestih, obenem pa je bolj *vznemirljiv* kot drugi tipi, četudi se rezultati med mesti močno razlikujejo (od 5,53 v Tynesidu, 4,73 v Debrecenu, 3,85 v Tartuju vse do 3,43 v Groningenu).

Plesnemu občinstvu tako v Groningenu kot v Tartuju se zdijo predstave najmanj *prepoznavne* (2,84 in 2,94, v tem zaporedju) in dokaj *presenetljive,* v večji meri v Groningenu (4,75) kot v Tartuju (4,31). Ta razlika bi utegnila odražati ponudbo sodobnega plesa v Groningenu, za katero bi lahko rekli, če jo upoštevamo v celoti, da je v večji meri inovativne narave kakor ponudba klasičnega baleta v Tartuju. Vendar pa v Tynesidu, kjer rezultati odražajo v glavnem doživljanje klasičnega baleta (*Labodje jezero)*, ples velja tako za *prepoznavnega* (4,70) kot tudi za *presenetljivega* (4,69). To je mogoče pripisati obenem inovativnosti v zgodbi in koreografiji pri tem zelo priljubljenem baletu: tradicionalno zasedbo ženskih labodov so namreč zamenjali z moškimi, zato se zgodba spremeni v sodobnejšo pa tudi koreografija ima več elementov urbanosti in jazza kot klasično *Labodje jezero.* V nasprotju s tem pa velja v Debrecenu plesna produkcija, vključena v vzorec, tj. folklorna plesna produkcija *Táncműsor*, za dokaj *prepoznavno* (4,75) in niti ne zelo *presenetljivo* (3,50), a vendarle zelo *vešče izpeljano* (5,62) in *zabavno* (5,56). Na Madžarskem so osnovni gibi folklornega plesa dokaj strogo opredeljeni z izročilom in večina ansamblov si prizadeva pristno podati plese različnih zgodovinskih regij države. Pri tradicionalni folklorni plesni predstavi, kot je *Táncműsor*, ima koreograf svobodo samo do te mere, da opredeli vrstni red plesov, natančno določi glasbo, ki bo izvajana, in razporeditev plešočih (parov) na odru. Četudi imajo pri nekaterih plesih plesalci nekaj prostora za improvizacijo, občinstvo pri takšni predstavi pričakuje, da si bo ogledalo, kako vešče plesalci predstavijo znane tipe plesov, namesto da bi pričakovalo prikaz radikalno presenetljivi0h oblik.

### Ples in govorjeno gledališče sta čustveno in spoznavno bogatejša ter kompleksnejša tipa gledališča z manj poudarka na vrednotah kratkočasja

Četudi nobena ocena ne kaže na to, da bi bila kateri koli od gledaliških tipov zaznan kot zelo *kompleksen*, se je izkazalo, da sta ples in govorjeno gledališče

*kompleksnejša* tipa gledališča. Medtem ko v Groningenu to drži za ponudbo sodobnega plesa, glede na ocene pri izrazih, kot so *zapleten* (3,43), *lahko sledljiv* (3,55) in *zahteven za vas osebno* (2,75), v Debrecenu to drži za govorjeno gledališče (zaporedne ocene 3,09, 4,24 in 2,86). Tudi v Tartuju in Tynesidu so ocene za *kompleksnost* pokazale, da sta ples in govorjeno gledališče najmanj »lahkotna« tipa gledališča.

V Debrecenu smo ugotovili, da govorjeno gledališče velja za najbolj *izzivalno* (4,47), *presenetljivo* (4,08) in *zahtevno* (3,16), medtem ko v Tynesidu in Tartuju to velja za ples.[16] To pomeni, da so v Debrecenu sodelujoči bolj *spoznavno* in *čustveno vpleteni* pri govorjenem gledališču kot v drugih mestih.

Poleg tega smo ugotovili, da so predstave govorjenega gledališča v vseh štirih mestih najmanj *sproščujoče,* saj ne veljajo za *sproščujoče* ne v Debrecenu (3,35) ne v Tartuju (3,37) ne v Tynesidu (3,05). In četudi veljajo za prepričljivo *zabavne* v Groningenu (4,05), Tynesidu (4,20) in Debrecenu (4,47) ter zmerno *zabavne* v Tartuju (3,62), so še zmeraj manj zabavne od drugih tipov gledališča v vseh mestih z izjemo Groningena, kjer to velja za ples. Če povzamemo, ponujata ples in govorjeno gledališče najboljše možnosti za *čustveno* in *spoznavno vpletenost*, saj ta dva tipa veljata za *kompleksnejša* in ju občinstvo doživlja kot najmanj *zabavna* v primerjavi z drugimi tipi gledališča.

## Glasbeno gledališče in *kleinkunst* sta najmanj kompleksna, a bolj zabavna in konvencionalna tipa gledališča

*Kleinkunst* in glasbeno gledališče sta se po drugi strani izkazala za najlahkotnejša tipa gledališča za svoje občinstvo, saj sta oba dobila nizke ocene pri skupku *kompleksnost, kleinkunst* pa je bil deležen visokih ocen pri skupku *kratkočasnost.* Nista *zapletena* in v skladu s pričujočimi rezultati jima je zelo lahko slediti. Tako v Tynesidu kot v Groningenu sta glasbeno gledališče in *kleinkunst* očitno doživljana kot najmanj zahtevna gledališka tipa, pri glasbenem gledališču pa je verjetno tako zaradi velikega števila sodelujočih, ki so si v obeh vzorcih ogledali tržno usmerjene muzikale.

V Tynesidu *kleinkunst* (stand-up komedija in kabaret) velja za najbolj *konvencionalen* žanr, medtem ko drugje to velja za glasbeno gledališče. Ko razpravljamo o operi v kvalitativni raziskavi v Tartuju, sodelujoči posebej cenijo konvencionalnost opere, ker se to ujema s pričakovanji gledalcev. V vseh štirih mestih se zdi, da je glasbeno gledališče nekoliko bolj *površinsko* kot drugi tipi

16 Upoštevajmo, da izraz "izzivalno" ni bil vključen v vprašalnik v Tartuju.

gledališča. Poleg tega (kar verjetno ni najbolj presenetljivo) *kleinkunst* velja za najbolj *kratkočasen* tip gledališča, saj je *najbolj smešen, zabaven in sproščujoč* hkrati, pri čemer je povprečna ocena skoraj 5,0 (Groningen) ali nad 5,0 (Debrecen in Tyneside).[17]

Ponudba glasbenega gledališča v Tartuju je nekoliko *kompleksnejša* – manj *lahko sledljiva* (4,23), nekoliko *zapletenejša* (2,45) in *zahtevna* za posameznika (1,91) – kakor to velja za Groningen in Tyneside. Zdi se, da je to v skladu z opažanjem, da glasbeno gledališče v Tartuju ne velja za *smešno* (3,12), medtem ko to drži za Groningen (4,38) in Tyneside (4,56). V Tartuju bi to lahko pojasnili z dvema predstavama, in sicer z opero *Tosca*, tragično ljubezensko zgodbo z nesrečnim koncem, in z muzikalom *Kabaret*, ki navkljub črnemu humorju, ki ga prav tako vsebuje, v kvalitativni raziskavi ni bil zaznan kot *smešen*.

Četudi glasbeno gledališče v veliki meri velja za *zabavno* v Debrecenu in Tynesidu (4,57 in 5,50, v tem zaporedju), ga imajo za veliko manj *sproščujoče* (3,86 in 3,89, v tem zaporedju). V Tynesidu bi lahko bilo tako zato, ker bi se dalo muzikal *Umazani ples* (ki je dal večino sodelujočih) prej klasificirati kot energičen ali aktivirajoč, kakor pa *sproščujoč*. Glasbeno gledališče ne velja za *smešno* niti v Debrecenu (2,57). To bi bilo mogoče pojasniti z dejstvom, da je edina glasbena predstava v vzorcu iz Debrecena dokaj tradicionalna uprizoritev Puccinijeve opere *La Bohème*, ki bi jo le stežka zaznali kot *smešno* in nemara zavoljo tega niti ne kot posebej *sproščujočo.*

V Groningenu pa je po drugi strani raven *kratkočasnosti*, ki jo vzbujajo predstave glasbenega gledališča, na splošno zmerno visoka (*zabavno* 4,64, *sproščujoče* 4,90) kar najverjetneje povzročijo (tržno usmerjeni) muzikali, navzoči v vzorcu iz Groningena. Dokaj jasno je, da v Debrecenu ali Tartuju, kjer je v ponudbi več opere, ljudje glasbeno gledališče doživljajo kot *kompleksnejše* in manj *kratkočasno* kot v Groningenu in Tynesidu, kjer glasbeno gledališče v glavnem sestavljajo muzikali.

## Govorjeno gledališče in *kleinkunst* sta najbolj družbeno relevantna, *kleinkunst* pa je tudi najbolj osebno relevanten

Na splošno je občinstvo videti zadovoljno s profesionalno ravnjo produkcij v ponudbi. Vsi tipi gledališča v vseh štirih mestih naj bi bili po ugotovitvah zelo *vešče izpeljani,* zmeraj *zadovoljivo celoviti* in nikoli *dolgočasni.* To zadovoljstvo je vidno tudi iz visokih ocen za *dimenzijo gledališkosti* in *tematsko dimenzijo*.

17 Le v Groningenu glasbeno gledališče velja za nekoliko bolj sproščujoče kakor kabaret (4,9 za glasbeno gledališče v primerjavi s 4,8 za kabaret).

Zgornji rezultati potrjujejo prepričanje, da govorjeno gledališče in ples v različnih evropskih kulturnih regijah zastopata »resnejša« in bolj »zahtevna« tipa gledališča, da občinstvo pritegneta bolj na *čustveni* ali *spoznavni ravni* in, še posebej v primeru plesa, prek svoje *veščine in oblik*, ne pa toliko prek *vrednot kratkočasja. Kleinkunst* in glasbeno gledališče pa sta po drugi strani potrjeno lahkotnejša tipa gledališča, kjer je veliko bolj pomembna *vrednota kratkočasja*.

Vendar pa to ne pomeni, da tem gledališkim tipom samodejno primanjkuje relevantnosti. Kvantitativna raziskava s svojimi rezultati kaže, da na splošno vsi tipi predstav veljajo za bolj *družbeno relevantne* kakor *relevantne na osebni ravni,* saj so ocene *osebne relevantnosti* dokaj nizke, zlasti v Groningenu in Tartuju. Pojmovanje *osebne relevantnosti* je kljub temu treba nadalje pojasniti. Sodelujoči v žariščnih skupinah v Groningenu očitno presojajo predstavo kot osebno relevantno, če se lahko neposredno in osebno povežejo s tistim, kar se med predstavo dogaja. V večini primerov sodelujoči jasno povedo, da prepoznajo, kaj je udejanjeno, vendar pa tega ne morejo neposredno povezati s položaji v svojem osebnem življenju. Zato teh izkušenj ne imenujejo osebno relevantne, kar bi pojasnilo nizke ocene *osebne relevantnosti* v Groningenu. Vendar pa cenijo način, kako jim zadevne predstave dopuščajo razumeti načine delovanja in razmišljanja ljudi v danih okoliščinah. Sodelujoči iz Groningena povezujejo pojem *družbene relevantnosti* z aktualnimi in družbenimi vprašanji. Nekaj sodelujočih ocenjuje *družbeno relevantnost* kot *osebno relevantnost*, ker se jim zdi zelo pomembno ohranjati družbeno zavedanje v svojem osebnem življenju.

Kvantitativni rezultati prikazujejo, da sta govorjeno gledališče in *kleinkunst* gledališka tipa, za katera je značilna največja *družbena relevantnost*, medtem ko *kleinkunst* velja tudi za najbolj *relevanten* tip gledališča *na osebni ravni.* Za ta dva tipa gledališča smo ugotovili, da sta najbolj *relevantna,* tako na *osebni* kot na *družbeni* ravni, v Debrecenu in Tynesidu. Dokaj nenavadno je, da kljub velikemu učinku na gledalce ples ne velja za posebej *osebno* ali *družbeno relevantnega* za občinstvo tako v Groningenu kot v Tartuju, medtem ko ga imajo v Tynesidu in Debrecenu za relevantnega. V Debrecenu je to mogoče pojasniti s tem, da je folklorno gibanje na Madžarskem močno živo povsod po državi, v glavnem prek plesnih tečajev in ljudskih balov, ki oblikujejo pomembno reprezentacijo nacionalne in regionalne identitete. V Tynesidu je to spet mogoče pripisati temi *Labodjega jezera*, ki v nasprotju z izvirnim romantičnim baletom prikazuje življenje plemstva in gejevske ljubezni.

## Pomen izkustvenih ključnih besed pri ocenjevanju predstav

### Predstave plesa, govorjenega gledališča in glasbenega gledališča najprej ocenjujejo glede na vtis, ki ga naredijo na svoje občinstvo

Ko si ogledujemo stopnjo povezanosti med ocenjevanjem predstave in ključnimi besedami (glej Prilogo 12),[18] se izkaže, da so v povprečju vseh štirih mest, če jih štejemo skupaj, najpomembnejše značilnosti predstav plesa, govorjenega gledališča in glasbenega gledališča, da so *impresivne* (*naredijo vtis*). Vendar pa ima ta izraz nekoliko različen pomen za različne vrste občinstva. Za občinstvo glasbenega gledališča *impresivno* razložimo znatno bolj skozi obliko predstave, saj gledalci pričakujejo dobro narejeno sceno (ki ne sme biti »poceni«), lepo glasbo, vrhunske pevce, kakor ugotavljajo člani žariščnih skupin v Tartuju. Žariščne skupine v Tartuju nadalje kažejo, da občinstvo govorjenega gledališča izraz *impresivno* namesto tega povezuje bolj z vsebino predstave: gledalci so *impresionirani*, če jih je predstava resnično pripravila do razmišljanja o vprašanjih, predstavljenih na odru, in če so teme v predstavi lahko povezali s svojimi lastnimi izkušnjami. Podobno velja, da je videti, da je za občinstvo govorjenega gledališča dobra igra eden od vidikov predstave, ki je *impresiven*, a posebej tedaj, ko opazijo, da vloge ali lika ni lahko igrati. Kvalitativna raziskava v Groningenu kaže, da sodelujoči občudujejo strokovno delo igralcev, profesionalni način podajanja besedila in zmožnost ustvarjanja celotnega sveta s komaj kaj scenskih pripomočkov v predstavi *Prevara*. Sodelujoči so bili tudi pod vtisom igralske tehnike in nadarjenosti igralcev: na primer zmožnost, da se priplazijo pod kožo nekomu drugemu, da so si zmožni zamisliti in ustvariti lik, graditi dvoslojnost in poglobljenost značaja kot igralci v predstavi *Skopuh*.

### Na drugem mestu po pomembnosti so veščine nastopajočih

Na prvi pogled je presenetljivo, da je *veščina*, ki naj bi bila osnovni pogoj za ples, zgolj peta najmočnejša stopnja povezanosti (0,51) v povprečjih vseh štirih mest skupaj. Vendar pa to večinoma povzroča nekoliko nižja stopnja povezanosti plesa v Debrecenu, ki ga zastopa polpoklicna predstava folklore. Pravzaprav je v Tartuju in Tynesidu, kjer je vzorec v glavnem sestavljen iz klasičnega baleta, *veščina* najvplivnejša spremenljivka v oceni predstave. Drugi izrazi, ki igrajo pomembno vlogo pri ocenjevanju plesa, so *nedolgočasno, navdihujoče* in *lepo na pogled*. Za občinstvo v Groningenu mera, do katere se predstava izkaže za *sproščujočo* in

18 Stopnje povezanosti za *kleinkunst* niso vključene v Prilogo, ker se je izkazalo, da niso statistično pomembne v Debrecenu. Zaradi pomanjkanja *kleinkunsta* v Tartuju so nam ob tem za primerjavo ostali le podatki iz dveh mest.

*polno novih podob*, prav tako vpliva na oceno. Za gledalce folklornega plesa v Debrecenu pa je precej pomembna tudi *osebna relevantnost* predstave.

Za *impresivno* sta med prvimi tremi v povprečju štirih mest skupaj za govorjeno gledališče in glasbeno gledališče še *nedolgočasno* in *vešče izpeljano*, sledi pa jim *navdihujoče* v primeru govorjenega gledališča. Za občinstvo govorjenega gledališča tako v Debrecenu kot v Groningenu je dodatno pomembno še, da je predstava *vznemirljiva* pa tudi *zabavna.* Da *ni površinska,* je pomembno predvsem za občinstvo v Groningenu in Tartuju, medtem ko gledalec v Groningenu ceni tudi *lepo* predstavo. To kaže, da različni vidiki, kot so *zabava* ter *spoznavna* in *čustvena vpletenost,* igrajo pomembno vlogo pri dodelitvi visoke ocene določeni predstavi.

Da predstava glasbenega gledališča daje vtis *celovitosti* in da je *vznemirljiva,* je pomembno v Tynesidu in Debrecenu. Tudi *lepa na pogled* je pomemben dejavnik v primeru glasbenega gledališča, vendar za občinstvo v Debrecenu ne tako zelo.

Kvalitativna raziskava v Groningenu podpira te rezultate. Sodelujoči v žariščnih skupinah in intervjujih so poudarili tudi pomen profesionalne usposobljenosti in *veščine.* Spoštovanje *lepote* je videti povezano s (pričakovanimi) značilnostmi predstave in ima zato različne pomene v različnih kontekstih. Sodelujoči cenijo veščine še posebej v povezavi s plesom in *kleinkunstom* (kabaret): pri plesu v povezavi s fizičnostjo predstave, pri kabaretu pa se pogosto govori o nadarjenosti nastopajočega, ki je povezana z zabavo, denimo z roganjem in šalami, igro v smislu upodobitve specifičnih – bolečih in/ali smešnih – položajev in/ali igranjem/petjem.

Ko smo sodelujoče v kvalitativni raziskavi v Tartuju prosili, naj se domislijo svojih prvih spominov na predstavo, so pogosto začeli razpravljati o igri ali o petju. Posebej igranje je bilo cenjeno, če je bila vloga očiten tehničen izziv za igralca. Razprava o *veščinah* nastopajočih je bila celo še opaznejša v primeru glasbenega kakor govorjenega gledališča. Pri slednjem so sodelujoči pogosteje združili pogovor o igri in o vlogi, torej so razpravljali o dobri igri in poosebitvi skupaj. Gledalce so osupnile veščine odraslih igralcev, ko so igrali otroke v predstavi govorjenega gledališča *Kuidas tappa laulurästast* [Ne ubij slavca], ali pa so opazili, da je bila »vloga popolna za dotičnega igralca«. Gledalci opere so dokaj jasno ločevali med igro in petjem, ob čemer so poudarili, kadar je bilo poleg petja tudi igranje presenetljivo dobro. Potem ko smo v žariščni skupini v Tartuju razpravljali o kakovosti petja, je neki gledalec poudaril, da »včasih operni pevci samo stojijo in pojejo, tukaj pa nikakor ni bilo vse tako. Vsi so zelo dobro igrali in se pomikali naokoli.« Poleg tega so gledalci glasbenega gledališča veliko več govorili o tehničnih podrobnostih, kot so glasovne zmožnosti ali primerjava med

različnimi pevci v isti vlogi (če so uporabljali dvojne pevce), naglas pevcev (če opera ni bila odpeta v maternem jeziku) in artikuliranje.

## Zaključek in razprava

Visoke ocene pri skupnem ocenjevanju predstav v naših vzorcih nam omogočajo sklep, da člani občinstva visoko cenijo vse vrste izkušenj, ki jih ponujajo različni tipi in žanri gledališča. Bližnji pogled na tipe, žanre in mesta pa prinese bolj raznolike izide ter prispeva k boljšemu uvidu v vsebino teh splošnih sodb o gledaliških izkušnjah v različnih regijah Evrope.

Najvišje ocene za vse tipe in žanre so v *dimenziji gledališkosti.* Povsod člani občinstva pri izvajalcih posebej cenijo kakovost igranja, petja, plesa, nastopanja itd. Te rezultate še podprejo visoke ocene v skupku *oblike in veščine* v vseh mestih. Zatem je pri gledališkem dogodku jasno viden pomen *dimenzije vživljanja*, torej zmožnost predstav, da gledalca pritegnejo s svetom in zgodbo, ki sta ustvarjena in predstavljena na odru, kar je najvplivnejši element pri opredeljevanju splošne ocene predstave. Poleg tega je najvplivnejša ključna beseda, ki opredeljuje oceno predstave, *impresivno.* Ta ugotovitev je zelo skladna z Eversmannom, pri čemer se beseda *impresivno* nanaša na pomen *čustvene vpletenosti* in je dodatno močno povezana z *dimenzijo vživljanja.* Kvalitativna raziskava pa še bolj osvetljuje pomen izraza *impresivno* pri različnih gledaliških tipih. Za občinstvo glasbenega gledališča je izraz bolj povezan z *oblikami in veščinami* (kar pa ima po drugi strani močno povezavo z *dimenzijo gledališkosti*), medtem ko občinstvo govorjenega gledališča meni, da ima izraz več opraviti s *temami,* predstavljenimi na odru (*tematska* dimenzija), in njihovo *osebno relevantnostjo* za gledalce. Ti kvalitativni rezultati zastavljajo hipotezo, da se gledalci v predstavo v prvi vrsti zatopijo prek *dimenzije gledališkosti* in *tematske dimenzije.*

Vendar pa pri primerjavi gledaliških tipov opazimo dokaj jasno razliko med izkušnjami, ki jih po eni strani ponujata glasbeno gledališče in *kleinkunst*, in po drugi strani med izkušnjami ob ogledu predstav govorjenega gledališča ali plesa. Prve doživljajo kot bolj *kratkočasne* in najmanj *kompleksne,* medtem ko za druge menijo, da so *kompleksnejše* in zahtevajo večjo *spoznavno* ter *čustveno vpletenost.* Govorjeno gledališče in ples veljata za bolj *zapleteni, izzivalni, presenetljivi* in *zahtevni* obliki, ki sta manj *sproščujoči* in *zabavni* od drugih tipov gledališča. Glasbeno gledališče in *kleinkunst* po eni strani veljata za v večji meri *zabavna* in *sproščujoča*, hkrati pa tudi za nekoliko bolj *površinska*.

Poleg tega so ob podrobnejšem pregledu izkušnje odvisne tudi od razlik med žanri: sodobni ples velja za *kompleksnejšega* od klasičnega baleta, ki ga cenijo bolj zaradi njegovih *oblik* in *veščin*, podobno pa velja tudi za opero in muzikale; pri čemer so muzikali tudi bolj *sproščujoči* in *zabavni*. Občinstvo *kleinkunst* doživlja kot najbolj *kratkočasen*, in precej zanimivo je, da tudi kot najbolj *osebno relevanten* tip gledališča.

Ko ocenjujemo rezultate v okviru širšega sklopa celotnega projekta Študije mest STEP,[19] je treba poudariti, da se pojavi nekaj razlik med mesti, ki jih povzročajo razlike v gledališki ponudbi teh mest. Prvič, zmožnost doseganja določenih rezultatov v smislu izkustvenih vrednot je odvisna od žanrov, ki so v ponudbi, kakor prikazuje primerjava med mesti Tartu in Debrecen na eni strani ter Tyneside in Groningen na drugi. V Tartuju in Debrecenu, kjer je v ponudbi opazna količina opernih predstav, glasbeno gledališče doživljajo kot *kompleksnejše* v primerjavi s Tynesidom in Groningenom, kjer je več muzikalov, ki vzbujajo *vrednote sprostitve in kratkočasja*. Poleg tega je, četudi se govorjeno gledališče in ples na splošno izkažeta za tako najbolj *spoznavno* kot tudi *čustveno bogatejša* tipa gledališča, v Groningenu ples tisti, ki izstopa kot najbolj *spoznavno bogatejši,* medtem ko v Debrecenu to velja za govorjeno gledališče. Če upoštevamo rezultate, ki so predstavljeni v tem članku, je zelo verjetno, da je to mogoče razložiti s specifično vrsto plesa in govorjenega gledališča, ki ju najdemo v ponudbi teh mest. Če vzamemo za primer Debrecen, je jasno, da je bila večina predstav govorjenega gledališča v mestnem gledališču najbolj inovativnih tako po predstavljenih temah (sodobna dramatika) kot tudi po uporabljenih gledaliških oblikah. Mestno gledališče v raziskovalnem obdobju ni predstavljalo niti sodobnega plesa niti klasičnega baleta, in inovativne plesne predstave katerega koli žanra so bile v tipičnih primerih v mestu dokaj redke, saj so jih navadno ponudili zgolj kot občasna gostovanja. Na splošno za Madžarsko drži, da se pomembnejši sodobni ples (ali tudi klasični balet, ko smo ravno pri tem) osredotoča na prestolnico, torej Budimpešto. Za občinstvo v Debrecenu in podobnih mestih sta od resnih žanrov v ponudbi govorjeno gledališče in včasih opera.

V Študiji mest STEP so upoštevane izkušnje zgolj štirih glavnih tipov gledališča. Zavedamo se, da obstajajo številne vrste gledališča, ki bi se utegnile močno razlikovati od prevladujoče recepcije, denimo participatorna umetnost, multimedijski dogodki in oblike mešanih žanrov. Ker pa nobeno od štirih mest, ki so vključena v projekt, ni gledališka prestolnica, je bila delitev na štiri tipe, in po potrebi tudi na žanre, razumen in sledljiv kompromis. Četudi je v vseh teh mestih uprizorjenih tudi več alternativnih predstav, te ne prevladujejo v gledališki

19 Dodatni zaključki, ki jih je mogoče črpati iz tega v okviru širšega obsega Študije mest STEP, so predstavljeni v sklepnem članku v tej številki.

ponudbi zadevnih mest in jih nismo vključili v raziskavo recepcije gledališča (prim. članek o ponudbi v tej številki). Podobne raziskave o različnih ali mešanih žanrih bi utegnile terjati drugačen metodološki pristop.

Zaradi metodoloških razlogov smo se odločili razločiti dimenzije in skupke zgolj na podlagi teoretičnih domnev, ne pa (tudi) na podlagi statističnih analiz svojih podatkov, denimo analize glavnih komponent ali faktorske analize. Tako smo sklenili zato, ker smo delali s štirimi ločenimi nizi podatkov z različno velikimi vzorci (število sodelujočih) in sestavami (različna razmerja med tipi in žanri gledališča med različnimi nizi podatkov), kar zaplete poskuse, da bi prišli do primerljivih ali delno podobnih skupin med različnimi nizi podatkov. Nekajkrat smo poskusili izpostaviti faktorje ali skupke v svojih podatkih, vendar pa je bilo rezultate težko razložiti in pričakovati je bilo, da bi se lahko, če bi različne produkcije še naprej preučevali ločeno, pojavile opazne razlike v oblikovanju faktorjev ali skupkov.[20]

Pomena kvalitativne raziskave pri raziskovanju recepcije gledališča ne smemo podcenjevati. Žariščne skupine in poglobljeni intervjuji so na plano privedli pomembne uvide in načine, kako si razlagati rezultate kvantitativnih raziskav. Priporočljivo je opraviti tako kvantitativno kot kvalitativno raziskavo, ko preučujemo iste predstave (kakor smo storili v Tynesidu), vendar pa bi ločevanje raziskave na različna obdobja prav lahko bilo posledica pomanjkanja denarja, časa ali človeških virov za hkratno izvedbo raziskave o množični recepciji.

Raziskava mednarodne primerjalne recepcije gledališča prinaša mnoge izzive ves čas raziskovalnega procesa, od ustvarjanja primerljivega vzorca in prevajanja vprašalnikov do razlaganja rezultatov, posebej na mestih, kjer rezultati nemara izhajajo iz le nekaj predstav. Vendar pa Študija mest STEP na splošno dokazuje, da primerjava izkušenj občinstva različnih mest proizvede logične in razložljive vzorce recepcije gledališča pa tudi ponazori, kako se ti vzorci odražajo preko določenih tipov in žanrov, ki so na voljo v zadevnih mestih.

20 Predhodne poskuse, da bi razločili dimenzije gledaliških izkušnj v več produkcijah na velikem nizu podatkov, je opravila Wilders (*Theaterbeleving*). Eksploratorno faktorsko analizo je izvedla na nizu podatkov govorjenega gledališča in sodobnega plesa. V tem primeru so posamezne produkcije celo znotraj istega gledališkega tipa/žanra spodbudile različne rezultate in tvorile bolj ali manj različne faktorje. Wilders je zaključila, da se zdi izkušnja posameznih odrskih produkcij preveč specifična, da bi lahko iz nje izločili skupke, ki izpolnjujejo kriterije interpretabilnosti (357). V odnosu do Študije mest STEP se je pojavila domneva, da bi velike razlike v številu produkcij, sodelujočih na produkcijo in druge razlike v podatkovnih bazah izkrivljale celotno sliko za tip/žanr, kot se je to zgodilo za ples v zgoraj opisanem nizu podatkov (*Theaterbeleving*). Po drugi strani pa se je takšna metoda izkazala za koristno pri prikazu kompleksnega razmerja med zahtevnimi (izzivom polnimi) in prijetnimi estetskimi izkušnjami. Takšni analizi z uporabo ključnih besed smo izvedli ločeno na vzorcu v Tynesidu (glej Edelman in Šorli) ter vzorcu v Tartuju (glej Toome).

## Literatura


Boerner, Sabine, Joanna Jobst in Meike Wiemann. "Exploring the Theatrical Experience: Results from an Empirical Investigation." *Psychology of Aesthetics, Creativity and the Arts* 4.3 (2010): 173–180.

Edelman, Joshua, Maja Šorli in Tony Fisher. *Cultural Value. The Value of Subsidized, Commercial and Amateur Theatre and Dance for Tyneside's Audiences*. London: Osrednja kraljeva šola za govor in dramo, Univerza v Londonu, 2014.

Edelman, Joshua, in Maja Šorli. »Measuring the value of theatre for Tyneside audiences.« *Cultural Trends* 24. 3 (2015): 232-244. DOI: 10.1080/09548963.2015.1066074.

Eversmann, Peter. "The experience of the theatrical event." *Theatrical Events: Borders Dynamics Frames*. Ur. V. A. Cremona, P. Eversmann, H. van Maanen, W. Sauter and J. Tulloch. Amsterdam, New York: Rodopi, 2004. 139–174.

Hansen, Louise Ejgod. "Behaviour and attitude: the Theatre Talks method as audience development." *International Journal of Cultural Policy*, 21.3 (2015). DOI: 10.1080/10286632.2014.904299.

—. "The Democratic Potential of Theatre Talks." *Nordic Theatre Studies* 25 (2013): 10–21.

Sauter, Willmar. "Who reacts when, how and upon what: From audience surveys to the theatrical event." *Contemporary Theatre Review*. 12.3 (2002): 115–129.

Toome, Hedi-Liis. "Do you feel the same? Different dominants of theatrical experiences." *Nordic Theatre Studies* 27.2 (2015). [pred izidom]

Van den Hoogen, Quirijn Lennert. "Functioning of the performing Arts in Urban Society: Political Views on Artistic Experience." *Global Changes – Local Stages. How Theatre Functions in Small European Countries.* Ur. H. van Maanen, A. Kotte, A. Saro. Amsterdam, New York: Rodopi, 2009. 265–299.

—. *Performing Arts and the City. Dutch municipal cultural policy in the Brave New World of evidence-based policy*. (Disertacija.) Univerza v Groningenu, 2010.

Van Maanen, Hans. "De kunst van het uitgaan." *Boekmancahier* 4 (1990): 118–131.

—. "Theaterwetenschap in de praktijk. Over de integratie van productie-, receptie-organisatie." *Tijdschrift voor Theaterwetenschap* 3 (1993): 7–20.

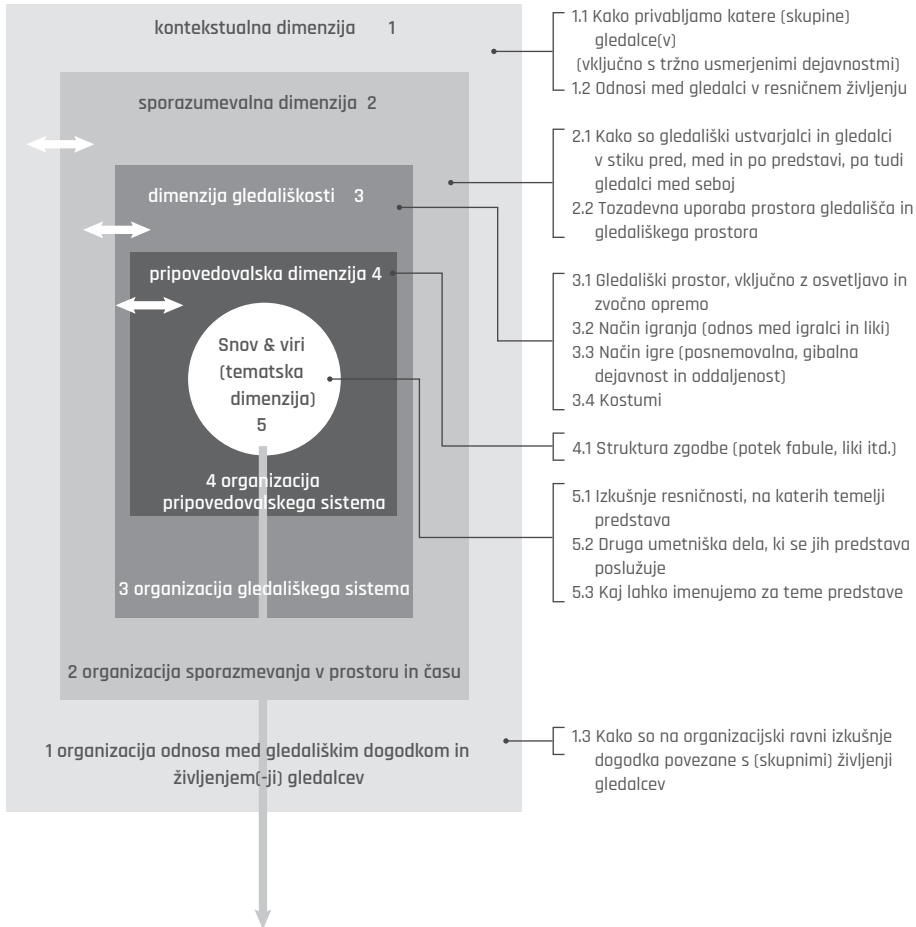
—. *Het Nederlandse toneelbestel van 1945 tot 1995*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1997.

—. *How to study Art Worlds. On the Societal Functioning of Aesthetic Values*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.

Van Maanen, Hans, Antine Zijlstra in Marline L. Wilders. *How Theatre Functions in the City of Groningen. Supply and Use in a Regular Season.* Raziskovalno središče Umetnost v družbi: Univerza v Groningenu, 2013.

Wilders, Marline L. "How Theatre Buildings Condition the Realization of values for Local Audiences." *Global Changes – Local Stages. How Theatre Functions in Smaller European Countries*. Ur. H. van Maanen, A. Kotte, A. Saro, Amsterdam, New York: Rodopi, 2009. 460–489.

—. *Theaterbeleving in het belevenistheater. De architectuur van het theatergebouw als context voor de theaterervaring*. (Disertacija.) Univerza v Groningenu, 2012.




**SNOV,** KI DOBIVA OBLIKO V GLEDALIŠKEM (3) IN PRIPOVEDOVALSKEM SISTEMU (4), PODANA V SPECIFIČNIH PROSTORSKIH IN DRUŽBENIH RAZMERAH (2 IN 1), VZBUJA GLEDALIŠKE IN DRUŽBENE **IZKUŠNJE IN ZAZNAVE.**

*Opomba*. Pod številko 4 so lahko opisani pripovedovalski sistem, dramski pa tudi postdramski načini »pripovedovanja zgodb«. Specifično področje za besedilni sistem ni navzoče, ker imajo po eni strani nebesedilne predstave prav tako pripovedovalsko strukturo, po drugi strani pa lahko strukturo gledaliških besedil opišemo znotraj okvira »pripovedovalskega sistema«.

© Hans van Maanen

**PRILOGA 2.** *Izbrane produkcije za kvantitativno raziskavo občinstva v Groningenu (sezona 2010–2011)*

| | SKUPINA | PREDSTAVA | P/L | TIP | ŽANR | PRIZORIŠČE | N |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | Kunes | Small Hour | P | Ples | Sod. ples | Grand T. | 16 |
| 2 | Nederlands Danstheater | Entwine | P | Ples | Sod. ples | Stadssch. | 64 |
| 3 | Grand Theater productie | Storm and Co | P | Ples | Sod. ples | Grand T. | 11 |
| 4 | Australian Dance Company | Be your self | P | Ples | Sod. ples | Stadssch. | 67 |
| 5 | Conny Jansen danst | ZOUT | P | Ples | Sod. ples | Stadssch. | 55 |
| 6 | Noord Nederlandse Dans | Rock Paper Scissor | P | Ples | Sod. ples | Stadssch. | 42 |
| 7 | Noord Nederlandse Dans | Tidal | P | Ples | Sod. ples | Stadssch. | 90 |
| 8 | Club Guy and Roni | Quick, Quick, Wall | P | Ples | Sod. ples | Stadssch. | 66 |
| 9 | Het internationaal Danstheater | Oorsprong | P | Ples | Sod. ples | Stadssch. | 38 |
| 10 | Nederlands Dans Theater 2 | Re-Engage | P | Ples | Sod. ples | Stadssch. | 71 |
| 11 | André Manuel | Leve de man | P | Kl | Kabaret | Oosterp. | 80 |
| 12 | Rogaar | Gewoon Bijzonder | P | Kl | Kabaret | Kruithuis | 19 |
| 13 | Katinka Polderman | Polderman | P | Kl | Kabaret | Oosterp. | 50 |
| 14 | Joep Onder den Linden | Nat | P | Kl | Kabaret | Stadssch. | 46 |
| 15 | Freek de Jonge | Neven | P | Kl | Kabaret | Stadssch. | 72 |
| 16 | Lenette van Dongen | Hoogseizoen | P | Kl | Kabaret | Stadssch. | 67 |
| 17 | Schudden | Noorderzon | P | Kl | Kabaret | Oosterp. | 67 |
| 18 | Ronald Goedemondt | Binnen de Lijntjes | P | Kl | Kabaret | Stadssch. | 83 |
| 19 | Kamps en Kamps | Kamps en Kamps | P | Kl | Kabaret | Oosterp. | 68 |
| 20 | Nathalie Baartman | RAAK | P | Kl | Kabaret | Kruithuis | 37 |
| 21 | Joop van de Ende | Toon de musical | P | GlG | Muzikal | Stadssch. | 93 |
| 22 | Joop van de Ende | Petticoat | P | GlG | Muzikal | Martinipl. | 89 |
| 23 | De Graaf en Cornelissen | Volendam de musical | P | GlG | Muzikal | Martinipl. | 86 |
| 24 | Goof | Bommen Berend | L | GlG | Muzikal | Stadssch. | 69 |
| 25 | Vals alarm | Bad Girls | L | GlG | Muzikal | Martinapl. | 92 |
| 26 | Opera van Tartastan | Carmen | P | GlG | Opera | Martinipl. | 56 |

| | SKUPINA | PREDSTAVA | P/L | TIP | ŽANR | PRIZORIŠČE | N |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 27 | Kate McIntosh | Dark Matter | P | Kl | Sod. pan. | Grand T. | 27 |
| 28 | Zomergasten | Rinoceritis | P | GG | | Grand T. | 31 |
| 29 | Toneelgroep Maastricht | Weense Woud | P | GG | | Stadssch. | 55 |
| 30 | Theater te water | Van zussen en zo | P-L | GG | | Prinsenth. | 26 |
| 31 | Het toneel speelt | Expats | P | GG | | Stadssch. | 68 |
| 32 | Groninger studenten toneel | Ifiginea | L | GG | | Aatheater | 40 |
| 33 | Kurk | Paradijs | L | GG | | Prinsenth | 40 |
| 34 | Discordia | Monolog | P | GG | | Grand T. | 6 |
| 35 | Noord Nederlands Toneel | Theiresias | P | GG | | Stadssch. | 81 |
| 36 | Nelissen | HerbertsAquarium | P | GG | | Grand T. | 22 |
| 37 | Toneelgroep Amsterdam | Spoken | P | GG | | Stadssch. | 88 |
| 38 | Nachtgasten | Nachtgasten | P | GG | | Machinef. | 21 |
| 39 | Praedinius Gymnasium | Central Park west | L | GG | | Prinsenth. | 26 |
| 40 | Noord Nederlands Toneel | Medea | P | GG | | Stadssch. | 42 |
| 41 | Noord Nederlands Toneel | Nacht van Gertrude | P | GG | | Machinef. | 26 |
| 42 | Carver | Steeds meer mensen... | P | GG | | Grand T. | 50 |
| 43 | Flauwe cult | Boeing Boeing | L | GG | | Prinsenth. | 18 |
| 44 | Oostpool | Hamlet | P | GG | | Stadssch. | 60 |
| 45 | Het toneel speelt | De wijze kater | P | GG | | Stadssch. | 94 |
| 46 | Ro theater | Amazones | P | GG | | Stadssch. | 53 |
| 47 | Toneelgroep Amsterdam | Phaedra | P | GG | | Stadssch. | 77 |
| 48 | Mighty society | Mighty Society 8 | P | GG | | Noorderpoort | 83 |
| 49 | Nationaal toneel | Verre Vrienden | P | GG | | Stadssch. | 60 |
| 50 | Dood paard | Freetown | P | GG | | Grand T. | 22 |
| 51 | Van dolron | Voordeel van de twijfel | P | GG | | Kruithuis | 36 |
| 52 | Stranger things have happened | Osama, the hero | L | Kl | Improviz. gled. | OUT th. | 27 |

*Opombe*. P/L = profesionalno / ljubiteljsko, P = profesionalno, L = ljubiteljsko, P-L = polprofesionalno, GG = govorjeno gledališče, GlG = glasbeno gledališče, Kl = *kleinkunst,* N = število anketirancev, Sod. ples = sodobni ples, Sod. pan. = sodobna pantomima, Improviz. = improvizacijsko gledališče.

**PRILOGA 3.** *Izbrane produkcije za kvantitativno raziskavo občinstva v Debrecenu (sezona 2012, april–junij)*

| | SKUPINA | PREDSTAVA | P/L | TIP | ŽANR | PRIZORIŠČE | N |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | Hajdú Táncegyüttes | Táncműsor | P-L | Ples | Folklorni ples | Csokonai Színház Nagyterem | 23 |
| 2 | Različni umetniki stand-up komedije | Stand Up Comedy | P | Kl | Kabaret | Lovarda | 48 |
| 3 | Csokonai Nemzeti Színház | Bohémélet | P | GlG | | Csokonai Színház Nagyterem | 342 |
| 4 | Csokonai Nemzeti Színház | Az ember tragédiája | P | GG | | Csokonai Színház Nagyterem | 166 |
| 5 | Csokonai Nemzeti Színház | Illúziók | P | GG | | Csokonai Víg Kamaraszínház | 386 |
| 6 | Csokonai Nemzeti Színház | Péter és Jerry | P | GG | | Csokonai Horváth Árpád Stúdió | 52 |
| 7 | Körúti Színház | Meseautó | P | GG | | Vasutas Művelődési Ház | 78 |
| 8 | SzínLáz Társulat | Szentivánéji Mámor | L | GG | | Debreceni Egyetem alagsor | 44 |

*Opombe.* P/L = profesionalno / ljubiteljsko, P = profesionalno, L = ljubiteljsko, P-L = polprofesionalno, GG = govorjeno gledališče, GlG = glasbeno gledališče, Kl = *kleinkunst,* N = število anketirancev.

**PRILOGA 4.** *Izbrane produkcije za kvantitativno raziskavo občinstva v Tartuju (sezona 2012, september–oktober)*

| | SKUPINA | PREDSTAVA | P/L | TIP | ŽANR | PRIZORIŠČE | N |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | Vanemuine | Cabaret | P | GlG | Muzikal | BB | 227 |
| 2 | Vanemuine | Mary Poppins | P | GlG | Muzikal | BB | 53 |
| 3 | Vanemuine | Tosca | P | GlG | Opera | SB | 158 |
| 4 | Vanemuine | Uinuv kaunitar | P | Ples | Balet | BB | 62 |
| 5 | Vanemuine | Casanova | P | Ples | Balet | SB | 110 |
| 6 | Vanemuine | Kadunud käsi | P | GG | | Sadamateater | 112 |
| 7 | Vanemuine | Karjäär | P | GG | | Sadamateater | 101 |
| 8 | Vanemuine | Inimese parimad sõbrad | P | GG | | Sadamateater | 98 |
| 9 | Vanemuine | Oblomov | P | GG | Gov. gled. | Sadamateater | 153 |
| 10 | Vanemuine | Puhastus | P | GG | Gov. gled. | SB | 157 |
| 11 | Vanemuine | Kalendritüdrukud | P | GG | Gov. gled. | BB | 112 |
| 12 | Tartu New Theatre (TNT ) | Ird, K | P | GG | Gov. gled. | TNT | 48 |
| 13 | Tartu New Theatre | Vanemuise biitlid | P | GG | Gov. gled. | TNT | 10 |

*Opombe.* P/L = profesionalno / ljubiteljsko, P = profesionalno, GG = govorjeno gledališče, GlG = glasbeno gledališče, Kl = *kleinkunst,* N = število anketirancev, BB = velika stavba, SB = mala stavba.

**PRILOGA 5.** *Izbrane produkcije za kvantitativno raziskavo občinstva v Tynesidu (sezona 2014, februar–maj)*

| | SKUPINA | PREDSTAVA | P/L | TIP | ŽANR | PRIZORIŠČE | N |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | Joelene English Dance Theatre & MYSTERYSKIN | February 11th 1963 & Road Postures | P | Ples | Sod. ples | Dance City | 8 |
| 2 | Vincent Dance Theatre | Motherland | P | Ples | Sod. ples | Dance City | 5 |
| 3 | New Adventures | Swan Lake | P | Ples | Balet | Theatre Royal | 475 |
| 4 | Ballet Theatre UK | The Little Mermaid | P | Ples | Balet | The Customs House | 6 |
| 5 | Jacobsen Entertainment | Dirty Dancing | P | GLG | Muzikal | Theatre Royal | 575 |
| 6 | Starset Theatre | Avenue Q | A | GLG | Muzikal | The Customs House | 40 |
| 7 | Encore | Encore | P | Kl | Kabaret | The Customs House | 25 |
| 8 | Jimmy Cricket & Alfie Joey | Jimmy Cricket & Alfie Joey | P | Kl | Stand-up | The Customs House | 3 |
| 9 | Sarah Millican | Sarah Millican Homebird | P | Kl | Stand-up | Mill Volvo Tyne Theatre | 14 |
| 10 | Owen Sheers | The Two Worlds of Charlie F. | P | GG | | Theatre Royal | 64 |
| 11 | Theatre Royal Bath | Pygmalion | P | GG | | Theatre Royal | 179 |
| 12 | Propeller Theatre Company | A Midsummer Night's Dream | P | GG | | Theatre Royal | 10 |
| 13 | Propeller Theatre Company | The Comedy of Errors | P | GG | | Theatre Royal | 3 |
| 14 | The Customs House and Guild of Lillians | Get up & Tie Your Fingers | P | GG | | The Customs House | 33 |
| 15 | Nabokov | Incognito | P | GG | | Live Theatre | 101 |
| 16 | Live Theatre | Captain Amazing | P | GG | | Live Theatre | 58 |
| 17 | Kirsten Luckins | The Moon Cannot Be Stolen | P | GG | | Live Theatre | 5 |
| 18 | Northern Stage | Catch-22 | P | GG | | Northern Stage | 54 |
| 19 | Headlong | Spring Awakening | P | GG | | Northern Stage | 19 |
| 20 | Westovians | Murder in Play | A | GG | | The Pier Pavilion | 22 |
| 21 | The People's Theatre | The Steamie | A | GG | | The People's Theatre | 24 |
| 22 | The People's Theatre | Woman in Mind | A | GG | | The People's Theatre | 42 |
| 23 | Tynemouth Priory Theatre | Lend me a Tenor | A | GG | | Tynemouth Priory Th. | 34 |
| 24 | Alphabetti Theatre | Alphabetti Soup | P | Drugo | | Alphabetti Spaghetti | 9 |

*Opombe*. P/L = profesionalno / ljubiteljsko, P = profesionalno, L = ljubiteljsko, P-L = polprofesionalno, GG = govorjeno gledališče, GlG = glasbeno gledališče, Kl = *kleinkunst,* N = število anketirancev, Sod. ples = sodobni ples.

**PRILOGA 6.** *Izbrane produkcije za kvalitativno raziskavo v Groningenu (sezona 2011)*

| DATUM | SKUPINA / UMETNIK | PREDSTAVA | TIP / ŽANR | PRIZORIŠČE |
|---|---|---|---|---|
| 30 oct. | Staatsopera van Tatarstan | Die Zauberflöte | Glasbeno gledališče / opera | Martiniplaza |
| 8 nov. | Tg. Stan | Bedrog | Govorjeno gledališče | Grand Theatre |
| 20-21 nov. | Ontroerend Goed | A Game of You | Instalacija performansa | Der Aa-Theater |
| 28 nov. | Het Toneelhuis | De man zonder eigenschappen II | Govorjeno gledališče | Stadsschouwburg |
| 30 nov. | Henk Poort en Danny de Munk | Jeugdherinneringen | Glasbeno gledališče / šov | Martiniplaza |
| 1 dec. | Club Guy and Roni and Tanzompagnie Oldenburg | Miraculous Wednesday | Ples / sodobni ples | Stadsschouwburg |
| 7 dec. | Toneelgroep Amsterdam | De vrek | Govorjeno gledališče | Stadsschouwburg |
| 12-17 dec. | Najib Amhali | Alles komt goed | *Kleinkunst* / kabaret | Martiniplaza |
| 23 dec. | Hans Dorrestijn | Het buigen | *Kleinkunst* / kabaret | Stadsschouwburg |
| 29 dec. | Ballet Staatsopera Tatarstan | De notenkraker | Ples / balet | Martiniplaza |

**PRILOGA 7.** *Izbrane produkcije za kvalitativno raziskavo v Tartuju (januar 2014)*

| DATUM | SKUPINA / UMETNIK | PREDSTAVA | TIP / ŽANR | PRIZORIŠČE |
|---|---|---|---|---|
| 4. jan. | Vanemuine | Jevgeni Onegin | Glasbeno gledališče / opera | Mala stavba |
| 8. jan. | Vanemuine | Cabaret | Glasbeno gledališče / muzikal | Velika stavba |
| 9. jan. | Vanemuine | Paanika | Govorjeno gledališče | Sadamateater |
| 17. jan. | Vanemuine | Kuidas tappa laulurästast | Govorjeno gledališče | Sadamateater |

**PRILOGA 8.** *Izbrane produkcije za kvalitativno raziskavo v Tynesidu (sezona pomlad 2014)*

| DATUM | SKUPINA / UMETNIK | PREDSTAVA | TIP / ŽANR | PRIZORIŠČE |
|---|---|---|---|---|
| 24. april | Joelene English Dance Theatre & MYSTERYSKIN | February 11th 1963 & Road Postures | Ples / sodobni | Dance City |
| 1. maj | Nabokov | Incognito | Govorjeno gled. | Live Theatre |
| 22. maj | The Customs House and Guild of Lillians | Get up & Tie Your Fingers | Govorjeno gled. | The Customs House |
| 26. april | Starset Theatre (amateur) | Avenue Q | Glasbeno gledališče / muzikal | The Customs House |
| 3. maj | Third Angel | Cape Wrath | Govorjeno gled. (ambientalno prizorišče) | St. Mary Heritage Centre / GIFT |
| 10. maj | Live Theatre | Captain Amazing | Govorjeno gledališče | Live Theatre |
| 28. april | Owen Sheers | The Two Worlds of Charlie F. | Govorjeno gledališče | Theatre Royal |
| 10. maj | The People's Theatre (amateur) | Woman in Mind | Govorjeno gledališče | The People's Theatre |
| 31. maj | Ballet Theatre UK | The Little Mermaid | Ples / balet | The Customs House |

**PRILOGA 9.** *Povprečna ocena tipov gledališča v skladu z dopolnjenim TEAM*

| | Groningen | | | | Debrecen | | | | Tartu | | | | Tyneside | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | P | GG | GlG | Kl | P | GG | GlG | Kl | P | GG | GlG | Kl | P | GG | GlG | Kl |
| **Dimenzija gledališkosti** | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Povprečna ocena | 4,79 | 4,72 | 4,86 | 5,03 | 5,37 | 4,75 | 4,94 | 5,03 | 5,21 | 4,88 | 4,80 | - | 5,85 | 5,44 | 5,58 | 5,42 |
| Predstava je bila dobro režirana/koreografirana/ razvita. [1] | *519* | *990* | *315* | *588* | *23* | *666* | *333* | *46* | *172* | *790* | *436* | - | *466* | *425* | *543* | *37* |
| | 4,74 | 4,65 | 4,75 | 4,83 | 5,21 | 4,08 | 4,84 | 4,78 | 5,1 | 4,78 | 4,59 | - | 5,86 | 5,36 | 5,59 | 5,24 |
| Nastopajoči (igralci, plesalci, pevci itd.) so se dobro odrezali.[2] | *520* | *991* | *314* | *482* | *23* | *669* | *335* | *46* | *172* | *791* | *436* | - | *466* | *427* | *543* | *37* |
| | 5,03 | 4,87 | 5,14 | 5,24 | 5,52 | 5,37 | 5,25 | 5,3 | 5,36 | 5,12 | 5,07 | - | 5,91 | 5,68 | 5,67 | 5,68 |
| Užival/a sem v formalni plati predstave (igri, plesu, oblikovanju itd.) | *253* | *461* | *314* | *482* | *23* | *663* | *335* | *46* | *172* | *790* | *435* | - | *466* | *426* | *543* | *37* |
| | 4,61 | 4,63 | 4,7 | 5,04 | 5,39 | 4,8 | 4,74 | 5 | 5,18 | 4,73 | 4,75 | - | 5,79 | 5,29 | 5,48 | 5,32 |
| **Tematska dimenzija** | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Povprečna ocena | 4,28 | 4,47 | 4,53 | 4,81 | 4,74 | 4,74 | 4,30 | 4,83 | 4,70 | 4,56 | 4,38 | - | 5,51 | 5,00 | 5,00 | 5,01 |
| Všeč mi je bila tema predstave. | *519* | *992* | *316* | *585* | *22* | *666* | *334* | *48* | *171* | *791* | *434* | - | *466* | *427* | *543* | *37* |
| | 4,35 | 4,63 | 4,78 | 4,73 | 5,4 | 5,12 | 4,8 | 5,33 | 4,82 | 4,7 | 4,54 | - | 5,49 | 5,32 | 5,58 | 5,57 |
| Tematika je bila obravnavana na presenetljiv način. | *249* | *461* | *313* | *479* | *23* | *667* | *330* | *45* | *171* | *789* | *434* | - | *466* | *426* | *543* | *37* |
| | 4,14 | 4,3 | 4,08 | 4,65 | 3,86 | 4,12 | 3,1 | 3,88 | 4,43 | 4 | 3,53 | - | 5,31 | 4,28 | 3,99 | 4,38 |
| Liki / izvajalci v predstavi so se mi zdeli zanimivi.[3] | *254* | *981* | *310* | *549* | *23* | *662* | *332* | *46* | *171* | *790* | *433* | - | *466* | *425* | *543* | *37* |
| | 4,75 | 4,6 | 4,57 | 4,83 | 4,56 | 4,72 | 4,27 | 5,1 | 5,05 | 4,9 | 4,64 | - | 5,72 | 5,41 | 5,43 | 5,3 |
| Teme v predstavi so bile jasno predstavljene. | *253* | *464* | *315* | *481* | *23* | *665* | *330* | *46* | *171* | *789* | *434* | - | *466* | *427* | *543* | *37* |
| | 3,89 | 4,33 | 4,69 | 5,01 | 5,13 | 5 | 5,03 | 5,02 | 4,51 | 4,74 | 4,79 | - | 5,57 | 5,42 | 5,53 | 5,11 |

**PRILOGA 9.** *Povprečna ocena tipov gledališča v skladu z dopolnjenim TEAM (nadaljevanje)*

| | Groningen | | | | Debrecen | | | | Tartu | | | | Tyneside | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **Dimenzija vživljanja** | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Povprečna ocena | 4,34 | 4,18 | 4,14 | 4,51 | 5,45 | 4,67 | 4,47 | 5,09 | 4,86 | 4,52 | 4,35 | - | 5,50 | 5,09 | 5,09 | 4,72 |
| Zgodba predstave me je pritegnila. [4] | *253* | *991* | *315* | *587* | *23* | *668* | *334* | *48* | *171* | *791* | *436* | - | *466* | *427* | *543* | *37* |
| | 4,53 | 4,44 | 4,72 | 4,97 | 5,3 | 4,76 | 4,56 | 5,45 | 4,85 | 4,66 | 4,54 | - | 5,58 | 5,26 | 5,31 | 4,68 |
| Potegnilo me je v svet predstave.[5] | *518* | *991* | *311* | *586* | *23* | *668* | *333* | *47* | *172* | *791* | *436* | - | *466* | *427* | *543* | *37* |
| | 4,18 | 4,1 | 4,43 | 4,61 | 5,56 | 4,56 | 4,57 | 5,02 | 4,85 | 4,46 | 4,34 | - | 5,42 | 5,07 | 5,13 | 4,7 |
| Igra me je spodbudila k uporabi domišljije. | *514* | *987* | *315* | *586* | *22* | *671* | *334* | *46* | *171* | *790* | *435* | - | *466* | *426* | *543* | *37* |
| | 4,3 | 4,01 | 3,27 | 3,95 | 5,5 | 4,7 | 4,27 | 4,8 | 4,89 | 4,44 | 4,18 | - | 5,5 | 4,94 | 4,83 | 4,78 |
| **Sporazumevalna dimenzija** | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Povprečna ocena | 3,37 | 3,53 | 3,53 | 3,80 | 4,58 | 4,06 | 3,61 | 4,54 | 4,06 | 3,79 | 3,43 | - | 4,70 | 4,20 | 4,42 | 4,52 |
| Kar sem gledal/a in poslušal/a, sem doživljal(a) zelo neposredno, skoraj telesno. | *253* | *461* | *313* | *480* | *23* | *665* | *332* | *46* | *171* | *790* | *435* | - | *466* | *424* | *543* | *37* |
| | 3,92 | 3,71 | 3,74 | 3,92 | 5,43 | 4,33 | 4,1 | 4,78 | 3,66 | 3,3 | 2,99 | - | 5,13 | 4,39 | 4,55 | 4,62 |
| Zdelo se mi je, da nastopajoči (igralci, plesalci itd.) tudi od mene nekaj pričakujejo. | *253* | *458* | *312* | *478* | *23* | *662* | *329* | *47* | *171* | *788* | *432* | - | *466* | *424* | *543* | *37* |
| | 2,81 | 3,34 | 3,31 | 3,68 | 3,73 | 3,78 | 3,11 | 4,29 | 4,46 | 4,27 | 3,87 | - | 4,27 | 4 | 4,28 | 4,41 |
| **Kontekstualna dimenzija** | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Povprečna ocena | 4,24 | 4,43 | 4,10 | 4,47 | 5,30 | 4,81 | 4,34 | 4,87 | 5,06 | 4,67 | 4,41 | - | 5,68 | 5,22 | 5,15 | 5,12 |
| O tej predstavi je bilo po ogledu vredno znova razmisliti. | *253* | *461* | *314* | *481* | *23* | *670* | *331* | *46* | *171* | *790* | *435* | - | *466* | *339* | *543* | *37* |
| | 4,12 | 4,3 | 3,84 | 4,35 | 4,95 | 4,8 | 4,1 | 4,5 | 4,99 | 4,74 | 4,32 | - | 5,6 | 5,05 | 4,9 | 4,81 |
| O tej predstavi se je bilo po ogledu vredno pogovoriti. | *251* | *463* | *313* | *482* | *23* | *666* | *334* | *47* | *171* | *790* | *435* | - | *466* | *426* | *543* | *37* |
| | 4,35 | 4,39 | 4,35 | 4,58 | 5,65 | 4,81 | 4,57 | 5,23 | 5,13 | 4,65 | 4,49 | - | 5,76 | 5,39 | 5,39 | 5,43 |

*Opombe.* P = ples, GG = govorjeno gledališče, GlG = glasbeno gledališče, Kl = *kleinkunst*. Vrstice nad povprečnimi vrednostmi kažejo število anketirancev. Izraz "razvit" je bil uporabljen v primeru kabaretnih predstav v Groningenu. 2 V Groningenu se vrednost 5,14 pri žanru glasbenega gledališča nanaša na izjavo "Pevci so se dobro odrezali." Za predstave glasbenega gledališča so bile prav tako dodeljene ločene vrednosti za uspešnost igralcev (4,94) in plesalcev (4,70). 3 V Groningenu je bila postavka: "Zdelo se mi je, da so teme prikazane na zelo prepoznaven način."4 V vprašalnikih za Groningen in v vprašalniku za govorjeno gledališče v Tynesidu je bila postavka: "Očaral me je način podajanja zgodbe." 5 V vprašalnikih iz Groningena in v vprašalniku iz Tynesida za govorjeno gledališče je bila postavka: "Vpleten(a) sem bil(a) v svet predstave."

**PRILOGA 10.** *Najvišje stopnje povezanosti med ocenjevanjem poklicnega gledališča in postavkami glede na tip gledališča*[21]

## Govorjeno gledališče

| | Tartu | Groningen | Debrecen | Tyneside | Povprečje |
|---|---|---|---|---|---|
| Zgodba predstave me je pritegnila | 0.555 | 0.657 | 0.671 | 0.636 | **0.630** |
| Potegnilo me je v svet predstave. | 0.590 | 0.669 | 0.631 | 0.584 | **0.619** |
| Predstava je bila dobro režirana/ koreografirana. | 0.466 | 0.603 | 0.666 | 0.635 | **0.593** |
| Užival/a sem v formalni plati predstave (igri, plesu, oblikovanju itd.) | 0.590 | 0.633 | 0.537 | 0.543 | **0.576** |
| O tej predstavi se je bilo po ogledu vredno pogovoriti z drugimi. | 0.500 | 0.646 | 0.590 | 0.488 | **0.556** |
| Liki / izvajalci v predstavi so se mi zdeli zanimivi. | 0.525 | 0.616 | 0.471 | 0.592 | **0.551** |
| O tej predstavi je bilo vredno razmisliti. | 0.519 | 0.624 | 0.496 | 0.439 | **0.520** |
| Nastopajoči so se dobro odrezali. | 0.456 | 0.508 | 0.496 | 0.606 | **0.517** |
| Kar sem gledal/a in poslušal/a, sem doživljal(a) zelo neposredno, skoraj telesno. | 0.340 | 0.620 | 0.503 | 0.334 | **0.449** |
| Teme v predstavi so bile jasno predstavljene. | 0.466 | 0.619 | 0.467 | 0.440 | **0.498** |
| Igra me je spodbudila k uporabi domišljije. | 0.460 | 0.332 | 0.555 | 0.479 | **0.457** |

Korelacije so na ravni 0,01 (dvosmerno testiranje).

## Glasbeno gledališče

| | Tartu | Groningen | Debrecen | Tyneside | Povprečje |
|---|---|---|---|---|---|
| Potegnilo me je v svet predstave. | 0.564 | 0.582 | 0.656 | 0.613 | **0.604** |
| Zgodba predstave me je pritegnila | 0.558 | 0.569 | 0.587 | 0.572 | **0.572** |
| O tej predstavi se je bilo vredno pogovoriti z drugimi. | 0.437 | 0.597 | 0.611 | 0.638 | **0.571** |
| Predstava je bila dobro režirana/ koreografirana. | 0.565 | 0.456 | 0.591 | 0.658 | **0.568** |
| Nastopajoči so se dobro odrezali. | 0.506 | 0.500 | 0.486 | 0.712 | **0.551** |
| Užival/a sem v formalni plati predstave (igri, plesu, oblikovanju itd.) | 0.583 | 0.551 | 0.421 | 0.606 | **0.540** |
| O tej predstavi je bilo vredno razmisliti. | 0.501 | 0.534 | 0.511 | 0.552 | **0.525** |
| Liki / izvajalci v predstavi so se mi zdeli zanimivi. | 0.526 | 0.536 | 0.354 | 0.618 | **0.509** |
| Kar sem gledal/a in poslušal/a, sem doživljal(a) zelo neposredno, skoraj telesno. | 0.361 | 0.526 | 0.526 | 0.447 | **0.465** |

Korelacije so na ravni 0,01 (dvosmerno testiranje).

21 Stopnje povezanosti za *kleinkunst* niso vključene v Prilogo, ker se je izkazalo, da niso statistično pomembne v Debrecenu. Zaradi pomanjkanja *kleinkunsta* v Tartuju so nam ob tem za primerjavo ostali le podatki iz dveh mest.

## Ples

| | Tartu | Groningen | Debrecen | Tyneside | Povprečje |
|---|---|---|---|---|---|
| Potegnilo me je v svet predstave. | 0.423 | 0.679 | 0.618 | 0.534 | **0.564** |
| Predstava je bila dobro režirana/ koreografirana. | 0.468 | 0.551 | 0.294 | 0.758 | **0.518** |
| O tej predstavi se je bilo vredno pogovoriti z drugimi. | 0.311 | 0.617 | 0.422 | 0.673 | **0.506** |
| Užival/a sem v formalni plati predstave (igri, plesu, oblikovanju itd.) | 0.444 | 0.600 | 0.252 | 0.652 | **0.487** |
| Zgodba predstave me je pritegnila | 0.306 | 0.591 | 0.587 | 0.454 | **0.485** |
| Nastopajoči so se dobro odrezali. | 0.506 | 0.436 | 0.364 | 0.710 | **0.460** |
| Kar sem gledal/a in poslušal/a, sem doživljal(a) zelo neposredno, skoraj telesno. | 0.238 | 0.508 | 0.593 | 0.394 | **0.433** |
| O tej predstavi je bilo vredno razmisliti. | 0.298 | 0.527 | 0.256 | 0.591 | **0.418** |
| Igra me je spodbudila k uporabi domišljije. | 0.372 | 0.255 | 0.564 | 0.445 | **0.409** |

Korelacije so na ravni 0,01 (dvosmerno testiranje).

**PRILOGA 11.** *Povprečne ocene tipov gledališča glede na skupke in ključne besede*

| | Groningen | | | | Debrecen | | | | Tartu | | | | Tyneside | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | P | GG | GIG | KI | P | GG | GIG | KI | P | GG | GIG | KI | P | GG | GIG | KI |
| **Oblike in veščine** | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Vešče izpeljana | *497* | *907* | *287* | *554* | *16* | *583* | *288* | *32* | *171* | *783* | *432* | - | *442* | *482* | *505* | *33* |
| | 5,07 | 4,81 | 4,75 | 4,83 | 5,62 | 4,89 | 4,98 | 5,37 | 4,97 | 4,3 | 4,44 | - | 5,79 | 5,05 | 5,16 | 4,85 |
| Lepa na pogled[1] | *242* | *432* | *294* | *458* | *16* | *590* | *294* | *32* | *172* | *786* | *429* | - | *447* | *481* | *511* | *35* |
| | 5,04 | 4,51 | 4,94 | 4,93 | 5,06 | 4,14 | 4,36 | 3,25 | 5,32 | 3,87 | 4,6 | - | 5,6 | 3,58 | 4,7 | 3,97 |
| Polna novih podob[1] | *240* | *426* | *288* | *457* | *16* | *586* | *286* | *32* | *171* | *787* | *425* | - | *442* | *478* | *511* | *34* |
| | 4,4 | 3,69 | 3,34 | 3,69 | 4,56 | 4,18 | 3,71 | 2,93 | 4 | 3,42 | 3,33 | - | 5,18 | 3,43 | 3,56 | 3,53 |
| **Čustvena vpletenost** | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Impresivna | *497* | *910* | *288* | *554* | *16* | *585* | *284* | *32* | *171* | *786* | *431* | - | *446* | *484* | *509* | *34* |
| | 4,51 | 4,09 | 4,01 | 3,86 | 5,06 | 4,24 | 4,22 | 4,68 | 4,78 | 4,22 | 4,15 | - | 5,74 | 4,86 | 5,18 | 5,44 |
| Vznemirljiva | *489* | *900* | *285* | *554* | *15* | *583* | *286* | *32* | *171* | *784* | *430* | - | *442* | *478* | *511* | *35* |
| | 3,43 | 3,13 | 2,91 | 3,23 | 4,73 | 4,31 | 3,78 | 4,34 | 3,85 | 3,23 | 3,25 | | 5,53 | 4,22 | 5,14 | 5,14 |
| Presenetljiva | *499* | *925* | *293* | *559* | *16* | *588* | *291* | *32* | *171* | *783* | *429* | - | *448* | *481* | *510* | *35* |
| | 4,75 | 4,5 | 4,26 | 4,6 | 3,5 | 4,08 | 2,7 | 2,87 | 4,31 | 3,91 | 3,38 | - | 4,69 | 3,88 | 3,14 | 3,6 |
| Prijetna | *235* | *423* | *287* | *457* | *16* | *575* | *283* | *32* | *171* | *782* | *425* | - | *441* | *480* | *505* | *34* |
| | 2,43 | 2,52 | 2,66 | 2,42 | 3,12 | 3,05 | 2,76 | 2,75 | 4,17 | 2,49 | 2,41 | - | 3,28 | 2,83 | 3,91 | 4,47 |
| Zadovoljivo celovita | Ni podatkov | | | | *16* | *579* | *287* | *32* | *171* | *787* | *431* | - | *446* | *480* | *512* | *34* |
| | | | | | 5,06 | 4,19 | 4,11 | 4,81 | 4,35 | 4,25 | 4,23 | - | 5,11 | 4,3 | 4,94 | 5,41 |
| Boleče presenetljiva[1,2] | *236* | *421* | *282* | *454* | *16* | *571* | *280* | *32* | *171* | *784* | *425* | - | *434* | *471* | *492* | *31* |
| | 2,6 | 2,99 | 2,17 | 2,84 | 2,19 | 3,24 | 2,75 | 1,43 | 2 | 3,39 | 2,31 | - | 2,81 | 3,14 | 1,99 | 1,97 |

**PRILOGA 11.** *Povprečne ocene tipov gledališča glede na skupke in ključne besede (nadaljevanje)*

| | Groningen | | | | Debrecen | | | | Tartu | | | | Tyneside | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | P | GG | GlG | Kl | P | GG | GlG | Kl | P | GG | GlG | Kl | P | GG | GlG | Kl |
| **Spoznavna vpletenost** | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Navdihujoča | *499* | *913* | *292* | *558* | *16* | *589* | *291* | *31* | *171* | *786* | *426* | - | *448* | *480* | *513* | *35* |
| | 4,39 | 4,1 | 3,86 | 3,99 | 4,88 | 4,23 | 3,81 | 3,26 | 4,27 | 3,7 | 3,4 | - | 5,32 | 4,24 | 4,25 | 4,26 |
| Prepoznavna[1,3] | *239* | *425* | *290* | *458* | *16* | *583* | *286* | *32* | *171* | *782* | *429* | - | *445* | *480* | *513* | *35* |
| | 2,84 | 3,28 | 4,2 | 4,23 | 4,75 | 4,44 | 4,59 | 4,16 | 2,92 | 3,15 | 3,73 | - | 4,7 | 4,23 | 5,32 | 4,97 |
| Izzivalna | *495* | *915* | *288* | *557* | *16* | *589* | *288* | *32* | Ni podatkov | | | | *445* | *483* | *512* | *35* |
| | 2,96 | 3,53 | 2,41 | 3,07 | 3,06 | 4,47 | 3,64 | 3,68 | | | | | 3,3 | 3,08 | 1,81 | 1,51 |
| Konvencionalna | Ni podatkov | | | | *16* | *579* | *286* | *32* | *171* | *782* | *425* | - | *443* | *483* | *512* | *34* |
| | | | | | 3,06 | 3,16 | 2,38 | 1,68 | 3,43 | 3,39 | 2,99 | - | 4,09 | 3,76 | 2,09 | 2,53 |
| Površinska | *485* | *899* | *284* | *549* | *16* | *576* | *279* | *32* | *171* | *783* | *427* | - | *448* | *481* | *508* | *35* |
| | 2,13 | 2,29 | 2,71 | 2,19 | 2,81 | 2,48 | 3,17 | 2,65 | 3,12 | 2,58 | 3,26 | - | 1,86 | 2,5 | 2,7 | 3,54 |
| Zahtevna | *490* | *903* | *286* | *553* | *16* | *579* | *286* | *31* | *171* | *783* | *425* | - | *441* | *480* | *509* | *33* |
| | 1,91 | 2,1 | 2,59 | 2,14 | 1,44 | 2,03 | 2,21 | 1,68 | 1,97 | 2,11 | 2,3 | - | 1,52 | 1,85 | 2,2 | 1,61 |
| Dolgočasna | *492* | *904* | *290* | *555* | *16* | *584* | *288* | *32* | *171* | *784* | *425* | - | *446* | *483* | *513* | *35* |
| | 1,89 | 1,95 | 1,63 | 1,54 | 1,25 | 1,81 | 1,85 | 1,22 | 1,56 | 1,92 | 1,88 | - | 1,15 | 1,44 | 1,3 | 1,23 |
| **Kompleksnost** | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Zapletena | *492* | *902* | *287* | *554* | *16* | *592* | *293* | *32* | *171* | *787* | *426* | - | *449* | *488* | *514* | *35* |
| | 3,43 | 2,96 | 1,7 | 1,84 | 2,37 | 3,09 | 2,24 | 1,47 | 3,25 | 2,98 | 2,45 | - | 2,49 | 2,5 | 1,3 | 1,26 |
| Lahko sledljiva | *237* | *428* | *287* | *458* | *15* | *588* | *287* | *32* | *171* | *785* | *429* | - | *445* | *482* | *512* | *34* |
| | 3,55 | 4,1 | 5,08 | 5,06 | 4,93 | 4,24 | 4,56 | 5,34 | 3,71 | 4,06 | 4,23 | - | 4,95 | 4,76 | 5,55 | 5,68 |
| Zahtevna za vas osebno (tj. od vas je veliko zahtevala)[1] | *238* | *426* | *287* | *455* | *16* | *584* | *285* | *32* | *171* | *785* | *426* | - | *436* | *475* | *506* | *32* |
| | 2,75 | 2,75 | 1,71 | 1,89 | 2 | 2,86 | 2,25 | 1,66 | 2,05 | 2,21 | 1,91 | - | 2,7 | 2,79 | 1,52 | 1,53 |

**PRILOGA 11.** *Povprečne ocene tipov gledališča glede na skupke in ključne besede (nadaljevanje)*

| | Groningen | | | | Debrecen | | | | Tartu | | | | Tyneside | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | P | GG | GlG | Kl | P | GG | GlG | Kl | P | GG | GlG | Kl | P | GG | GlG | Kl |
| **Kratkočasnost** | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Sproščujoča | *494* | *920* | *293* | *559* | *16* | *593* | *284* | *32* | *171* | *784* | *428* | - | *448* | *485* | *510* | *35* |
| | 4,08 | 3,87 | 4,9 | 4,8 | 4,13 | 3,35 | 3,86 | 4,47 | 4,17 | 3,37 | 3,79 | - | 3,76 | 3,05 | 3,89 | 4,94 |
| Zabavna | *491* | *914* | *290* | *558* | *16* | *589* | *282* | *34* | *171* | *786* | *429* | - | *440* | *481* | *511* | *35* |
| | 3,51 | 4,05 | 4,64 | 5 | 5,56 | 4,47 | 4,57 | 5,85 | 3,75 | 3,62 | 3,65 | - | 4,85 | 4,2 | 5,5 | 5,83 |
| Smešna | *488* | *911* | *288* | *555* | *16* | *580* | *290* | *32* | *171* | *784* | *427* | - | *444* | *482* | *510* | *35* |
| | 3,19 | 3,95 | 4,38 | 5 | 4,63 | 3,47 | 2,57 | 5,53 | 2,54 | 3,46 | 3,12 | - | 4,05 | 4,38 | 4,56 | 5,66 |
| **Relevantnost** | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Relevantna za vas osebno | *237* | *425* | *284* | *458* | *16* | *579* | *281* | *32* | *171* | *785* | *425* | - | *442* | *477* | *511* | *34* |
| | 3,19 | 3,23 | 2,66 | 3,57 | 4,06 | 3,79 | 3,01 | 4,31 | 3,12 | 3,09 | 2,58 | - | 3,67 | 3,5 | 3,96 | 4,88 |
| Družbeno relevantna | *489* | *917* | *284* | *556* | *15* | *582* | *284* | *32* | *171* | *782* | *428* | - | *444* | *482* | *511* | *34* |
| | 3,1 | 4,04 | 3,04 | 3,91 | 4 | 4,46 | 3,51 | 4,93 | 3,28 | 4,25 | 3,44 | - | 4,39 | 4,5 | 3,82 | 4,56 |

*Opombe*. P = ples, GG = govorjeno gledališče, GlG = glasbeno gledališče, Kl = *kleinkunst*. Vrstice nad povprečnimi vrednostmi kažejo število anketirancev. 1 Teh postavk ni bilo v vseh vprašalnikih za Groningen. 2 V vprašalniku v Tartuju smo uporabili izraz "boleče ganljivo". 3 V Groningenu smo uporabili izraz "zelo prepoznavno".

**PRILOGA 12.** *Najvišje soodvisnosti med ocenjevanjem poklicnega gledališča in ključni izrazi, po tipih gledališča*

## Govorjeno gledališče

| | Tartu | Groningen | Debrecen | Tyneside | Povprečje |
|---|---|---|---|---|---|
| Impresivna | 0,555 | 0,665 | 0,566 | 0,522 | **0,577** |
| Vešče izpeljana | 0,598 | 0,643 | 0,498 | 0,421 | **0,540** |
| Dolgočasna | -0,435 | -0,605 | -0,534 | -0,572 | **-0,537** |
| Navdihujoča | 0,421 | 0,638 | 0,461 | 0,413 | **0,483** |
| Vznemirljiva | 0,372 | 0,443 | 0,554 | 0,396 | **0,441** |
| Zadovoljivo celovita | 0,396 | ni podatkov | 0,499 | 0,400 | **0,432** |
| Površinska | -0,457 | -0,499 | -0,374 | -0,338 | **-0,417** |
| Lepa na pogled | 0,390 | 0,658 | 0,320 | 0,273 | **0,410** |
| Zabavna | 0,211 | 0,469 | 0,451 | 0,304 | **0,359** |

Korelacije so na ravni 0,01 (dvosmerno testiranje).

## Glasbeno gledališče

| | Tartu | Groningen | Debrecen | Tyneside | Povprečje |
|---|---|---|---|---|---|
| Impresivna | 0,544 | 0,533 | 0,454 | 0,608 | **0,535** |
| Dolgočasna | -0,504 | -0,476 | -0,511 | -0,456 | **-0,487** |
| Vešče izpeljana | 0,581 | 0,462 | 0,375 | 0,479 | **0,474** |
| Zadovoljivo celovita | 0,346 | ni podatkov | 0,509 | 0,514 | **0,456** |
| Lepa na pogled | 0,403 | 0,563 | 0,322 | 0,459 | **0,437** |
| Vznemirljiva | 0,311 | 0,349 | 0,458 | 0,575 | **0,423** |
| Zabavna | 0,160 | 0,502 | 0,426 | 0,567 | **0,414** |
| Navdihujoča | 0,369 | 0,493 | 0,387 | 0,386 | **0,409** |
| Površinska | -0,376 | -0,282 | -0,390 | -0,224 | **-0,318** |

Korelacije so na ravni 0,01 (dvosmerno testiranje).

## Ples

| | Tartu | Groningen | Debrecen | Tyneside | Povprečje |
|---|---|---|---|---|---|
| Impresivna | 0,307 | 0,689 | 0,723 | 0,588 | **0,577** |
| Dolgočasna | -0,261 | -0,524 | -0,989 | -0,414 | **-0,547** |
| Navdihujoča | 0,220 | 0,723 | 0,777 | 0,436 | **0,539** |
| Lepa na pogled | 0,255 | 0,695 | 0,712 | 0,416 | **0,520** |
| Vešče izpeljana | 0,371 | 0,620 | 0,589* | 0,463 | **0,511** |
| Vznemirljiva | 0,228 | 0,492 | 0,565* | 0,422 | **0,427** |
| Sporščujoča | 0,188* | 0,544 | ni pomemb. | 0,124 | **0,317** |
| Osebno relevantna | 0,155* | 0,377 | 0,578* | 0,147 | **0,314** |
| Polna novih podob | 0,151* | 0,555 | ni pomemb. | 0,139 | **0,309** |

* Korelacije so na ravni 0,05 (dvosmerno testiranje). Ostale korelacije so na ravni 0,01 (dvosmerno testiranje).

UDK 792.073:792.02

Članek razpravlja o metodologiji in rezultatih Študije mest v okviru projekta STEP o gledališču v evropskih mestih. Cilj ni zgolj ponuditi splošnega pregleda rezultatov primerjave gledaliških sistemov sedmih manjših mest, gledališke ponudbe, uporabe, ki iz nje izhaja, ter vrst izkušenj, ki jih vzbuja gledališče, temveč obenem izvleči nekaj splošnih sklepov v zvezi z učinkom različnih gledaliških sistemov v teh sedmih državah. Logično je, da se pri primerjalnem raziskovanju osredotočamo na različne izide različnih sistemov in pojasnila v ozadju, četudi glede na trenutno stanje raziskave ne morejo biti več kot okvirni. Posebej razpravljamo o dveh razlikovanjih: med vzhodnimi in zahodnimi evropskimi mesti ter med gostovalnim in hišnim gledališkim sistemom. Vendar pa so presenetljive tudi podobnosti, na katere naletimo med primerjavo gledaliških sistemov sedmih mest, zato bi jih morali upoštevati.

## Ključne besede

gledališki sistemi, gledališka ponudba, gledališka izkušnja, gostovalni gledališki sistem, hišni gledališki sistem, mednarodno primerjalno gledališko raziskovanje, STEP

# Kako gledališki sistemi vplivajo na gledališko življenje: po korakih projekta STEP

Quirijn Lennert van den Hoogen in Anneli Saro

V poskusih, da bi pomagali vzpostaviti razumevanje delovanja gledališča v družbi in, drugič, opisali odnos med tem delovanjem in načinom organizacije gledališča, se je skupina STEP lotila mednarodnega primerjalnega študijskega projekta v sedmih manjših evropskih državah.[1] Natančneje, cilji skupine so bili naslednji: 1) opisati gledališke sisteme v teh mestih; 2) analizirati ponudbo različnih gledaliških sistemov; 3) kartirati, kateri ljudje izkoristijo ponudbo posamičnega tipa gledališča; 4) formulirati, kako različni tipi gledališča vplivajo na ljudi, ki jih obiskujejo; 5) preizprašati, kako je mogoče njihove izkušnje povezati z načinom organizacije gledališča; in slednjič, 6) primerjati odgovore na zgoraj navedena vprašanja v vseh sedmih mestih. V predhodnih štirih člankih so raziskovalci iz skupine STEP opisali in v določenem zaporedju primerjalno analizirali (v tolikšni meri, kot to dovoljujejo dosegljivi izkustveni podatki) gledališke sisteme različnih mest (pri čemer so v središču vsakega sistema gledališka prizorišča), tipe predstav v mestni ponudbi, izkoristek teh predstav v mestu in vrednote, ki jih gledalci uresničijo. Študija naslika primerjalno podobo gledališkega življenja v zadevnih državah, četudi ne more biti več kot zgolj omejena slika, saj o vprašanjih, kot sta na primer delovne razmere gledaliških ustvarjalcev in vloga gledaliških kritikov v gledališkem življenju, ni mogoče razpravljati na podlagi pričujočega nabora podatkov. Seveda skupino STEP ti vprašanji zanimata, vendar pa se je za zdaj osredotočila na primerjavo tega, kateri tip gledališča je v ponudbi in kako občinstvo dano ponudbo izkoristi.

Raziskave za ta članek so podprli Mestna občina Groningen, Estonski raziskovalni svet (štipendija "Emergent Stories: Storytelling and Joint Sense Making in Narrative Environments"; PUT 192), Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije (projekt št. P6-0376, "Gledališke in medumetnostne raziskave") ter Raziskovalni svet za umetnost in humanistiko Velike Britanije v okviru projekta Cultural Value, subvencija št. AH/L01440/1.

1 V uvodnem članku o Študiji mest STEP v tej številki razpravljamo o izbiri mest v raziskavi. Izbor mest nam omogoča primerjave med gostovalnimi in hišnimi gledališkimi sistemi v mestih (nekdanje) Vzhodne in Zahodne Evrope. Z izjemo Tynesida vsa mesta štejejo od okoli 100.000 do 250.000 prebivalcev in zastopajo manjše evropske države, ki imajo od približno 1,3 do 16 milijonov prebivalcev.

Cilj tega sklepnega članka je podati skupni pregled, kako organizacija gledališča v danem mestu vpliva na način njegovega delovanja, in sicer s pomočjo razprave o tem, katere hipoteze o odnosu med organizacijo gledališkega sistema in o rezultatih teh sistemov je mogoče oblikovati na podlagi izkustvenih raziskav, predstavljenih v predhodnih člankih. Kot je bilo že povedano v uvodni razpravi, menimo, da je ta nabor podatkov zaradi svoje obširnosti in primerjalne narave brez primere v gledališkem raziskovanju. Posledično ta prva raven analize ponuja priložnosti za oblikovanje odgovorov na jedrna vprašanja raziskovalne skupine STEP, četudi si nekateri od teh odgovorov zaslužijo nadaljnje raziskave in so zato v veliki meri začasni. Najprej razpravljamo o določenih omejitvah, vezanih na podatke, predstavljene v tej posebni številki Amfiteatra. Nato pregledamo zaključke vsakega izmed izkustvenih člankov v tej številki in primerjalno razpravljamo o njih (drugi del), da bi prišli do nekaterih splošnih hipotez o odnosu med organizacijo gledaliških sistemov in njihovimi rezultati (tretji del). Razpravo sklenemo s povzetkom vprašanj, ki jih je mogoče načeti na osnovi temeljitejše analize dostopnega podatkovnega nabora, in predstavimo nekaj vprašanj, vrednih nadaljnjega izkustvenega raziskovanja.

## Metodološke omejitve

Četudi je skupina STEP vlagala strašanske napore v razvijanje primerjalne raziskovalne metodologije, nazadnje ni mogla ponuditi popolne primerjave vseh sedmih mest ob vsakem od petih vprašanj, saj za vsa mesta ni bilo mogoče zbrati vseh potrebnih izkustvenih podatkov. Poleg tega velja, da čeprav članek o primerjavi sistemov ponuja obširen opis vsakega gledališkega sistema, pa vseh sistemov, ki obdajajo gledališke sisteme, ni bilo mogoče opisati tako podrobno, kot bi bilo treba. Najpomembneje, odnos gledaliških sistemov do političnih sistemov bi bilo treba razčleniti. Politični sistem sklepa odločitve o strukturi gledaliških sistemov in – v različni meri – dodeljuje sredstva za gledališče. Posledično razlik med rezultati gledaliških sistemov ni mogoče vzročno povezati zgolj z organizacijo sistema.

Druga omejitev je posledica uporabe raziskovalnih metod. Medtem ko je bilo mogoče sestaviti obširno sliko gledaliških sistemov, ponudbe in izkoristka te ponudbe v večini od sedmih mest, se raziskava izkušenj občinstva nujno zanaša na majhen vzorec gledališke ponudbe v vsakem mestu. Zato so razlike, na katere smo pri tem naleteli, vezane tako na razlike v tipih gledaliških predstav, katerih občinstvo je bilo predmet raziskovanja, kot tudi na razlike v gledaliških sistemih, ki so proizvedli te predstave in občinstvo. Na tem mestu je posebej pomembna bolj

poglobljena analiza dostopnih podatkov. Vrednost članka o gledaliških izkušnjah leži v prikazovanju, kako je mogoče izkušnje gledališča izkustveno raziskovati in analizirati na primerjalni način. Dejstvo, da se gledališke vrednote med mesti do določene mere razlikujejo, ni posebej presenetljivo, vendar pa vzrokov za to razlikovanje trenutno ni mogoče v celoti pojasniti. Temeljite predstavitve gledališke estetike vpletenih predstav ta posebna številka ni vključevala, četudi je bila analiza opravljena kot del raziskovalne metodologije in smo jo uporabili za pojasnilo nekaterih rezultatov. Vendar pa bi bila celovitejša izpostavitev gledališke estetike, ki so jo proizvedli zadevni gledališki sistemi, zanimiva.

Zdi se, da je vrednost te posebne številke v prvi vrsti predstavitev metod analiziranja gledaliških sistemov in njihovih rezultatov, poleg tega pa tudi predstavitev primerljivega nabora podatkov iz različnih gledaliških sistemov. Kakor razpravljamo v uvodu, smo uporabili kombinacijo kvantitativnih in kvalitativnih gledališko-sociooloških metod in metod za proučevanje uprizoritvenih umetnosti, ki se je izkazala za uspešno pri prikazovanju razlik med zadevnimi rezultati, kar je omogočalo celo določeno raven pojasnjevanja teh razlik.

## Razlike med sistemi

Na tem mestu povzemamo najbolj izstopajoče podatke in zaključke iz vsakega članka, da bi prikazali medsebojno povezanost dognanj raziskave. To je nujen korak v projektu STEP proti zaključku posebne številke, saj bi predstavitev raziskave v ločenih člankih – ki je seveda nujna za podrobno analizo – utegnila zamegliti skupne raziskovalne dosežke.

### Gledališki sistemi

Članek o gledaliških sistemih prikazuje, da lahko, če vzamemo domeno distribucije (torej gledaliških prizorišč) za osrednjo točko krajevnega gledališkega sistema, te sisteme med seboj primerjamo. Posledično lahko ključne razlike v gledališki organizaciji, denimo razliko med gostovalnim in hišnim sistemom, proučujemo kot različne načine organiziranja odnosa med področji produkcije, distribucije in recepcije. Tako je torej mogoče primerjati zelo različne sisteme. Na splošno članek prikazuje, da so si na infrastrukturni ravni gledališki sistemi bolj podobni kot različni. Njihove ključne lastnosti vključujejo:

- V jedru sistema je osrednja »buržoazna« gledališka ustanova, mestno gledališče ali *stadttheater*, ki ponuja večino predstav v sistemu, z izjemo Berna. Takšna ustanova navadno vključuje eno ali več produkcijskih skupin (hišni sistem) z izjemo gostovalnih sistemov v Groningenu in Tynesidu, ki ne združujeta produkcije in distribucije v eni sami ustanovi. Poleg tega se omenjene ustanove močno razlikujejo po velikosti, če upoštevamo število zaposlenih v njih, ki seže od peščice do stotin delavcev. V hišnih sistemih imajo ustanove navadno več osebja.

- Poleg osrednjega gledališča v vsakem mestu delujejo še »druga prizorišča«: v nekaterih primerih komercialna gledališka prizorišča, navadno z veliko dvorano (Groningen, Bern in Tyneside), in majhna subvencionirana prizorišča, ki po navadi vključujejo prizorišča za eksperimentalno in ljubiteljsko gledališče. Velikost omenjene scene, ki zajema »druga prizorišča«, se lahko razlikuje glede na posamično mesto. Bernska eksperimentalna in ljubiteljska scena, na katerih vlada obilje, mestnemu gledališču ne dovoljujeta, da bi prevladalo v sistemu do enake mere kot v drugih mestih. V Debrecenu za eksperimentalno sceno skrbijo prej polpoklicne kakor poklicne skupine.[2]

- Gledališče za otroke, vključno z lutkovnim gledališčem, je pomemben del vseh sistemov; vendar pa ima v nekaterih mestih svoja prizorišča in večje občinstvo kakor v drugih. Zlasti v Debrecenu in Mariboru je lutkovno gledališče zelo pomembno.

- V nedavnih desetletjih so oblike organizacije področja recepcije gledališča izginjale do te mere, da komaj še lahko govorimo o kakršni koli obliki organizacije na tem področju. Videti je, da je recepcija gledališča postala samotna dejavnost; vstopnice prodajajo posamičnim članom občinstva za posamične predstave, z izjemo sistemov sezonskih vstopnic v Debrecenu, Mariboru in v manjšem obsegu v Bernu. To je tema, vredna nadaljnjega raziskovanja, saj lahko prodaja sezonskih vstopnic in kupovanje posamičnih vstopnic v gledaliških odjemalcih vzbujata različne izkustvene vrednote.

Ta podobnost sistemov je presenetljiva glede na različne zgodovine gledaliških sistemov v državah Zahodne in Vzhodne Evrope.[3] Vendar pa je nujno omeniti,

2 Zanimivo bi bilo raziskati, kako te organizacijske razlike vplivajo na status gledaliških prizorišč pri občinstvu. Upoštevajte tudi, da se opredelitev tega, kaj pomeni ljubiteljsko ali polpoklicno gledališče, razlikuje glede na sistem, kar velja tudi za njegovo pozicijo znotraj sistema. Medtem ko je v nekaterih sistemih, denimo v Groningenu, ljubiteljska scena komaj omembe vredna, ko proučujemo skupno gledališko ponudbo, je v drugih mestih ni mogoče spregledati (na primer v Debrecenu). Izraz na tem mestu uporabljamo zgolj za ločevanje med gledališčem, ki ga nudijo tisti, ki si preživetje omogočajo z gledališkim ustvarjanjem in distribucijo, in gledališče, ki ga nudijo ljudje, ki se preživljajo z drugimi stvarmi.

3 Študija mest STEP vključuje mesta tako iz nekdanje Zahodne Evrope kot iz vzhodnega bloka (države pod nadvlado Sovjetske zveze in Jugoslavijo). Izraza »vzhod« in »zahod« se nanašata na to delitev, čeprav ne moremo trditi, da »zahodna« mesta kakor koli zastopajo nekdanjo Zahodno Evropo, saj ni vključeno nobeno mesto iz Južne Evrope, in prav tako velja, da »vzhodna« mesta ne zastopajo nekdanjega vzhodnega bloka.

da se pojavi kot posledica odločitve, da za središče sistemov vzamemo področje distribucije. Z drugimi besedami, način, kako se občinstvo povezuje s področjem distribucije in področjem produkcije,[4] se nemara ne razlikuje tako zelo glede na različna mesta.[5]

Kakor smo že omenili, je povezava med področjema produkcije in distribucije v vsakem posamičnem mestu organizirana precej drugače. Najočitnejša razlika se pojavi za osrednja mestna gledališča, ki priskrbijo večino ponudbe v skoraj vseh mestih: medtem ko v Groningenu in Tynesidu vlada gostovalni sistem, torej ločevanje med produkcijo in distribucijo, druga mesta delujejo po hišnem sistemu, ki združuje produkcijo in distribucijo. Strukturno so si scene drugih (nemestnih) gledaliških prizorišč v mestih med seboj bolj podobne, z mešanico dejavnikov gostovalnega in hišnega sistema. Poleg tega obstajajo razlike v odnosu gledaliških sistemov do njihovega političnega okolja, kar je velikansko preiskovalno področje, ki ni bilo v celoti vključeno v ta raziskovalni projekt. Ker se ravni subvencioniranja različnih delov gledaliških sistemov razlikujejo, imajo lahko zelo različne rezultate v smislu tržno ali estetsko usmerjenega gledališča. Poleg tega se razlikuje tudi organizacija finančne podpore. V nekaterih primerih so subvencije dodeljene neodvisnim organizacijam na podlagi strokovnih mnenj o estetskih vprašanjih (na primer eksperimentalnim gledališkim organizacijam v Bernu in Groningenu), kar omogoča določeno obliko estetske avtonomije, četudi so del teh ocen gotovo tudi drugi kriteriji. V spet drugih razmerah, ki navadno veljajo za mestna gledališča (vnovič v Bernu in Groningenu), vlada sama vodi gledališče, četudi tam zaposleni uradniki lahko imajo visoko raven avtonomije in estetske izbire. Nekateri sistemi subvencioniranja se izogibajo kakršnemu koli tipu estetskega ocenjevanja umetniških del, ampak namesto tega ocena učinkovitosti gledališke ustanove temelji na številčnosti občinstva in raznolikosti repertoarja (kakor v Tartuju). Temeljita izpostavitev razlik med temi sistemi presega sklop pričujoče posebne številke, saj je bil glavni cilj projekta preiskovati medsebojne odnose med področji produkcije, distribucije in recepcije, česar pa ni mogoče storiti brez določene mere razumevanja gledaliških sistemov, ki ta področja proizvajajo. V prihodnjih raziskavah bi lahko razlike v rezultatih med gledališkimi sistemi v smislu tipov gledališča, njihove uporabe in vrednot ki jih vzbujajo, povezali z drugačnim odnosom do političnega sistema.

4 Izrazi so predstavljeni na Sliki 1 v članku o primerjavi sistemov.

5 Poleg tega na odnos med področjema produkcije in recepcije (torej med občinstvom in gledališkimi producenti), kakor je omenjeno v članku o primerjavi sistemov, vplivajo mediji. Na teoretični ravni se zdi, da ni razlike med raznolikimi sistemi. Vendar pa v to raziskavo ni bil vključen odnos do medijskega sistema.

## Gledališka ponudba

Rezultati raziskave, predstavljeni tukaj, nakazujejo nekaj vzorcev v gledališki ponudbi. Ti zajemajo število in tip produkcij, ki so na voljo občinstvu v mestu, število predstav na tip produkcije in število obiskov vsakega tipa gledališča. Obstajajo znatna odstopanja v ponudbi med mesti, ko primerjamo sorazmerni delež različnih tipov produkcij, vendar tolikšna raznolikost ni izrazita, ko izračunavamo odstotek različnih tipov predstav. To pomeni, da ponudba različnih gledaliških ustanov in sistemov odstopa bolj kot dejanski izkoristek gledališča s strani gledalcev, saj je število predstav na produkcijo v soodvisnosti z interesom občinstva in obiski gledališča. Govorjeno gledališče[6] je na primer najobsežnejša kategorija v ponudbi vseh mest, vendar ne do enake mere, temveč obsega od 71 % (Tartu) do 30 % (Aarhus) produkcij in 72 % (Tartu) do 36 % (Debrecen) predstav. V vseh mestih je sorazmerni delež plesnih predstav nižji, ko ga primerjamo z odstotkom produkcij, kar je posledica omejene všečnosti plesa za občinstvo. V vseh mestih (razen Maribora) je sorazmerni delež predstav glasbenega gledališča višji kakor delež produkcij, saj je ta tip gledališča med občinstvom še posebej priljubljen. Postavili smo hipotezo, da so stroški produkcije – ki so za ta tip gledališča znatni – (delno) povrnjeni prek visokega števila predstav na produkcijo. Glasbeno gledališče je navadno predstavljeno v največjih dvoranah v mestu, kar omogoča večjo prodajo vstopnic. V zahodnoevropskih mestih glasbeno gledališče tudi zastopa glavnino prodanih vstopnic, medtem ko je zagotovo redkejši tip od govorjenega gledališča v smislu ponudbe v vseh mestih. Videti je, da ima glasbeno gledališče večjo komercialno produkcijo v zahodnih mestih.[7]

Pripomniti bi morali, da se zdi velikost mest (in držav) v soodvisnosti z raznolikostjo tipov v ponudbi. Vzrok za to bi lahko bilo ekonomsko sklepanje, kajti večja mesta nudijo ekonomske temelje za raznoliko umetnostno ponudbo (prim. van Maanen, *How to Study*). Obenem imajo manjša mesta pogosto na voljo manj prostorov za prosti čas, saj so ekonomski temelji zanje šibkejši. Vendar pa gre za več kot zgolj za velikost mest. V mestih Zahodne Evrope je razgibanost gledališke ponudbe večja (tako pri gostovalnih kot pri hišnih sistemih), ker je bila tam raznolikost umetnosti pomemben cilj kulturne politike. Demokratizacija in decentralizacija gledaliških sistemov konec šestdesetih in sedemdesetih let dvajsetega stoletja sta povzročili zlom tradicionalnih struktur in pomagali spodbuditi veliko novih in manjših pobud na račun velikih, subvencioniranih

6 Govorjeno gledališče je izraz, ki ga je skupina STEP izbrala za označevanje gledaliških tipov, ki se zanašajo na govor in gibanje teles igralcev. Glede na to, da ima tudi izraz »drama« prizvok žanra in dramatike, smo se mu odločili izogniti.

7 Glede na razliko med gostovalnim in hišnim sistemom je težko preiskovati to vprašanje za področje distribucije. Poleg tega je z vidika občinstva razlika med komercialno produkcijo in subvencioniranim gledališčem nepomembna.

ustanov. Na raznolikost ponudbe je vplival tudi vzpon tržno usmerjenih gledaliških produkcij (v glavnem muzikalov in *kleinkunsta*) od osemdesetih let dvajsetega stoletja dalje.

Na podlagi svoje analize Toome in Saro zaključita, da na produkcijo, distribucijo in izkoristek gledališča najbolj vplivajo naslednji vidiki:

- Kulturna izročila vplivajo na produkcijo in izkoristek gledališča, kjer imajo zahodna mesta na voljo bolj raznoliko ponudbo kot posledico njihove dolgoletne izpostavljenosti širjenju repertoarja in obnove gledaliških izročil. Kljub temu heterogena ponudba produkcij ni enako vidna v sorazmernem številu predstav in obiskov. Bolj tradicionalni gledališki tipi in žanri privabijo širše občinstvo tako v vzhodnih kot tudi zahodnih mestih. Prevlado govorjenega gledališča v vseh državah je mogoče pojasniti s *habitusom*[8] občinstva in z domačnostjo tega tipa gledališča.

- Struktura gledališkega sistema in njegova povezanost s politiko, pri čemer izstopajo tri vprašanja: 1) Navzočnost specifičnih skupin vpliva na ponudbo in povpraševanje. To je najočitnejše pri lutkovnem gledališču in gledališču predmetov. Poleg tega je pri hišni skupini število predstav na produkcijo višje, kar nagne tehtnico ponudbe proti zadevnemu žanru in poveča obisk. Zdi se, da občinstvo razvije odnos s producenti in igralci, nameščenimi v mestu. Alternativne tipe največkrat producirajo skupine brez prizorišča, kar zniža število predstav na produkcijo in hkrati tudi možnosti za pritegovanje občinstva. Manjše skupine torej le stežka tekmujejo z velikimi ustanovami, ki imajo na voljo prostorne stavbe. 2) Dostopnost prizorišč za specifičen tip gledališča ima podoben učinek. 3) Dosegljivost izobraževalnih prostorov za gledališko usposabljanje v državi (ki je, kadar je javno financirano, odvisno od odločitev v političnem sistemu) spodbuja ponudbo določenih tipov, na primer akademija za *kleinkunst* na Nizozemskem je dejavnik v ozadju močne navzočnosti kabareta.[9] Vendar pa se zdi, da nekateri tipi cvetijo navkljub pomanjkanju specifičnih prostorov za usposabljanje, denimo lutkovno gledališče v Debrecenu in Mariboru. Tukaj je omejena pozornost, posvečena odnosom med gledališkim sistemom na eni in velikostjo države, ekonomskimi in političnimi sistemi na drugi strani, v raziskavi (doslej) povzročala še posebno zmedo.

8 Po Bourdieuju je *habitus* mogoče razumeti kot celoto navad, nagnjenosti in vedenjskih vzorcev ali rutin, ki so globoko ukoreninjene v določeni osebi.

9 Poleg tega se Nizozemska lahko pohvali s posebej bogato infrastrukturo za ta tip gledališča, saj ima štiri letne festivale kabareta za nove talente, ki podeljujejo uradne nagrade. Poleg tega Združenje gledaliških prizorišč podeljuje nagrado poelifinario za najboljšo produkcijo na letni ravni in nagrado Annie M. G. Schmidt za najboljšo kabaretno pesem.

- Ekonomski razmisleki: strošek produkcij in velikost dvoran vplivata na produkcijo in distribucijo tako, da produkcije dražjih tipov gledališča igrajo pogosteje in v večjih dvoranah. »Notranja« ekonomija gostovalnih in hišnih sistemov bo predmet razprave v nadaljnjem besedilu.

## Občinstvo

Raziskava občinstva, ki jo je opravila skupina STEP, vnovič kaže na številne podobnosti med vrstami gledališkega občinstva v raznolikih sistemih, četudi se pojavi tudi nekaj zanimivih razlik.

Najprej moramo omeniti, da je delež prebivalstva, ki izkoristi ponudbo poklicnega gledališča, različen od mesta do mesta. Presenetljiv rezultat je, da ima najmanjše mesto, kjer je bila opravljena raziskava občinstva, namreč Tartu, največji sorazmerni delež prebivalstva, ki obiskuje gledališče. Četudi Tartu ponuja najmanj različnih tipov gledališča, od 21 do 33 odstotkov prebivalstva mesta dejansko izkoristi gledališko ponudbo. To je veliko v primerjavi z drugimi mesti, kjer številka ostaja pod ali tik nad 10 odstotki. To bi utegnilo odražati razliko v gledališki izobrazbi ali kulturni izobrazbi občinstva, razliko v kulturnem izročilu, po drugi strani pa bi utegnilo biti posledica ekonomskih zakonitosti, saj bi lahko imela ta manjša mesta na voljo manj drugih (zasebno financiranih) prostočasnih dejavnosti. Odnos gledališkega sistema z drugimi prostočasnimi dejavnostmi (torej družabno življenje in ekonomski sistemi, ki so prikazani na Sliki 1 v članku o primerjavi gledaliških sistemov) bi morali raziskovati podrobneje, če bi hoteli dobiti trdnejša pojasnila za ugotovljene razlike. Hišni sistemi zares privedejo do daljšega prikazovanja in višjega števila obiskovalcev na produkcijo, v primeru Tartuja pa tudi do višjega sorazmernega deleža občinstva.

Drugič, gledališko občinstvo v nobenem od mest ne zastopa splošnega prebivalstva, podatki namreč kažejo, da gledališče navadno pritegne specifične starostne skupine, vendar te niso enake v vseh državah. Občinstvo v Debrecenu in Tartuju je veliko mlajše kakor v Groningenu in Tynesidu. Zdi se, da sta tukaj na delu močnejši *habitus* obiskovanja gledališča in močnejše izročilo izobraževanja.

Tretjič, gledališko občinstvo na splošno je visoko izobraženo, kar je komajda presenetljiv rezultat raziskovanja občinstva, vendar pa prihaja do razlik med mesti. V Tartuju in Debrecenu je gledališče zmožno pritegniti znatno več ljudi z nižjo ravnjo izobrazbe, kakor to velja za zahodnoevropska mesta (31,9 in 32,7 % v primerjavi z 22,2 % v Groningenu in 27,2 % v Tynesidu). To bi utegnilo kazati na drugačno izročilo obiskovanja gledališča, saj je zahodno gledališče svoje

splošno občinstvo izgubilo med fazo širitve gledališke ponudbe v šestdesetih in sedemdesetih letih dvajsetega stoletja, torej med fazo, ki se v vzhodnoevropskih državah ni pojavljala tako prevladujoče. Lahko bi kazalo tudi na drugačen odnos gledaliških ustvarjalcev do njihove vloge v družbi, torej na drugačno ravnovesje med estetskimi in družbenimi vrednotami, ki so gonilna sila gledališkega ustvarjanja in programskega vodenja.[10]

In četrtič, raziskava kaže, da je govorjeno gledališče v vseh mestih najbolj priljubljen žanr. To se ujema z ugotovitvijo v članku o ponudbi, da ta tip vključuje velik del gledališke ponudbe, ki je na voljo. Tako je videti, da ponudba pravzaprav spodbuja povpraševanje.[11] Poleg tega je občinstvo govorjenega gledališča očitno zelo zvesto: število letnih obiskov govorjenega gledališča je višje kakor pri drugih tipih.[12] Vendar pa zvestoba strank tukaj nemara ni edini dejavnik. V vzhodnih mestih je govorjeno gledališče tip, ki je najbolj dostopen tudi »lahkotnim uporabnikom«,[13] saj jim je najbolj domača oblika iz šolskih lekcij in predhodnih gledaliških izkušenj (celo s televizije). V mestih s širšo ponudbo specifičnih drugih tipov, denimo lutkovnega gledališča in gledališča predmetov v Debrecenu in Mariboru ter *kleinkunsta* v Groningenu, to tudi podžiga priljubljenost žanra. To za Groningen velja tudi v nasprotni smeri, saj sta tam klasični ples in opera zelo redka žanra tako po ponudbi kot po zanimanju občinstva.[14] Okusi občinstva se zares zdijo odvisni od ponudbe. Vendar pa bi lahko programski vodje ugovarjali, da je ponudba prilagojena okusu občinstva, saj nima smisla sestavljati programa za prazna gledališča. Četudi nemara sami svojo službo v prvi vrsti vidijo kot prirejanje srečanj med gledališkimi ustvarjalci in gledalci, programski vodje ne morejo povsem spregledati okusa občinstva, ker se spoprijemajo s tveganjem, da bi izgubili nekatere skupine občinstva. Tukaj postane pomemben sistem subvencioniranja, prav tako pa tudi mera, do katere je finančna izguba zaradi programa dovoljena in določa zmožnosti programskih vodij, da učinkovito razvijajo okus občinstva. Raziskava STEP bi lahko bila na tem mestu razširjena s pregledom razlik v ravneh subvencij in intervjuvanjem programskih vodij, da

10 Beseda »vrednota« je na tem mestu uporabljena v smislu režimov vrednot, kakor so predstavljeni v sociologiji vrednot Boltanskega in Thévenota (*On Justification*), pri čemer se estetske vrednote ujemajo s svojim »navdihujočim političnim sistemom«, socialne vrednote pa s svojim »domačim« in »civilnim« političnim sistemom.

11 Mimogrede, tudi povpraševanje vpliva na ponudbo, ko so ravni subvencij nizke in nezadostne za ohranjanje učinkovitih uprizoritev in umetniške svobode gledaliških ustanov.

12 Posledično je delež prebivalstva, ki izkoristi ponudbo govorjenega gledališča, sorazmerno nižji kot pri drugih tipih. Prodajo vstopnic bi na splošno morali prepoloviti, da bi odražala velikost občinstva za ta tip. Pri govorjenem gledališču bi morali število prodanih vstopnic deliti vsaj s 4 (glej Preglednico 8 v članku o občinstvu).

13 Torej ljudje, ki obiščejo gledališče zgolj enkrat ali dvakrat na leto.

14 Za Nizozemsko je ta ugotovitev še posebej zanimiva. Država se lahko pohvali z bogatimi izobraževalnimi ustanovami za sodobni ples, ki so se razvile po drugi svetovni vojni kot posledica vladnih odločitev o izobraževalnih ustanovah in pritegnile veliko študentov z vsega sveta, tako da jih zdaj v svetovnem merilu pošiljajo plesnim skupinam. Vendar pa ta ponudba očitno bistveno ne vpliva na povpraševanje, kajti v Groningenu je zanimanje občinstva prav tako omejeno kakor v drugih državah.

bi upoštevali njihov *habitus*, ko bi analizirali razlike, predstavljene v pričujočih člankih.

Slednjič, morali bi priznati, da analiza tipov in žanrov gledališča, ki je v ponudbi v obravnavanih mestih, ter izkoristka teh tipov ter žanrov ni zmožna zajeti narave gledališkega sporazumevanja ali sestavljanja programa v vsej njeni kompleksnosti.

## Izkušnje gledališča

Na splošno občinstvo visoko ocenjuje izkušnje gledaliških predstav in je zadovoljno z ravnjo profesionalnosti (menijo, da so predstave »impresivne«, da so izvedene »vešče« in da nikoli niso »dolgočasne«). Zdi se, da občinstvo prepoznava profesionalizem nastopajočih in ga ceni. Takšna pozitivna vrednotenja so logična glede na dejstvo, da se to občinstvo odloči obiskati gledališče domnevno zato, ker jim je všeč, kar se jim predstavi na odru. Dimenzija gledališkosti (oblike in veščine) je najvišje ocenjena med vsemi tipi gledališča, vendar pa je ples dosegel najvišje posamične ocene. Ključni izrazi, povezani s čustveno in spoznavno dimenzijo v gledališču, denimo »presenetljivo«, »vznemirljivo« in »navdihujoče«, nakazujejo enako razlikovanje: občinstvo je ples doživljalo kot tip gledališča, v katerega se najbolj čustveno in spoznavno vplete. Poleg tega raziskovanje recepcije kaže, da občinstvo doživlja ples in govorjeno gledališče kot gledališka tipa, ki zahtevata več čustvene in spoznavne vpletenosti, a hkrati tudi kot sorazmerno zapletenejša in zahtevnejša v primerjavi z glasbenim gledališčem in *kleinkunstom*.Slednja tipa gledališča doživljajo kot najmanj kompleksna, bolj kratkočasna in bolj konvencionalna kakor govorjeno gledališče in ples. Posledično je videti, da se izkušnja glasbenega gledališča in *kleinkunsta* ujema z njuno bolj tržno usmerjeno produkcijo in širšo privlačnostjo za občinstvo, vendar ne v vseh vidikih. Ključni izrazi, kot sta »zahtevno« in »izzivalno«, za katere lahko pričakujemo, da bodo povezani z bolj »umetniškimi« žanri,[15] imajo nizke rezultate pri vseh tipih gledališča, z izjemo plesa v Tynesidu (ki ga res doživljajo kot »zahtevnega«) in govorjenega gledališča v Debrecenu (ki ga doživljajo kot »izzivalnega«). Poleg tega je zanimivo, kako se zdi, da je *kleinkunst* najbolj osebno in družbeno relevanten, namesto da bi to obveljalo za umetniške tipe gledališča, denimo za govorjeno gledališče in ples. Vendar pa iz pridobljenih podatkov ne moremo sklepati, da

15 To pa vendarle ne pomeni, da ne morejo biti nekateri muzikali, kabaretne predstave ali prizori stand-up komedije zahtevni in izzivalni. Pogosto sta tematika in način njene obravnave v kabaretu in stand-up komediji zelo žaljiva ali odpor vzbujajoča, komedija teh dveh žanrov pa se zanaša na tovrstne izzivalne vidike. Vendar pa so ti vidiki del komercialne privlačnosti omenjenih žanrov za širše občinstvo (glej tudi Edelman, Hansen in van den Hoogen, *The Problem of Theatrical Autonomy*, Poglavje 3). To je eno od vprašanj, ki bi ga lahko proučili podrobneje: ljudem se ta žanra lahko zdita kratkočasna ravno zato, ker sta žaljiva in izzivalna.

večina gledališkega občinstva išče lahkotno kratkočasnost in ne bolj umetniških tipov gledališča. Medtem ko namreč govorjeno gledališče ocenjujejo kot najmanj sproščujoče, pa analiza gledališke ponudbe kaže na to, da govorjeno gledališče in ples v večini mest sestavljata večino v ponudbi predstav in obiskov.

Zanimivo si je ogledati tudi razlike med mesti. Povprečno gledano razlike med mesti niso izjemno opazne. Skupna ocena predstav je nekoliko nižja v Groningenu in Tartuju, kar je trend, ki ga je mogoče pojasniti z navzočnostjo povprečnih ocen za govorjeno gledališče v obeh mestih in za ples v Groningenu (glej Preglednico 3 v članku o gledaliških izkušnjah). Težko je ugotoviti, kaj je vzrok za to majhno razliko. Mar kaže na to, da je občinstvo bolj kritično do govorjenega gledališča in plesa v teh dveh mestih in/ali da bila je umetniška raven vzorčnih predstav nezadovoljiva? Vendar pa se zdi, da ni specifičnih dimenzij, v katerih bi v teh dveh mestih govorjeno gledališče in ples dobila nižje ocene kakor drugi tipi (glej Preglednico 4 v članku). Verjetneje je, da imajo ocene po številčni lestvici, kakršne smo uporabili pri tej raziskavi, različen pomen v različnih kulturnih kontekstih. Posledično raziskovalci le neradi primerjajo ocene v zvezi z različnimi dimenzijami med posameznimi mesti. Namesto tega se njihova analiza osredotoča na vzorce pri ocenjevanju tipov gledališča.

Na splošno vsi tipi predstav veljajo za bolj družbeno relevantne kakor za relevantne na osebni ravni. Družbena relevantnost je še posebej povezana z govorjenim gledališčem in *kleinkunstom* (razen v Tynesidu in Debrecenu, kjer tudi ples velja za družbeno relevantnega), medtem ko je osebna relevantnost v glavnem povezana s *kleinkunstom*. Težko je reči, ali podatki odražajo razlike med gledališko estetiko predstav v vzorcu raziskave (kar je zares pomemben dejavnik) ali pa odražajo nacionalne razlike v gledališkem odnosu do različnih tipov in žanrov.[16]

Članek o gledaliških izkušnjah prikazuje, da isti gledališki tipi, četudi njihova produkcija in distribucija potekata v zelo različnem gledališkem izročilu, prinesejo isti tip izkušenj občinstva (glej govorjeno gledališče in ples v primerjavi z muzikalom in *kleinkunstom*). Po drugi strani raziskovanje recepcije pokaže, kako se v nekaterih primerih, denimo za opero v Debrecenu in Tartuju, ples v Groningenu in govorjeno gledališče v Debrecenu, gledališke izkušnje razlikujejo zaradi razlik med izbranimi predstavami v različnih mestih. Z drugimi besedami: ko gledališki sistemi prinesejo različne tipe predstav v smislu gledališke estetike, prinesejo s seboj tudi različne vrednote za svoje odjemalce. V to posebno številko je bilo nemogoče v celoti vključiti analizo gledališke estetike. Tako kvalitativni

16 Pripomniti je treba, da bi utegnile razlike izhajati iz prevajalskih vprašanj ob vprašalniku, ki smo ga uporabili, kjer utegnejo imeti podobne besede različne pomenske odtenke.

kot kvantitativni podatki o recepciji bodo temeljiteje analizirani v nadaljnjih publikacijah skupine STEP.

## Kako gledališki sistemi oblikujejo rezultate

Gledališki sistemi v Študiji mest STEP predstavljajo nekatere očitne razlike, ki so vredne nadaljnje obravnave. V tem delu razpravljamo o učinku dveh najbolj izstopajočih razlik med gledališkimi sistemi teh sedmih mest, kakor priča empirično gradivo, ki ga predstavljamo tukaj. Prvič, razpravljali bomo, do kolikšne mere se zahodnoevropsko in vzhodnoevropsko gledališče razlikujeta v smislu sistema in njegovih posledic. Drugič, načeli bomo vprašanje o razlikah med gostovalnimi in hišnimi sistemi, kar je najpomembnejša »notranja« delitev gledaliških sistemov.

### Primerjava vzhoda in zahoda

Najprej zaključimo, da so razlike med mesti držav nekdanjega vzhodnega bloka in zahodnoevropskimi mesti sorazmerno majhne. Nekateri podatki, predstavljeni v tej številki, celo nakazujejo, da to razločevanje ni posebej relevantno, na primer podatki o izkušnjah občinstva bolj kot razlike nakazujejo podobnosti med (nekdanjimi) vzhodnimi in zahodnimi mesti. Vendar pa je med vzhodno- in zahodnoevropskimi gledališkimi sistemi nekaj zanimivih razlik. V zahodnih mestih je raznolikost gledališke ponudbe večja tako pri gostovalnih (Groningen, Tyneside) kot pri hišnih sistemih. V članku o primerjavi sistemov je bilo omenjeno, da je to posledica širitve ponudbe gledaliških oblik, ki se je pojavila v šestdesetih in sedemdesetih letih dvajsetega stoletja na zahodu, na vzhodu pa šele pozneje, in posledično je eksperimentalna scena v teh mestih manjša kot v mestih (nekdanje) Zahodne Evrope. Poleg tega je očitno, da so nekateri žanri, med katerimi sta najopaznejša kabaret in folklorni ples, kulturno specifični. Občinstvu so tovrstni kulturno specifični žanri verjetno bolj domači. Ali se bodo te razlike ohranile ali pa bodo zahodno- in vzhodnoevropski gledališki sistemi težili bližje drug k drugemu kot posledica sil globalizacije, je stvar prihodnjega raziskovanja. Vendarle pa bi se lahko, kakor je bilo nakazano v članku o ponudbi, gledališke scene lahko dokaj hitro spremenile (glej nedavno širjenje stand-up komedije v Tartuju) in so odvisne tudi od umetniških vodstev velikih mestnih gledališč (kakor velja za Debrecen). Poleg tega se je Študija mest STEP osredotočala na mesta, ki ne zastopajo celotne gledališke ponudbe v svoji državi. Mogoče je, da bi primerjava kulturnih prestolnic pokazala drugačne rezultate; rezultati,

obravnavani tukaj, naj bi bili reprezentativni za gledališko ponudbo, na katero bo prebivalstvo največkrat naletelo v svoji bližini.

Rezultati raziskave kažejo, da je v vzhodnih mestih občinstvo mlajše (ali, kot v primeru Tartuja, bolje zastopa splošno mestno prebivalstvo) in redkeje visoko izobraženo kakor v zahodnih mestih. Zdi se, da so bili vzhodni gledališki sistemi zmožni ohraniti splošnejše občinstvo, in v primeru Tartuja je sistem celo zmožen nuditi storitve znatnemu delu prebivalstva. Videti je, da je na delu boljša tradicija gledališkega izobraževanja (v vrtcu, v šoli in doma). Očitno v vzhodnih mestih izobraževalni sistem izkazuje aktivno zanimanje za gledališko življenje in uvaja otroke v gledališče v veliko večji meri kakor v zahodnih mestih (pozor: občinstvo Groningena, ki je najstarejše v vzorcu, dejansko prikaže nasprotno sliko od tistega v Debrecenu, glej Preglednico 5 v članku o gledališkem občinstvu).

Še zadnje vprašanje, ki zadeva primerjavo med vzhodnoevropskimi in zahodnoevropskimi gledališkimi sistemi, je »dejavnik zabave«. Članek o gledaliških izkušnjah ponuja priložnosti za primerjavo dveh vzhodno- in dveh zahodnoevropskih mest. Primerjali smo izraza »smešno« in »zabavno«, ki so ju gledalci uporabili za predstave. Izkazalo se je, da je razlika najjasnejša pri uporabi prvega. V Tartuju predstav katerega koli gledališkega tipa na splošno ne doživljajo kot »smešnih« (vsi rezultati so pod 3,5), niti jih nimajo za »zabavne« (rezultati so pod 3,75); medtem ko Groningen in posebej Tyneside dosegata visoke ocene za »smešno« pri vseh tipih gledališča. Za »zabavno« Debrecen dosega visoke ocene pri plesu in *kleinkunstu*. Govorjeno gledališče doživljajo kot najbolj smešno v Tynesidu in Groningenu. Tudi pri glasbenem gledališču Tyneside in Groningen vodita v ocenah za smešno in zabavno. Te ocene kažejo, da zahodno občinstvo na svoje gledališke izkušnje gleda kot na bolj smešne in zabavne na splošno, ne le v žanrih, kjer bi to pričakovali (*kleinkunst* in muzikali), temveč tudi pri govorjenem gledališču. To nakazuje, da je to občinstvo nekako programirano, da o gledališču razmišlja bolj v smislu zabave, kakor pa to počne občinstvo v vzhodnih mestih (posebej v Tartuju). Pomen zabave se odraža tudi v članku o gledališki ponudbi, in sicer v dveh rezultatih. Prvič, glasbeno gledališče v Groningenu je v glavnem sestavljeno iz žanrov muzikala in glasbenega gledališča, medtem ko ta tip v drugih mestih v glavnem zastopata tudi opera in opereta. Poleg tega je kategorija *kleinkunst* v Groningenu v glavnem sestavljena iz kabareta. Drugič, Groningen ima najnižji sorazmerni delež skupnih gledaliških obiskov govorjenega gledališča; četudi je to najbolj razširjen tip gledališča v smislu predstav v mestu (48 % predstav privabi zgolj 29 % obiskovalcev gledališča v mestu). Medtem ko je po sorazmernem deležu gledalcev glasbenega gledališča na prvem mestu Aarhus, je Groningen drugi, prvi pa je po *kleinkunstu* (ki v tem mestu v glavnem pomeni kabaret). To vnovič kaže, da zahodno občinstvo, zlasti tisto v Groningenu, ceni

zabavo kot dejavnik gledališkega življenja v veliko večji meri, kakor to velja za vzhodna mesta.

### Primerjava gostovalnih in hišnih sistemov

Najočitnejša strukturna razlika v raziskovanih gledaliških sistemih je med gostovalnimi in hišnimi sistemi. Četudi imajo vsi sistemi do določene mere značilnosti tako repertoarnega kot tudi gostujočega načina, obstaja jasna razlika med Groningenom in Tynesidom na eni in vsemi drugimi mesti na drugi strani. Empirično gradivo, predstavljeno tukaj, prikaže ključno razliko med gostovalnimi in hišnimi sistemi: nizki »ekonomski« izkoristek gledaliških produkcij pri gostovalnih sistemih. V mestih z gostovalnim sistemom so produkcije uprizorjene povprečno le dvakrat ali trikrat (glejte Preglednico 1 v članku o primerjavi gledaliških sistemov, povprečje v Groningenu je na primer 1,8), medtem ko se lahko pri hišnih sistemih to povprečje vzpne vse do 5 ali 6 predstav na produkcijo (na primer Aarhus, Maribor, Tartu in Debrecen). Nasprotno velja, da lahko gostovalni sistemi občinstvu ponudijo večjo raznolikost produkcij, vendar pa je tako le v mestnih gledališčih, ne pa na ravni mest kot celote. Zaradi zelo različnega obsega »drugih prizorišč« (torej nemestnih gledališč) prav ta določajo skupno raznolikost mestne gledališke ponudbe. Aarhus (hišni sistem) na primer prekaša Groningen (gostovalni sistem) v raznolikosti produkcij v ponudbi. Posledično je težko oceniti vpliv na zvestobo gledalcev le na podlagi zdaj dostopnih podatkov. V vseh sistemih je število obiskovalcev na predstavo okoli 200, le v Mariboru opažamo znatno višje število, in sicer okoli 250 (glej Preglednico 1 v članku o gledališki ponudbi). Tako torej ne moremo poročati o jasni razliki med gostovalnimi in hišnimi sistemi.

## Vprašanja za prihodnje raziskovanje

Projekt STEP vzbuja nekatera specifična raziskovalna vprašanja, vredna prihodnjih preiskav. Nekatera je mogoče načeti z uporabo empiričnega gradiva, zbranega s pomočjo Študije mest STEP in predstavljenega v teh člankih. Predvsem članek o gledaliških izkušnjah predstavlja le majhen delež zbranega empiričnega gradiva. Članek se v glavnem poslužuje primerjave estetike gledaliških oblik v vsakem mestu, da pojasni razlike, na katere smo naleteli v zvezi z izkušnjami gledališča. Vendar pa bi lahko bolj poglobljena analiza teh oblik samih prinesla zanimivo gradivo o vrstah gledališča, ki so proizvod različnih sistemov. Poleg tega je mogoče v podatkovni bazi, ki je nastala med raziskovanjem recepcije, razbrati

odgovore na druga vprašanja, posebej v zvezi z načinom doživljanja posamičnih tipov gledališča.

Skupina STEP se je namenila raziskovati manjša mesta v majhnih državah (z eno izjemo), s čimer je spodbudila vprašanja o odnosu med središčem in obrobjem. Zdi se, da se to vprašanje poraja na dveh ravneh: znotraj posamičnih držav in med različnimi državami. Zbrani podatki nam ne omogočajo sklepov o tem, kako se gledališko življenje v teh manjših mestih povezuje z gledališkim življenjem v kulturnih prestolnicah držav, niti ne morejo načeti vprašanj o tem, kako se gledališki (ali kulturni) sistemi teh manjših držav povezujejo s sistemi večjih kulturnih entitet.

Videti je, da je globalizacija razvoj, ki vpliva na vse gledališke sisteme: zdi se, da je položaj glasbenega gledališča, zlasti muzikalov, primerljiv med različnimi mesti. Lahko bi bilo zanimivo proučiti, do kakšne mere v resnici obstajajo krajevne razlike, torej ali je izbira repertoarja glasbenega gledališča v teh državah v veliki meri enaka, kakor to velja za posneto glasbo in filme, in ali je mogoče primerjati tudi tipe izkušenj, ki jih vzbujajo ti žanri. Za zdaj lahko ugotovimo le, da globalizacija ni privedla do popolne homogenizacije gledališča, saj so sistemi »obarvani« z obstojem specifičnih nacionalnih/lokalnih žanrov: kabareta na Nizozemskem, gledaliških koncertov na Danskem, folklornega plesa na Madžarskem, prevlade govorjenega gledališča v Estoniji, lutkovnega gledališča in gledališča predmetov v Mariboru in Debrecenu ter krepke »scene drugih prizorišč« (najbolj opazne pri eksperimentalnem in ljubiteljskem gledališču) v Bernu. Tovrstni žanri in tipi bi lahko bili posledica specifičnih nacionalnih kulturnih okusov ali izbir na ravni strukture nacionalnega gledališkega sistema. Način, kako se razvoj v žanrih povezuje z globalizacijo, ponuja zanimivo temo za prihodnje raziskovanje.

V zvezi s tem bi se prihodnje raziskave utegnile osredotočiti na vlogo medijskega sistema v gledališču. Videli smo, da je odnos med produkcijskim in recepcijskim področjem v veliki meri posredovan prek medijev, vendar pa ne razumemo še, kako se to pojavlja in ali se razlikuje med državami. Trenutna primerjava gledaliških sistemov to vprašanje poudarja kot pomembno za prihodnje raziskovanje. Odnos gledališkega sistema do drugih kratkočasnih dejavnosti (torej do družabnega življenja in ekonomskih sistemov, kar je prikazano na Sliki 1 v članku o primerjavi sistemov) je bil že prepoznan kot pomembno izhodišče za nadaljnje raziskovanje, saj bi to utegnilo ponuditi dodatna pojasnila o razlikah v izkoristku gledališke ponudbe v mestih.

Vloga mediacije nujno terja nove empirične raziskave. Doslej je bilo področje distribucije raziskano zgolj na ravni njegovih rezultatov, torej tipov gledaliških

dogodkov, ki so na voljo prebivalstvu. Vendar pa nekatere razlike, ki smo jih ugotovili, nakazujejo vlogo ljudi v procesu gledališke distribucije. Delovne metode in usmeritev vrednot pri ljudeh, ki sklepajo programske odločitve, so pomembni dejavniki, zlasti za nenavadnosti v gledališki ponudbi, in lahko osvetlijo, v kolikšni meri povpraševanje vodi pred ponudbo. Doslej smo ugotavljali le, da ponudba vodi pred povpraševanjem, a nedvomno je mogoče ta odnos proučevati tudi v nasprotni smeri, le da to terja drugačno raven analize: vlogo programskega vodje.

Področje recepcije samo prav tako nudi nove raziskovalne teme. Prvič, zanimiva je njegova »organizacija«, saj smo videli, da kolektivno nakupovanje vstopnic in sezonske vstopnice tako rekoč izginjajo iz gledaliških sistemov, četudi se v nekaterih mestih ti praksi še odvijata. Zanimivo bi bilo vedeti, ali imajo ljudje, ki so kupili sezonske vstopnice, drugačne vrednostne usmeritve in ali uresničujejo druge vrednote, ko obiskujejo gledališče. To sta vprašanji, ki bi ju lahko načeli v nadaljevanju raziskovanja recepcije z uporabo metod, opisanih tukaj. Drugič, izobraževalni sistem ima, kot je videti, močan vpliv na izkoristek gledališke ponudbe in recepcijo gledališča, zato si področje gledališkega izobraževanja prav tako zasluži posebno pozornost. Tretjič, raziskovanje bi lahko razširili, da bi vključevalo tiste, ki ne izkoristijo gledališke ponudbe. Zakaj ne cenijo gledališča in ali z mednarodnega vidika obstajajo razlike v razlogih za neudeležbo, ki bi jih lahko za nazaj povezali z organizacijo gledaliških sistemov? In četrtič, zanimivo je videti, katere vrednote občinstvo povezuje z eksperimentalno sceno, ko je del poklicnega polja ali ko so ljubitelji ali delni profesionalci najbolj odgovorni za ta del sistema, kakor je denimo v Debrecenu. Lahko bi bilo zanimivo raziskovati, ali ima to posledice za družbeni status eksperimentalne scene pri članih občinstva in za vrednote, ki jih uresničijo, ko obiščejo eksperimentalno gledališče.

Vendar pa je najpomembnejši korak naprej v okviru projekta STEP povezan z odnosom med gledališkim in političnim sistemom. Kot je razvidno zgoraj, ni bilo izvedljivo opisati odnosa do te mere, da bi lahko analizirali različne posledice gledaliških sistemov. Tukaj lahko vprašanje načnemo zgolj začasno. Ta odnos zadeva raven subvencioniranja (delov) gledaliških sistemov in način poteka odločanja o dodeljevanju subvencij[17] pa tudi odločitve o strukturi sistema samega in ustanove za usposabljanje, ki so na voljo za specifične tipe gledališča. Ta vprašanja na kratko navajamo v nadaljevanju:

- Precej očitno je, da za gledališke sisteme z visokimi ravnmi subvencij lahko sklepamo, da omogočajo produkcijo in distribucijo gledališča z

17 To so vprašanja, ki zadevajo omenjeni odnos in ki smo jih zastavljali v člankih te posebne številke. Za bolj zgoščeno analizo odnosa med gledališkimi sistemi in njihovi obdajajočimi sistemi glej van Maanen (*How to Study Art Worlds*) ter Edelman, Hansen in van den Hoogen (*The Problem of Theatrical Autonomy*), ki temelji na sodelovanju v skupini STEP.

omejeno priljubljenostjo pri občinstvu, gledališki sistemi z nižjimi ravnmi subvencioniranja pa bodo verjetno proizvedli bolj priljubljene žanre, katerih cilj je kratkočasje, denimo muzikale, kabaret in stand-up komedijo. Vendar pa stvari niso tako preproste, saj bi utegnile biti navade programskih vodij in položaj gledališča v sistemu vrednot občinstva tukaj pomembna spremenljivka. Poleg tega moramo upoštevati, da je videti v nekaterih mestih govorjeno gledališče dostopnejše občinstvu in hkrati zastopa gledališče kot institucijo visoke kulture. Najpomembnejši problem pa je, kako izračunavati razlike v ravneh subvencioniranja. Potrebni izračuni so namreč težavni. Članek o primerjavi sistemov zgolj primerja, v kolikšni meri je prizoriščem dovoljeno imeti izgubo zaradi sestave programa (kar je ključno vprašanje, ko opredeljujemo področje distribucije kot jedro sistema). Posledično to lahko označimo samo kot zadevo, ki jo je treba še naprej kompleksno raziskovati, vendar pa podatki študije STEP, predstavljeni tukaj, vseeno ponujajo pomembno osnovo za tovrstne primerjave.

- Mesta iz Študije mest STEP zastopajo nekaj različnih možnosti v organizaciji odnosa s političnim sistemom. V nekaterih primerih, navadno pri mestnih gledališčih, produkcijske in distribucijske ustanove oblikujejo del mestne birokracije, njihovi uslužbenci pa so javni uradniki in njihovi proračuni del mestnega proračuna. Drugo možnost zastopajo zasebne ustanove z lastnim upravnim odborom, ki se prijavljajo in dobivajo subvencije za financiranje svojega delovanja. V obeh tipih odnosov je zelo pomembno določiti svobodo umetniškega osebja, ko gre za estetska vprašanja. Navadno so direktorji ali upravitelji mestnih gledališč pri estetskih odločitvah deležni nekakšne oblike avtonomije, pri čemer njihova dejanja omejujeta dva dejavnika: omejitve v njihovem proračunu in mera, do katere se politiki skušajo vpletati v estetska vprašanja na osnovi upoštevanja na primer javne varnosti, zdravja ali spodobnosti. Poleg tega so lahko takšni uradniki avtonomni pri vsakdanjem vodenju gledaliških ustanov, vendar pa utegne politika posegati v odločitve, ko gre za imenovanje takšnega osebja. Teoretično gledano neodvisne, a javno subvencionirane gledališke ustanove doživljajo višje ravni avtonomije, vendar ni nujno zmeraj tako, zlasti ne tedaj, ko subvencije prinesejo velik odstotek njihovih prihodkov in ko jih muhasto podeljuje politična sfera.

- Ta argumenta pa zasenči še en dejavnik odnosa s političnim sistemom: stopnja, do katere je estetskim vrednotam dovoljeno prevladati, ko gre za dodeljevanje subvencij. V umetniških svetovih je pogosto pomembno svetovanje neodvisnih strokovnjakov glede dodeljevanja subvencij in/ali pri ocenjevanju uspeha subvencioniranih institucij. Vendar pa imajo mestne

oblasti pri subvencioniranju pogosto v mislih drugačne vrednote. Nemara želijo izboljšati podobo svojega mesta, ko vlagajo v velikopotezne dogodke, ali pa je njihov cilj povečati privlačnost mesta za podjetja ali visoko izobražene prebivalce, ko vlagajo v prizorišča za specifične žanre.[18] Upoštevati je treba, da ne gre zgolj za stopnjo, s katero so v politiki navzoči tovrstni premisleki, ki so gledališkim poljem »zunanji« (ali heteronomni, če uporabimo Bourdieujev izraz), temveč je pomembno tudi raziskovati, do kolikšne mere je uspeh subvencioniranih institucij ocenjen na podlagi tovrstnih zunanjih vrednot. Poleg tega lahko zahteve novega upravljanja javnega sektorja[19] pritiskajo na gledališke ustanove, naj spravijo v ospredje druge vrednote, nemara celo za specifične dele občinstva.

Vsa ta vprašanja presegajo obseg trenutne predstavitve Študije mest STEP. Temeljita primerjava odnosa med političnimi sistemi in lokalnimi gledališkimi sistemi v omenjenih mestih bi lahko ponudila osnovo za še eno posebno številko.

## Zaključek

Zaradi obširnosti Študije mest STEP je njene rezultate težko predstaviti zgolj na kratko. Raziskovanje sega od strukturnih analiz do raziskovanja občinstva in recepcije, tako kvantitativnega kot kvalitativnega. Podatki, ki so zdaj na voljo, so zanimivi za raziskovalce gledališča z raznovrstnimi raziskovalnimi interesi. Sociološki vidik skupine STEP se osredotoča na vprašanje, kako organizacija vplivov gledališča deluje v družbi. Prikazano je bilo, da – navkljub mnogim podobnostim – različno organizirani gledališki sistemi zares proizvedejo različne rezultate. Razlike so na primer med vzhodno- in zahodnoevropskimi sistemi (v vzhodnih sistemih je manjša raznolikost tipov gledališča ponujena širšemu občinstvu kakor v zahodnih sistemih, občinstvo pa gledališče doživlja kot manj smešno) in med gostovalnimi ter hišnimi sistemi (prvi so manj »varčni« v smislu izkoristka gledališke ponudbe, saj je v mestu predstavljenih manj uprizoritev). Na prvi pogled zaključek, da različni sistemi vodijo k različnim rezultatom, zgolj poudarja očitno. Vrednost študije STEP je v tem, da ne ponuja zgolj pregleda razlik v rezultatih, temveč ponudi tudi pojasnila o ozadju teh rezultatov, četudi v nekaterih primerih zgolj začasno, saj je potrebna bolj specifična raziskava. To je naslednja naloga za skupino STEP, obenem pa tudi povabilo gledališkim raziskovalcem, ki bi utegnili v delu skupine STEP najti kaj, kar bi ustrezalo njihovim posamičnim interesom.

18 Glej van den Hoogen (*Performing Arts and the City*) za analizo tovrstnih vrednot na ravni mesta na Nizozemskem.

19 Glej na primer Belfiore za pregled, kako tovrstne vladne strategije vplivajo na umetniške svetove, in van den Hoogen (»New Local Cultural«) za njihov pomen pri ocenjevanju občinske kulturne politike na Nizozemskem.

Vendar pa bi osredotočanje na razlike med gledališkimi sistemi in njihovimi rezultati utegnilo zamegliti dejstvo, da so sistemi v veliki meri enaki in se spoprijemajo z enakimi prihodnjimi izzivi, denimo z globalizacijo, mediatizacijo in prekomernim zanašanjem na ekonomske obete v političnih sistemih. Tovrstni skupni izzivi so glavni razlog za mednarodno koordinirane raziskave, od katerih le en primer zastopa tudi skupina STEP. Upamo, da smo s to prvo predstavitvijo svojih ugotovitev ponudili navdih za nadaljnje mednarodne primerjalne raziskave gledališča.

## Literatura


Belfiore, Eleonora. "Auditing Culture: The Subsidised Cultural Sector in the New Public Management." *International Journal of Cultural Policy* 10.2 (2004): 183–202.

Boltanski, Luc, in Laurent Thévenot. *On Justification: Economies of Worth*. Princeton University Press, 2006. Prevedel C. Porter iz izvirnika *De La Justification, Les Économies de la Grandeur*. Paris: Gallimard, 1991.

Edelman, Joshua, Louise Ejgod Hansen in Quirijn Lennert van den Hoogen. *The Problem of Theatrical Autonomy*. Amsterdam University Press. [pred izidom].

Van den Hoogen, Quirijn Lennert. *Performing Arts and the City, Dutch Municipal Cultural Policy in the Brave New World of Evidence Based Policy*. (Disertacija.) Univerza v Groningenu, 2010.

Van den Hoogen, Quirijn Lennert. "New local cultural policy evaluation methods in the Netherlands: status and perspectives." *International Journal of Cultural Policy 20.5* (2014): 613–636. DOI: 10.1080/10286632.2013.871005.

Van Maanen, Hans. *How to Study Art Worlds. On the Societal Functioning of Aesthetic Values*. Amsterdam University Press, 2009.

# Portreti mest

# AARHUS

Kathrine Hansen Kihm in Kirstine Lilleöre Christensen

## Zgodovina in splošni podatki

Kraljevina Danska je med najstarejšimi državami v Evropi. Danes je ustavna monarhija in sodobna nordijska socialna država. Mesto Aarhus leži na vzhodnem delu polotoka Jutlandija, ki državo povezuje z evropsko celino. Danska ima približno 470 manjših in večjih otokov, od katerih jih je četrtina naseljenih. Glavno mesto Köbenhavn leži na otoku Zelandija (dansko Sjælland), ki se nahaja 157 km jugovzhodno od Aarhusa; če se peljemo čez otok Fyn, pa 303 km. Urbano območje Aarhusa (91 $km^2$) ima 242.914 prebivalcev, mestna občina (467 $km^2$) pa 306.650. Aarhus je drugo največje mesto na Danskem, ne le po velikosti, temveč tudi na področju trgovine, izobraževanja, industrije in kulturnih dejavnosti. Največ delovne sile v Aarhusu zaposlujeta Mestna občina Aarhus in Univerzitetna bolnišnica v Aarhusu. Aarhus je nastal v 8. stoletju kot vikinško naselje, zgrajeno okoli reke Aarhus na območju, kjer se še danes nahaja mestno jedro, v istem obdobju pa so nastali tudi zametki osrednjega industrijskega pristanišče, ki je del današnjega Aarhusa. V mestu je ohranjenih veliko starih zgradb, na primer carinska zgradba v Aarhusu (Toldkammeret), gledališče Aarhus Teater, palača Marselisborg Slot in katedrala – zgodovinske znamenitosti, ki so posejane po vsem mestu.

Aarhus je živahno mesto s široko paleto izobraževalnih institucij ter vznemirljivim in dejavnim študentskim življenjem. Tretjino prebivalstva v urbanem območju predstavljajo študentje, kar pomeni, da je Aarhus »mlado« mesto, kjer je povprečna starost 37 let. Največja izobraževalna institucija je univerza, ki je bila ustanovljena leta 1928 in je druga najstarejša univerza na Danskem. Ima 32.304 študentov, vključno s 4500 študenti iz tujine, ki obiskujejo štiri fakultete: Družboslovno fakulteto, Fakulteto za znanost in tehnologijo, Medicinsko fakulteto ter Fakulteto za poslovne in socialne vede. V Aarhusu so tudi druge visokošolske ustanove, kot je Univerzitetni kolidž VIA, Šola za arhitekturo, Danska šola za medije in novinarstvo ter Umetnostna akademija v Jutlandiji.

## Kulturna infrastruktura

Muzeje v Aarhusu delimo na dve vrsti – umetnostne muzeje in muzeje kulturne dediščine. V mestu je deset muzejev kulturne dediščine, vključno z muzejem kulturne zgodovine in naravoslovnim muzejem. Najbolj znana muzeja kulturne dediščine sta Staro mesto (Den Gamle By) in Muzej Moesgaard (Moesgaard Museum, MOMU). Staro mesto je bilo ustanovljeno leta 1909 kot eden prvih muzejev urbane zgodovine

in kulture na prostem. Muzej Moesgaard hrani arheološke najdbe z območja okrog Aarhusa, sodeluje pa tudi pri raziskavah in izobraževanju v okviru Univerze v Aarhusu. Drugi muzeji kulturne dediščine vključujejo Vikinški muzej (Vikingemuseet), Muzej žensk (Kvindemuseet) in Muzej okupacije (Besaettelsesmuseet). Naravoslovni muzej v Aarhusu je drugi največji na Danskem, v njem pa so zbirke s področja botanike, geologije in zoologije.

V osrčju Aarhusa je umetnostni muzej ARoS, ki so ga odprli leta 2004. ARoS je muzej nacionalne in mednarodne umetnosti od leta 1770 do danes, znan pa je zlasti po delu *Your rainbow panorama* (*Tvoja mavrična panorama*), veličastni stvaritvi Olafurja Eliassona, ki se nahaja na strehi muzeja. Drugi umetnostni muzeji so Danski muzej plakatov (Dansk Plakatmuseum), Muzej Ovartaci ter Kunsthal Aarhus. V Aarhusu je tudi nekaj umetnostnih galerij in umetniških združenj. Na področju umetniškega izobraževanja ima Aarhus Umetnostno akademijo v Jutlandiji s petletnim izobraževalnim programom. Leta 2009 je Aarhus prvič gostil Sculpture by the Sea, največjo dansko kiparsko razstavo na prostem.

*Your rainbow panorama* na strehi muzeja AroS. Fotografija: ARoS, uporabljeno z dovoljenjem.

Poleg mestne hiše v Aarhusu stoji Musikhuset Aarhus, ena najbolj uveljavljenih glasbenih hiš v nordijskih državah. V njenih prostorih se nahajajo Simfonični orkester Aarhusa, Danska državna opera (največja operna skupina za gostovanja na Danskem) ter Kraljeva glasbena akademija. Zadnja ima študijske programe za klasično, ritmično in elektronsko glasbo, pod njenim okriljem pa deluje tudi DIEM – Danski državni center za elektronsko glasbo. Kot je razvidno, je Aarhus dom številnih glasbenih profesionalcev in žanrov. Otroci lahko obiskujejo Glasbeno šolo v Aarhusu (Aarhus Musikskole), kjer za otroke vseh starosti poteka pouk široke palete inštrumentov, petje, igranje v glasbenih

skupinah in zbor. V Aarhusu poteka več glasbenih festivalov klasične, džezovske, ritmične in elektronske glasbe. Med najbolj znanimi so Aarhus Jazz Festival, hip hop festival Aarhus Took It, festival NorthSide in festival SPOT, ki se osredotočajo na nove glasbene trende, zlasti na področju nordijske glasbe.

Leta 2003 je bil ustanovljen Filmby Aarhus, regionalni filmski in medijski center na zahodnem Danskem. Produkcijski prostori centra in večina njegovih pisarn so na voljo približno 70 skupinam, ki se večinoma ukvarjajo z mediji in filmom. Filmby Aarhus ponuja tudi izobraževanje na področju filma in medijev za otroke in odrasle. Še ena filmska šola je Station Next – in sicer za mlade med 13. in 18. letom, kjer slušatelji samostojno razvijajo lastne produkcije pod mentorstvom profesionalnih filmskih ustvarjalcev. Vsako leto novembra poteka Filmski festival v Aarhusu (Aarhus Filmfestival), mednarodni festival kratkega in dokumentarnega filma. V Aarhusu so trije veliki kinematografi, kjer se prikazujejo večinoma filmi iz mainstreama, obišče pa jih 1,2 milijona obiskovalcev letno. Leta 1978 bil ustanovljen tudi Öst for Paradis, kjer se predstavljajo visokokakovostni filmi z vsega sveta. V Aarhusu se nahajata tudi regionalna produkcijska centra dveh največjih danskih televizijskih organizacij, DR in TV2, lokalni radijski in televizijski producent pa je Medijska hiša Aarhus (Mediehus Aarhus). V Aarhusu je tudi velika koncentracija znanja na področju raziskovanja medijev, saj ima Univerza v Aarhusu Center za strokovno vizualizacijo in interakcijo (CAVI), Center za digitalno urbano življenje ter Raziskovalni center za digitalno estetiko; vsi centri so del Oddelka za estetiko in komunikacijo omenjene univerze.

## Gledališka infrastruktura

V Aarhusu so prisotne najrazličnejše uprizoritvene umetnosti, vključno z gledališkim plesom in eksperimentalnim uprizarjanjem. Največje izmed gledališč je Aarhus Teater, regionalno gledališče s petimi odri, igralsko šolo (eno izmed treh na Danskem) ter šolo za dramatike, ki je edina tovrstna ustanova v državi. Akademski študij gledališča je možen tudi v okviru dodiplomskega in magistrskega študija dramaturgije na Univerzi v Aarhusu. V Aarhusu je približno 25 manjših gledališč in neodvisnih gledaliških skupin, ki s 1500 predstavami letno pritegnejo 300.000 obiskovalcev, zato imajo uprizoritvene umetnosti pomembno vlogo v kulturnem okolju. Nekatere produkcije iz Aarhusa gredo na gostovanja po državi, včasih pa tudi v tujino. Celotna Danska ima pisano paleto otroškega gledališča in celo največji gledališki festival za mlado občinstvo na svetu.[1] Otrokom je namenjena posebna pozornost tudi v Aarhusu; poleg nekaterih gledaliških skupin se mlademu občinstvu posvečajo tri gledališča – Gruppe 38, Filuren in Teater Refleksion (zadnje se ukvarja z lutkami in animacijo). Dve gledališči, Opgang 2 in Gellerupscenen, se ukvarjata z raznolikostjo, različnimi kulturami in integracijo. V Aarhusu je zelo dejavna mreža ljubiteljev in polprofesionalcev, ki prirejajo predstave, hepeninge in letni festival QuongaFest. Za to svobodno okolje so torej značilni prožnost,

1.

spremenljivost pa tudi številni projekti in sodelovanja. Najrazličnejše skupine, šole in mreže so dejavne tudi na področju plesa. Profesionalne delujejo tudi na mednarodni ravni v obliki koprodukcij in izmenjav, pri katerih sodelujejo tako plesalci kot koreografi. V Aarhusu je pet festivalov uprizoritvenih umetnosti, od katerih sta najbolj znana :Danish+ in ILT. :Danish+ je mednarodni prelet (*showcase*) najboljših predstav na področju uprizoritvenih umetnosti za otroke in mlade, poteka pa vsako drugo leto, prav tako kot festival ILT, ki v Aarhus prinaša zanimiv mednarodni izbor visokokakovostnih stvaritev s področja sodobnega plesa in uprizoritvenih umetnosti.

Poleg omenjenih kulturnih organizacij in dejavnosti ima Aarhus tudi festival Aarhus Festuge (Festival Aarhus), ki je namenjen vsem oblikam umetnosti. Gre za enega izmed največjih severnoevropskih kulturnih festivalov, ki je uveljavljen tako doma kot v tujini in poteka od leta 1965. Konec avgusta in na začetku septembra se ulice, klubi, odri, galerije in muzeji spremenijo v prizorišča festivala, kjer na več kot sto različnih odrih in drugih lokacijah deset dni poteka več kot tisoč dogodkov.

# BERN

Mathias P. Bremgartner, Andreas Kotte, Frank Gerber in Beate Schappach

## Zgodovina in splošni podatki

Bern je sedež švicarske vlade, dejansko (*de facto*) glavno mesto Švice ter najpomembnejše mesto kantona Bern. Mesto leži v osrednjem delu države, leta 2011 pa je imelo 133.656 prebivalcev. Je četrto največje mesto v Švici. Kljub relativno nizkemu številu prebivalstva ponuja Bern pestro kulturno življenje in obilico možnosti za preživljanje prostega časa. Ima 20 muzejev, koncertno dvorano za klasično glasbo, 16 kinematografov s 37 projekcijskimi platni, dva velika športna stadiona in precejšnje število galerij, najbolj pa izstopa po neznanski paleti gledaliških prizorišč in gledaliških predstav ter edinstveni koncentraciji institucij, ki se ukvarjajo z gledališčem. V Bernu med drugim delujejo Stadttheater Bern (mestno gledališče s tremi sekcijami – dramo, opero in baletom, njihovo skupno ime pa je od sezone 2012/2013 dalje Konzert Theater Bern, ki vključuje še simfonično glasbo), živahna svobodna scena »Freie Szene«, ki jo sestavljajo različne neodvisne skupine in prizorišča, mednarodni gledališki festival AUAWIRLEBEN, Hochschule der Künste Bern (univerza za študij umetnosti, vključno z igralstvom in petjem), ljubiteljsko in ljudsko gledališče, komercialno gledališče, švicarski gledališki muzej in arhiv Schweizerische Theatersammlung ter edini akademski inštitut za gledališke študije v državi – Institut für Theaterwissenschaft der Universität.

Mesto Bern je bilo ustanovljeno leta 1191 (sto let pred nastankom Švice) na rtu, ki ga s treh strani obdaja reka Aare. Leta 1353 se je *freie Reichsstadt* (svobodno cesarsko mesto) Bern pridružilo Švicarski konfederaciji. Od uspešne revolucije leta 1848, ki je bila povod za ustanovitev moderne švicarske države, je Bern njeno dejansko (*de facto*) glavno mesto – ker federacija pravnega (*de iure*) glavnega mesta ne predvideva (gre torej za *Bundesstadt*, zvezno mesto, in ne *Hauptstadt*, glavno mesto). Leta 2011 je imel Bern 133.656 prebivalcev, kar je znašalo 1,56 odstotka prebivalstva celotne države (osem milijonov); je četrto največje mesto v Švici (po Zürichu, Ženevi in Baslu). Švicarska posebnost je, da niti najbližja predmestja in obrobja določenega mesta ne spadajo v isto mestno občino, zato se mora njihovo prebivalstvo preštevati posebej. V celotnem bernskem aglomeratu živi približno 200.000 ljudi. Na upravnem območju glavnega mesta Švice živi 2436 prebivalcev na kvadratni kilometer, torej je razmeroma gosto poseljeno. Center Berna je staro mestno jedro, ki leži znotraj rečnega zavoja in spada med UNESCO-va območja svetovne kulturne dediščine.

Staro mestno jedro Berna. Fotografija: Bern Tourismus, uporabljeno z dovoljenjem.

Po ocenah je Bern med najbolj zelenimi glavnimi mesti v Evropi; obkroža ga kmetijska pokrajina kantona Bern. Mesto in večina kantona spadata v nemško govoreči del Švice, ležita pa ob francosko govorečem delu države. Švica ima namreč štiri jezike oziroma kulture – nemško, francosko, italijansko in retoromansko. Zaradi osrednje lege Berna so vsa druga najpomembnejša mesta razen Ženeve (Zürich, Basel, Luzern in Lozana) oddaljena približno uro vožnje z vlakom. Za razliko od Züricha (bančni sektor), Basla (farmacevtska industrija) in Ženeve (mednarodne organizacije in urarska industrija) švicarsko glavno mesto ni znano po določenem trgovinskem sektorju, temveč po upravnih ustanovah. V Bernu je sedež večine zveznih ministrstev, oddelkov in institucij

pa tudi ambasad in sedežev javnih služb, npr. Švicarske pošte in Švicarskih zveznih železnic. Največ delovne sile je zaposlene v zvezni upravi.

## Kulturna infrastruktura

Bern je kulturni center celotnega kantona; v njem se nahaja pet osrednjih kulturnih institucij – gledališče Stadttheater, simfonični orkester, muzej moderne umetnosti Zentrum Paul Klee, umetnostni muzej Kunstmuseum ter zgodovinski muzej Historisches Museum. Med njimi je glavno kulturno gonilo mesta v državnem in mednarodnem merilu muzej Zentrum Paul Klee, ki so ga odprli leta 2005 ter pretežno razstavlja moderno in sodobno umetnost. Skoraj vse navedene kulturne institucije so v centru mesta, pa tudi večina manjših kulturnih prizorišč, vendar precejšnji del potrošnikov kulturne ponudbe živi v okoliških mestnih občinah po celotnem kantonu. Poleg stalnih kulturnih institucij ima Bern tudi pet vsakoletnih kulturnih festivalov, ki so pomembni v mednarodnem merilu: TANZ.IN Bern (sodobni ples), BONE Performance Art Festival Bern (performans), Buskers Bern (poletni ulični glasbeni festival), SHNIT (festival kratkega filma) in gledališki festival AUAWIRLEBEN (pretežno neodvisne gledališke skupine). Zadnji omenjeni festival je bil ustanovljen leta 1982 in je pomembna referenčna točka v gledališkem centru mesta; na njem se večinoma predstavljajo mednarodne skupine in nova gledališka estetika. Festival je pomembna referenčna točka v gledališkem življenju mesta. V mestu poteka tudi Biennale Bern (festival likovne in uprizoritvenih umetnosti) ter Musikfestival Bern, ki potekata vsako drugo leto in se pri tem izmenjujeta. Navedene bernske institucije in festivale večinoma subvencionirata mesto in kanton približno v enakem obsegu. Mesto Bern za gledališče letno porabi skupno 11.555.000 evrov,[2] kar je 86 evrov na osebo.

## Gledališka infrastruktura

Za gledališče v Bernu je značilna raznolikost gledaliških oblik in glede na velikost mesta neznanska gledališka ponudba, kar je še osupljivejše glede na dejstvo, da so številna gledališča drugih centrov švicarske kulture (Zürich, Basel, Lozana in Luzern) dejansko zelo blizu. Poleg tega se na razdalji 50 km nahajajo še druga večja gledališka prizorišča v manjših mestih, kot so Biel, Solothurn, Langenthal, Burgdorf, Thun, Fribourg in Interlaken.

V Bernu nobena kulturna dejavnost (muzeji, koncerti itd.) ne pritegne toliko obiskovalcev kot gledališče. To dejstvo podpirajo številčni podatki o obiskovalcih v celotni Švici. Leta 2008 (zadnji številčni podatki, ki so na voljo), si je 42 odstotkov prebivalcev Švice, starejših od 15 let (skoraj trije milijoni ljudi) ogledalo vsaj eno gledališko predstavo.

2 Denarna valuta v Švici je švicarski frank. Menjalni tečaj leta 2010/11 je bil približno 1 EUR = 1,20 CHF.

Povprečna cena gledališke vstopnice v Bernu je 35 evrov, kar znaša 0,62 odstotka povprečne mesečne plače. Za primerjavo: vstopnica za kino v povprečju stane 14,50 evra.

Kot ena izmed petih osrednjih kulturnih institucij ima gledališče Stadttheater pomembno vlogo v kulturnem življenju mesta. Za dve stalni prizorišči, stalni igralski in plesni ansambel ter zbor je imel leta 2010/11 angažiranih 342 članov osebja, najel pa je tudi 188 gostujočih zaposlenih. Producira približno 30 novih predstav letno, in sicer štirih gledaliških tipov oziroma žanrov (govorjeno gledališče, ples, opera in muzikal). Predstave na repertoarju pa tudi občutno manj številne gostujoče predstave se izvajajo na štirih prizoriščih. Stavba gledališča Stadttheater stoji v jedru starega mesta in ima glavni oder (740 sedežev) ter manjši oder Studiobühne (50 sedežev). Drugo prizorišče je v nekdanji industrijski hali Vidmar, ki se nahaja na obrobju mesta in ima dva odra s 320 oziroma 120 sedeži.

Tako imenovana »svobodna scena« (*Freie Szene*) je največja in najbolj heterogena gledališka oblika v Bernu. Vključuje najrazličnejša prizorišča najrazličnejših velikosti in opreme ter stalne in *ad hoc* gledališke skupine, katerih število se stalno spreminja. *Freie Szene* vključuje široko paleto gledaliških tipov oziroma žanrov: govorjeno gledališče, avtorsko gledališče (*devised theatre*), *kleinkunst*, lutkovno gledališče in gledališče predmetov, gledališče za otroke in mladino ter performans.

*Freie Szene* ima v Bernu tri osrednja prizorišča:

- Schlachthaus Theater, ki se posveča avtorskemu gledališču (*devised theatre*) ter gledališču za otroke in mladino,
- Dampfzentrale, ki večinoma deluje kot platforma za sodobni ples in uprizoritvene umetnosti, ter
- Tojo Theater, kjer se predstavljajo vse gledališke oblike pa tudi produkcije manj znanih skupin.

V Dampfzentrale vsako jesen poteka znani mednarodni plesni festival TANZ.IN Bern, spomladi pa je prizorišče mednarodnega gledališkega festivala Auawirleben; enako velja za Schlachthaus Theater. Obe prizorišči pretežno subvencionira mesto Bern, v veliko manjšem deležu pa tudi kanton Bern in nekatere zasebne fundacije. Poleg teh dveh prizorišč je tretje osrednje prizorišče *Freie Szene* tudi Tojo Theater. Nahaja se v kulturnem centru Kulturzentrum Reitschule v bližini železniške postaje. Tojo Theater prav tako prejema subvencije mesta Bern, vendar nima finančnih sredstev, da bi lahko plačalo nastopajoče skupine. Arhitekturna posebnost starega dela mesta je, da imajo hiše kleti z vhodi nad stopnicami neposredno z ulice. Posebnost Berna pa je tudi, da so bile nekatere od teh kleti spremenjene v gledališča, prva izmed njih leta 1949.

Ljubiteljsko in ljudsko gledališče najdemo pretežno zunaj mesta; v kantonu Bern sta zelo pogosta. Vendar nekatere ljubiteljske skupine in skupine ljudskega gledališča svoje produkcije izvajajo v mestu. Na koncu je treba omeniti še Das Theater an der Effingerstrasse, ki ima 200 sedežev in ustvari približno osem novih produkcij na

sezono, ki se prikazujejo tudi več večerov zapored. Je v zasebni lasti, vendar od mesta Bern še vedno prejema subvencijo v višini 250.000 evrov letno.

# DEBRECEN

Magdolna Balkány

## Zgodovina in splošni podatki

Debrecen leži na vzhodu Madžarske v Veliki nižini. Je drugo največje mesto (leta 2010 je imelo 207.308 prebivalcev) za Budimpešto (1.776.000 prebivalcev, vključno z obrobjem 3.300.000) v deželi z desetimi milijoni prebivalcev. Velikost mestnega območja znaša 461,65 km$^2$, gostota prebivalstva pa 443/km$^2$. Debrecen je glavno mesto okrožja Hajdú-Bihar, zaradi univerze, zgodovinskih znamenitosti, bolnišnic in mednarodnega letališča pa tudi regionalno središče znanosti, tehnologije, kulture, zdravstva in transporta. V regiji so še tri zgodovinsko in kulturno pomembna mesta s svojimi mestnimi gledališči: 50 km oddaljeno mesto Nyíregyháza (119.000 prebivalcev), 100 km oddaljeni Miskolc (165.321 prebivalcev) ter 120 km oddaljeni Eger (56.330 prebivalcev). Treba je omeniti tudi mesto Oradea v Romuniji, ki ima madžarsko govoreče prebivalstvo, univerzo z madžarskim učnim jezikom in madžarsko gledališče. Mesto Oradea je iz Debrecena zdaj lahko dostopno (70 km, ena ura), kar je vredno omembe, saj med mestoma in državama obstajajo živahne industrijske, turistične in kulturne (med drugim tudi gledališke) vezi.

Budimpešta, glavno mesto Madžarske, ki je sedež vseh najpomembnejših upravnih in kulturnih institucij, leži 230 km zahodno, poltretjo uro vožnje z vlakom ali avtomobilom. Ljudje iz debrecenske regije se večkrat odpravijo v to metropolitsko mesto, da bi si ogledali kulturni program, zlasti glasbene in gledališke dogodke.

Mesto s pripadajočo regijo so različne etnične skupine naseljevale že v antičnih časih pa tudi ob prihodu madžarskih osvajalskih plemen v 9. stoletju. Ime mesta je bilo prvič omenjeno leta 1235 kot Debrezun. Do zgodnjega 16. stoletja je bil Debrecen pomembno trgovsko mesto, ki je služilo kot trgovska povezava med Poljsko in Transilvanijo; trgovalo je z vinom, pšenico, živino in konji, in sicer tako z Zahodom (Nemčijo) kot Vzhodom (Rusijo).

V otomanskem obdobju na Madžarskem (1541–1693) se je Debrecen, ki je bil blizu meje in brez mestnega obzidja, pogosto znašel v težkem položaju. Izkusil je vladavino otomanskega cesarstva, katoliških Habsburžanov in transilvanskih knezov. Posledica tega je bila odprtost prebivalstva, in Debrecen je precej zgodaj sprejel protestantsko reformacijo. Debrecen so imenovali tudi »kalvinistični Rim«, in sicer zaradi

Reformiranega kolegija, ki so ga tu ustanovili leta 1538, pa tudi zato, ker je bilo mesto stoletja najvzhodnejši sedež reformacije. Njegovi prebivalci so bili madžarski kalvinisti, imenovani "cívis", ki so gojili strogo puritansko etiko in miselnost (Rimskokatoliški cerkvi je bila vrnitev v Debrecen dovoljena šele leta 1715).

Debrecen je bil dvakrat v zgodovini razglašen za glavno mesto države – prvič med revolucijo in vojno za neodvisnost v letih 1848/49, drugič pa ob koncu druge svetovne vojne leta 1944. Leta 1849 se je madžarska revolucionarna vlada preselila iz Pešte in Bude v Debrecen. Leta 1857 je bila dokončana železnica med Budimpešto in Debrecenom. Zgradili so nove šole, bolnišnice, cerkve, tovarne in mline, v mestu pa so se pojavile tudi banke in zavarovalnice. Debrecen je dobil podobo modernega mesta. Kot naslednica Reformiranega kolegija je bila leta 1912 ustanovljena nova Madžarska kraljeva univerza.

Glavni trg v Debrecenu z veliko kalvinistično cerkvijo. Foto: Csonka Zoltán, uporabljeno z dovoljenjem.

Po prvi svetovni vojni je Madžarska izgubila dve tretjini nekdanjega ozemlja in regionalnih centrov, zato se je Debrecen ponovno znašel blizu državne meje. Priložnost za razvoj pa se je pojavila na področju turizma. Turistična atrakcija je postal Hortobágy, največje naravno travišče v Evropi; njegov lastnik je bila mestna občina.

Med drugo svetovno vojno je bil Debrecen skoraj povsem uničen. Po letu 1944 je nova madžarska komunistična vlada nacionalizirala institucije in nepremičnine v mestni lasti, del javne domene pa je postala tudi zasebna lastnina. Polovico debrecenskega

območja so priključili bližnjim mestecem, mesto pa je izgubilo tudi pravice nad območjem Hortobágy. V šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja se je mesto začelo ponovno razvijati, od političnih in gospodarskih sprememb v devetdesetih pa si resno in uspešno prizadeva, da bi postalo regionalno središče mednarodnih projektov na področju znanosti, inovacij in tehnologije ter športnih prireditev; na ta način gradi mostove med Vzhodom in Zahodom.

Zgodovinski razvoj Debrecena je odločilno zaznamovalo izobraževanje. V mestu je več kot deset gimnazij, Reformirana teološka akademija v Debrecenu, ki se nahaja v zgradbi Reformiranega kolegija, ter Univerza v Debrecenu s 17 fakultetami in 32.000 študenti, od katerih jih 3200 prihaja z vsega sveta. V mestu zdaj vlada mednarodno vzdušje. Številni študentje ostanejo tudi po diplomi. Na univerzi in v bolnišnicah, kjer poteka medicinsko izobraževanje, je zaposlenih 7000 visoko usposobljenih delavcev, precej pa zaposlujejo tudi multinacionalke, ki imajo sedež v mestu. Veliko ljudi najde zaposlitev tudi v storitveni industriji.

## Kulturna infrastruktura

Velika kalvinistična cerkev (Nagytemplom) in Reformirani kolegij (Debreceni Református Kollégium) nista le simbola mesta, temveč predstavljata njegovo središče z lokacijskega, arhitekturnega, zgodovinskega in kulturnega vidika. Cerkev in glavni trg delujeta tudi kot kulturni prizorišči, kjer potekajo družabni dogodki, koncerti, visokokakovostne plesne in gledališke predstave ter ulični festivali (glej sliko). Reformirani kolegij je zgodovinska znamenitost, vendar ima tudi vlogo kulturnega centra. V njem se nahajajo teološka akademija, gimnazija, muzej z zbirko 17.000 eksponatov iz zgodovine Reformirane cerkve in kolegija. Njegova knjižnica hrani redke knjižne znamenitosti, služi pa tudi kot pomemben arhiv zgodovine mesta.

Kot eno izmed intelektualnih žarišč na Madžarskem je Debrecen ustvaril omrežje kulturnih institucij, ki gostijo pisano paleto dejavnosti in letno organizirajo na tisoče programov. Vse oblike umetnosti (glasba, upodobitvene umetnosti, gledališče in film) so v mestu dobro zastopane. V središču teh dejavnosti sta dve ključni instituciji: Neprofitna ustanova za organizacijo dogodkov Fönix (Fönix rendezvényszervező közhasznú nonprofit kft.) ter Skupnostni center Debrecen (Debreceni Művelődési Központ).

Fönix, ki je zadolžen za osrednje kulturne dogodke in festivale v mestu, ima sedež v Konferenčnem centru Kölcsey (Kölcsey Központ), ki so ga odprli leta 2006 in je eden največjih v državi. Velika konferenčna in glasbena dvorana, pri kateri obstaja tudi možnost razširitve, lahko sprejme med 750 in 1100 obiskovalcev. V njej so nastopile številne domače in mednarodne zvezde s področja glasbe, gledališča in profesionalnih razstav. Dvorana Fönix (Fönix Csarnok), ki so jo odprli leta 2002 in ima kapaciteto 8500 sedežev, se uporablja kot prizorišče državnih in mednarodnih športnih tekem pa tudi za velike gledališke in plesne predstave ter glasbene koncerte. Fönix je odgovoren tudi

za organizacijo raznih obsežnih programov na prostem ter lokalne in mednarodne festivale, med drugim tudi znano Parado cvetja (Debreceni Virágkarnevál), Festival vojaških orkestrov (Nemzetközi Katonazenekari Fesztivál Debrecen), Mednarodno zborovsko tekmovanje in folklorni festival Béle Bartóka (Bartók Béla Nemzetközi Kórusverseny és Folklórfesztivál), Džezovske dneve v Debrecenu (Debreceni Jazznapok), Festival poezije (Költészeti Fesztivál) in Literarne dneve (Debreceni Irodalmi Napok). Veličastno prizorišče za glasbene in gledališke predstave je znano Gledališče na prostem v srcu Velikega parka (Nagyerdei Szabadtéri Színpad).

Skupnostni center Debrecen ima šest podružnic in hišo za mlade v različnih mestnih soseskah pa tudi poseben projekt – Hišo tradicionalne domače obrti (Timárház – Kézművesek Háza). V večnamenskih zgradbah Skupnostnega centra Debrecen so običajno gledališke dvorane (100–200 sedežev), knjižnice, razstavni prostori, kinodvorane ter sobe za društva s prostočasnimi dejavnostmi, družinskimi programi in različnimi drugimi dejavnostmi. Njihova glavna naloga je opolnomočanje skupnosti.

Na področju vizualnih umetnosti ima Muzej Déri (Déri Múzeum) skoraj stoletno zgodovino. V glavni dvorani muzeja (120 sedežev) potekajo tudi literarni večeri in gledališke predstave. V ločeni zgradbi se nahaja Spominski muzej Ferenca Medgyessyja (Medgyessy Ferenc Emlékmúzeum), kjer so na ogled dela enega najpomembnejših madžarskih kiparjev 20. stoletja pa tudi sodobne samostojne in skupinske razstave lokalnih umetnikov. Leta 2006 je bil odprt MODEM (Modern és Kortárs Művészeti Központ), umetnostna galerija in center za moderno in sodobno umetnost, ki ni uveljavljen le na Madžarskem, temveč tudi v Vzhodni in Srednji Evropi. Njegove skupne prostorske kapacitete znašajo 3000 $m^2$ v treh nadstropjih, namenjen pa je tematskim razstavam. MODEM deluje tudi kot kulturni center, ki gosti in organizira koncerte, projekcije filmov, alternativne gledališke predstave pa tudi seminarje, konference in tečaje muzejske pedagogike. Njegova manjša podružnica, Műterem Galéria, večinoma gosti razstave lokalnih umetnikov v čudovito restavrirani nekdanji mestni hiši.

Druga ključna organizacija v mestu je Kodályjeva filharmonija v Debrecenu (Kodály Filharmónia Debrecen), ki jo sestavljata dva profesionalna ansambla: Kodályjev filharmonični orkester v Debrecenu in Kodályjev zbor v Debrecenu. Oba redno nastopata v Debrecenu, v drugih madžarskih mestih in v tujini. Naj naštejemo nekaj najpriljubljenejših glasbenih prizorišč v Debrecenu. Bartókova dvorana (Bartók terem) je čudovito prizorišče za klasične koncerte v središču mesta (500 sedežev). Koncerti klasične glasbe potekajo tudi v glavni univerzitetni dvorani (400 sedežev) ter Lisztovi dvorani (Liszt terem) Fakultete za glasbo (220 sedežev). Koncerti se odvijajo tudi v protestantski Veliki cerkvi (2000 sedežev) ter v katoliški Cerkvi sv. Ane (Szent Anna Székesegyház, 200 sedežev). V mestu je tudi nekaj glasbenih prizorišč na prostem, kot so Glavni trg, Trg Déri, Mestna hiša ter že omenjeno Prizorišče na prostem.

## Gledališka infrastruktura

Če jih povprašamo po gledališču, bo prva asociacija večine meščanov Debrecena Narodno gledališče Csokonai (Csokonai Nemzeti Színház), poimenovano po prvem pomembnem pesniku in dramatiku moderne dobe Mihályu Csokonaiu Vitézu (1773–1805), ki se je rodil in živel v Debrecenu. Glavna stavba gledališča v romantičnem stilu, ki jo je mesto zgradilo v samem centru leta 1865, za marsikoga pooseblja pojem gledališča. Njegova stalna skupina z umetniki, ki je v mestu zelo priljubljena, se povprečno predstavi v 350 predstavah letno, obiskujejo pa jih večinoma intelektualci vsaj štiri- do šestkrat na leto. Družine z majhnimi otroki bi omenile tudi Lutkovno gledališče Vojtina. Omenjeni gledališči, torej Csokonai in Vojtina – tako imenovani uradni gledališči mesta (ki ju subvencionirata centralna in lokalna vlada, upravlja in nadzoruje pa mestna občina) – predstavljata jedro gledališkega polja.

# GRONINGEN

Hans van Maanen in Antine Zijlstra

## Zgodovina in splošni podatki

Groningen je glavno mesto province Groningen, ki leži na severnem Nizozemskem. »Sever« sestavljajo tri province: Frizija, Drenthe in Groningen. Omenjene province zavzemajo 27 odstotkov površine države, v njih pa živi nekaj več kot deset odstotkov prebivalstva Nizozemske (skupno približno 16 milijonov). Gre za razmeroma podeželsko regijo na sicer močno urbaniziranem Nizozemskem.

Mesto Groningen, ki ima 190.000 prebivalcev (podatki za obdobje 2010/2011), je daleč največje mesto na severnem območju. Gre za razmeroma majhno in gosto poseljeno mesto z 2500 prebivalci na $km^2$. 60 km zahodno leži Leeuwarden, glavno mesto province Frizije, ki ima približno 98.000 prebivalcev, 30 km južno pa Assen, glavno mesto province Drenthe, s približno 65.000 prebivalci. Logično je torej, da je kulturni center severnega dela Nizozemske postal Groningen.

Groningen spada med tipična nizozemska mesta, ki so največji razcvet doživela v 17. stoletju (nizozemska zlata doba). Ostanki te dobe so dobro vidni še danes – na kanalih v notranjem delu mesta, starih hišah trgovcev, številnih ubožnicah, ki so jih ustanovili vladajoči veljaki, ter nekaterih protestantskih cerkvah (oziroma takšnih, ki so postale protestantske). Kot vsa nizozemska mesta severno od Rena je Groningen po reformaciji postal protestantsko mesto, kjer so bili na oblasti pridigarji, zato je bilo gledališče prepovedano do sredine 18. stoletja. Nekaj stoletij je vsa trgovina iz province Groningena, zlasti s kmetijskimi proizvodi, morala potekati preko samega mesta, ki se

zato omenja kot *Stapelplaats* (mesto za nakladanje).

Prvi pisni dokazi o obstoju Groningena so iz leta 1040, ko je kralj Hendrik III zemljo in vilo Gruoninga (Groningen) daroval cerkvi. Področje je dobilo osrednji položaj v regiji tako v gospodarskem kot v političnem smislu. Groningen je status mestne državice izgubil leta 1500, v sedemnajstem stoletju pa se je močno povečal zaradi trgovine s kmetijskimi izdelki, živino in šoto. Leta 1795 se je končala stara Republika sedmih združenih nizozemskih provinc in do leta 1814 postala del francoskega cesarstva. Takrat je Nizozemska začela postajati kraljevina (do leta 1830 je bila del nje tudi Flandrija); spet sta se začeli razvijati trgovina in blaginja, vendar do ponovne širitve mesta ni prišlo vse do leta 1850, ko se je začel ustvarjati dobiček z industrializacijo.

Poleg gospodarskega položaja je imelo mesto Groningen pomembno vlogo tudi kot center kulture na severnem Nizozemskem. Leta 1614 je bila ustanovljena univerza (druga po mestu Leiden, 1575). Več kot polovica profesorjev je prišla iz Nemčije, kar priča o tesnih odnosih med Groningenom in severozahodnim delom Nemčije. V naslednjih stoletjih so v kulturni infrastrukturi Groningena prostor dobile tudi šole na področju vizualnih umetnosti (od 1798) ter glasbe (1966).

V prvi polovici 20. stoletja je prišlo do ponovne širitve mesta. Število prebivalcev se je s 66.500 leta 1900 povečalo na 150.000 v šestdesetih letih prejšnjega stoletja. Na začetku enaindvajsetega stoletja se je število prebivalcev z novim valom urbanizacije približalo številki 200.000. Močno se je povečalo tudi število študentov na univerzi, in sicer z 2000 okrog leta 1950 na današnjih 25.000.

## Kulturna infrastruktura

Če Groningen obiščemo z vlakom, ne moremo zgrešiti muzeja Groninger Museum, ki ga je zasnoval Alessandro Mendini posebej za razstave sodobne umetnosti, saj predstavlja vhod v južni del notranjega dela mesta. Kilometer in pol vzhodno od vstopa v mesto se nahaja velika koncertna dvorana Oosterport, ki je bila zgrajena v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja. Če gremo od nje proti severu vzdolž starih mestnih kanalov, ki obkrožajo notranji del mesta, pridemo do osrednje gledališke dvorane Stadsschouwburg, ki je bila zgrajena ob koncu 19. stoletja (1891).

Poleg teh treh kulturnih trdnjav se v samem jedru mesta nahaja tudi glavna univerzitetna zgradba (v neorenesančnem stilu iz leta 1906) s knjižnico (iz osemdesetih let prejšnjega stoletja), ki stojita ena nasproti druge na Trgu akademije (Academieplein). Takoj za vogalom stoji tudi osrednja mestna knjižnica. Nekaj kilometrov naprej, bolj ali manj na obrobju mesta, se nahaja Martiniplaza, velika dvorana, kjer potekajo kongresni, športni, gledališki in drugi dogodki.

Na glasbenem področju sta pomembni dve že omenjeni dvorani, Martiniplaza s kapaciteto 1500 sedežev, kjer se izvajajo muzikali in veliki popularni dogodki, ter Oosterpoort, ki je sedež Orkestra Severne Nizozemske (Noord Nederland Orkest),

edinega velikega simfoničnega orkestra na severu, ki v svojih dveh dvoranah (s 1500 oziroma 450 sedeži) dnevno gosti tudi druge koncerte klasične in popularne glasbe.

Kot smo že omenili, je Oosterport namenjen tudi popularni glasbi, zlasti večjim dogodkom. Manjšim, novejšim ali bolj alternativnim skupinam sta na voljo dva druga odra: Simplon in Vera. Zadnji se nahaja v stari zgradbi v samem centru mesta, prvi pa v stari tovarni, ki je približno deset minut hoda od osrednjega trga.

Poleg glasbene šole za otroke in odrasle je tu še akademija za poklicno glasbeno usposabljanje (Prins Claus Conservatory). Letno potekata tudi dva festivala popularne glasbe (Noorderslag/Eurosonic in Bevrijdingsfestival*)* ter en festival klasične glasbe (Peter de Grote Festival).

Na področju muzejev in vizualne umetnosti se poleg muzeja Groninger Museum v mestu nahajajo še tri druge institucije: Het Grafisch Museum (Grafični muzej); Noordelijk Scheepvaartmuseum (Severni pomorski muzej) in Het Nederlands Stripmuseum (Muzej nizozemskih stripov). Treba je omeniti še dve osrednji instituciji: umetnostno akademijo Academie Minerva z odličnim izobraževalnim oddelkom na Inštitutu Franka Mohra ter Noorderlicht, nacionalno in mednarodno uveljavljeno fotografsko razstavo, ki v Groningenu poteka vsako drugo leto, v vmesnih letih pa razstave potekajo v provinci Friziji.

Glavni trg Groningena (Grote Markt) z Grand Theatrom. Fotografija: Grand Theatre, uporabljeno z dovoljenjem.

## Gledališka infrastruktura

Osrednja mestna gledališka skupina na Severnem Nizozemskem je Noord Nederlands Toneel (NNT, Nizozemsko severno gledališče), ki ima sedež v Groningenu. Skupina ima lastno zgradbo, De Machinefabriek, kjer se nahajajo pisarne, delovni prostori, vadbeni prostori ter dvorana za 170 obiskovalcev. Premiere večjih produkcij skupine NNT pa

vedno potekajo v Stadsschouwburgu, dvorani mestnega gledališča, kjer se izvedejo približno desetkrat, nato pa odidejo na gostovanje, na katerem doživijo med 20 in 40 ponovitev.

Poleg skupine NNT se na državni ravni financirajo še tri skupine s sedežem v Groningenu: 1) Citadela (Citadel), gledališka skupina za otroke, ki del predstav izvaja v lastni dvorani (70 sedežev), vendar večinoma nastopa po šolah; 2) NNT (Severno nizozemsko plesno gledališče), ki ima premiere v Stadsschouwburgu, vendar skoraj vedno gostuje po državi; 3) gledališče Grand Theatre, ki je prizorišče, ki ga subvencionira država, pa tudi produkcijska hiša in mednarodni laboratorij.[3] Tudi druga plesna skupina, Guy & Roni, je posredno subvencionirana s strani države, in sicer preko Nizozemskega sklada za uprizoritvene umetnosti. V teh primerih gre za v celoti profesionalne skupine, ki imajo sedež v Groningenu, vendar z izjemo Citadele izvedejo med 60 (NNT) in 90 odstotkov predstav drugje.

Vodilni oder v Groningenu je oder gledališča Stadsschouwburg, dvorana mestnega gledališča s 650 sedeži, ki je bilo zgrajeno leta 1891 v neposredni bližini starega notranjega dela mesta. Stadsschouwburg letno proda 70.000 vstopnic za 160 gledaliških izvedb približno stotih različnih produkcij. Približno dvajset izmed teh izvede skupina NNT, in sicer gre za dve ali tri različne produkcije. Zadnja vrata gledališča vodijo v Kruithuis, dvorano z neprivzdignjenim odrom in stotimi sedeži, kjer 9000 obiskovalcev letno obišče 90 predstav.

Na obrobju mesta se nahaja veliko prizorišče Martiniplaza, skupaj s konferenčnim centrom in košarkaško dvorano, kjer se izvajajo komercialne predstave od otroških muzikalov in čarovniških predstav do vzhodnoevropskih oper in plesa na ledu, skupno 60 izvedb 20 različnih produkcij na leto. Martiniplaza, ki je bolj usmerjena v zabavništvo in ima dvorano s 1500 sedeži, proda za le 60 predstav enako število vstopnic kot Stadsschouwburg za 160.

V samem centru mesta se na Velikem trgu (Grote Markt) nahaja gledališko prizorišče, in sicer od osemdesetih let prejšnjega stoletja, ko so prazni kinematograf iz dvajsetih po imenu Grand Theatre zaskvotali in prezidali v gledališče z dvema dvoranama, eno z neprivzdignjenim odrom in 170 sedeži ter drugo z napol privzdignjenim odrom s 125 sedeži. Do leta 2013 je Grand Theatre subvencionirala lokalna vlada, in sicer njegove odrske dejavnosti, ministrstvo pa njegove producentske dejavnosti. Na gledališkem področju ima Grand Theatre letno na programu 80 novih in ponovitvenih manjših predstav, za katere proda približno 8000 vstopnic. V dvorani NNT, Machinefabriek, pa se letno odigra 75 predstav za 4000 obiskovalcev. Na najrazličnejših manjših, pogosto naključnih prizoriščih, pa se letno izvede še 200 drugih (pol)profesionalnih predstav, ki si jih ogleda 20.000 gledalcev.

V Groningenu vsako leto poteka šest gledaliških festivalov. Štiri lahko štejemo za manjše, enega za srednjega, poletni festival Noorderzon (festival za uprizoritvene

3 Vse tri organizacije so januarja 2013 izgubile nacionalne subvencije, in sicer po precejšnjem zmanjšanju kulturnega subvencioniranja s strani države.

umetnosti) pa je večji in mednarodno usmerjen.

Jonge Harten Festival za mlade do 28. leta starosti je večji od drugih, saj se v njegovem okviru izvede več kot 50 predstav, ki potekajo na nekaj prizoriščih v mestu. Največji festival v mestu pa je poletni festival Noorderzoon, ki vsako leto zadnja dva tedna v avgustu poteka v parku na obrobju notranjega dela mesta (pa tudi na nekaterih uveljavljenih prizoriščih). Glavni del programa, ki ga sestavlja 90 gledaliških predstav 25 različnih produkcij, letno pritegne 12.000 obiskovalcev. Poleg glavnega programa ima festival tudi bogat stranski program, v okviru katerega se na prizoriščih festivala izvede na stotine manjših nastopov.

# MARIBOR

Ksenija Repina Kramberger

## Zgodovina in splošni podatki

Maribor ima 110.000 prebivalcev in je drugo največje mesto v Sloveniji. Leži na presečišču prometnih poti iz Srednje v Jugovzhodno Evropo ter iz zahodne Srednje Evrope v Panonsko nižino. Je univerzitetno mesto ter gospodarsko, finančno, upravno, izobraževalno, kulturno, trgovsko in turistično središče severovzhodne Slovenije. Površina mestne občine Maribor je 147,5 km$^2$. Maribor je bil pred osamosvojitvijo Slovenije gospodarsko zelo razvito mesto – predvsem v industrijskem sektorju, vendar so bili razpad enotnega jugoslovanskega trga, izguba vzhodnega trga in prehod na tržno gospodarstvo po letu 1991 z velikim valom stečajev prehud udarec. Nekdanja velika podjetja so večinoma prenehala delovati, nekatera pa so se preoblikovala. Do celovitega družbenega in gospodarskega prestrukturiranja ni prišlo. Brezposelnost je v Mariboru stalno visoko nad slovenskim povprečjem (npr. julija 2012 17,2 %, Slovenija 12 %). Trenutno največ dohodka mestu prinašajo storitvene dejavnosti. V zadnjih letih sta se razvila predvsem trgovina (novi nakupovalni centri) in bančno-finančni sektor. Vedno pomembnejši je turizem.

Arheološka najdišča iz mlajše kamene dobe, žarna grobišča, keltske najdbe in rimska *villa rustica* so najstarejši sledovi naselitve na območju današnjega Maribora. Leta 1164 je koroški vojvoda Bernhard Speinheim dal na griču Piramida zgraditi prvo utrdbo, ki se je imenovala Grad v marki ali Burg in der Mark. Naselbina, ki je zrasla pod gričem, se je imenovala Markburg. Leta 1254 je Maribor prvič omenjen kot mesto. Po zmagi Rudolfa Habsburškega nad Otokarjem II. leta 1278 se je Maribor začel razvijati. Ob koncu 17. stoletja je kuga pomorila tretjino prebivalstva.

V 18. stoletju je mesto počasi dopolnjevalo in nadgrajevalo svoje odlike – leta 1758

so jezuiti ustanovili gimnazijo, leta 1782 je Maribor dobil glavno šolo, leta 1795 pa prvo tiskarno. Prvi dom gledališča v Mariboru, ki je bil namenjen lokalnim ljubiteljskim in gostujočim poklicnim gledališčnikom, je bil ustanovljen leta 1785. Do trajnejše prostorske rešitve je prišlo leta 1805.

Mesto je izdatno izoblikovala izgradnja južne železnice od Dunaja do Trsta leta 1846. Železnica je pospešila razvoj industrije. Z izgradnjo dodatne prometne infrastrukture (cest in mostov) je mesto izgubilo srednjeveško zasnovo – predvsem dela mesta, imenovanega Lent, kjer še danes raste 400 let stara trta, najstarejša na svetu.

Leta 1859 je škof Anton Martin Slomšek prenesel sedež lavantinske škofije iz Št. Andraža na Koroškem v Maribor, z bogoslovjem pa mesto dobi prvo visoko šolo. Leta 1852 je bila zgrajena gledališka stavba (kjer se je igralo v nemškem jeziku), leta 1899 pa so si Slovenci zgradili Narodni dom, središče političnega, gospodarskega in kulturnega življenja. Ustanovitev Dramatičnega društva Maribor leta 1909 predstavlja začetek stalnega slovenskega poklicnega gledališča.

Današnji pogled na Lent – stari del mesta Maribor. Fotografija: Luka Cajnkar, uporabljeno z dovoljenjem.

Po prvi svetovni vojni se je Maribor odlično razvijal v novonastali Kraljevini Srbov, Hrvatov in Slovencev. Postal je pomembno upravno središče severovzhodne Slovenije. Mesto se je dokazovalo predvsem z močno tekstilno industrijo. V letih po prvi svetovni vojni se je v mestu oblikovala slovenska uprava, v šole je bila uvedena slovenščina, ki je postala uradni jezik.

Leta 1941 je Jugoslavijo napadla nacistična vojska in zasedla tudi Maribor. Ukinjene so bile slovenske šolske, kulturne in prosvetne institucije, ustavila sta se razvoj in industrija. Slovensko gospodarstvo je bilo uničeno, vključno z Mariborom zaradi napadov in bombardiranj. Osvoboditvi Maribora 9. maja 1945 so sledila leta obnove in posledice vojne so bile odpravljene. Podjetja v obdobju samoupravnega socializma so zaposlovala pretežno po socialnih merilih in ustvarjala delavski razred nove dobe. Leta 1975 je bila ustanovljena Univerza v Mariboru.

Dolga leta 20. stoletja je Maribor sodil v sam vrh jugoslovanske industrijske proizvodnje. A to mu ni bilo v posebno korist, saj se je razvijal zgolj industrijsko. Posledice enostranskega razvoja so bile posebej vidne ob razpadu Jugoslavije in izgubi pomembnega jugoslovanskega trga. V devetdesetih se je mesto tako znašlo v krizi. Propadanje nekoč največjih tovarn, brezposelnost in izseljevanje prebivalcev so botrovali k temu, da se je utrip mesta za nekaj časa tako rekoč ustavil. Kot je razvidno iz spodnje preglednice, število prebivalcev v Mariboru vztrajno upada.

| Leto | 1991 | 1996 | 2002 | 2004 | 2007 | 2009 | 2011 | 2012 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Št. prebivalcev | 119.828 | 116.147 | 110.668 | 112.558 | 119.071 | 112.640 | 111.730 | 110.946 |

## Kulturna infrastruktura

Glede na geografsko velikost je Maribor kulturno dejaven, a ne v popolnem razcvetu. V mestu je nekaj različnih kulturnih ustanov. Zaradi majhnosti mesta so vse kulturne ustanove na »dosegu roke«, zanimivo pa je, da kljub majhnosti ni opaziti presežkov pri sodelovanju in povezovanju institucij, kar se ni zgodilo niti v času Evropske prestolnice kulture (2012).

Med najpomembnejše muzeje in galerije v mestu sodijo: Mariborski grad, v katerem se nahaja Pokrajinski muzej Maribor, ki ponuja zbrano arheologijo, etnologijo in širšo kulturno zgodovino mariborske regije in njene okolice, Umetnostna galerija Maribor, ki je bila ustanovljena leta 1954, in Muzej narodne osvoboditve Maribor, v katerem najdemo bogate muzejske zbirke z več kot 10.000 muzejskimi predmeti iz druge svetovne vojne. Poleg teh se v Mariboru nahaja tudi dvorec Betnava – Muzej Nadškofije Maribor s stalno razstavo verske, socialne in kulturne dediščine.

## Gledališka infrastruktura

V Mariboru obstajajo tri javne institucije, ki pokrivajo večino gledaliških dejavnosti v mestu: Slovensko narodno gledališče – SNG Maribor, Narodni dom Maribor in Lutkovno gledališče Maribor. Imajo lastne prostore, kar pa običajno ne velja za zasebne skupine, ki predstave zato ustvarjajo v sodelovanju s SNG, Narodnim domom in preostalimi prizorišči.

SNG Maribor je največji javni kulturni zavod v Mariboru in Sloveniji. Je edina gledališka hiša v Sloveniji, ki združuje dramo, opero in balet ter simfonični orkester. Festival Borštnikovo srečanje (FBS, angleški naziv: Maribor Theatre Festival; običajno poteka oktobra) je sestavni del SNG Maribor. Gre za nacionalni festival, ki je v zasnovi tekmovalne narave. Ob koncu festivala se podelijo nagrade za najboljše predstave,

režijo, igralce, glasbo in druge umetniške dosežke. Vsako leto se igralcu ali igralki podeli tudi Borštnikov prstan za življenjsko delo.

SNG Maribor je tudi najpomembnejše prizorišče za klasično glasbo.

Sezona 1974/75 šteje za prvo profesionalno sezono Lutkovnega gledališča Maribor, ki je bilo ustanovljeno z namenom redne produkcije in izvajanja lutkovnih predstav za otroke (in odrasle) tako v domači hiši kot tudi po vsej Sloveniji in v zamejstvu. V sezoni 2010/2011 je bilo odigranih 20 različnih produkcij (266 izvedb). Lutkovno gledališče Maribor organizira tudi Poletni lutkovni pristan, mednarodni lutkovni festival, ki se označuje kot »poln igrivosti in posluha«.

Kulturno prireditveni center Narodni dom Maribor je javni zavod, ustanovljen septembra 1992 s strani Mestne občine Maribor. Z delom so sprva začeli v poslopju zgodovinske mestne hiše Rotovž, kasneje pa so se preselili v prostore Narodnega doma iz leta 1899. V Narodnem domu je na voljo raznolika kulturna ponudba za vse starosti in okuse: klasični koncerti, sodobni glasbeni dogodki, gledališki program za otroke, mlade in odrasle, predvsem pa »lahkotna« oblika zabave (stand-up komedije in podobno). Narodni dom je tudi organizator Festivala Lent. Ta mednarodni multikulturni festival poteka na začetku poletja in ponuja koncerte džezovske, rokovske, klasične in etno glasbe, kantavtorske večere, predstave s področja govorjenega gledališča, lutkovnega gledališča in plesa, ustvarjalne delavnice za otroke itd.

# TARTU

Hedi-Liis Toome

## Zgodovina in splošne informacije

Tartu, ki leži v južnem delu Estonije, je s približno 100.000 prebivalci drugo največje mesto v državi.[4] Univerza v Tartuju (s približno 20.000 študenti) je največja in najstarejša v Estoniji, v mestu pa je še nekaj drugih visokošolskih ustanov, zato je Tartu središče izobraževalnega življenja na državni ravni. Je tudi kulturni center južnega dela Estonije ter najpomembnejše regionalno mesto glede ponudbe storitev in trgovinske dejavnosti. V sloganu Tartuja, »Mesto dobrih misli«, se odraža prisotnost univerze in množice mladih, ki v mesto prinašajo nove ideje, pa tudi značaj samega mesta z mirnim in mladostnim življenjskim okoljem.

Tartu leži 187 km od glavnega mesta Talina ter 245 km od Rige, glavnega mesta Latvije. Največji estonski mesti se že od nekdaj radi zbadata. Prebivalcem Talina se zdi Tartu majhen in dolgočasen, prebivalci Tartuja pa menijo, da življenje v prestolnici preveč stresno.

4 Estonija ima 1,29 milijona prebivalcev. 450.000 jih živi v glavnem mestu Talinu.

Prve omembe Tartuja segajo v leto 1030, ko ga je osvojil Jaroslav Modri, vendar so mesto že leta 1061 ponovno osvojili lokalni prebivalci. Med 13. stoletjem in letom 1918 je bilo mesto pod upravo nemškega viteškega reda, poljskih kraljev, švedskih kraljev in ruskih carjev. V tako imenovanem »dobrem starem švedskem obdobju« v 17. stoletju je kralj Gustav II. Adolf leta 1632 ustanovil Univerzo v Tartuju, eno od najbolj znanih znamenitosti tega mesta. Med švedsko-rusko vojno se je univerza umaknila iz Tartuja in bila nekaj časa tudi zaprta, leta 1802 pa so jo ponovno odprli kot univerzo z nemškim učnim jezikom. Tartu je postal pomembno središče znanosti v času ruskega cesarstva, ko so zgradili nov observatorij pa tudi medicinsko kliniko, knjižnico in botanični vrt. Tartu so imenovali »Atene ob reki Emajõgi« (po reki, ki teče skozi mesto), saj je bil v 19. stoletju središče intelektualnega življenja v Estoniji.

Leta 1918 so razglasili Republiko Estonijo, ki je obstajala do leta 1940, ko jo je okupirala Rusija. Med sovjetsko okupacijo je bil Tartu zaprto mesto, saj je bilo na njegovem obrobju letališče z ruskimi bombniki, kar je med drugim zaviralo tudi razvoj mesta.

Središče Tartuja in reka Emajõgi. Fotografija: Jaak Nilson, uporabljeno z dovoljenjem.

## Kulturna infrastruktura

Glavne kulturne organizacije v Tartuju so Estonski narodni muzej (Eesti raahva muuseum), koncertna dvorana Vanemuine (največja v južnem delu države), znanstveni center AHHAA ter gledališče Vanemuine. Poleg tega so v mestu še drugi muzeji, nekaj gledaliških prizorišč, nočni klubi in diskoteke, bolj alternativni klubi za manjše koncerte v živo ter kinematografi tako za mainstreamovske kot umetniške filme.

Skoraj vsa kulturna prizorišča (pa tudi številne univerzitetne zgradbe in poslovni prostori) ter večina drugih objektov za preživljanje prostega časa – bari, gostilne, restavracije) se nahajajo v centru ali okoli njega, zato je na ulicah vedno živahno. Polne so kavarnic in barov, kjer se da podnevi kaj pojesti, zvečer pa iti na pijačo, vse to pa ustvarja živahno in mladostno podobo mesta.

Kot središče južnega dela države Tartu ponuja vse vrste kulturnih dejavnosti. V letih 2009/2010 so bili prebivalci okrožja Tartu najbolj dejavni obiskovalci gledališča, opere in baleta[5] v vsej državi.

V preglednici je prikaz obiska kulturnih dejavnosti v Tartuju. Najbolj obiskana umetniška oblika je postal kino, in sicer zaradi dostopne cene vstopnic (povprečno 4,1 evra) ter raznolikosti filmskih žanrov (od hollywoodskih do evropskih umetniških filmov). Veliko število obiskovalcev imajo tudi muzeji, tudi zato, ker se v Tartuju nahaja Estonski narodni muzej, ki ga obiskujejo ljudje iz vse Estonije in turisti. O dogodkih na področju popularne umetnosti (koncerti popularne glasbe itd.) praktično ni podatkov.

*Kulturna ponudba in povpraševanje v Tartuju leta 2011*

| Umetniške dejavnosti | Število ponudnikov | Obiski |
|---|---|---|
| Obiskovanje gledališča (profesionalnega in ljubiteljskega) | osem organizacij (deset prizorišč) | 159.113** |
| Koncerti klasične glasbe | ena organizacija* (štiri prizorišča) | 60.2 |
| Muzeji | 18 | 170.627 |
| Galerije | štiri | 46.756 |
| Knjižnice | štiri | 2.454.850 izposojenih knjig |
| Kinematografi | štiri organizacije (devet dvoran) | 497.665 |

*Opombe*. * O koncertih popularne glasbe in drugih organizacijah, ki producirajo koncerte klasične glasbe, ni podatkov. ** Vključeni so le obiski profesionalnega gledališča.

Dober obisk dogodkov s področja visoke kulture lahko vidimo kot odraz dejstva, da je Tartu razmeroma mladostno mesto s številnimi študenti in intelektualci.

## Gledališka infrastruktura

Tartu je zibelka estonskega gledališča, tako ljubiteljskega kot profesionalnega. Za rojstvo estonskega narodnega gledališča štejemo premiero dramskega dela *Saaremaa onupoeg* (Bratranec z otoka Saaremaa), prve drame, ki so jo estonski ljubiteljski igralci izvedli v estonskem jeziku. V Tartuju je bilo ustanovljeno tudi prvo profesionalno

5 Statistika Estonije, www.stat.ee, zadnjič obiskano februarja 2014.

gledališče v Estoniji – Vanemuine (1906). Tartu in Vanemuine sta zato vedno imela pomembno vlogo v estonskem gledališkem življenju. Med sovjetsko okupacijo je bilo gledališče Vanemuine edino v Sovjetski zvezi, ki je izvajalo tri gledališke tipe (govorjeno gledališče, glasbeno gledališče, ples), še vedno pa je v tem pogledu edino v Estoniji. Ob koncu šestdesetih let je bilo gledališče Vanemuine prostor gledaliških inovacij.

V Tartuju so tri profesionalna gledališča: 1) Vanemuine: kot že omenjeno, gre za edino gledališče v Estoniji, ki producira glasbeno, plesno in govorjeno gledališče; je najbolj subvencionirano gledališče za Narodno opero, ki ima sedež v Talinu in je edino narodno gledališče v Estoniji; 2) Novo gledališče v Tartuju (TNT): majhno zasebno projektno gledališče z lastnim prizoriščem, a brez stalnega ansambla; 3) Poletno gledališče ob reki Emajõgi (ESM): projektno gledališče brez zasedbe ali prizorišča, ki občasno producira večinoma poletne predstave na prostem. V Tartuju sta tudi dve ljubiteljski gledališči brez lastnega prizorišča. Subvencije večinoma prejemata od mestne občine, kandidirata pa za sredstva za projekte, s katerimi nato producirata predstave.

Mesto podpira tudi letni nacionalni gledališki festival DRAAMA, saj ta velja za enega od dogodkov, ki prispevajo k ustvarjanju podobe mesta. Država podpira gledališča na splošno, mestna občina pa subvencionira le lokalne gledališke dogodke, ki imajo za mesto neposredno tržno vrednost.

Gledališča v Tartuju imajo večinoma gostujoče režiserje – celo Vanemuine, ki ima stalne ansamble za tri gledališke tipe, a le dva uradna režiserja (oba za govorjeno gledališče). Gledališča med seboj sodelujejo, kar je mogoče tudi zato, ker Vanemuine, ki je v prevladujočem položaju, drugih ne obravnava kot konkurenco.

# TYNESIDE

Natalie Querol

Tyneside leži v grofiji Tyne and Wear v severovzhodni Angliji. Sestavljajo ga štiri območja z lokalno upravo, ki mejijo na reko Tyne: Newcastle upon Tyne ter Severni Tyneside (North Tyneside) na severu in Gateshead ter Južni Tyneside (South Tyneside) na jugu. Tyneside ima (po podatkih popisa leta 2011) skupno 829.300 prebivalcev, kar predstavlja 80 odstotkov prebivalstva grofije Tyne and Wear. Tyneside smo v tej raziskavi obravnavali kot celoto, saj se njegova štiri urbana območja stikajo in predstavljajo eno samo somestje. Mesti Newcastle in Gateshead sta povezani z desetimi mostovi čez reko Tyne, od katerih jih osem stoji na nekaj več kot poldrugi kilometer dolgem rečnem odseku. Severni Tyneside in Južni Tyneside sta povezana s prometnim predorom, predorom za pešce in trajektom.

## Zgodovina in splošni podatki o Tynesidu ter njegovi kulturni infrastrukturi

Na precejšnjem delu današnjega Tynesida se v prvih zapisih omenjajo naselbine iz časa rimske zasedbe v drugem stoletju našega štetja. Območje je predstavljalo skrajno severno mejo rimskega cesarstva, kjer se je od kraja Wallsend (dobesedno: »konec zidu«) v Severnem Tynesidu raztezal Hadrijanov zid 73 kilometrov daleč.

Zaradi strateškega položaja območja je Robert Curthose, sin Viljema Osvajalca, leta 1080 zgradil grad visoko nad bregovi reke Tyne, po katerem je dobil ime Newcastle (»novi grad«). Mesto je ves srednji vek ostalo severni branik Anglije, obdano pa je bilo z visokim obzidjem, ki ga je varovalo pred škotskimi zavojevalci.

Od 14. stoletja dalje so iz newcastlskega pristanišča izvažali premog iz rudnikov po vsem Tynesidu. V naslednjih stoletjih je sledilo cvetoče industrijsko obdobje, saj je premog pripomogel k razvoju jeklarske industrije, železnic in ladjedelstva. Na industrijskem vrhuncu so bile ladjedelnice v Tynesidu med največjimi ladjedelskimi središči na svetu. V sedemdesetih in osemdesetih letih prejšnjega stoletja pa je prišlo do močnega upada industrije, temelja uspeha Tynesida, in zaradi visoke stopnje nezaposlenosti do nemirov s stavkami in izgredi na prizadetih območjih. Vendar se je v devetdesetih letih v Tynesidu začelo dramatično obdobje ponovnega vzpona, pri katerem je imela glavno vlogo kultura. Morda je bil pri tem najpomembnejši razvoj industrializiranih obrežij Newcastla in Gatesheada s številnimi bari, restavracijami in pomembnimi kulturnimi atrakcijami, vključno z gledališčem Live Theatre, centrom BALTIC ter glasbenim prizoriščem Sage Gateshead. V današnji kulturni produkciji Tynesida se močno odražajo tako spomin na moč in propad regionalne industrije kot tudi ambicije svetovnega ranga glede sodobne infrastrukture tega območja.

Pomemben del življenja v Tynesidu je šport. Newcastle United je nogometni klub angleške premier lige, ki ga navdušeno podpirajo lokalni navijači, znani kot »Toon Army«; tekme na domačem igrišču kluba (St. James's Park) redno obiskuje po 50.000 navijačev. Mednarodni stadion v Gatesheadu (Gateshead International Stadium) redno gosti atletske mitinge, vključno z evropskimi prvenstvi, od leta 1981 pa v Tynesidu poteka tudi tek Great North Run, ki je eden največjih polmaratonov na svetu. Prireditev spremlja celoletni kulturni program (Great North Run Cultural Programme), del katerega so tudi vizualna umetnost, film in predstave v živo.

V Tynesidu poteka množica festivalov; številne od njih podpira agencija za destinacijsko trženje NewcastleGateshead Initiative. Med glavne festivale s pomembno umetniško vsebino uvrščamo Mouth of the Tyne Festival, VAMOS, The Late Shows, Juice, Enchanted Parks in GIFT.

Pomembno obdobje razvoja po recesiji, ki se je pričela leta 2008, je bilo preoblikovanje praznih pisarniških zgradb v prostore, ki jih upravljajo umetniki. Čeprav je bilo na celotnem območju veliko začasnih poskusov te vrste, so bile najuspešnejše organizacije v Newcastlu: na primer White Box Project, The New Bridge Project in Breeze Creatives.

Vsaka izmed njih je zagotovila prostor za stotine umetnikov. Poleg tega se od leta 2013 na gledališkem področju pojavlja tudi tako imenovana »frindž« scena, ki je na severovzhodu prej skorajda ni bilo.

Reka Tyne in most Gateshead Millennium Bridge, ki povezuje Gateshead in Newcastle. Fotografija: Maja Šorli, uporabljeno z dovoljenjem.

## Gledališka infrastruktura v Tynesidu

Glavna prizorišča v Tynesidu gostijo in producirajo najrazličnejša dela s področja uprizoritvenih umetnosti, vključno z novim pisanjem, klasičnimi dramami, vizualnim gledališčem, muzikali, plesom in opero. Te predstave izvajajo gostujoče komercialne skupine ter subvencionirane skupine, subvencionirana prizorišča z lastnimi produkcijami, neodvisne skupine, novi lokalni umetniki in ljubiteljske skupine. Obiskovalci gledaliških in plesnih predstav v Tynesidu navadno obiskujejo več kot eno prizorišče. Eden od glavnih nosilcev lokalne gledališke dejavnosti je gledališče Theatre Royal v Newcastlu. Cene vstopnic se navadno gibljejo od pet britanskih funtov za dela novih umetnikov do 42 britanskih funtov za najdražje vstopnice za muzikale v gledališču Theatre Royal. Za primerjavo: povprečna cena najdražjih sedežev za predstavo v londonskem West Endu je 70 britanskih funtov, običajna cena kinematografske vstopnice v Tynesidu pa je 7,95 britanskega funta.

Komercialna in subvencionirana gledališka ekologija v Tynesidu (in po vsem Združenem kraljestvu) sta precej porozni v smislu, da lahko subvencionirane predstave najdemo na komercialnih prizoriščih in obratno, da nastopajoči in tehnično osebje običajno delujejo v obeh sektorjih ter da produkcija lahko nastane s pomočjo subvencioniranja, gre na gostovanje in šele nato doživi komercialni uspeh. Za razliko od tega pa je ločnica med profesionalnim (komercialnim in subvencioniranim) in ljubiteljskim gledališčem

razmeroma neprepustna; glavna izjema je ta, da ljubiteljska gledališča brez lastnih prizorišč za predstave pogosto najamejo prizorišča s profesionalno upravo. Nekatera subvencionirana prizorišča v promocijskem gradivu izrecno navajajo, da so njihove prostore najeli in da te ljubiteljske predstave niso del njihovega umetniškega programa.

## Gledališke hiše, namenjene gostovanjem

Uveljavljene gledališke hiše v Tynesidu, ki so namenjene gostovanjem, so Dance City, Customs House, Newcastle Theatre Royal, gledališka in operna hiša Tyne Theatre and Opera House ter gledališče Playhouse v mestecu Whitley Bay. Med njimi v nekaterih pogledih izstopata Dance City in Customs House. Posebnosti gledališča Dance City so, da ima na programu le sodobni ples, da ima le 225 sedežev, da je močno subvencionirano (med drugim letno prejema 553.857 britanskih funtov od Umetniškega sveta Anglije – Arts Council England)[6] ter da ima poleg gostovanj nacionalnih in mednarodnih skupin tudi obveznost predstavljati delo lokalnih umetnikov, ki jih podpira tudi z naročili in prostori za vaje. Customs House je edino gledališče s profesionalno upravo v Južnem Tynesidu; ima tri prizorišča: glavni oder (441 sedežev), studio (120 sedežev) ter oder Community Room. Ima tudi kinematograf in galerijo. Prizorišče ne prejema subvencij Umetniškega sveta Anglije, zato glavni oder deluje komercialno, v manjših prostorih pa se predstavljajo tudi dela lokalnih umetnikov. Čeprav gre v osnovi za gledališče, namenjeno gostovanjem, Customs House vsak božič producira lastno pantomimo (tradicionalno britansko obliko pretežno komičnega družinskega gledališča), občasno pa tudi druge produkcije.

Prestale tri hiše (gledališče Newcastle Theatre Royal, gledališka in operna hiša Tyne Theatre and Opera House ter gledališče Playhouse v mestecu Whitley Bay) so komercialna prizorišča s kapacitetami 1294, 1100 oziroma 638 sedežev; glavnine sredstev nobeno izmed njih ne prejema od Umetniškega sveta Anglije. Gledališče Theatre Royal pretežno gosti velike produkcije, pogosto iz londonskega gledališča National Theatre in West Enda – govorjeno gledališče, muzikale, opere in velike plesne predstave. Čeprav so njihova gostovanja komercialne narave, precejšen del teh predstav nastane s pomočjo javnih subvencij.

Gledališka in operna hiša Tyne Theatre and Opera House ter gledališče Playhouse (Whitley Bay) imata raznovrstnejši program, vključno s stand-up komedijo s televizijskimi zvezdniki s tega področja, koncerti tako originalnih izvajalcev kot posnemovalnih skupin, plesom, klasično dramo in muzikali. Gledališče Playhouse (Whitley Bay) ima dogovor z najemodajalcem, Svetom Severnega Tynesida, v skladu s katerim mora občasno gostiti predstave, ki jih za program izbere svet in jih drugače morda ne bi bilo na repertoarju, na primer plesnogledališko predstavo *Svoboda* (Freedom) koreografinje Jasmin Vardimon.

6 Vse številke v zvezi s financiranjem se nanašajo na letno financiranje, ki je bilo določeno za obdobje 2015–2018. Denarna valuta v Veliki Britaniji je britanski funt. Menjalni tečaj leta 2014 je bil približno 1 EUR = 0,81 GBP.

## Gledališke hiše z lastnimi produkcijami

Northern Stage je največja gledališka hiša z lastnimi produkcijami v Tynesidu; prejema javne subvencije, vključno z 1.562.496 britanskih funtov letno od Umetniškega sveta Anglije. Ima tri prizorišča: oder ena (447 sedežev), oder dve (180 sedežev), ki se zdaj pretežno uporablja za vaje, ter oder tri (80 sedežev), ki se uporablja za občasna gostovanja manjših predstav ali predstave lokalnih umetnikov. Gledališče letno producira številne nove predstave, od tega dve božični – eno za otroke do šest let in eno za vso družino. Poleg lastnih produkcij in koprodukcij ima gledališče Northern Stage vse leto na programu tudi gostujoče predstave.

Stavba gledališča Live Theatre je staro carinsko skladišče v obrežnem delu Newcastla, ki se imenuje Quayside. Gledališče letno prejme 626.723 britanskih funtov od Umetniškega sveta Anglije in ima dve prizorišči: glavno dvorano s kapaciteto 160 sedežev, vključno s kombinacijo kabaretnega in pritrjenega sedišča, ter fleksibilni studio s 60 sedeži. Skupina vsako leto producira nekaj novih produkcij, od katerih se nekatere preselijo na druga prizorišča po Združenem kraljestvu. Live Theatre ima tudi celoletni program gostujočih predstav.

Tako Northern Stage kot Live Theatre se v zadnjih letih precej posvečata razvoju umetnikov.

## Festivali in »frindž«

Čeprav je v Tynesidu veliko kulturnih festivalov z gledališkimi elementi, je le eden namenjen izključno gledališču. Festival GIFT (Gateshead International Festival of Theatre) je letni dogodek, ki predstavlja dosežke sodobne gledališke prakse. V program so vključena dela lokalnih, nacionalnih in mednarodnih umetnikov, festival pa poteka na prizoriščih in ambientalnih prostorih po vsem Gatesheadu. GIFT potrebuje subvencije, vendar trenutno financiranja ne prejema redno, zato je odvisen od uspeha na letnih razpisih.

Alternativna prizorišča, ki jih neodvisni umetniki uporabljajo za ad hoc gledališke predstave, obstajajo že dalj časa, zlasti v Newcastlu – veliko predstav je skozi leta potekalo v krčmi The Comberland Arms, hotelu Bridge in društvu Literary and Philosophical Society. Zadnje čase pa se hitro širi tudi scena tako imenovanega »frindž« gledališča, ki mu je zdaj namenjeno tudi posebno prizorišče – gledališče Alphabetti Theatre.

## Neodvisne gledališke skupine

Skozi zgodovino je imelo v Tynesidu sedež zelo malo neodvisnih gledaliških skupin, vendar se zaradi precejšnjega porasta podpore, ki jo umetnikom v zadnjih letih nudijo agencije in prizorišča po vsej regiji, na območju ustanavlja oziroma nanj priseljuje vedno več skupin. V Tynesidu imajo sedež tri skupine, ki se pretežno posvečajo ustvarjanju in

gostovanju predstav s področja gledališča in plesa ter prejemajo subvencije Umetniškega sveta Anglije. Skupina Zendeh je specializirana za novo pisanje v kombinaciji s fizičnimi elementi in letno prejema 100.678 britanskih funtov. Skupina Open Clasp sodeluje z ženskimi skupinami v skupnosti in ustvarja dela, ki odsevajo njihove izkušnje; letno prejme 100.000 britanskih funtov. Skupina Ballet Lorent ustvarja plesne predstave za odrasle in otroke ter z njimi gostuje po srednje velikih prizoriščih po vsem Združenem kraljestvu; od Umetniškega sveta Anglije letno prejema 239.567 britanskih funtov.

Število nesubvencioniranih skupin na tem območju je težje ugotoviti, saj se stalno spreminja, verjetno pa jih je vsaj trideset. Večina skupin želi s programi dohajati pomembnejša gledališča, zato se specializira bodisi za novo pisanje bodisi za ples, razmeroma malo pa se jih posveča fizičnemu ali vizualnemu gledališču, lutkarstvu ali muzikalom.

## Ljubiteljska gledališča in gledališke skupine

V Tynesidu cveti ljubiteljska gledališka scena z množico gledaliških, glasbenih in opernih društev, od katerih imajo nekatera tudi svoja prizorišča. Največje izmed teh društev je People's Theatre. Sedež ima v Heatonu tik zraven Newcastla in letno uprizori do 12 produkcij v svojem avditoriju s 500 sedeži, še tri pa v studiu z 90 sedeži. Od drugih ljubiteljstvu posvečenih prizorišč omenimo še gledališče Westovian Theatre v Južnem Tynesidu, gledališče Little Theatre Gateshead in gledališče Tynemouth Priory Theatre v Severnem Tynesidu. Omenjena ljubiteljska gledališča imajo na repertoarju skoraj izključno že obstoječe drame in muzikale.

# O avtoricah in avtorjih

**Magdolna Balkányi,** docentka nemških študijev na Univerzi v Debrecenu (Madžarska), je upokojena od leta 2013. Predavala je nemške kulturne študije, moderno literaturo in gledališče. Raziskuje in objavlja na naslednjih področjih: zgodovina moderne nemške drame in gledališča, primerjalni študiji nemške in madžarske literature ter gledališča, teorija prevajanja drame. Je članica različnih madžarskih in mednarodnih organizacij, vključno z Združenjem za nemške gledališke študije (Gesellschaft für Theaterwissenschaft) od leta 1994. Od leta 2005 je vodja madžarske raziskovalne sekcije STEP (Projekt za raziskovanje evropskih gledaliških sistemov).

*balkanyi@gmail.com*

**Mathias P. Bremgartner** je doktorand gledaliških študijev na Univerzi v Bernu (Švica), kjer je med letoma 2009 in 2014 predaval tudi kot asistent. Študiral je v Bernu, Zürichu in Berlinu ter magistriral iz gledaliških študijev, moderne zgodovine in filmskih študijev. Njegovi glavni raziskovalni področji sta prepletanje gledališča in medijev ter delovanje gledaliških sistemov. Poleg akademskih dejavnosti deluje tudi kot svobodnjak, in sicer kot dramaturg in producent švicarskih gledaliških skupin na področju frindža.

*mathias.bremgartner@itw.unibe.ch*

**Joshua Edelman** je višji predavatelj na gledaliških študijih na Metropolitanski univerzi v Manchestru (Združeno kraljestvo). Opravlja tudi funkcijo sosklicatelja v delovni skupini Uprizarjanje in religija v okviru Mednarodne zveze za gledališke raziskave (IFTR). Je sourednik knjige *Performing Religion in Public* (Palgrave, 2013), njegovi članki pa so bili objavljeni v revijah, kot so *Performance Research, Nordic Theatre Studies, Ecumenica* in *Liturgy.* S Quirijnom van den Hoogenom in Louise Hansen je napisal monografijo o problematiki gledališke avtonomije, ki bo izšla pri založbi Amsterdam University Press.

*joshedelman@gmail.com*

**Frank Gerber** je študiral politično ekonomijo, gledališke študije in muzikologijo na Univerzi v Baslu in Univerzi v Bernu (Švica). Delal je na Univerzi v Bernu na Inštitutu za gledališke študije (Institut für Theaterwissenchaft) ter kot kritik za različne časopise. Nekaj časa je bil direktor v banki UBS, zdaj pa se ukvarja s poučevanjem osnovnošolcev.

*frank.m.gerber@bluewin.ch*

**Louise Ejgod Hansen** je docentka na Fakulteti za komunikologijo in kulturo Univerze v Aarhusu (Danska). Njena glavna raziskovalna področja so gledališka politika, kulturna politika, gledališke institucije in kvalitativno raziskovanje občinstva. Trenutno je vodja projektov in raziskav pri rethinkIMPACTS 2017, skupnega projekta Univerze v Aarhusu in Aarhusa 2017, v okviru katerega se Aarhus z različnimi raziskovalnimi dejavnostmi vrednoti kot evropska prestolnica kulture za leto 2017.

*draleh@hum.au.dk*

**Kathrine Hansen Kihm** in **Kirstine Lilleöre Christensen** sta študentki magistrskega študija dramaturgije na Fakulteti za komunikologijo in kulturo Univerze v Aarhusu (Danska).

*kirstine104@hotmail.com, kathrine@kihm.dk*

**Andreas Kotte** je profesor gledaliških študijev in od leta 1992 vodja Inštituta za gledališke študije (ITW) Univerze v Bernu (Švica). Izobraževal se je na področju gradbenega inženirstva in gledališke osvetljave, študiral pa je na Humboldtovi univerzi v Berlinu, in sicer gledališke študije, kulturne študije in estetiko. Njegova raziskovalna področja so zgodovina gledališča, gledališka teorija in dramaturgija.

*andreas.kotte@itw.unibe.ch*

**Ksenija Repina Kramberger** je študirala dramaturgijo na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani (AGRFT UL). Prejela je dve študentski Prešernovi nagradi, in sicer skupinsko nagrado za zbornik *Dramatična in teoretična devetdeseta* (2006) ter za diplomsko delo *Spletna umetnost, Igor Štromajer: Ballettikka Internetitikka 2001–2006* (2008). Od leta 2004 sodeluje s Festivalom Borštnikovo srečanje (urednica publikacij, moderatorka pogovorov in knjižnih predstavitev). V letih 2012–2014 je bila regionalna selektorica za otroško gledališče na Javnem skladu Republike Slovenije za kulturne dejavnosti. Leta 2013 je bila članica žirije natečaja za lutkovno dramsko besedilo v Lutkovnem gledališču Maribor.

*ksenija.repina@gmail.com*

**Anneli Saro** je profesorica za gledališke raziskave na Univerzi v Tartuju (Estonija) in glavna urednica revije *Nordic Theatre Studies*. Je članica izvršnega odbora IFTR ter sklicateljica delovne skupine Gledališki dogodek (The Theatrical Event). Objavlja članke s področij raziskovanja občinstva, analize uprizoritev, estonske gledališke zgodovine in sistemov.

*anneli.saro@ut.ee*

**Beate Schappach** dela kot raziskovalka in predavateljica na Inštitutu za gledališke študije Univerze v Bernu (Švica) od leta 2002. Študirala je teatrologijo in nemško literaturo na Svobodni univerzi (Freie Universität) v Berlinu, Univerzi v Zürichu in Univerzi v Bernu. Leta 2011 je doktorirala in se trenutno posveča habilitacijskemu projektu *Dramaturgija. Umetnost pospravljanja*. Je predsednica Švicarske zveze za kulturne študije in sklicateljica delovne skupine Literatura-medicina-spol. Poleg tega je kot dramaturginja sodelovala pri gledaliških produkcijah v Nemčiji in Švici, kot kustosinja pa pri več razstavah.

*beate.schappach@itw.unibe.ch*

**Attila Szabó** je namestnik direktorja Madžarskega gledališkega muzeja in inštituta v Budimpešti (Madžarska). Bil je koordinator in raziskovalec za Madžarsko pri več mednarodnih raziskovalnih projektih na področju gledališke arhitekture (TACE), v okviru Evropske zbirne knjižnice uprizoritvenih umetnosti (ECLAP) ter Evropskega centra za uprizoritvene umetnosti (PACE.V4). Njegova glavna raziskovalna področja so sodobno srednjeevropsko gledališče, gledališče in sprava s preteklostjo, družbeno in dokumentarno gledališče, rekonstrukcija uprizoritev, sociologija gledališča, intersubjektivnost in konverzacija.

*szaboate@gmail.com*

**Maja Šorli** dela kot raziskovalka na AGRFT UL ter kot dramaturginja, avtorica besedil, pedagoginja in ustvarjalka na področju novih medijev. Doktorirala je leta 2011 na AGRFT UL. Leta 2014 je izdala monografijo *Slovenska postdramska pomlad* pri založbi Knjižnica MGL. Je članica mednarodne raziskovalne skupine STEP ter Društva gledaliških kritikov in teatrologov Slovenije. Je tudi glavna urednica *Amfiteatra*, revije za teorijo scenskih umetnosti.

*maja.sorli1@guest.arnes.si*

**Hedi-Liis Toome** je študentka doktorskega študija gledališkega raziskovanja na Inštitutu za raziskovanje kulture in upodobitvenih umetnosti Univerze v Tartuju (Estonija). Pri doktorskem študiju se posveča delovanju gledališča na primeru mesta Tartu. Od leta 2010 je članica raziskovalne skupine v okviru projekta STEP.

*hediliis@gmail.com*

**Hans van Maanen** je nekdanji dramaturg. Leta 2011 se je upokojil kot profesor umetnosti in družbe ter gledaliških študijev na Univerzi v Groningenu (Nizozemska). Bil je tudi podpredsednik in izvršni vodja Sklada za uprizoritvene umetnosti Nizozemske ter član izvršnega odbora IFTR. Od leta 2011 je predsednik Sveta za umetnost Groningena. Med drugim je izdal naslednja dela: (1998) *Theatre Worlds in Motion. Structures, Politics and Developments in the Countries of Western Europe,* Amsterdam-Atlanta: Rodopi (ur. s S. E. Wilmerjem) ter (2009) *How to Study Artworlds. On the Societal Organization of Aesthetic Experience*. Amsterdam: AUP.

*j.j.van.maanen@rug.nl*

**Quirijn van den Hoogen** predava sociologijo umetnosti in kulturno politiko na Univerzi v Groningenu (Nizozemska). Je član projekta STEP in Raziskovalnega centra za umetnost v družbi. Njegova raziskovalna področja so gledališka politika, vrednotenje (lokalnih) kulturnih politik in učinki kulturne participacije.

*q.l.van.den.hoogen@rug.nl*

**Marline Lisette Wilders** je doktorirala na Univerzi v Groningenu (Nizozemska). Predavala je na Oddelku za umetnost, kulturo in medijske študije Univerze v Groningenu ter kot docentka v okviru programa kulturnih študijev na Univerzi v Amsterdamu. Nekaj let je delala tudi kot svetovalka na področju arhitekture. Trenutno je povezana z meduniverzitetnim oddelkom za regionalne in urbane študije ter načrtovanje v okviru Politehniške univerze v Turinu.

*m.l.wilders@uva.nl*

**Natalie Querol** je producentka, ki deluje v mestu Newcastle upon Tyne (Združeno kraljestvo). Kot direktorica agencije za razvoj gledališča The Empty Space se ukvarja s podporo ustvarjalcem na začetku ali sredi umetniške poti ter s pobudami za projekte, pri katerih se ustvarjajo razmere, v katerih lahko umetniki

v polnosti razvijajo svoje potenciale. Specializirana je za vizualno gledališče, saj je bila prej direktorica organizacije Puppet Centre Trust. Je tudi članica žirije za nagrade Total Theatre Awards.

*www.theemptyspace.org.uk*

**Antine Zijlstra** je doktorandka na področju gledaliških študijev in kulturnega marketinga na Univerzi v Groningenu (Nizozemska). V okviru projekta STEP se posveča kvalitativnemu raziskovanju vrednot obiskovanja gledališča, opravljala je raziskave tudi za različne kulturne organizacije ter vlado. Poučevala je marketing na Oddelku za umetnost, kulturo in medije na Inštitutu za humanistiko (Univerze v Groningenu). Trenutno dela kot vodja raziskovalnih projektov na Oddelku za umetnost in izobraževanje Univerze NHL Leeuwarden.

*a.t.zijlstra@rug.nl*

# Recenzije

# Operni obiskovalci in operni navdušenci

Aleš Gabrič, ales.gabric@inz.si

## Vlado Kotnik: *Operno občinstvo v Ljubljani. Vzpon in padec neke urbane socializacije v letih 1660–2010.*

Koper: Univerzitetna založba Annales, 2012.

Vlado Kotnik, antropolog, zaposlen na Fakulteti za humanistične študije Univerze na Primorskem, je svoje dolgoletno raziskovanje opernega občinstva v Ljubljani strnil v obsežno znanstveno monografijo, ki jo je leta 2012 izdala koprska univerzitetna založba Annales. Že v najavi na uvodnih straneh je nakazal, da jo namenja vsem tistim, "ki jim opera ni le površinska poza, goli izkaz družbene distinkcije, fantomsko razmerje do realnosti ali ekskluzivni poligon za dokazovanje poznavalskosti, pač pa iskreno umetniško doživljanje, navdihujoče družbeno pribežališče in resnično dragocena kulturna dobrina".

Izpostavljanje omenjenih dejavnikov se prepleta na naslednjih več kot tristo straneh besedila, nazorno obogatenega s številnim slikovnim in tabelarnim gradivom. Avtor je pripoved razdelil na pet kronološko zasnovanih poglavij od prvih dokumentiranih opernih predstav pod italijanskim vplivom v kranjski prestolnici Ljubljani v 17. stoletju do začetkov 21. stoletja. Poglavja so smiselno zaokrožena po odnosu, ki je diktiral soodvisnost vplivov opernih oz. gledaliških predstav in občinstva, stanovske, socialne ali osebne vzroke za obiskovanje kulturnega hrama, s predstavo povezano ali nepovezano socialno komunikacijo v gledališki stavbi in pomen obiska ali ogleda predstave za posameznika ali njegov status v družbi. Večina teh vzorcev je sicer povezana z menjavanjem družbenih in političnih elit v okviru različnih držav in političnih sistemov, zato tudi poglavja prehajajo iz enega v drugega v soodvisnosti z menjavo državnih oblasti na ozemlju, ki mu je bila Ljubljana upravno središče.

Že naslovi poglavij nam jasno sugerirajo, kakšnemu opisovanju bomo sledili na naslednjih straneh. Prvi del o ekskluzivnem občinstvu oziroma operi kot zasebni atrakciji kranjskega plemstva govori o času, ko so bile predstave še redkost, namenjene višjim slojem, že sama uprizoritev pa je bila lahko le delček večje

ceremonije, ki je izkazovala pomen tistih, ki so jo organizirali in poskušali ob tem izkazovati svoje pomembno mesto v družbeni strukturi. V drugem poglavju o stratificiranem občinstvu oziroma Stanovskem gledališču kot mestu javnega razlikovanja nas avtor popelje v čas po letu 1765, ko je Ljubljana dobila prvo, posebej gledališkim predstavam namenjeno stavbo. Že samo objava gradbenih načrtov, razmestitve lož in sedežev pred in po prenovi gledališke stavbe z objavo seznamov lastnikov lož nam plastično predstavi, kaj je pomenilo sedeti v ugledni zasebni loži, si ogledati predstavo v manj ugledni loži za oddajanje ali s sedeža v parterju. V stoletju meščanstva je ta sloj že začel izpodrivati nekoč privilegirani položaj aristokracije tudi v gledališču, toda večji ugled in večje bogastvo sta samoumevno še vedno pomenila boljši pogled na gledališki oder. Nazorni orisi dvorane, v kateri so se vrstile gledališke in operne predstave, nam mimogrede vzbujajo tudi skomine po časih, ko je imela tedaj še majhna provincialna Ljubljana gledališko dvorano, s katero se po številu mest v njej v primerjavi s številom mestnih prebivalcev dandanes ne more kosati noben ljubljanski kulturni hram. Da bi lahko sprejeli enak delež meščanov prestolnice, bi namreč morale imeti SNG Drama in Opera in balet ter velika dvorana Cankarjevega doma nekaj tisoč sedežev, a jih vse tri skupaj ne premorejo toliko, kot jih je v primerjavi s številom prebivalcev Ljubljane nekoč lahko gostilo Stanovsko gledališče.

V poglavju o nacionalnem občinstvu je Kotnik nakazal obisk ljubljanske Opere kot družbeno dolžnost, v njem pa je zaobjel obdobje od konca 19. stoletja, ko je požar v starem gledališču le poglobil že prisotno nacionalno diferenciacijo tudi v gledališkem prostoru, ko se je začela v gledališkem prostoru uveljavljati slovenska beseda in ko je bila po 1. svetovni vojni iz ljubljanskih gledaliških hramov pravzaprav izgnana nemščina. Nova ljubljanska gledališka stavba, zgrajena kot nadomestilo za v ognjenih zubljih izginulo Stanovsko gledališče, je izbrisala tudi stanovsko pogojeno zasebno lastništvo lož, v vrste obiskovalcev pa so vstopili tudi nižji sloji prebivalstva. Ker obisk gledališke stavbe ni bil več znak ekskluzivnosti in družbenega prestiža, so v vodstvu gledališča že začeli opažati, da tisti, ki bi bili sposobni plačati najdražje vstopnice, ne sodijo več med redne obiskovalce. Pojavila se je tudi konkurenca pri pritegovanju občinstva, najprej v obliki filma in kinematografov.

V četrtem poglavju nas avtor popelje v čas komunistične oblasti na Slovenskem, ko so se uveljavili številni operni pevci, ki jih je publika, po avtorjevih trditvah, zvezdniško slavila kot prave pop idole. Načrtovalce opernih sporedov so pred nove izzive postavljale nove tehnologije, toda vsaj v prvih desetletjih se jim ni bilo treba bati za obisk, saj je novo operno občinstvo ob relativno sprejemljivih cenah, ki so bile posledica socialističnega mecenstva države, zvesto polnilo operno stavbo. Kriza, ki naj bi se po avtorjevem prepričanju začela v sedemdesetih letih

20. stoletja, se je raztegnila še v čas zadnjega, petega poglavja o "tranzicijskem občinstvu", o operi kot simptomu postsocialističnega blišča in bede. V tem poglavju izstopajo rezultati ankete, ki jo je opravil Vlado Kotnik v okviru svojega projekta med opernimi obiskovalci v letih 2007–2008. Vzorec anketiranih vsekakor ni reprezentativen, kar je izpostavil tudi avtor študije, saj je anketiral (le) zveste obiskovalce opere. Primerjal je operni program v zadnjih desetletjih in preference rednih obiskovalcev opere ter nakazal (ne)upoštevanje želja in pogledov tistih, ki tvorijo stalno publiko ljubljanske operne hiše.

Za vsako kronološko obdobje je Kotnik pojasnil, katera so bila najpopularnejša dela tistega časa v kranjskem in širšem srednjeevropskem prostoru. S tem nas avtor vseskozi seznanja, kakšne in katere kulturne in družbene vplive je Ljubljana absorbirala v posameznem obdobju. Morda bi se dalo za 20. stoletje, ko so vendarle na voljo tudi bolj ali manj povedni statistični podatki, obisk posameznih avtorjev ali predstav podkrepiti še s kakšnim številčnim podatkom več.

Ob prebiranju knjige se ne moremo znebiti vtisa, da sta v delu pravzaprav združeni dve deli, ki se sicer dotikata iste tematike, opernega občinstva, le da v časovno različnih obdobjih. Narativnost, stil pisanja in gradivo, na katerem bazira pisanje, sta v prvem in drugem delu zelo različna, prelom med njima pa sega v tretje poglavje, v prelom iz avstrijskega v jugoslovanski čas. V prvem delu knjige prevladuje tisto, čemur bi zgodovinarji rekli klasična zgodovinopisna metoda. Avtor v njem pripoved gradi na za posamezno obdobje bolj ali manj obsežni literaturi, posameznih spominskih zapisih ali priložnostnih zabeležkah, ki jih je našel v gradivu ali literaturi. V opisu zgodovinskih okoliščin se sklicuje na poglavitne zgodovinarje, umetnostne zgodovinarje, muzikologe ali strokovnjake sorodnih humanističnih strok, ki so opisovali kulturni milje in družbeno-socialno mikroklimo Ljubljane ali Kranjske v tistem času. Pripoved je tekoča, jezik preprosto razumljiv in nadvse berljiv. V drugem delu se avtor naslanja na svojo postdoktorsko študijo, ko je ob analiziranju literature tudi s terenskim delom in anketiranjem med ljubitelji operne umetnosti zbiral stališča in mnenja obiskovalcev opere o njenem delovanju v Ljubljani in primerjavi le-te s sorodnimi bližnjimi ustanovami. Za razliko od prvega dela knjige uvodni zgodovinski in kulturni obrisi časa in prostora ne temeljijo na tako študiozni analizi literature različnih humanistični strok. Namesto tega najdemo kar nekaj stereotipnih ocen in pričakovanj, ki jih nato avtor sam negira z rezultati lastnih analiz. Pa tudi pripoved je manj tekoča, težje razumljiva. V posameznih stavkih naletimo na cel kup tujk, težko razumljivih besednih zvez in "visokoletečih" misli. Stvar sicer bistveno poenostavijo številne tabele in grafikoni, rezultat temeljitih analiz zbranega gradiva. Okusi so sicer različni, toda avtorja teh vrstic je bistveno bolj pritegnil jasen in preprost način pisanja v prvem delu knjige.

Velika vrednost drugega dela knjige je vsekakor objavljeno in analizirano obsežno gradivo, kakršnega doslej na Slovenskem še nismo imeli. Med bogastvom zbranega se soočamo s stališči in ocenami obiskovalcev o repertoarju ljubljanske Opere v zadnjih desetletjih, kar je avtor postavil ob bok lastnim analizam repertoarja, ponavljanja vzorcev izbora skladateljev in njihovih del skozi daljše časovno obdobje ter nakazal na razlike z repertoarji v drugih kulturnih središčih.

Zato so bralcu, nekoliko bolj poučenemu o tem obdobju, precej nerazumljive nekatere kategorije, teze, izhodišča. Na razlago pojma, kaj naj bi bil npr. "samoupravni totalitarizem", v doslej prebrani literaturi npr. še nisem naletel, o nasprotovanju operetnim predstavam s strani komunističnih oblastnikov smo v literaturi lahko že kar nekaj prebrali, a prepričljive razlage, zakaj naj bi do pomanjkanja operet prišlo, ne najdemo niti v Kotnikovi knjigi. Preveč stereotipen pogled na zgodovinske prelome v 20. stoletju nakaže avtor tudi s pričakovanjem, da naj bi politični prelom z osamosvojitvijo Slovenije in tranzicijo "Operi dobro del". Kotnik je takoj zatem nadaljeval, da do tega ni prišlo, toda pričakovanja, da bomo iz temne preteklosti kar v trenutku prišli v svetlo prihodnost, kar preveč spominjajo na poglede družbenih utopistov, ki so gradili, po svojem mnenju, najidealnejšo družbo sveta za svoje sonarodnjake. Avtor sam pa tovrstno utopijo negira z objavo fotografij nove družbene smetane na predstavah z začetka tega stoletja, kar bralčeve misli (hote ali nehote) preusmeri na začetna poglavja knjige, v katerih razlaga o pomembnosti aristokratske elite biti tudi na gledaliških predstavah v ospredju in biti viden v dragih, najbolj modnih oblačilih in na ta način opozoriti na svojo pomembnost in mesto v družbi.

Bogato slikovno gradivo je ena od tistih prvin Kotnikove knjige, ki si zasluži posebno pohvalo. Gre za objave slik, fotografij, dokumentov, načrtov gledaliških hiš, prospektov in plakatov, ki vsaka po svoje govori o odnosu med opero in občinstvom z gledišča obeh strani. Izbor nikakor ni naključen, je skrbno premišljen in bralcu vizualizira podobo, ki si jo je ustvarjal ob prebiranju zapisanega. Slikovno gradivo spremlja opis predstavljenega, nahajališče izvirnika in prav pri vsaki sliki (izjeme so seveda slike iz lastne zbirke avtorja) tudi zapis, da je objavljena z dovoljenjem. Gre sicer za drobno pedantnost, ki bi se nam morala zdeti samoumevna, a je v naših razvadah (ne)spoštovanja avtorskih in moralnih pravic pogosto na stranskem tiru, zato lahko knjiga Vlada Kotnika tozadevno služi kot vzorec, ki bi mu bilo treba slediti v vsakem sorodnem delu.

Nadaljnjim raziskovalcem operne dejavnosti in opernega občinstva bodo v veliko pomoč analize rezultatov ankete, ki jo je opravil Vlado Kotnik med opernimi obiskovalci v letih 2007–2008. Tovrstnih analiz imamo namreč na Slovenskem malo; nasploh to velja za starejša obdobja, pa tudi statistika obiskovanja

kulturnih ustanov v zadnjih desetletjih beleži večinoma kvantitativne podatke. Na svojevrsten način sestavljen vprašalnik, ki ugotavlja preference obiskovalcev opere v Ljubljani, jih primerja s sestavljanjem programa v ljubljanski in bližnjih opernih hišah, vse skupaj pa nadgradi z obsežnimi izjavami obiskovalcev, ki nakazujejo oseben odnos do predstav, nudi toliko bogatega in enkratnega gradiva, da ga ne bo mogoče spregledati ob nadaljnjih analizah ne le opernega občinstva, temveč potrošnikov kulturnih dobrin na splošno. Seveda bi bilo zaželeno, da bi to gradivo temeljito preštudirali tudi v vodstvu obeh slovenskih opernih hiš in na ministrstvu za kulturo, toda bojim se, da je takšen cilj za slovenske razmere vendarle previsoko zastavljen.

Knjiga je vsekakor atraktivna za raznolik krog bralcev, ki jih kulturna preteklost ali kulturni vsakdan vsaj malenkostno zanimata. Za strokovnjake nekaterih humanističnih in družboslovnih strok bo temelj za nadaljnje analize. Pritegne lahko tudi operne obiskovalce, ki jih sama zgodovina ne zanima dosti. Za glasbene navdušence bo zanimivo izvedeti, kateri skladatelji in katere opere so bili v središču pozornosti v različnih časovnih obdobjih. Za širši kulturni milje zainteresirani bralci pa se lahko sprehodijo skozi obdobja različno izkazanega interesa za neko konkretno kulturno dobrino. Še celo zainteresirane, ki jim skoncentrirano dolgotrajno branje predstavlja naporen podvig, lahko knjiga pritegne zaradi obilice atraktivnega in nadvse sporočilnega slikovnega gradiva. Verjetno se ni treba bati, da se (vsaj) omenjene kategorije bralcev s Kotnikovo študijo ne bi bolj ali manj podrobno seznanile, tistim, ki se z opernimi zadevami ukvarjajo poklicno, pa je študijo nasploh treba predpisati kot obvezno literaturo.

# Gledališče za in z mladimi gledalci

Sandra Jenko, sandra.jenko@slogi.si

***Odraščajoča publika: Osem esejev o vlogi gledališča za otroke in mladino v sodobni družbi (Young Audiences: Eight Essays on the Role of Theatre for Children and Young People in Contemporary Society).*** **Ur. Ivana Djilas.**

Ljubljana, Lutkovno gledališče: Assitej, Center za kulturno vzgojo na področju uprizoritvenih umetnosti, 2013.

V zadnjih desetletjih se je gledališka ponudba za otroke in mlade precej povečala. Vzporedno so narasle tudi zahteve in pričakovanja do gledališča za to specifično ciljno skupino. "Od njega že dolgo ne pričakujemo več zgolj estetske izkušnje", je zapisala Ivana Djilas v uvodu zbornika *Odraščajoča publika.* "Financerji zahtevajo zmanjševanje produkcije in povečanje števila občinstva, avtorji edukacijskih politik pričakujejo večje sodelovanje pri vzgoji in izobraževanju, ustvarjalci branijo svojo umetniško svobodo, vzgojitelji in učitelji se borijo z izborom in dostopnostjo gledaliških vsebin, starši so zmedeni v poplavi vsebin, ki jim jih ponujajo vse bolj spretni oglaševalci" (9). Razpetima med zabavo, umetnostjo in izobraževalno koristjo, je otroškemu in mladinskemu gledališču skupna specifičnost ciljne publike, ki postavlja ustvarjalce, psihologe in pedagoge pred uganko, kaj je prav in primerno za mladega gledalca, kakšno naj bo gledališče zanj in kdo sploh je ta publika?

Ta in podobna vprašanja se obravnavajo v osmih esejih dvojezičnega zbornika, ki želi v raziskavi otroškega in mladinskega občinstva združiti teorijo, ustvarjalno prakso in pedagoški proces. Temu ustreza tudi izbor avtorjev, ki zajema znanstvenike, ustvarjalce, pedagoge in starše. Izdajatelj knjige je ASSITEJ Slovenija, center za kulturno vzgojo na področju uprizoritvenih umetnosti, ki je član Mednarodnega združenja gledališč za otroke in mlade ASSITEJ in v Sloveniji deluje pod okriljem Lutkovnega gledališča Ljubljana. V prvi tovrstni publikaciji pri nas najde bralec preplet različnih pristopov in pisnih slogov ter ugotovitev, ki se dopolnjujejo, prekrivajo in si delno tudi nasprotujejo.

Otroško in mladinsko gledališče se definira preko svoje publike, katere potrebe in želje je za učinkovito in uspešno produkcijo potrebno poznati in razumeti. Gre za gledališče za določeno skupino gledalcev, ki praviloma ni enaka skupini ustvarjalcev. Drugače povedano, odrasli ustvarjajo za otroke in posledično se morajo ustvarjalci vprašati, kdo sedi na drugi strani rampe, kako pristopiti k temu gledalcu in kaj lahko ta spremlja v določenem razvojnem obdobju.

Temu vprašanju se je v zborniku posvetila dr. Ljubica Marjanovič Umek, redna profesorica za razvojno psihologijo na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. V svojem eseju razlaga značilnosti in razvojne posebnosti različno starega otroškega občinstva. Razlikuje med štirimi skupinami otrok: dojenčki (stari do 2 leti), malčki (stari od 2 do 3/4 let), otroci v zgodnjem otroštvu (stari od 3/4 do 6/7 let) ter otroci v srednjem in poznem otroštvu (od 7. leta starosti vse tja do mladostništva). Ob opisu specifik posameznih razvojnih skupin otrok navaja delno zelo razčlenjene, uporabne napotke za ustvarjalce, na primer, da je pomembno, "da ima malček/malčica možnost, da v zgodbi, ki jo gleda in posluša, sliši iste besede večkrat" (21), saj imajo otroci v tem starostnem obdobju hiter govorni razvoj. Če povzamem, velja za vsako razvojno obdobje, da naj gledališke predstave otrokom nudijo "miselne in socialne izzive, ki presegajo njihov aktualni razvoj, vendar ne preveč" (24). Pomembno vlogo dr. Marjanovič Umek pripisuje odraslim, ki otroka spremljajo v gledališče in se z njim po predstavi pogovarjajo o videnem in slišanem ter ga s tem podpirajo pri doseganju učnih ciljev in napredovanju v razvoju.

Z edukativnostjo gledališča se v svojem prispevku podrobneje ukvarja dr. Slavko Gaber, izredni profesor za področje sociologije na Pedagoški fakulteti Univerze v Ljubljani. Edukacija, "prenos vrednot, znanja in kulture nasploh iz ene generacije v drugo" (13), je po njegovih navedbah imanenten del gledališke igre, ki lahko mlado občinstvo socializira in izobražuje s sredstvi, ki niso šolska. Otroci in mladi lahko v gledališču doživijo svetove, ki presegajo njihovo realnost in do katerih sicer ne bi imeli dostopa. Na ta način lahko gledališče zmanjšuje družbene neenakosti, pomaga gledalcem razumeti in sprejemati drugačnosti ter hkrati oblikuje svoje bodoče občinstvo.

Toda v čem se otroci sploh razlikujejo od odraslega občinstva? David Wood, angleški igralec, režiser, pisatelj in dramatik, bralcem v odgovor na to vprašanje ponuja svoje izkušnje in ugotovitve, ki izhajajo iz dolgoletne prakse. V svojem besedilu, ki je sicer vzeto iz knjige *Theatre for Children. A Guide to Writing, Adapting, Directing and Acting* (1997), želi predstaviti specifike otroškega občinstva. Njegovi zelo nazorni opisi značilnosti otrok se razvijejo v praktičen vodnik za ustvarjalce, kako pritegniti in držati otroško pozornost ter kako

obvladati različne nepričakovane situacije med predstavo. Kajti otroško občinstvo je zelo aktivno, rado sodeluje, se razživi in navduši ter je neposredno in nepredvidljivo. Ne glede na to, da se njegove opazke ponavljajo in delno prav tako veljajo za odraslo občinstvo, nudi David Wood širok nabor smiselnih in uporabnih ugotovitev, med katerimi najbolj izstopa ta, da je vsem otrokom skupno, da so si različni.

Vsak gledalec je edinstven, ima drugačno dojemanje in svojo interpretacijo videnega ter ne sprejema nujno istih sporočil kot preostalo občinstvo. Ali je ob tej domnevi sploh še smiselno razmišljati, kako se občinstva različnih starosti med seboj razlikujejo in kaj iz tega izhaja za gledališče? To vprašanje si postavlja docentka za socialno psihologijo dr. Metka Mencin Čeplak. V svojem prispevku analizira generacijsko kategorizacijo in razvojno teorijo ter ugotavlja, da medgeneracijske razlike med otroki, mladimi in odraslimi sploh ne morejo biti tako velike, ker potem odrasli sploh ne bi mogli ustvarjati, kar je otrokom všeč. Ampak če načeloma zelo jasno razlikujemo med ne-odraslo in odraslo publiko, zakaj potem "samoumevno homogeniziramo otroško oz. mlado publiko" (48)?

Če sledimo esejem v zborniku, se razlike znotraj posameznih razvojnih skupin mladih gledalcev pravzaprav sploh ne homogenizirajo. Nasprotno, avtorji jih poskušajo zelo diferencirati, saj doživimo najbolj jasne in največje evolucijske preskoke prav v razvoju od dojenčka do poznega otroštva. "Gledališke predstave bodo dosegle svoj namen […] v mnogo večji meri, če bodo sledile osnovnim zakonitostim razvoja otroka v posameznih razvojnih obdobjih" (Marjanovič Umek 24). Razločevanje znotraj otroške in mladinske publike se ne dogaja samo v teoriji, temveč tudi v praksi, kot med drugim dokazuje prispevek o belgijskem gledališču Théâtre de la Guimbarde. Že skoraj trinajst let ustvarjajo gledališče za najmlajšo publiko in nabrali so veliko izkušenj, ki jih ravnateljica Gaëtane Reginster deli z bralci. Po njihovem mnenju predstave za malčke niso "potrošniški izdelek", temveč naj otrokom pomenijo "prvi pristop h kulturi in novo možnost za prebujanje njihovih čutov in čustev" (57), zaradi česar so še posebno pozorni na kakovost predstavljenih vsebin.

Prav tako resno jemlje svoje mlade gledalce dr. Maja Pelević, večkrat nagrajena srbska dramatičarka, ki se v svojem eseju med drugim posveča pristopu k najstniškemu občinstvu. Njen koncept aktivnega vključevanja publike ne zajema samo predstave, temveč tudi pogovore med ustvarjalci in gledalci po njej ter delavnice z mladino v fazi nastajanja uprizoritve. Kajti le s spoštovanjem in soudeležbo občinstva lahko ustvarjalci spoznajo svojo publiko in ugotovijo, "katere teme pravzaprav tiščijo mlade" (66) in v čem se današnji čas razlikuje od tistega, v katerem so ustvarjalci odraščali. Torej odgovor na vprašanje, kaj si

najstniki želijo ter s čim lahko gledališča pritegnejo in obdržijo njihovo pozornost, se skriva edino v ciljni publiki sami. Vprašajmo jih in ne razmišljajmo samo o gledališču za mlade, temveč z mladimi.

Sodelovanje in dialog poudarja tudi dr. Milica Antić Gaber, redna profesorica na Oddelku za sociologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, pri čemer se osredotoča na pedagoški proces. Med gledališči in pedagogi vzgojno-izobraževalnih zavodov bi morala potekati izmenjava vednosti kot obojestranska bogatitev procesa, ustvarjalnega in pedagoškega. Natančneje ima v mislih pogovore med ustvarjalci in pedagogi oziroma mladostniki, ki jih je potrebno spremljati skozi obisk gledališča, od priprave do refleksije doživetega.

V tem kontekstu opozarja dr. Mencin Čeplak v svojem prispevku na "nevarnost instrumentalizacije umetnosti [...] v pedagoške (in/ali komercialne) namene" (47). Kajti nemalokrat mora gledališče za otroke in mlade svojo dejavnost upravičiti z vzgojnimi učinki. Kot del učnega načrta se od predstav nekoliko pričakuje, da izpolnijo določene pedagoške in didaktične cilje. Ivana Djilas se v uvodu sprašuje: "Kako naj umetnost ostane umetnost, tudi ko ji postaviš določene vzgojne cilje?" (11). Toda ni uprizoritvena umetnost že sama po sebi edukativna? Gledališče je kraj skupnega doživljanja, neformalnega izobraževanja, učenja vrednot, razvijanja čutov in čustev, izkustva in diskusije, kot lahko razberemo iz esejev v zborniku. V primeru odraščajoče publike je pomembno predvsem to, da odrasli, ki peljejo otroke in mlade v gledališče, prepoznajo ustrezno in kakovostno produkcijo, ki lahko pozitivno vpliva na razvoj in estetsko-umetniško vzgojo mladih gledalcev. Dejstvo, da otroška publika načeloma ne hodi sama v gledališče, poudarjajo skoraj vsi avtorji zbornika. Otroci si predstav, ki jih želijo videti, ne izbirajo sami. Namesto njih izbirajo odrasli, ki nosijo ogromno odgovornost in morajo biti podučeni, kako izbrati primerne vsebine za otroke določene starostne skupine.

Pravnik, kolumnist in oče treh fantov, Dino Bauk, izpostavlja prav pomanjkanje primernih kriterijev in pomoči strokovnjakov pri izboru kakovostnih vsebin, s katerimi lahko kot oče in "učitelj domišljije" bogati in spodbuja razvoj svojih otrok. "Domišljija je nenadomestljiv vezni element, ki znanje, pridobljeno z izobraževanjem, in vsakodnevne izkušnje veže v miselnost, ki ne pristaja na objektivne danosti, ki se zaveda obstoja drugih možnosti in ki jo zanimajo druge plati zgodb, ki jih zato neustavljivo raziskuje in preizkuša" (76). Ustanove in ustvarjalci, ki oblikujejo in ponujajo umetniške izdelke, namenjene otroškim ali mladinskim odjemalcem, so dolžni staršem, vzgojiteljem in učiteljem strokovno svetovati in jim olajšati izbor ustreznih vsebin.

Glede na komercializacijo in hiperprodukcijo na področju otroškega in mladinskega gledališča so zahteve vsekakor upravičene, merila izbire in kriteriji kakovosti pa nujni, kot potrjujejo prispevki v zborniku. Po besedah glavne urednice zbornika, režiserke Ivane Djilas, "bi radi dosegli učinkovitejše načine skupnega sodelovanja vseh vpletenih – načrtovalcev programov, gledaliških ustvarjalcev, vzgojiteljic, učiteljev in staršev" (10). Ambiciozno je ASSITEJ Slovenija želel že s prvo knjigo bistveno vplivati na področje gledališča in izobraževanja, a dejansko so v zborniku odprli samo še več vprašanj, ugotavlja Ivana Dijlas.

Toda odprta vprašanja, kontrarna stališča in odgovori, ki so le približek resničnosti, motivirajo bralca, da glede na lastne izkušnje zavzame položaj in se sam opredeli do vprašanj. Vsak umetnik, ustvarjalec, učitelj, vzgojitelj, starš, raziskovalec, kulturni koordinator in drug strokovnjak, ki se ukvarja z otroki in mladimi v izobraževalnih, kulturnih ali drugih kontekstih, lahko med širokim naborom področij in pristopov najde uporabne vsebine zase.

Zbornik *Odraščajoča publika* se ne konča na koncu, temveč na sredini. Dvojezična knjiga je namreč berljiva z obeh strani z dvema skoraj enakima naslovnicama, enkrat v slovenski, drugič v angleški različici. Kajti angleški prevod v tem primeru ni prepleten s slovenskim besedilom, temveč sta oba predstavljena kot enakovredni, samostojni enoti. Ta rešitev je za knjigo, ki je zanimiva tudi za tuji trg, zelo primerna. Ko bralec doseže kolofon na zadnji strani, ostaja knjiga na sredini odprta, tako kot številna vprašanja, ki se jih bodo lahko lotili v naslednji publikaciji.

# Vedeti in čuditi se

Zala Dobovšek, zala.dobovsek@yahoo.com

Jens Roselt: *Fenomenologija gledališča.*

Prevedla Mojca Kranjc. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2014. (Knjižnica MGL, 162).

Poleg izjemnega teoretskega zaledja, interdisciplinarnega znanja in razgledanosti je neverjetno, kako Jens Roselt uprizoritveno umetnost dojema tudi kot docela elementaren kulturni moment. Pa ne le iz perspektive človekove vrojene narave in praželje po posnemanju, nastopanju, opazovanju in reflektiranju, ampak tudi z vidika občutljivosti, ki ni nič več in nič manj kot splet intuicije, čustev, spomina, minljivosti. Roselt gledališko umetnost zavrtinči v neizbežna soodvisna razmerja z lingvistiko, psihologijo in sociologijo, toda za razliko od nekaterih drugih teatroloških analitikov in raziskovalcev k svoji ekspertizi ne želi pristopati le z vidika akademske superiornosti. S svojo gesto pisanja razširi spekter potencialnih bralcev, a to še zdaleč ne pomeni, da vsebino "popularizira", temveč jo oplemeniti s teoretskim vzdušjem, ki je dostopno in komunikativno. Obsežen intelektualni horizont je obkrožen z izjemno tankočutnim posluhom tudi za tiste, ki se z uprizoritvenimi praksami ne ukvarjajo zgolj profesionalno. Od tod tudi izhaja njegova avtorska specifika, ki ga loči od ostalih piscev – npr. Lehmanna, Fischer-Lichte, Pavisa, Rancièra, katerih teatrološke študije so zasnovane s trdno znanstveno metodologijo in interdisciplinarnim mreženjem, medtem ko je Roseltova metodologija bolj svojska in manj konvencionalna: teoretsko napetost preseka, preluknja in se skozi odvode neposredno vživlja v položaj gledališkega gledalca (kot intimnega opazovalca ali kot predstavnika dane družbe) ter se nenehno nahaja "na obeh straneh". S svojim delom pravzaprav parafrazira fenomen gledališča, ki je vselej pretočen in dvosmeren; ki je zmeraj lakomen teoretske obravnave, a brez narave čuječega gledalca ne more obstajati.

Ob branju njegove *Fenomenologije gledališča* nas presune, kako koncizno in tankočutno avtor zaznava in kasneje s tekočo mislijo teoretsko obloži na videz popolnoma nepomembne trenutke gledališke izkušnje. Roselt, ki je pričujočo knjigo napisal leta 2008 in bil z njo isto leto habilitiran na Svobodni univerzi v

Berlinu (Freie Universität Berlin), nam razkriva briljantno bogastvo scenskega uprizarjanja in razjasni, kako so pravzaprav konkretna predstava/umetniški dogodek oziroma čas neposrednega izkustva in našega prisostvovanja ter opazovanja le eden izmed neštetih fenomenoloških faktorjev gledališča.

Predstava kot taka je jedro, ki se – v skladu svojim konceptom – pretvori v eksplozijo ali implozijo izkustva in se ne glede na svoj (ne)kakovostni kaliber vselej zapečati v dediščino gledalčevega spomina. Ogled gledališke predstave zmeraj spremlja nešteto drobnih so-pripetljajev, hipnih in nenadnih situacij, ki sicer niso vezane na sam umetniški akt, a nas kot udeleženca na gledališkem dogodku vseeno zaznamujejo, čeprav povsem nevidno, nečutno, mimobežno. Vsi ti mikroskopski dražljaji uravnavajo naše počutje in preden, med in po tem, ko ogledujemo dogajanje na odru, se je v gledalčevi notranjosti zgodilo stotero premikov razpoloženja, ki lahko tako ali drugače vplivajo na našo izkušnjo gledališke predstave. Vse te naključne, včasih tako vsakdanje banalne obstranske situacije (zapleti na poti v gledališče, zamujanje na predstavo, nadležni parfumi, pokašljevanje, naš zasebni stres …), ki jih poznamo vsi, a se nihče o njih ne pogovarja, kaj šele, da bi jih problematizirali (ker so čisto premalo "znanstvene"), Roselt virtuozno spaja s filozofskimi, fenomenološkimi in psihološkimi načeli in jih s tem v sistem percepcije uvrsti kot enakovredne člene gledališkega izkustva. Zaznava in spomin na predstavo ustvarita lastno dramaturgijo, ki ni nujno enaka dramaturgiji uprizoritve.

V pisavi Roselta je moč prepoznati dragocen obnovljivi vir nenehnega čudenja, načrtne naivnosti in permanentne raziskave, ki plemenitijo njegovo nabrušeno teoretsko plat. Njegova izreka, izpeljava misli in zaokroženost dognanj ga povzdigujejo v izjemnega poznavalca (nemške) teatrologije, ki pa se v svoji profesionalni drži in značaju nikoli ne odreče statusu običajnega gledalca, "nevedneža", preprostega ljubitelja, ki ima mestoma o gledališču na zalogi najbolj preprosta in naivna vprašanja, seveda z namenom, da nam z njimi odstre neizkoriščene raziskovalne potenciale gledališča v vsej njegovi "vsakdanjosti", prvotnosti. K izbranim poglavjem in podpoglavjem Roselt poleg lastne interpretacije vselej pristavi tudi izseke teoretskih izpeljav drugih mislecev, vse od antičnih filozofov do sodobnih teoretikov, praktično pa jih podkrepi s konkretnimi zgodovinskimi in današnjimi gledališkimi projekti in skupinami. S tem izbrane raziskovalne pojme bogato kontekstualizira in nanje pripenja neštete raznolike plasti načel, s čimer namigne na izjemno kompleksnost in neskončnost preiskovanja vertikalnih in horizontalnih dimenzij izkušnje gledališkega dogodka.

V fenomenološko ekspertizo se avtor poda skozi linijo čudenja, od koder vse izvira in kjer se tudi vse konča. Čudenje opiše kot mobilizacijo čutov, vsa pozornost se usmeri na zaznavo, ki pa vendarle ni sprejeta z dojemanjem ali razumevanjem, temveč ostane na distanci. Toda še bolj primordialna značilnost gledališkosti je *medsebojna navzočnost*, ki jo Roselt razvije iz povsem nedolžne in zabavne anekdote v lutkovnem gledališču, ko Pavliha otroke nagovori: "Ste vsi tukaj?" Prisotnost drugega kot fundamentalni pogoj za obstoj gledališkega dogodka, skratka gledalec kot njegov konstitutivni del. Gre za zametek številnih teorij o sonavzočnosti akterjev in gledalcev, ki je značilna za prostorsko tukajšnjost in časovno zdajšnjost gledališča. Ta naveza, ki pritiče vsem oblikam uprizoritvenega dejanja, je kasneje veliko bolj ekspertno razdelana v natančnih analizah performansa, teorijah spola, *site specific* projektov in kritičnem pretresu *performativa*.

Vtis o gledališki predstavi sestoji iz temeljnih predpostavk, kot so okus, preference, znanje, strokovnost. Toda kako zares ločiti dobro predstavo od slabe in ali je to sploh izvedljivo ter dokazljivo? Vprašanje se nemara skriva drugje: kako razumeti dogodek? Oziroma: kako in kdaj dogodek sploh postane/nastane. Sprememba, ki je sicer nujen del procesa dogodka, mora na vsak način vzbuditi pozornost. Poleg tega pa se mora dogodek ne samo *zgoditi*, temveč tiste, ki ga opazijo, tudi *doleteti*. Dogodki kot spremembe, ki se vsilijo. Prav tako je vsak gledališki dogodek podvržen možnosti, da se med odrom in občinstvom razvije dinamika, s katero izvajalci in producenti morda niso računali in zaradi katerih lahko predstava preraste v izvrsten dogodek ali pa se spreobrne v čisto katastrofo.

Fizična prezenca gledalca v dvorani implicitno pomeni, da je gledanje v gledališču telesni proces. Roselt predlaga razumevanje prostora, kjer gledalec ne sedi več nasproti odra, temveč je del prostorske ureditve. Razmerja med gledališkim prostorom in gledalcem ne smemo misliti kot relacijo med sliko in opazovalcem, saj je po eni strani prostor statična tvorba, po drugi pa se performativno proizvede med predstavo. K temu pripne tudi fenomen atmosfere, ki v prostoru že obstaja ali pa je plod naše imaginacije. Atmosfero Roselt pojmuje kot vmesnost med našim subjektivnim pogledom in objektivnim obstojem videnega ter gledalčevo dovzetnostjo, da ga reči v prostoru prevzamejo – gre za tako imenovano *ekstazo reči*. Toda problematično je dejstvo, da se pojem atmosfere vse prevečkrat navezuje na paradigmo slike ali slikarskega, ki vodi v kontemplacijo kot ideal recepcije. A pretirana estetizacija zmore pripeljati tudi do nasprotne reakcije – anestetike. Prek Marquarda, Welscha in Duchampa se estetika izkaže kot tista lastnost, ki krepi čutenje, anestetika pa tematizira brezčutnost, nezmožnost senzibilnosti. V obdobju postmoderne, kjer napočijo antologijski prelomi estetike, se utrdi tudi izkustvo anestetskega – kot izraza primanjkljaja, ki zamaje

poznane forme emocionalne uglašenosti. Sicer pa je estetski užitek objektivni samoužitek, pomeni uživati samega sebe v čutnem predmetu, ki je drugačen od mene, in se vanj vživeti.

Roselt je prepričan, da se mora gledališka predstava za svoje izkustvo intenzivnosti zahvaliti prav svoji naravi minljivega, ki navrže izkustvo odtegnitve, izmikanja ali izgube. Predstava je niz trenutkov (trenutek je po Höllererju najmanjša spominska/zaznavna/doživljajska enota, ki jo je mogoče definirati), v njej se dogaja proces istočasnosti stanja "še ne" in "ne več", trenutek je "mlajši brat večnosti". Pomemben in zanimiv teoretski razdelek predstavlja podpoglavje o *izkustvu* (nečesa), v katerem posameznik nikoli ni čisto pri sebi, saj se navezuje na nekaj, na stvar ali človeka, ki se mu postavi nasproti. Izkustvo je prav tako v gledališču nekaj, kar je zunaj nas, kar je nekaj drugega kot mi, postavi se nam na pot, lahko je vsiljivo in tudi moteče. Roselt se dotakne tudi večnega vprašanja med estetskimi doživljaji branja drame in njenega uprizarjanja, za lucidno razlago uporabi Bayerdörferjevo teorijo, kjer prebrana drama vzbudi mnogoterost predstav, in v primerjavi s tem se vsako odrsko uprizarjanje zdi enopomensko, poenostavljeno. Toda takoj zatem sproži preobrat, v katerem pravi, da se besedilo nikoli ne more meriti z realnim obiljem odrskega dogajanja. Telesnost igralca je neprekosljiva, samo en njegov gib lahko pove več kot kopica didaskalij. *Ne-perfektnost* v gledališču Roselt ponazarja z gledališkimi formami, ki vključujejo angažiranje stigmatiziranih posameznikov ali skupin, ki ne ustrezajo večinskim družbenim normativom (starostniki, bolniki, duševno prizadeti, brezdomci, invalidi …). Ob tem nas spomni na mrežo vprašanj, ki se nam ob tovrstnih predstavah sprožajo ob izkustvu *ne-perfektnega* na odru: "Je to mišljeno ironično? Je bil to sploh namen? Ali igralci sploh vedo, kaj počnejo? In a vedo, kaj se počne z njimi?" Vrednostni kriteriji sočasno trčijo ob etične, pri čemer se, kakor predlaga Roselt, lahko naslonimo na teorijo nemške teoretičarke Geesche Wartemann o političnosti gledališča, v katerem naloga umetnosti ni, da umetniško organizira želje, ampak da jih potegne iz potlačitve in jih prezentira v njihovi surovi obliki.

Distanco, ta priljubljen sodobno teoretski termin, Roselt pojmuje kot odmik, ko do samih sebe lahko vzpostavimo distanco, da se ugledamo z očmi drugih. Ker pa na tej distanci (ne glede na to, kako intenzivna je) zmeraj ostajamo v stiku in odnosu s seboj, govorimo o odmiku "do" sebe in ne "od" sebe. Naniza tudi momente, ko se v gledališču vzpostavi izjemna navzočnost skupnosti, ki presega pojmovanja občinstva zgolj kot "kolektivnega telesa"; to so organizirane oziroma rutinske situacije ali pa nenadni preobrati dogajalnega toka. Ob aplavzu, smehu, zdrznitvi ob poku pištole ali drugih, še bolj ekscesnih vdorih realnega, se rodi impulzivni, instinktivni ali priporočen skupnostni konsenz reagiranja. A vznik

statusa “mi” (tu se Roselt opre na Sartra) se vendarle poraja najprej v posamezni zavesti in za to, da bi same sebe izkusili kot vključene v ta “mi” skupaj z drugimi, ni nujno, da se vsi zavedajo, da smo “mi”. “Mi” torej lahko obstaja kot objekt in kot subjekt.

(Sodobno) gledališče v družbi/kulturi pobesnele mediatizacije, instant doživetij in puhlih atrakcij poleg številnih drugih parametrov svojega poslanstva neguje in kritično varuje tudi “kulturo gledanja”, v kateri opazovanje ostaja koncentrirano, kvalitetno, intenzivno in (notranje) angažirano. *Fenomenologija gledališča* (ki smo jo tokrat prerezali zgolj skozi nekaj izbranih tematik in poglavij) je brez dvoma spomenik želji in nameri, da vztrajamo v zaneseni, a vselej tudi kritični “zagledanosti v gledališče”.

# Resnice antagonizma

Anja Rošker, anja.rosker1@gmail.com

## Claire Bishop: *Umetni pekli. Participatorna umetnost in politika gledalstva.*

Prevedla Aleksandra Rekar. Ljubljana: Maska, 2012. (Zbirka Transformacije, 35)

André Breton je leta 1921 napovedal začetek velike dadaistične sezone. Sezone, ki ne bo več ujeta v literarne okove in ki se bo osvobodila jarma recitalov poezije. Naznanil je vstop v novo sezono, ki bo obsegala "Ekskurzije in obiske". "Zamislili smo si, da bi javnost vodili na kraje, na katerih bi lahko njeno pozornost pritegnili bolj kot v gledališču, kajti prav golo dejstvo, da bi se ljudje podali tja, v njih vzbuja določeno naklonjenost" (Breton, "Artificial Hells" 140). Cilj dadaističnega gibanja je postal ustvariti nasprotnike dadaizma. Antagonizem, vzpostavljen znotraj "umetnih peklov", kakor dadaisti označujejo svoje dogodke, je bil prepoznan kot možno sredstvo, ki lahko sproži spremembe in tako vpliva na preoblikovanje družbene sfere.

Obsežna monografija o participatorni umetnosti Claire Bishop povzema naslov po dadaističnih dogodkih, s katerimi se skuša v gledalcu vzbuditi nelagodje. Občutenje slednjega po prepričanju dadaistov posamezniku razodeva pomanjkljivosti družbene strukture in ga izzove, da jo začne aktivno spreminjati. Naslov *Umetni pekli* lahko torej predstavlja tako pozitivno kot negativno oznako za umetnost, ki si prizadeva, da bi gledalca transformirala v udeleženca. Claire Bishop poskuša s pomočjo analize participatornih praks od futurističnih serat do današnjega časa ovrednotiti pomen različnih "umetnih peklov". Pod drobnogled vzame zgodovinske avantgarde preteklega stoletja ter sodobne scenske prakse Evrope in Južne Amerike, na podlagi katerih izpostavi razliko med vzhodnim in zahodnim blokom. Čeprav območje nekdanje Jugoslavije v razpravo ni vključeno, ima knjiga za naš prostor pomembno vrednost, saj napravi zgodovinsko kontinuiran pregled izbranih participatornih praks in jih kontekstualizira glede na čas nastanka ter tako jasno predstavi v Sloveniji manj znano umetniško dejavnost, hkrati pa ponuja gradivo za vzpostavljanje mnogih vzporednic. Bishop se v analizi

ne osredotoča toliko na proces kot na rezultat participatorne umetnosti, saj meni, da je iskanje najučinkovitejšega načina interaktivnosti prodrlo v ospredje do te mere, da je sama sporočilnost umetnine postala popolnoma irelevantna. "Avra umetnosti ni več v skrivnem svetu, ki ga prikazuje umetniško delo, niti v sami formi, ampak pred njo, v osrčju kolektivne časovne forme, ki jo proizvaja s tem, ko se razstavlja" (Bourriaud 53). Tej Bourriaudovi tezi, ki jo je izpostavil v *Relacijski estetiki* leta 1997, Bishop radikalno nasprotuje že v prispevku "Antagonizem in relacijska estetika" v reviji *October* leta 2004. Sporno se ji zdi pripisovanje večje pomembnosti tako imenovanim mikroutopijam (Bourriaud, prav tam), skupnostim, ki se razvijajo pred umetniškim delom, kot pa delu samemu. "Brez antagonizma smo obsojeni na vsiljeni konsenz avtoritarnega reda – popolno ukinitev razpravljanja, ki je tuja demokraciji" (Bishop, "Antagonism" 66). Bishop bistvo participatorne umetnosti prepoznava v dialogu, ki ga gledalec vzpostavi s pomenom, zaznanim v umetnini. Vzpostavljeno antagonistično razmerje je tisto, ki v gledalcu izzove reakcijo in povzroči, da se znotraj umetnega pekla zgodi dogodek. Badiou umetnost označuje kot eno izmed področij, v katerih se izreka resnica. Participatorne prakse, ki jih Bishop oriše z izostreno dokumentarno natančnostjo, se poskušajo do resnice dokopati z raznovrstnimi metodami. Na tem mestu se lahko vprašamo: kaj sploh pomeni participacija? Kako se izraža? Na kakšne načine se skoznjo izreka resnica?

Nikakor ne smemo prezreti pomembnosti, ki jo ima za razvoj participatorne umetnosti dejavnost Situacionistične internacionale, avantgardnega gibanja, aktivnega med letoma 1957 in 1972. Bishop ugotavlja, da je knjiga *Družba spektakla* Guya Deborda, začetnika situacionističnega gibanja, najpogostejše referenčno gradivo ustvarjalcev s tega področja. To dejstvo ni tako presenetljivo, saj člani Situacionistične internacionale z neposrednimi vdori v realnost, ki jih njegovi akterji imenujejo situacije, poskušajo vrniti živost avtomatiziranemu spektaklu, ki ga sestavljajo produkti kapitala. "Zunanjost spektakla se pri dejanskem človeku kaže v tem, da v svoji dejavnosti ne dela lastnih kretenj, ampak ponavlja vzorec, ki ga je prevzel iz spektakla. Ker je z očmi vedno pri spektaklu, se gledalec nikoli ne uvidi pri sebi" (Debord 38). Za Deborda je spektakel laž, a ker je posameznik z njim tako zaslepljen, ni zmožen globljih uvidov. Situacionisti s pomočjo tehnike, imenovane psihogeografija, raziskujejo okolje in iščejo potencialna območja, iz katerih bi lahko vzniknila resnica. Te akcije skušajo z naključnim vzpostavljanjem situacij v avtomatizirani vsakdanjosti preseči spektakel in tako jih lahko povežemo z Badioujevo koncepcijo dogodka. "Recimo, da *subjekt*, ki presega žival (a žival je njegova edina opora), zahteva, da se zgodi nekaj, česar ni mogoče reducirati na njegov običajni vpis v "tisto, kar je". To dopolnilo bomo imenovali *dogodek* in ločili množtveno bit, na ravni katere ni resnice (pač pa samo mnenja), od dogodka, ki nas sili, da se odločimo

za *nov* način biti" (Badiou 34–35). Tako lahko rečemo, da je spektakel mnoštvena bit, vzpostavljena situacija pa je dogodek. A ker dogodek, kot pravi Badiou, izgine, brž ko se pojavi, je ključno, da se ohrani zvestoba dogodku, kar pomeni, da nadaljnje situacije mislimo glede na dogodek. To je proces, ki vodi k resnici. Situacijam, ki so v času delovanja avantgardnega gibanja vzniknile kot dogodki mimo mnoštvene biti, je umanjkala zvestoba, in tako so resnice ostale za zastorom spektakla. Vendar je Situacionistična internacionala, čeprav s svojo dejavnostjo ni bila najbolj uspešna, zapustila neprecenljive teoretske okvire, ki so še zmeraj inspirativni za iskanje resnic.

Navezavo na situacionistično gibanje je moč opaziti v delu brazilskega režiserja Augusta Boala. Boalovo nevidno gledališče se kakor situacije pojavi na način vznikajočega dogodka v spektaklu vsakdanje resničnosti, ki jo poskuša transformirati. Igralci nevidnega gledališča sedejo za mizo v dragi restavraciji, naročijo hrano, po obedu pa natakarja obvestijo, da ga nimajo s čim plačati, in se ponudijo za opravljanje dela v restavraciji, s katerim bi odplačali obrok. Temu sledi diskusija, v kateri vsi prisotni iščejo rešitev za nastalo situacijo. Posebnost te akcije je, da osebje in gostje restavracije ne vedo, da so postali udeleženci gledališkega dogodka. Nevidno gledališče deluje mimo avtomatiziranih vedenjskih obrazcev spektakla in tako razbija mnoštveno bit, da bi prišlo do resnice. Diskusijo, ki sledi akciji, lahko označimo za zvestobo dogodku, rezultat katere je bilo obravnavanje resnice – za igralce nevidnega gledališča se je med razpravo našlo možno delo, s katerim bi lahko odplačali obrok. "Resnica" (*neka določena* [une] resnica) je ime za dejanski proces zvestobe nekemu določenemu dogodku. Tisto, kar ta zvestoba *proizvede* v situaciji" (Badiou 35). Ustvarjalci so s svojim posegom v situacijo dokazali, da delovna mesta, ki bi lahko rešila problem brezposelnosti, obstajajo. Tako se je Boal v določenih trenutkih dokopal do resnice in na tem mestu napravil korak naprej od Situacionistične internacionale. Nevidno gledališče se postavlja spektaklu ostro po robu, skozi proces zvestobe dogodku pa mu iz vzpostavljenega antagonističnega razmerja uspeva izluščiti resnico.

Participatorna umetnost Južne Amerike je močno zaznamovana s kritiko tamkajšnje diktature oblasti, ki proizvaja izrazite socialne razlike med družbenimi razredi. Bishop vzame pod drobnogled številne primere. Naj na tem mestu omenim dva, ki sta glede na vzpostavljen kontekst najbolj zanimiva. Argentinski umetnik Oscar Massota je leta 1963 organiziral hepening *Prepričati duha podobe*, v katerem je v skladišču pred občinstvom razstavil dvajset starejših ljudi srednjega razreda, ki so bili podvrženi peni iz gasilnih aparatov, oglušujočim zvokom in slepeči svetlobi. Podobno je leta 1968 Oscar Bony najel delavsko družino in jo postavil na ogled v galerijo, kjer je vse dni razstave odsedela ves obratovalni

čas. Tovrstne umetniške akcije, ki jih avtorica knjige označi za ekspliciten prikaz družbenega sadizma, od Boalovega nevidnega gledališča razlikuje prisotnost izrazite subverzivne geste. Nevidno gledališče z uporabo nekonvencionalnih postopkov delovanja posega v spektakel in ga skuša transformirati, medtem ko Massota in Bony iztrgata košček spektakla in ga postavita v soočenje z obiskovalci razstave, upajoč, da bo gledalec vstopil v antagonistično razmerje z izpostavljeno množtveno bitjo. Bishop z dejstvom, da vključi v participatorno umetnost tudi prakse, ki so zgolj reprezentacije realnosti, predočene gledalcu, naredi korak naprej od Bourriauda, ki v območje relacijske umetnosti umešča zgolj "umetnost, ki si za teoretski horizont jemlje področje medčloveških odnosov in njihov družbeni kontekst in ne toliko potrjevanja zasebnega in simboličnega prostora" (Bourriaud 17). Claire Bishop ponuja širšo koncepcijo participatorne umetnosti in opozarja, da se dogodek lahko zgodi skozi vzpostavljeno razmerje med gledalcem in umetnino. Resnica emancipiranega gledalca v območju umetnosti se izreka skozi mišljenje, kajti, kot pravi Rancière, "biti gledalec ni pasiven položaj, ki bi ga morali spremeniti v aktivnost" (*Emancipirani* 15).

V državah za železno zaveso se je v času socializma umetniška dejavnost izogibala političnim konotacijam. "Zaradi zasičenosti vsakdanjega življenja z ideologijo umetniki svojega dela niso pojmovali kot političnega, pač pa prej kot eksistenčno in apolitično, zavezano ideji svobode in individualne imaginacije" (Bishop, *Umetni* 154). Milan Knížák, ki je bil povezan s Fluxusom, je na Češkoslovaško prinesel formo hepeninga. Slovaška umetnika Alex Mlynárčik in Stano Filko sta v sodelovanju s teoretičarko Zito Kostrovo celotno Bratislavo za obdobje med 1. in 9. majem 1965 razglasila za ready made umetnino. V akcijah teh umetnikov je moč opaziti osredotočenost na medčloveške odnose, ki se razvijajo znotraj umetniškega dogodka. Mikroutopije, kakor tovrstne dogodke imenuje Bourriaud, v tem primeru predstavljajo kontrapunkt družbeni ureditvi, v kateri prevladuje odtujenost in posledično nezmožnost vzpostavljanja intimnih odnosov. A ti hepeningi za razliko od situacij Situacionistične internacionale v družbeno strukturo ne posegajo, temveč se dogajajo mimo nje. Med umetnostjo in družbo se ne zgodi trk, saj delujeta kot neodvisna pojava. Razglasitev Bratislave za umetnino zaznamuje popolna odsotnost dogodka v Badioujevem smislu – vpeljava ustaljenega reda v območje umetnostnega onemogoča vznik novega, ki bi skozi proces zvestobe potovalo do resnice. Podobne oblike hepeningov, kakršne je na Češkoslovaškem vpeljal Knížák, je v sedemdesetih moč najti tudi v slovenskem prostoru, zlasti v delu skupine Nomenklatura.[1] Ustvarjalci, ki so se združevali tudi pod imenom "laboratorij za alkimijo umetnosti", so

1 Študentska skupina, ki je bila aktivna med letoma 1972 in 1979. Njeni prvi člani so bili Boris A. Novak, Igor Likar, Milan Kleč in Jure Perovšek, kasneje so se jim pridružili še skladatelj Bor Turel in plesalki Jana Borštnar in Jasna Knez.

izpostavljali umetnost kot način življenja. Leta 1974 so organizirali dogodek naključnega potovanja z vlakom in ga imenovali hepening, kasneje istega leta je sledil še glasbeno-pesniški hepening *Zvok ne jezi se*, kjer so se udeleženci na podlagi določila meta kocke premikali po poljih in izpolnjevali naloge. Podobno kot Knižák v *Demonstraciji za vse čute* (1964) je Nomenklatura z vzpostavitvijo čutne utopije poskušala doseči enakopravno participacijo vseh udeležencev in skozi igro, v kateri so ti raziskovali zvočno ustvarjanje, poudariti pomembnost posameznikovega umetniškega izražanja.

Kljub izrazitim političnim gestam je v umetnosti iz časa socializma zaznati priokus družbene kritičnosti. Inženir Ján Budaj v akciji *Kosilo 1* (1978) sredi blokovskega naselja v Bratislavi uprizori ritual kosila, ki je nenehno podvrženo nadzoru, in tako opominja na nezmožnost zasebnosti. Na tem mestu lahko potegnemo vzporednico z delom sodobnega slovenskega umetnika Marka Peljhana, ki prav tako problematizira družbo nadzora, le da v kontekstu neoliberalizma. Večina Peljhanovih projektov, osnovanih na preoblikovanju komunikacijskih tehnologij, se ukvarja z razkrivanjem nevidnih nadzornih mehanizmov, tako da jih prevaja v vidne signale in posameznikom omogoča, da se z njimi seznanijo. Budajeva akcija tako kot Bonyjeve in Massotove predstavlja potenciran spektakel. Če gre v teh projektih za sliko izostrene resničnosti, postavljene na piedestal, nam gledališče upora Marka Peljhana, kakor ga imenuje Zabel (158–168), ponuja alternativno resničnost, ki bi se lahko razvila skozi proces dogodkovne zvestobe.

Umetniške težnje po poseganju v družbeno strukturo so postopoma vplivale na prehod od predstav in performansov k projektnemu ustvarjanju. Projektna umetnost, ki je zaznamovana z daljšim ustvarjalnim procesom, je doprinesla k množičnim pojavom skupnostne in pedagoške umetnosti, ki se najpogosteje manifestirata skozi različne delavnice. Povezovanje in skupno delovanje omogoča doslednejšo zvestobo dogodku. "Biti zvest nekemu dogodku pomeni gibati se v situaciji, v kateri ta dogodek nastopi kot dopolnilo, tako da situacijo mislimo (a vsaka misel je praksa, preizkus) "glede na" dogodek (Badiou 35). Projekti so za razliko od hepeningov, ki so bili enkratni dogodki, udeležence v sodelovanje združili za daljše časovne obdobje. Združujejo ne samo v dogodku, temveč tudi v zvestobi. Skozi trajanje omogočajo sledenje dogodku in postopno proizvajanje resnice. Temu načinu delovanja ustreza zlasti delo kolektiva APG (Artist Placement Group), aktivnega v sedemdesetih letih v Veliki Britaniji, ki je umetnike pošiljal v razna podjetja, da bi izboljšali delovne razmere. "Organizacija je temeljila na ideji, da je umetnost koristen prispevek pri ustvarjanju sveta in da umetniki lahko služijo družbi – ne z ustvarjanjem umetnin, ampak s svojo verbalno interakcijo v kontekstu ustanov in organizacij" (Bishop, *Umetni* 196). Podobne tendence lahko opazimo v delu slovenskega umetnika Tadeja Pogačarja,

ki je leta 1995 s projektom *Kralji ulice*, kasneje pa še s projektom *CODE:RED*, v katerem raziskuje položaj seksualnih delavk, poskušal izboljšati razmere marginalnih skupin in tako dokazal, podobno kot Boal z nevidnim gledališčem, da je resnica drugačna od tiste, ki jo izreka ustaljen družbeni red.[2] Tudi Marjetica Potrč je v zadnjem desetletju z umetniško-arhitekturnimi posegi v urbano okolje (zgradila je suhe sanitarije za južnoameriške slume in sistem za nabiranje deževnice ter mnoge podobne praktične arhitekturne rešitve) gradi resničnosti onkraj odtujenega spektakla.

Bishop izpostavi številne primere pedagoške umetnosti (*Katedra za vedenjsko umetnost* Tanie Bruguera, *Einsteinov razred* Pawla Althamera, *Bijlmerski Spinozov festival* Thomasa Hirschhorna, *Center za analizo umetnosti* Lie Perjovschi), v katerih so umetniki udeležence spodbujali, naj si med ustvarjalno dejavnostjo in izmenjavanjem medsebojnih izkušenj sami pridobijo veščine, s pomočjo katerih bodo skozi umetniško izražanje izrekali svojo resnico. Dejstvo, da avtorica knjigo konča s poglavjem o pedagoških projektih, zaokroži dramaturški lok razvoja participatorne umetnosti ali umetnosti nasploh. Gledalec, obiskovalec ali udeleženec umetnega pekla izreka resnico, do katere pride preko razmerja s svojim nevednim učiteljem (prim. Rancière, *Nevedni*).

Arthur Žmijewski je v okviru performativne razstave *[S]elekcija pl.* svojo hčerko Veroniko posedel v nakupovalni voziček, jo prevažal po galerijski trgovini in jo spodbujal k interakciji s predmeti. Z deklico, ki med raziskovanjem vzpostavlja odnos do spoznavanega materiala, je ustvaril odlično prispodobo emancipiranega gledalca (Rancière, *Emancipirani*). Če povežemo razumevanje participacije Bishop z Rancièrjevim emancipiranim gledalcem, lahko sklenemo, da participatorno umetnost pogojujejo emancipirani gledalci. Temu vsekakor ne moremo oporekati, a če bi bila emancipacija občinstva edini pogoj participacije, bi lahko bila vsaka uprizoritev, v kateri gledalec skozi antagonistično razmerje pride do spoznanja, participatorna. A kljub poudarjanju pomembnosti antagonistične note za vznik dogodka izbor umetnih peklov, ki jih Claire Bishop predstavi v knjigi, sestoji zlasti iz dogodkov, umeščenih v galerijske prostore ali neposredno v vsakdanjo resničnost – večinoma neponovljivih akcij, ki so s svojo enkratnostjo ostro zarezale v mnoštveno bit. Paradoks živosti, katere avra je vzporedno s tendencami po participaciji gledalca iz območja gledališkega prestopila v hram objektnih umetnosti, se je tako vse do danes ohranil. Manko umetniških dogodkov, ki bi se zgodili neposredno v gledališkem prostoru in bili označeni za participatorne, vzpostavlja oksimoron dobe, v kateri galerijski dogodki oponirajo gledališkim objektom. Koncepcijo participatorne umetnosti Bishop zaznamuje z

2 Umetnik, ki je leta 1990 ustanovil Muzej sodobne umetnosti in ga pozneje preimenoval v P.A.R.A.S.I.T.E. Museum of Contemporary Art, z "neinstitucionalno formo institucije" posega v družbeno strukturo in vzpostavlja kritičnost do delovanja umetniških institucij.

dialektiko širjenja in oženja – z distanciranjem od Bourriaudovih mikroutopij jo širi onkraj "fizične" participacije, a jo hkrati z umeščanjem izven institucionalnih okvirjev uprizoritvenih umetnosti neposredno omejuje na situacionistično razumevanje dogodka, kar glede na dobo, ki množično proizvaja gledališke objekte, niti ni tako presenetljivo. Dialektičnost koncepta se staplja v miselni participaciji. Umetniškim dogodkom v knjigi oznako participatornosti podeli avtoričina subjektivna izbira, kar poziva emancipirane gledalce k selektivni opredelitvi do participacije v dogodku, doživete v miselnem procesu.

Umetni pekli, v katerih se preko antagonističnega razmerja zgodi dogodek, po vzniku katerega sodelujoči stremijo k resnici, morajo udeležencem dopuščati možnost spoznanja, do katerega se dokopljejo sami. Resnično emancipiran gledalec/obiskovalec/udeleženec se v dogajanje vključuje samostojno. Vsiljena participacija izničuje možnost neodvisnega spoznavanja in utrjuje hierarhijo med razlagalcem in učencem (prim. Rancière, *Nevedni*). *Umetni pekli* Claire Bishop bralca soočajo z analizo slikovitih primerov participatorne umetnosti in mu dopuščajo možnost za nadaljnjo interpretacijo, v kateri lahko izreka svojo resnico.

---

## Literatura


Badiou, Alain. *Etika. Razprava o zavesti o Zlu*. Prev. Jelica Šumič - Riha. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1996. (Problemi, 34.1).

Bishop, Claire. "Antagonism and Relational Aesthetics." *October* jesen 110 (2004): 51–80.

— *Umetni pekli*. Prev. Aleksandra Rekar. Ljubljana: Maska, 2012. (Transformacije, 35).

Bourriaud, Nicolas. *Relacijska estetika*. Prev. Tanja Lesničar - Pučko. Ljubljana: Maska, 2007. (Transformacije, 22).

Breton, André. "Artificial Hells. Inauguration of the 71921 Dada Season." *October* poletje 105 (2003): 137–144.

Debord, Guy. *Družba spektakla*. Prev. Meta Štular. Ljubljana: Študentska založba, 1999. (Koda).

Rancière, Jacques. *Emancipirani gledalec*. Prev. Suzana Koncut. Ljubljana: Maska, 2010. (Transformacije, 27).

— *Nevedni učitelj. Pet lekcij o intelektualni emancipaciji*. Prev. Suzana Koncut. Ljubljana: En-Knap, 2005. (Prehodi).

# Preface

Maja Šorli, Editor-in-Chief

The current double issue of *Amfiteater* focuses on an international empirical research project called *City Study* conducted by a group called STEP from 2010 to 2014. The study compares European theatre systems and covers the fields of theatre audiences, reception, cultural policy and theatre sociology. In 2009, the Project on European Theatre Systems (known by its reverse acronym STEP), published its first book *Global Changes – Local Stages*, in which it investigated how theatre functions in smaller European countries. In designing its next step, that is, its *City Study*, the group standardised the methodology and researched theatre systems through the prism of selected cities in individual countries. The result is this special edition of the third volume of *Amfiteater*, which presents this research in six interrelated articles and also offers descriptions of the cities that were part of the study: Aarhus (Denmark), Bern (Switzerland), Debrecen (Hungary), Groningen (the Netherlands), Maribor (Slovenia), Tartu (Estonia), Tyneside (United Kingdom). These cities are not the theatre capitals of the selected countries and consequently they often remain overlooked in theatre studies. Such a fact does not mean that they do not host a lively theatre life, something which certainly holds true for Slovenia's Maribor. Thus the introductory article presents the methodology and the context of the *STEP City Study*. The following four articles compare not only the theatre systems and the annual supply of theatrical events, divided between production and distribution, but also audience demographics and the experiences of the audiences who visit different theatre types in the studied cities. The concluding article utilises the results from the preceding articles in order to explain how these cities differ and, in particular, to point out the similarities among the Eastern and Western European cities and the cities with touring and residential theatre systems. Although it is possible to read the articles individually, they are best read in the order presented in this issue, since the information from the earlier articles shapes the research frame of the following articles.

The thematic issue of *Amfiteater* attempts to fulfil several research gaps in Slovenian and European theatre studies. First, by publishing the *STEP City Study*, it foregrounds countries that are not often in the spotlight in theatre studies (with the exception of the United Kingdom). Second, the research itself is distinctly sociologically based, an approach that, at least in the Slovenian performing arts,

is considerably unusual. And third, although the individual articles were written by two or more authors, the *STEP City Study* demanded considerable collective work on all levels. Until now, *Amfiteater* readers have seen articles by individual authors; in this double issue, we also open the space for papers written by two or more authors. In accordance with the conviction that theatre – both in theory and in practice – is indeed a space of collaborative creation, the authors of the STEP project will also present their findings on this year's 50th anniversary edition of the Maribor Theatre Festival, in the conference entitled *Theatre in the City.*

The book reviews in this issue have also been chosen keeping in mind the place that is dedicated to the audience in the theatrical event: the book by Vlado Kotnik *Operno občinstvo v Ljubljani. Vzpon in padec neke urbane socializacije v letih 1660–2010* [Opera Audiences in Ljubljana: The rise and fall of urban socialisation from 1660–2010] examines the opera audiences in Ljubljana; *Phänomenologie des Theaters* [Phenomonology of Theatres] by Jens Roselt focuses on the spectator more than other theories of theatre; *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* by Claire Bishop interrogates the socially-engaged perspective of spectatorship; the collection of essays *Young Audiences, Eight Essays on the Role of Theatre for Children and Young People in Contemporary Society* addresses the role of children's and youth audiences.

First published by the Academy of Theatre, Radio, Film and Television of the University of Ljubljana (AGRFT UL), *Amfiteater* also remains a scholarly journal for its newest volume, in which two issues a year will be published in collaboration with the Slovenian Theatre Institute (SLOGI). Thus, I would like to especially thank SLOGI director Mojca Jan Zoran, Barbara Orel and the leadership of AGRFT UL for providing new momentum in the journal's third year. Thanks also go to the new editorial board, to the international advisory board, to the peer-reviewers of the scholarly articles, to all of the collaborators of Amfiteater and especially to Jana Renée Wilcoxen for her advising and revising while preparing the *STEP City Study* for publication. And sincerest thanks to Professor Hans van Maanen for his many years of leadership, never-ending energy, good will and devotion to the STEP project.

The Slovenian contribution to the STEP project would have never happened without the too-early-deceased Barbara Sušec Michieli, whom we still miss. Thus we dedicate the third volume of *Amfiteater* to her.

# Articles

UDK 792.073

This article presents the Project on European Theatre Systems (STEP) and its most recent research into the theatre lives of smaller European cities. It situates STEP's research in the tradition of sociological, philosophical and psychological inquiry into the arts' function within society and, in particular, into audience research. It explains, however, the particular benefits of STEP's approach and methodologies: that they enable international comparison and shift attention from the extraordinary performances favoured by theatre scholars to the ordinary ones that contribute to the bulk of spectators' experiences of theatre. The article explains the methods of the *STEP City Study* and surveys how its results will be presented in the rest of this special issue.

---

**Keywords:**

theatre audience, reception research, international comparative theatre survey, STEP, arts policy, theatre sociology

# STEP into the Provinces: The theatre systems and audience experiences of smaller European cities

Joshua Edelman, Hans van Maanen and Maja Šorli

## Introduction

The research that underpins the articles in this special issue has two key aims: first, to help build an understanding of how theatre functions in society; and second, to better describe the relationship between these functions and the ways in which the theatrical field is organised within each society. It addresses these aims through a broad-based, comparative study of the theatre lives of seven smaller European cities. Through the use of a data set that we believe to be unparalleled in its focus and scope, this research can make a unique contribution to our understanding of the social functions of theatre.

While we claim that our methods and results are unique, we acknowledge that this inquiry stands in a long line of similar efforts. Over the centuries, making sense of the relationship between the arts and society has been a central concern of philosophers and artists. A recent and remarkably comprehensive overview of this collection of arguments has been provided by Eleonora Belfiore and Oliver Bennett (*The Social Impact of the Arts*). Particularly after World War II, a number of investigations were conducted to find some evidence to explain the functioning of theatre. We can distinguish between two distinct threads in this research: first, the audience research grounded in demographics and sociology; and second, the more psychologically-based reception research.[1]

The first approach, which has been used for the purposes of both academic research and marketing, has attempted to map the numbers and backgrounds of audiences for theatre in general and for particular types, and has been quite successful in doing so. Age groups, educational levels, financial backgrounds and gender are some of the key factors that have been linked to theatre attendance.

1 For a more detailed overview see Sauter and Martin, *Understanding Theatre: Performance Analysis in Theory and Practice*, Sauter, "Who Reacts When, How and upon What: From Audience Surveys to the Theatrical Event", Schoenmakers and Tulloch, "From Audience Research to the Study of Theatrical Events: a Shift in Focus" and Tulloch, *Shakespeare and Chekhov in Production and Reception: Theatrical Events and their Audiences*.

For instance, it has been demonstrated in many cases that women attend theatre more often than men and that the higher a person's education level is, the more likely he/she is to attend the theatre, especially subsidised performance.[2] This last observation can be linked to the growth of subsidy systems for the arts (including theatre) in Europe since World War II, which allowed artists to take the opportunity to free themselves somewhat from the demands of the market to develop their own more autonomous aesthetic languages (see Van Maanen and Wilmer, *Theatre Worlds in Motion: Structures, Politics and Developments in the Countries of Western Europe*).

The second, psychologically-oriented research looked into the specifics of the experiences spectators had during theatrical events. This approach was able to incorporate a wider range of qualitative methods of research than would be possible within the former approach. It uses a variety of research methods, from participant observation, to questionnaires and interviews of all kinds, to the use of brain scans during a spectator's watching of a performance based on current theories of mirror neural pathways (for a good example of the last of these, see Reason et al., "Researching Dance"). These varying efforts have led to interesting case studies but few broader generalisations,[3] making it clear that investigating spectator experiences is an ongoing project that will reward further effort.

The group of scholars active in the International Federation for Theatre Research's working group on audience and reception during the 1980s was fully aware of the necessity to bring sociological and psychological questions and data together and tried to do this in several collections of articles based on empirical data. Unfortunately, the two approaches often remained separated into individually written articles. While each of these approaches is interesting in its own right, scholars have not yet fully brought these two approaches together into a general theory of audience and reception (cf. Schoenmakers, *Performance Theory: Advances*, Sauter, *New Directions*, and Schoenmakers, ed. *Performance Theory, Reception*).

As Susan Bennett demonstrated in her much-cited book *Theatre Audiences*, it is interesting and useful to bring audience research and reception research together in order to address the question of how theatre functions in society. And indeed, in addition to presenting the results of large-scale audience research

2 Anne-Marie Gourdon can be seen as an important founder of this approach with her *Théâtre, public, perception*.

3 A number of other disciplines have developed their interest in what artistic consumers expect and experience in their interaction with the artwork. Marketing has a particularly important literature in this area. For an overview, see Joostens (*Kunst en Klant in de Nederlandse Podiumkunsten*) which draws on the work of, amongst others, Harrison and Shaw ("Consumer Satisfaction"), Hume et al. ("Understanding Service Experience"), Lee ("When Arts Met Marketing"), Rentschler ("Museum and Performing Arts Marketing"), ("Museum and Performing Arts Marketing: The Age of Discovery") and Boorsma (*Kunstmarketing*).

programmes (among others by Baumol and Bowen, *Performing Arts*, Throsby and Withers, *The Economics*) she provides the reader with some ideas on how to bridge the gap between theatre production, audience composition and theatre reception on a conceptual and societal level. The most important insight in this respect is the observation that each encounter between a theatre production and an audience takes place in a well-determined cultural environment, which influences the experiences of the spectators to a very large extent. To indicate this cultural structure of the encounter Susan Bennett used the term "theatrical event". This term was elaborated and used more thoroughly as a fundamental concept by the Theatrical Event working group of the IFTR, established in 1997 under the leadership of Willmar Sauter.[4]

In the work of Sauter and the group, a theatrical event is a culturally determined situation in which theatrical communication takes place. The concept clarifies that although, in the terms of Bernard Beckerman (*Dynamics of Drama*), this communication is "isolated in time and space", this isolation is a relative one as each communication takes place under a set of conventions and conditions including the perceptual schemata of the spectators, the (organisational) character of the event as a whole and, of course, the type of performance at hand. All of these components are, of course, influenced by the cultural history of the society concerned, and while they do change, they have some level of temporal stability. In this sense, the concept of the theatrical event makes it possible to think about the functioning of theatre in a society in terms of the typical values (or experiences) that can be and are realised under these three conditional factors. This approach is an important precursor to our work here. It is, however, largely put forward in the form of the theoretical analysis and the examination of case studies. Our approach aims to use quantitative data to broaden the focus in order to examine theatre systems at the level of a city, rather than individual productions or artists. We hope this will allow us to better understand the workings of theatre as a social system.

## Project on European Theatre Systems (STEP)

The research presented in this special issue is the outcome of the most recent work of the Project on European Theatre Systems, known by its reverse acronym, STEP. STEP is a group of sociologically-minded theatre scholars who work in seven smaller European countries. Each of us has expertise in the theatre of

4 Amongst others, the Theatrical Event working group included some of the same scholars who were active in the earlier IFTR working group on audience and reception research, as well as some of the founders of the future STEP project. For more details, see Cremona et al. (*Theatrical Events: Borders, Dynamics and Frames*) as well as Sauter (*The Theatrical Event*).

the nation in which we live and work, both in the theatre it produces and in the theatre system's organisational structure. The group was founded in 2005 under the leadership of Hans van Maanen of the University of Groningen, Netherlands and Andreas Kotte of the University of Bern, Switzerland. From the beginning, the group has been committed to the comparative analysis of European theatre systems. The group published its first book in 2009 under the title *Global Changes - Local Stages: How Theatre Functions in Smaller European Countries* ( Van Maanen, Kotte and Saro, eds.). The overarching research question of that book, and of STEP's work since that time, has been: "How do various theatre systems and their contexts support the functioning of theatre in their respective societies?" (*Global Changes* 9). In 18 chapters, the book describes structural differences in theatre systems alongside their developments and questions of national identity, issues of value and structure in theatre politics, and the different ways in which these systems, large and small, were brought to bear on practical questions such as journalistic practice, theatre architecture and the cultural reconstruction of Eastern Europe after 1989.

While the research contained in that collection was important and useful, the chapters were relatively disconnected. It became clear that in order to better address STEP's central research question, the group's next effort would need to be a more focused and coordinated effort, one that would be able to bridge two gaps: first, the gap between audience research and reception research, and second, the gap between the generation of over-general conceptual insights on the one hand and particular analyses which resist generalisation on the other. More precisely, to deliver adequately comprehensive theoretical insights without abandoning a grounding in empirical data, STEP's next research project would focus on the following five goals:

1. to describe each theatre system:[5] the organisation of theatre production, distribution and reception in the cultural context of the various countries;

2. to map which people make use of which types of theatre;

3. to formulate what different types of theatre *do* to the people who make use of them, that is, what spectators experience and how they make use of these possibilities;

4. to question how these experiences and uses can be connected to the ways in which the production, distribution and reception are organised; and

5 The term "system" here is not used in a directly Luhmannian sense, but in a broader way to refer to the organisation of the production, distribution and reception of theatre. Bourdieu might have used the term "field" in the same sense. We consider theatre supply and use as outcomes of the system.

5. to make comparisons on these four categories between the countries participating in the research.

## The *STEP City Study*

To serve these goals, STEP set up its *City Study* in 2009. This project focuses on drawing as complete as possible a portrait of the theatre lives of seven smaller cities around Europe. For the most part, the cities we have chosen for the study resemble one another. They are all of the a comparable magnitude of size, between 100,000 and 300,000 residents. All of them are geographically and culturally distant from the national capital.[6] Many have a university (or two) that serves as a hub of the local economy and culture. Of course, each of these cities is distinct, and holds a particular relationship to the theatrical capital, but comparisons can still be usefully made. The project used parallel methods in each city to facilitate comparison, to the extent possible. The seven cities examined were:

- Aarhus, Denmark (pop. 250,000 )
- Bern, Switzerland (pop. 123,000)
- Debrecen, Hungary (pop. 208,000)
- Groningen, the Netherlands (pop. 198,000)
- Maribor, Slovenia (pop. 95,000)
- Newcastle upon Tyne, United Kingdom (pop. 279,000)[7]
- Tartu, Estonia (pop. 98,000)

With the notable exception of Southern Europe, these represent a reasonable cross-section of regional cities around Europe. While we cannot demonstrate it, we have no reason to think that our data would be unrepresentative of similarly sized cities across Europe.

The choice to focus on the theatre lives of smaller cities has a number of specific advantages. First, it allows for a level of comprehensiveness that would not be possible in the capitals or at the level of countries as a whole. It was simply not possible in larger places to collect the level of data that we aimed for without significant gaps. By choosing to focus on smaller cities, we were able to capture

6 The one exception to this is Bern, Switzerland. While Bern is the political capital of Switzerland, it is far from the country's cultural capital. German-speaking Bern looks to Zurich as its cultural capital. To some extent, Geneva fills that role for the Francophone part of Switzerland.

7 Newcastle is something of an outlier on this list. For funding reasons, the research on Newcastle specifically included the surrounding area, known as Tyneside, which has a population of about three times that of Newcastle proper. Also, each of the other cities represents a country covered in the 2009 STEP book. Again for funding reasons, it was not possible to research a city in Ireland, thus Newcastle was selected as an (imperfect but similar) replacement.

a much better sample of the full breadth of theatre life. We were able to draw a portrait that included all – or nearly all – of the important venues, companies and forms of theatre work present in each city.

Furthermore, our focus on smaller cities shifts our focus away from the extraordinary, innovative and international productions that receive the lion's share of attention from theatre scholars and critics towards the less celebrated examples of performance that make up the bulk of theatre in most countries. Theatre capitals – Budapest, London, Amsterdam, Zurich and so on – have different theatre lives than regional centres such as the cities we are considering here. While those interested in the development of theatre aesthetics understandably focus their attention on theatre capitals, that is not our aim here. Our focus on smaller cities does not just enable us to address a larger portion of the theatre world, but brings us closer to the experience that most spectators have of theatre, and thus enables us to say more about the role that the practice of theatre-going plays in the wider theatre audience and society. Finally, it helps us talk about those sorts of theatre which, because they are not generally seen as aesthetically innovative, often escape the notice of theatre scholars. Such examples, however, make up the bulk of theatre experiences and thus necessarily form the basis for a proper analysis of the social role of theatre.

This approach, of course, also facilitates certain research questions more than it does others. We are better able to talk about the relationship that society develops with theatre as an institution, rather than with individual productions. This often includes amateur and commercial theatre, rather than subsidised work alone. Because we are describing such a large number of productions, we are able to bracket out questions of artistic quality in ways that may seem counterintuitive but can be very useful in describing the systems in which all theatre is necessarily created and made meaningful. We are also able to make comparisons – between cities, between genres, between audience demographic groups, between different years – that other approaches might find more difficult. These questions will be of relevance to those with an interest in the sociology of the arts, of course, but they have other uses as well. They will provide a useful background for scholars who wish to compare individual theatrical works to the norms and expectations of their industry, as well as for scholars of and experts in arts policy and subsidy, whether at a national, local or institutional level.

The research presented in this special issue is the result of a group effort. The researchers who have contributed to the project are: Magdolna Balkányi (University of Debrecen, Hungary); Mathias P. Bremgartner (University of Bern, Switzerland); Joshua Edelman (Manchester Metropolitan University, UK); Frank

Gerber (University of Bern, Switzerland); Louise Ejgod Hansen (University of Aarhus, Denmark); Anne-Lotte Heijink (University of Groningen, Netherlands); Andreas Kotte (University of Bern, Switzerland); Ksenija Repina Kramberger (University of Ljubljana, Slovenia); Anneli Saro (University of Tartu, Estonia); Beate Schappach (University of Bern, Switzerland); Maja Šorli (University of Ljubljana, Slovenia); Attila Szabó (University of Debrecen, Hungary); Hedi-Liis Toome (University of Tartu, Estonia); Quirijn Lennert van den Hoogen (University of Groningen, Netherlands); Hans van Maanen (University of Groningen, Netherlands); Marline Lisette Wilders (University of Amsterdam, Netherlands); Stephen Wilmer (Trinity College, Dublin, Ireland); and Antine Zijlstra (University of Groningen, Netherlands).

## Research design and methods

In order to compare the systems of these cities and their functioning, we have collected three forms of data. As each city's research project was conducted by local researchers with local resources, it was not possible to collect all three types of data for all seven cities. Given this constraint, however, we used identical methods in each city's project in order to make the data collected as consistent and comparable as possible. This section sets out the three forms of data gathered and our methods in doing so.

The first set of data was a count of the total supply of theatrical performances offered to the public in each city over a certain period of time (normally one year). These data aimed to capture a complete list of all performances offered to the general public during one full year. This included theatre in its broadest sense, including Spoken Theatre, Dance, Puppet and Object Theatre, Opera, Musical, *Cirque Nouveau*, so-called *Kleinkunst* and so on. This issue's article describing audience experiences of different types and genres expands on the definitions and limits of these terms. Importantly, we did not count so-called "closed" presentations which were not offered to the general public.[8] Our categories were designed to help us better describe each city's theatre supply and to differentiate between the ways each city organised that supply. For each production, then, we attempted to gather the following data:

- Organising venue
- Subsidy (State, regional, local, none)
- Organisation (large or small institution, free group, commercial producer)

8 In particular, we did not include performances staged within schools exclusively for the students of that school. We hypothesise that there may, in fact, be a considerable number of these closed children's performances, and thus children may actually have more opportunities to experience theatre than our data might suggest.

- Name of company
- Venue-company relationship (house company, house production, touring production, co-production, (regular) guest production, etc.)
- Name of production
- Number of performances of the production in the season
- Number of visits per production in the season
- Place of presentation
- Period of presentation in the season
- Total period of presentation
- Type of theatre (Spoken Theatre, Dance, Musical Theatre, etc.)
- Genre (subtype)
- Part of a festival (yes/no)
- Audience target group: adult, youth (13-17), children (0-12); specific: elderly, ethnic, etc.
- Professionalism of production (professional, amateur, semi-professional)
- Time of original creation (classic, modern, contemporary, new)
- Adaptation (of a book, of a film, not an adaptation)
- Name of creator (author)
- Nationality of creator

Based on this data set, a complete picture of the theatre supply in the participating cities could be drawn. This would include the numbers and types of productions, the level of professionalism, the spaces used and so on. One could also cross-reference these data, for instance, between target groups and rate of professionalism; venues and subsidies; number of visits and genre and so on. We collected the data through data requests with theatre companies and national statistics bodies, surveys of websites and programmes, and direct inquiries.

The second data set concerns the spectators who attended these performances. These data stand in the grand tradition of sociological audience research. Our data aims to characterise those who attend theatre, both in terms of their demographics (age, gender, education, etc.) and in terms of their relationship with theatre, such as which theatres they attended, how often, which genres they preferred and so on. To collect this data set, we selected a number of productions in each city which could be considered representative for the supply as a whole. The spectators of the performances of these productions were approached by researchers in the lobby and asked to fill out a small card or share their email

address to permit the research team to send them a full questionnaire by email.[9] The electronically returned questionnaires were automatically processed and analysed by means of software packages commonly used for statistical analysis. These data delivered insights into the composition of different audiences and enabled us to calculate how many inhabitants of a city actually make use of (which parts of) the theatre supply and how often they do so, by genre and by venue.

However, to better understand how theatrical events in fact function for the public, or, in other words, what performances in fact do with and for attendees, we required a third data set. These were collected via the same questionnaire, which included a number of questions about how audience members experienced the performances they saw, and how they valued them. These questions largely asked spectators to agree or disagree with a descriptive statement about the performance, or to what extent each of a list of adjectives (keywords) characterised their experience of a performance. These data, too, were compiled by our software and analysed.

It is quite rare to investigate experience through quantitative methods. What made it possible and attractive for this project was the strong cooperation between researchers and the large number of surveys comparable between several cities. The questions on the survey were discussed, debated and agreed on by the STEP research team as a whole, and thus identical questions were used in every city.[10] By using these methods, it was possible to observe and quantify similarities and differences between audience groups, between cities and between genres.

But in order to fill out our understanding of how spectators value theatre and connect it to the values of their lives in general, most of the research teams supplemented the quantitative analysis of audience experience with qualitative research by means of focus groups and individual interviews. In Groningen and Tartu, the focus groups and individual interviews were conducted a few days after the performance. In Tyneside (and also in Aarhus, although not included in this data set), we used the theatre talks model adopted in Denmark by STEP member Louise Ejgod Hansen ("The Democratic Potential"), in which a group of spectators attend a series of performances and afterwards lead their own discussions of their experience of them. Theatre talks were originally conducted by Willmar Sauter, Curt Isaksson, Lisbeth Jansson (see Hansen). We have used these qualitative techniques to help us interpret the quantitative data and better

9 Printed surveys were also provided for those who did not wish to use email. These surveys were entered into the electronic system manually by the research team.

10 Of course, there were issues of translation and some small discrepancies. When relevant, these will be mentioned in the following articles.

articulate the patterns that our statistical analysis reveals. For more results related to qualitative research see the article on experiences of theatre in this issue.

While our methods were designed to make our data and results as comparable as possible, they do have their limitations. For one, not all of the cities were able to collect all of the data: Maribor, Aarhus and Bern did not collect audience experience data, for instance, and Newcastle was not able to collect supply data. The time periods in which data was collected also differed between each city's project. Tartu's data come from the calendar year 2010, while Aarhus, Debrecen, Groningen and Maribor collected data on the 2010/11 season (from September 2010 to August 2011). Bern's supply data could only be collected for six months; to ensure its comparability with the data from other cities, we have extrapolated Bern's data mathematically to account for a full twelve months. These differences are important but inevitable, and will be clearly pointed out when relevant in each of the following articles.

In particular, we draw the reader's attention to the particularity of our research in the theatre system of Newcastle, England. This research looked not only at the city of Newcastle but the area of Tyneside, in which it sits. While Newcastle, with a population of 279,000, is on the larger end of comparable to the other cities, the Tyneside area, with a population of over 800,000, is considerably larger.[11] In addition, all of the other cities represented are not just non-capitals, they also represent the smaller nations of Europe, a category in which England, of course, does not fit.[12] The research in Tyneside was also done a few years later than that in the other cities (2014 instead of 2011). While these differences are worthy of note, we do think that the data from Tyneside provide a useful complement to the data gathered in the other cities in the project.

## The *STEP City Study* expanded

After this introduction, the present issue begins with an article that introduces and compares the organisation of the theatre systems of the different cities and countries represented. Seventeen years ago, two members of STEP compiled a book detailing systematic information about the theatre systems of countries across Europe (Van Maanen and Wilmer, *Theatre Worlds in Motion*). But in this

11 Tyneside consists of the cities of Newcastle and Gateshead, which stand across from each other on opposite banks of the River Tyne, and the less urban regions of North and South Tyneside. The larger region known as Tyne and Wear adds the city of Sunderland (population 275,000), which lies to the south. None of the research for this project included Sunderland.

12 Arts policy in the United Kingdom is a devolved responsibility; Scotland, Wales, Northern Ireland, and England all have separate arts councils and funding practices. It is more useful for this project, therefore, to see Newcastle as an example of an English city than a British one, even though it is twice as far from London as it is from Edinburgh.

current publication, we attempt to be more specific and concrete. It has long been a hypothesis of STEP – and, indeed, of theatre sociologists in general – that the experiences audiences have with works of theatre can usefully be seen as the *outcomes* of the theatre systems that produce, distribute and offer that work to an audience. Different theatre systems, in this view, ought to lead to different ways of using theatre and thus different experiences. One could imagine, for instance, that a system structured on the basis of the free market produces a different sort of theatre supply, and leads to more comforting and less challenging outcomes than a system that uses subsidy to distance theatre companies from market forces.[13]

Following this, we will present our data set and an analysis of it. We will not do this city by city, but rather, in a trio of articles which mirror the divisions between the three kinds of data we gathered. First, we offer an article on what types of productions and performances are offered to the public in each city, and in what numbers, which we will refer to as the article on theatre supply. Next, we will present *who,* demographically, is making use of what part of this supply (article on theatre audiences). Finally we will consider *what* uses their audiences made of them; that is, the functions that these performances had for their audiences, described in quantitative and qualitative ways (article on experiences of theatre). The presentation and analysis of data in these three articles then form the basis for a conclusion comparing the different cities' systems (concluding article). We will draw connections between the organisation of theatre's production, distribution and reception in each city to our data on the supply, demographics and function of theatre in each of these cities. A brief portrait of each city is included in this issue as supplementary material.

Making sense of the relationships between theatre's organisation and theatre's social function is central to STEP's overall research agenda. While this special issue cannot fully explain those relationships, the articles within do offer a useful demonstration of what sort of data and analyses are necessary to do such work. This is a rich and helpful data set, and one that will reward future research. Future analysis could go into more detail, for instance, about the differences in experiences observed between infrequent and frequent theatre-goers, or between aesthetically complex and aesthetically simple performances. Further work could also break down audiences by age group, or performances by genre, to a greater degree than we have been able to do here. Nevertheless, we hope that the research presented in this special issue whets the appetite of and offers a starting point to others who wish to delve more deeply into these research questions, as we plan to do ourselves in the months and years to come.

13 While this may not be the case for the largest cities, where the number of people interested in the newest forms of art can be large enough to support such experimental work on a market basis, this would not be applicable to any of the smaller cities considered in this research.

## Bibliography


Baumol, William J., and William G. Bowen. *Performing Arts: The Economic Dilemma.* Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1968.

Beckerman, Bernard. *Dynamics of Drama: Theory and Method of Analysis.* New York: Drama Book Specialists, 1979.

Bennett, Susan. *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception.* London: Routledge, 1997.

Belfiore, Eleonora, and Oliver Bennett. *The Social Impact of the Arts: An Intellectual History*. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 2008.

Boorsma, Miranda. *Kunstmarketing: hoe marketing kan bijdragen aan het maatschappelijk functioneren van kunst, in het bijzonder van toneelkunst in nederland*. Groningen / Amsterdam: Rijksuniversiteit Groningen / Boekmanstichting, 1998.

Cremona, Vicki Ann, Peter Eversmann, Hans van Maanen, Willmar Sauter and John Tulloch, eds. *Theatrical Events: Borders, Dynamics and Frames.* Amsterdam and New York: Rodopi, 2004.

Gourdon, Anne-Marie. *Théâtre, public, perception.* Paris: Centre National de la Rechercehe Scientifique, 1982.

Hansen, Louise Ejgod. "The Democratic Potential of Theatre Talks." *Nordic Theatre Studies* 25 (2013): 10-21.

Harrison, Paul, and Robin Shaw. "Consumer Satisfaction and Post-Purchase Intentions: An Exploratory Study of Museum Visitors." *International Journal of Arts Management* 6.2 (2004): 23-32.

Hume, Margee, Gillian Sullivan Mort, Peter W. Liesch, and Hume Winzar. "Understanding Service Experience in Non-Profit Performing Arts: Implications for Operations and Service Management." *Journal of Operations Management* 24.4 (2006): 304-324.

Joostens, Kim. *Kunst en Klant in de Nederlandse Podiumkunsten.* (PhD diss.) Rijksuniversiteit Groningen, 2012.

Lee, Hye-Kyung. "When Arts Met Marketing. Arts Marketing Embedded in Romanticism." *International Journal of Cultural Policy* 11.3 (2005): 289-305.

Reason, M., Reynolds, D., Grosbras, M.-H. & Pollick, F. "Researching Dance Across Disciplinary Paradigms: A Reflective Discussion of the Watching Dance Project." *Affective Performance and Cognitive Science: Body, Brain and Culture.* Ed. Nicola Shaughnessy London: Bloomsbury, 2013: 39-56.

Rentschler, Ruth. "Museum and Performing Arts Marketing: A Climate of Change." *Journal of Arts Management, Law & Society* 28.1 (1998): 83.

—. "Museum and Performing Arts Marketing: The Age of Discovery." *Journal of Arts Management, Law & Society* 32.1 (2002): 7.

Sauter, Willmar, ed. *New Directions in Audience Research: Advances in Reception and Audience Research 2*. Utrecht: Instituut voor Theaterwetenschap, 1988.

—. *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception.* Iowa City: University of Iowa Press, 2000.

—. "Who Reacts When, How and upon What: From Audience Surveys to the Theatrical Event." *Contemporary Theatre Review* 12.3 (2002): 115-129.

Sauter, Willmar, and Martin, Jacqueline. *Understanding Theatre: Performance Analysis in Theory and Practice.* Stockholm: Almquist and Wiksell, 1995.

Schoenmakers, Henri, ed. *Performance Theory: Advances in Reception and Audience Research 1*. Utrecht: Instituut voor Theaterwetenschap, 1986.

—. (Ed.) *Performance Theory, Reception and Audience Research: Advances in Reception and Audience Research 3*. Amsterdam: Tijdschrift voor Theaterwetenschap, 1992.

Schoenmakers, Henri, and Tulloch, John. "From Audience Research to the Study of Theatrical Events: a Shift in Focus." *Theatrical Events: Borders, Dynamics and Frames.* Vicki Ann, Cremona, Peter Eversmann, Hans van Maanen, Willmar Sauter and John Tulloch, eds. Amsterdam and New York: Rodopi, 2004, 15-25.

Throsby, David, and Glenn Withers. *The Economics of the Performing Arts.* London: Edward Arnold, 1979.

Tulloch, John. *Shakespeare and Chekhov in Production and Reception: Theatrical Events and their Audiences*. Iowa City: University of Iowa Press, 2005.

Van Maanen, Hans, Andreas Kotte and Anneli Saro, eds. *Global Changes, Local Stages: How Theatre Functions in Smaller European Countries*. Amsterdam: Rodopi, 2009.

Van Maanen, Hans, and S.E. Wilmer, eds. *Theatre Worlds in Motion: Structures, Politics and Developments in the Countries of Western Europe.* Amsterdam: Rodopi, 1998.

UDK 792.02(4)

This article is meant as a starting point in the process of researching how theatre systems influence the functioning of theatre. The notion "theatre system" is understood as the set of organisational relationships within and between the domains of production, distribution and reception of theatre. Because the hypothesis of the Project on European Theatre Systems (STEP) is that the differences in these organisational patterns at least partly determine the types of theatre offered to city populations and their use of the supply, the present article attempts to make a start with a comparison between the theatre systems in Aarhus (Denmark), Bern (Switzerland), Debrecen (Hungary), Groningen (The Netherlands), Maribor (Slovenia), Tartu (Estonia) and Tyneside (United Kingdom). One of the findings of this comparison is that the structures of financial support for theatre by the various authorities do not differ very strongly among the countries on the European continent. However, the so-called city theatres in Central and Eastern Europe seem to have a more dominant position than in the Western European countries. For smaller, independent theatre organisations this is the other way round. In addition, the position of Bern is remarkable, because of the exceptional number of venues and theatre performances in this city. In Debrecen and Maribor, cultural centres appear to play quite an important role in the theatre life of these cities.

## Keywords

theatre systems, theatre venues, subsidisation, international comparative theatre survey, STEP

# Theatre Systems Compared

Hans van Maanen, Joshua Edelman, Magdolna Balkányi, Mathias P. Bremgartner, Louise Ejgod Hansen, Anneli Saro, Beate Schappach, Maja Šorli, Hedi-Liis Toome, Attila Szabó

## "Theatre system", a complex notion

Using the term "theatre systems" creates a theoretical problem that has to be addressed in one way or another. In the first place, the notion is used in very different ways by a number of authors who use other terms for related concepts. In the second place, even if we were to solve the terminological problem, we would be left with the question of what we ought to consider as part of a certain system and what should be seen as connected to it without being part of it.

To tackle these problems, we fall back on the General System Theory,[1] which not only enables us to *choose* what is considered part of a system and what is not, but also makes a useful distinction between *entities* of a system on the one hand and *relationships* between them on the other. This helps for a great part to avoid a debate around the different meanings of terms like "worlds" (Becker), "fields" (Bourdieu) and "systems" (Luhmann). Too much focus on these terminological differences would distract from the purpose of the present study: to understand how the organisation of theatre influences the functioning of it in given urban societies.[2]

When we refer to a theatre system, we mean the ways in which the production (the making), the distribution (the making available) and the reception (the making use) of theatre are organised, including the relationships between these three areas.[3] A comparison between these components in the cities researched does

The research for this article has been supported by the Municipality of Groningen, the Estonian Research Council (grant "Emergent Stories: Storytelling and Joint Sense Making in Narrative Environments"; PUT 192) and Slovenian Research Agency (project No. P6-0376, Theatre and Transars Research programme).

1 General System Theory (GST) was developed in the first half of the twentieth century by the biologist Von Bertalanffy, who had the idea that the concept would enable scientists to describe all types of systems. Talcott Parsons made use of GST to develop his sociological approach, and also Luhmann can be understood as a more distant heir.

2 For a comparative study of the various terms and theories on this issues, see Van Maanen, *How to Study Art Worlds*.

3 Andreas Kotte makes an interesting distinction between system and organism. The first points out the internal self-regulation of theatre (theatre forms, their interdependence and aesthetic reception by the audience) and the self-regulation of the whole theatre landscape. The latter focuses on the external regulation of theatre by the state and various organisations ("Theaterlandschaft. Stadttheater – Freie Szene – Volkstheater").

not demand a very sophisticated theory; it will particularly concern a description of institutions and other organisations. However, the study of the *relationships* between production, distribution and reception on the one hand, and between them and the worlds outside the "system" on the other, is a much more complex and analytical process which, in addition, directly touches the question of what is *inside* and what is *outside* the system.

When considering the entities of theatre systems, the organisations which produce theatre and/or make it available for a population first come to mind. Questions concerning different organisational aspects are at stake here, ranging from basic questions such as the size of institutions and how many organisations are active in a city, to the more complex issues such as the relationship between venues and companies and what different types of institutions there are. These questions of theatre infrastructure will be discussed in the next section of this article.

In addition, (groups of) spectators, seen as (potential) audiences and their formal and informal organisations can be considered entities in a theatre system as well. Here, we stumble upon the fundamental problem whether they ought to be seen as part of this system or rather as entities of other social systems making use of the theatre system. When Bourdieu (*The Field of Cultural Production* and *The Rules of Art*), for instance, describes a cultural field, the different types of audiences seem to exist outside the boundaries of the field, as economic factors which impinge on it, rather than elements inside it (see *The Field of Cultural Production* 49). In other words, Bourdieu sees a field as a structure of relationships between the entities of makers and facilitators. This approach emphasises the internal dynamics of a field, albeit seriously influenced by surrounding forces such as audiences. On the other hand, Howard S. Becker (*Art Worlds*) considered that the economic impact of buyers and visitors on what could be made and offered was so important that those who make use of art would definitely be seen as members of the collective of co-operators which enables art works to come into being. Also, in Luhmann's *Art as a Social System*, audiences take part in the process of artistic communication, because they observe art works and communicate about them in terms of the system of communications which Luhmann calls the art system.

In our own choice to see theatre audiences as part of the theatre system, we appeal to the traditional argument that theatre does not have a form of existence without on-lookers, and also make use of the newer concept of the theatrical event in which the sociological and psychological environments of the spectators are essential in their act of completion of a performance (Bennett, *Theatre Audiences*; Sauter, *The Theatrical Event*; Cremona et al., *Theatrical Events: Borders, Dynamics and Frames*).

There is another relevant question concerning the borders of the theatre system: as soon as people start talking about theatre systems, they often tend to discuss the ways in which national or local authorities regulate the theatre supply, in particular, the ways in which they finance companies and venues. However, authorities may be better understood as entities in the political system which influences the theatre system, because theatre can also function without any political backing. The benefits of such an approach are threefold: 1) the internal "languages" and dynamics of each social system can be discerned and differentiated; 2) the specific goals and interests of both the theatre system and the other systems related to it can become visible and 3) the types of influences on a theatre system and the ways in which these influences operate might better brought to light. The influences that the political system inserts into the theatre system, for example, money and rules, obviously do become elements of the theatre system itself, because they play a role in the organisation of the relationships internal to the theatre system. In Figure 1, below, the theatre system, composed of production, distribution and reception areas, is surrounded by other societal systems which influence it in various ways.[4]

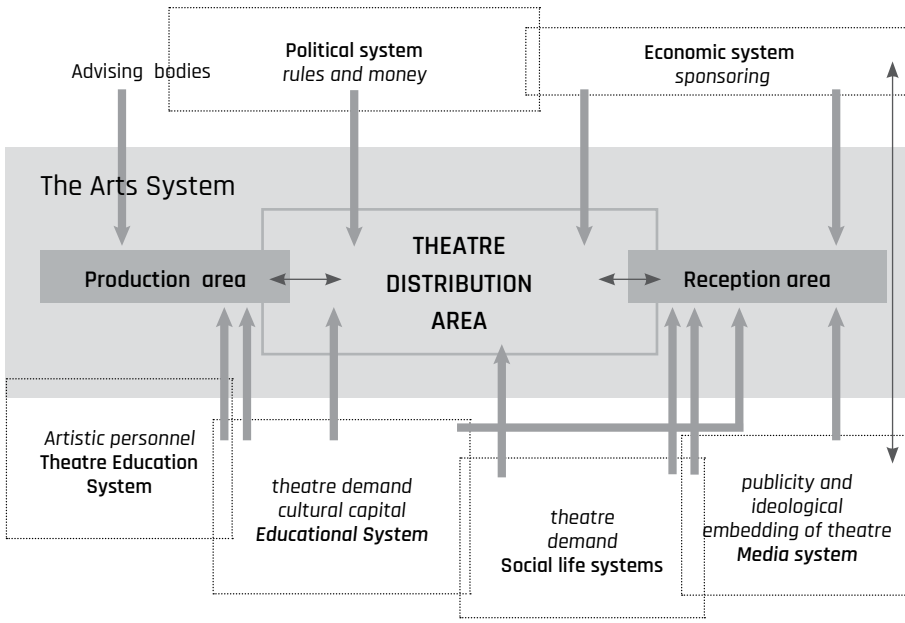



**Figure 1.** *The theatre system, surrounded by other societal systems.*

4 In a sense the theatre system can be considered part of a bigger arts system, as shown in Figure 1. The relationships between theatre and other aesthetic systems are too complex, however, to be briefly presented here.

In the present article, the theatrical infrastructure of the cities (understood as the sets of entities active in the system and the relationships between them) will be discussed, as well as some data concerning the financial relationships between the political and the theatrical systems. A more thorough analysis of the relationships between both systems clearly requires more space than is available here. We plan to make such an analysis on the basis of the outcomes as presented in this issue of *Amfiteater*.

## Theatre infrastructures: entities of the system and relations between them

In the opening article about the *STEP City Study*, we mentioned seven cities as participants in the project. Although in some of the cities we emphasised the audience research, and in others we thoroughly investigated only the theatre supply, we studied the features of the theatre systems in all of the cities. The result is that a certain insight into similarities and differences between theatre systems in a number of cultural regions in Europe could be found, from the Anglo-Saxon area to the areas of Central and Eastern Europe, and from the Scandinavian and Baltic regions to the German-speaking countries.

### Distribution: the role of venues

#### City theatres

The backbone of each theatre system consists of the venues which make theatre available for the population. This can vary from a marketplace to a central city theatre or to a set of many different venues all over the city. In all seven cities, the core institution of theatre life appears to be an institution which can be called a "city theatre" although it often has a specific name, such as the Slovene National Theatre in Maribor (Slovensko narodno gledališče Maribor), Aarhus Theatre (Aarhus Teater) in Aarhus, Theatre Royal in Tyneside, or Csokonai Theatre (Csokonai Nemzeti Színház) in Debrecen.[5] Many of the main buildings of these institutions were built in the second half of the nineteenth century, typically as an expression of the cultural power of the "bourgeoisie" at the time.

5 The city theatre in Debrecen was included in the so-called featured category of theatres brought to life by the Decree 5/2012 to the Performance Art Act of 2008. The theatre was renamed the Csokonai National Theatre. The Slovene National Theatre in Maribor was established after WWI (1919) in a building that had belonged to the German city theatre since 1852. Naming it "national" had a strong political connotation. For a discussion on the historical emergence and social role of national theatres, see Sušec Michieli "National Theatre, Identity and (Geo) politics".

Most of these theatres have a large hall of 700 or 800 seats and several other additional halls, often four or even more, sometimes located in different buildings. The two exceptions here are the Stadsschouwburg of Groningen, which, besides its main hall, had another backside hall with 100 seats, which was closed in 2013, and Tyneside, where the Theatre Royal has a single 1300-seat space. More importantly, these two theatres are exceptions because they do not produce performances themselves as the city theatres in the other cities do, but instead host performances of visiting companies. In Bern, Debrecen and Tartu, Spoken Theatre, Opera and Ballet are provided by the city theatre; the Slovene National Theatre in Maribor adds symphonic music as a fourth unit.[6] The fact that Groningen does not have a producing city theatre is clearly reflected in the number of performances per production (1.6). This is in strong contrast with the averages in the other cities, as will become clear in the article on theatre supply in the cities concerned.

But it is not only these core institutions that provide the populations with theatre. A look at the number of theatre productions and performances of these main venues, in comparison with the entire professional theatre supply shows some remarkable results (Table 1).

**Table 1.** *Professional productions and performances in the various cities*

| | Aarhus | Bern | Debrecen | Groningen | Maribor | Tartu |
|---|---|---|---|---|---|---|
| City Theatre supply in a year* | *13* | *38* | *30* | *100* | *41* | *47* |
| | **287** | **310** | **340** | **160** | **286** | **423** |
| *Performances per production* | 22.0 | 8.16 | 11.1 | 1.6 | 7.0 | 9.0 |
| Other professional theatre supply in a year | *158* | - | *117* | *274* | *97* | *89* |
| | **816** | **1982** | **458** | **498** | **392** | **232** |
| *Performances per production* | 5.2 | - | 3.9 | 1.8 | 4.0 | 2.6 |
| Total professional supply | *171* | - | *147* | *374* | *138* | *136* |
| | **1103** | **2322** | **798** | **658** | **678** | **655** |
| *Performances per production* | 6.5 | - | 5.4 | 1.8 | 4.9 | 4.8 |

*Notes.* *Numbers of productions in *italics*, of performances in **bold**. Figures for the Tyneside area are not available.

6 Since the 2012/2013 theatre season, the Stadttheater Bern has also added symphonic music as a fourth artistic form and changed its name to Konzert Theater Bern.

The role of the city theatre within the total theatre system varies in different countries. One interesting feature is the enormous number of professional performances in Bern, twice as many as in Aarhus (which has, as an urban agglomeration, the same number of inhabitants) as well as three times the number of performances in the other cities. Obviously, the very vivid theatre life in Bern is not only fed by the Stadttheater, which provides only 14% of the professional supply in the city, whereas the city theatres of Maribor and Debrecen provide 40% or more of the total supply and the city theatre of Tartu a full 65%.[7]

## The other venues

In Debrecen, Maribor and Tartu, the quantitative role of the city theatre in theatre life appears to be much larger than in Bern, where the independent companies and venues present five times the number of performances of the city theatre. Aarhus and Groningen lie somewhere in between, with Aarhus Theatre presenting 26% and Stadsschouwburg Groningen 24% of the performances. So, in general, a considerable number of performances are presented by an amount of other venues of very different types, such as cultural centres, smaller autonomous venues, specially-built commercial halls or certain locations.

The remarkable number of 171 venues counted in the city of Bern and its direct environment cannot be explained very easily. At the very least, it suggests to a strong theatrical interest among the Berners based on a long tradition (Gyger, "Stadt und Land. Was wird gespielt?"). So-called *Kleinkunst* forms, many of which are quite Swiss-specific, produce a high number of professional performances which take place in various venues around Bern (Veraguth, "Kleinkunst. Im Zelt und an der Börse"). Apart from the city theatre, the independent theatre and the commercial theatre, there is a huge amateur theatre sector which makes use of the numerous venues as well. Across Switzerland, there are over a million tickets sold annually for the so-called folk theatre, consisting of amateur and open-air theatre together, whereas the city theatres sell one and a half million tickets yearly and the same amount of tickets is also sold by venues for independent theatre (Kotte, *Bühne & Büro. Gegenwartstheater in der Schweiz*).

In general, however, the numbers of regular venues other than the city theatres do not differ that much from city to city. Besides the five halls of its city theatre, Aarhus has five smaller autonomous venues presenting theatre on a regular

7 While the figures for Tyneside are not available, our incomplete sampling would suggest that the Theatre Royal, the "unofficial" city theatre of Newcastle, provides a quantity of professional theatre similar to that of Maribor or Debrecen, though the fact that the house is so much larger means that it provides a larger percentage of total available seats. While the Theatre Royal is also a receiving venue, not a producing one, it also runs each performance for approximately the same number of times as in Maribor or Tartu, rather than the one or two nights of Groningen.

basis, among them two for children's theatre. Maribor has a cultural centre with eight halls – Narodni Dom, used for innovative forms of theatre as well as for more traditional forms – and an extra venue with two halls for puppet theatre. And in Debrecen, apart from the city theatre and the puppet theatre, many performances take place in the multi-functional halls of the Fönix event organisation or in the six branches of the Debrecen Community Centre, spread over the city. In Bern, three relatively small venues (100–400 seats) are particularly important for contemporary and new forms of theatre. Together they provide about the same number of performances as the city theatre (350). However, the number of different productions is much higher in their case (70 to 100 different productions) as compared to the city theatre (38).[8] In Groningen the innovative sector of the theatre scene is played in three halls of two venues. Apart from this, a theatre company for children used to have its own small venue.[9] The Tartu New Theatre (Tartu Uus Teater), finally, is on its own for innovative theatre forms, although one of the venues of the city theatre, the Harbour Theatre (Sadamateater), presents topical forms of theatre as well.

On the level of the smaller venues used for theatre performances in particular, some differences can be noticed as well. Whereas the city theatres, except in Groningen and Tyneside, have in-house production companies, this is not the case for the smaller professional theatre venues in general. In Aarhus, apart from Musikhuset Aarhus, the large, semi-commercial venue, all of the other five professional venues are producing as well, some with an in-house permanent ensemble, some with an in-house artistic director and freelance actors. Neither the three main venues for theatrical innovation in Bern nor the many cultural organisations in Maribor nor the Tartu New Theatre operate in this fashion.[10] In Debrecen, there are no dedicated venues for experimental or explicitly innovative theatre. However, MODEM (Modern and Contemporary Arts Centre) does programme quite a few theatre events, often interdisciplinary and performed by artists from outside Debrecen, in its various spaces. Also, at the university theatre, more innovative performances are presented by student companies. Apart from this, both Debrecen and Maribor do have a special house and company for puppet theatre.

8 The number of 350 performances is estimated on the basis of 3-4 performances per week in each of the three smaller venues during the course of 40 weeks per year.

9 It was closed in January 2013 when the company lost its subsidy. A new company is housed in one of the remaining smaller theatres.

10 In Groningen, the primary venue for innovative theatre (Grand Theatre) yearly hosts 10 to 12 groups or artists to produce their shows, which will tour these productions after their Groningen openings. Besides this, it functions as a presentation stage for touring groups. The same is true for the venue belonging to the Noord Nederlands Toneel (NNT) Theatre Company, the so-called city company of Groningen, albeit on a smaller scale.

Table 2 gives an overview of the numbers and types of theatre venues in each city. To give an idea of the position of theatre in its cultural environment, some other figures of the cultural infrastructure of these cities are added as well.

**Table 2.** *Cultural venues in the various cities*

| | Aarhus | Bern | Debrecen | Groningen | Maribor | Tartu |
|---|---|---|---|---|---|---|
| **Venues used for theatre (including for amateurs)** | 16 | 171 | 17 | 28 | 46 | 8 |
| **City theatre** | 1 | 1 | 1 | 1* | 1 | 1 |
| **Other important theatre venues** | 4 | 3 | 4 | 3 | 2 | 2 |
| **Commercial theatre venues** | 2** | 2 | - | 1** | 3 | - |
| **Bigger museums** | 3 | 3 | 2 | 1 | 3 | 2 |
| **Smaller museums** | 12 | 17 | 1 | 3 | 15 | 16 |
| **Music venues, pop music included** | 4 | 1 | 5 | 4 | 1 | 1 |
| **Main cultural festivals** | 10 | 11 | 6 | 8 | 3 | 5 |
| **Cinemas / screens** | 4/26 | 16/37 | 2/7 | 3/25 | 3/20 | 4/9 |

*Notes.* Because of difficulties of definition, this table does not include data for the Tyneside area. *In Groningen the city theatre does not produce but receives touring companies on a daily basis. ** Musikhuset Aarhus and Martiniplaza in Groningen work on commercial terms, but are owned by the city.

## Production: companies in the city

Listing and characterising venues is one clear analytical need – and perhaps the first to be addressed as venues take such a central role in making theatre available for the public and thus in making theatre functioning in a city – but our analysis also requires us to make an inventory of the companies based in a city. With regard to the experience of theatre by a population, the actual presence of companies in a city is important, because companies play a role in the life of the city through their buildings, their employees who live in the city, their relationship with other institutions or fields and their presence in the (local) media.

In this respect, the number of companies and their sizes can substantially affect a local theatre system. In Groningen, for example, the city company has about 35 employees, among them seven artists with a permanent contract; another ten to fifteen actors, musicians and designers are contracted for one or more

productions yearly. The two dance companies are substantively smaller and the company for children and youth theatre employs about ten people during a year. All together just under 100 persons work for the professional companies settled in Groningen many of whom do not live in Groningen. This is a very different story from the other cities, where 350 to 500 people are employed by the city theatres alone. This large difference is clearly caused by the fact that, in Groningen, the Stadsschouwburg (city theatre) is a separate entity from the producing companies, while in most other cities, opera and/or ballet are parts of the supply of the city theatres, which includes the presence of choirs, a huge technical staff and possibly a *corps de ballet* and an orchestra. In any case, the presence of such huge organisations, also in terms of employment, will have quite some influence on the life of a city and the feeling about theatre as an institution.

**Table 3.** *Categories and numbers of professional companies based in the cities*

| | Aarhus* | Bern | Debrecen | Groningen | Maribor | Tartu |
|---|---|---|---|---|---|---|
| **Multi-branch city theatre** | | | | | | |
| **Spoken Theatre (ST)** | 1 | 1 | 1 | - | 1 | 1 |
| **Opera** | - | 1 | 1 | - | 1 | 1 |
| **Ballet** | - | 1 | 1 | - | 1 | 1 |
| **Large(r) organisations**** | - | 1 | - | 1 | - | - |
| **Smaller organisations***** | 2 | - | - | 1 | - | 2 |
| | *8* | *25***** | - | - | - | - |
| **Smaller Dance Companies** | 1 | - | - | - | 2 | - |
| | *8* | *10***** | - | *2* | - | - |
| **Autonomous opera companies** | 1 | - | - | - | - | - |
| | 1 | - | - | - | - | - |
| **Theatre companies for children and youth** | 2 | - | - | 1 | - | - |
| | *8* | *5***** | - | - | - | - |
| **Puppet theatre** | 1 | 1 | 1 | - | 1 | - |

*Notes.* **With venue** in bold; *without* in italics.* Numbers based on a presentation made by the Aarhus Performing Arts Center regarding 2014. ** Large(r) ST producing organisations for adults, apart from the city theatre **with** and *without* a venue. *** Smaller theatre producing organisations for adults **with** and *without* a venue. **** These figures are taken from the city of Bern's annual Tätigkeitsbericht for 2012 *(Präsidialdirektion der Stadt Bern)*. These figures refer only to those companies which received funding from local authorities that year.

Table 3 shows that opera companies, if present, are part of multi-branch city theatres, except in Aarhus, where the touring Danish National Opera plays in the concert hall (Musikhuset Aarhus). A similar difference between Aarhus Theatre and the other city theatres applies to dance. In the other cities, the only

theatre dance genre offered by the city theatres seems to be ballet productions.[11] Regarding this, Aarhus is more similar to Groningen. In both cities, ballet is rarely shown, but contemporary dance companies are based in both cities and present their productions there before going on tour around the country and abroad.

The companies based in the city are responsible for most – and in some cities nearly all – professional performances, apart from what is presented in the festivals. In Bern, only 5% of the performances are played by touring groups from elsewhere; the figure is 15% in Tartu and about 40% in Debrecen. In Groningen, however, this pattern is reversed: only 20% of professional theatre performances are played by companies based in the city itself.

## Reception: audience organisation(s)

In most cases, the organisation of theatre reception is primarily in the hands of the venues. Their marketing efforts are directed to attract spectators (buyers, in economic terms) to their supply. Venues analyse their potential audience via quantitative (and, increasingly, qualitative) methods; they think about the relationships between the types of performances they want to present and the needs of the potential audiences; and they organise the circumstances under which performances can be experienced by spectators, particularly in terms of time and space. With regard to space, while the features of venues and the performance time slots available within them are largely set, locations can be searched or developed for site-specific performances and their particular theatrical experiences, particularly in the independent part of the theatre system (see Van Maanen, *How to Study Art Worlds* and "How Theatrical Events"). Except for some efforts to promote the theatre supply as a whole by cultural agencies or to organise group ticket selling, none of our cities demonstrated a great deal of cooperation between venues or theatre companies in this domain.

In considering audiences as part of theatre systems, it is important to realise that those who give theatre a place in their lives and decide to participate in theatre events enter the theatre system from the other systems that make up their lives. At the very moment that people become spectators and members of an audience, their relationships with the other spectators, with the performers, with the

11 Because of the difficulty of defining the limits of the Tyneside area, it is not included in Table 3 above. However, Tyneside has the equivalent of a city theatre, which does not produce its own work. It is largely a commercial enterprise that hosts work of Spoken Theatre, Dance and Musical Theatre. Newcastle has one large and one small subsidised theatre production company with venues, as well as a venue-based dance production institution which both hosts other dance companies and produces its own work. While there are a number of other smaller companies in the area making work in a variety of genres, most of them do not have their own venue. There are no professional children's theatre or puppet theatre companies in the area.

company and with the venue – that is, with entities within the theatre system – will become dominant for the duration of the event over their relationships within the other systems in their lives. Following General System Theory, it is precisely this (temporary) strength of certain relationships over other relationships that we should look to in order to decide how to understand an entity – in this case the spectator or the audience – as part of a system (See De Leeuw, *Organisaties; management, analyse*). And indeed, theoretically speaking, much of the organisational activities of the venues, such as their marketing, are designed to bridge the gap between the theatre system and the other systems from which people come and to make potential spectators into co-participants in the theatrical event. This directly touches on the audience's self-organisation on the part of the city population.

The most well-known institutional entity on the side of the audience reception used to be the visitors organisation: a union of individual members who pay an annual fee and receive tickets to a number of different performances during a season, chosen and purchased for members by the organisation's board. In the Netherlands, this model was so dominant that, until the 1960s, almost 70% of all theatre tickets were sold through these so-called "buy-out unions". And in Germany, through the 1980s, so-called spectator organisations had a serious (and often criticised) influence on the repertoire of the city theatres, because of the influence they derived from their hundreds of thousands of subscribers (Hofmann, *Kritisches Handbuch des westdeutschen Theaters*). Nowadays, this phenomenon has completely disappeared in all of the cities under research. Even its successor, the subscription model, in which spectators buy a season ticket for four, six or eight performances directly at the venue, is only of importance for the city theatres in Bern, Debrecen and Maribor. In Debrecen in particular, the city theatre's subscription system plays a strong and very important role in theatre attendance. About 80% of the visits to the city theatre in Debrecen (Csokonai National Theatre) are paid through season tickets; the figure is 58% for Maribor and 25% for Bern. The Debrecen system provides the population with a variety of such packages, each designed for a different target group, including youngsters, pensioners, students, fans of certain genres and even those who enjoy opening nights. In the other cities, tickets are bought before or in the course of the season but are also offered by the venue in the form of season packages. Once a year, the city theatre of Tartu offers the possibility to order tickets for the rest of the season for half the normal price. It will be clear that the autonomous (or at least differently-organised) position of audience collectives has disappeared, and that subscriber models can be considered a means of the venues to market their productions and to create customer loyalty.

More than for adults, however, theatre visits for children can be organised for groups by schools and other institutions in cooperation with venues or companies. Closed performances at theatre venues or schools make up a great part of the work of some theatre companies. But this effect is small; in general, it can be said that the difference in attracting young audiences in cities with special venues for children and youth theatre (Aarhus, Debrecen, Maribor) and cities without (Bern, Groningen and Tartu) is not very large.[12] Each of these theatres present 30% to 40% of their publicly-accessible professional performances to young audiences specifically, and receive between 20% and 30% of their total attendance from this group. Unfortunately, it remains unknown how many of these visits are brought by groups and arranged by schools or other organisations.

## Relationships within the theatre system

In general, it can be concluded that the relationship *between the production and distribution* areas in most cities is very similar: the core institution is a city theatre, where the making and the making available of theatre are held by the same body. Only in Tyneside and Groningen the two functions are separated. The role the city theatres play, however, is quite different. In Aarhus, Bern and Groningen, the city theatres provide the population with respectively 25%, 15% and 25% of the supply of professional performances; in the other cities, this figure ranges from 40% to 65%. In addition, smaller venues sometimes show more innovative forms of theatre and performances for children by either guest companies visiting for a 3–5 night run or by in-house companies (this latter is particularly the case in Aarhus, as well as the puppet theatres in Debrecen and Maribor).

With respect to the relationship *between the distribution and the reception* areas, it will be clear that, in all the cities studied, the two are loosely connected. The venues now take a leading role because strong audience organisations have disappeared. The venues not only organise the types of theatrical events, but also look for audiences for their supply and try to bind them to the theatre (by season tickets) and, possibly to the company (by supporter clubs and similar programmes). The relationship *between the production and the reception* areas, finally, has two different sides. On the one hand, this relationship is of importance in some parts of amateur theatre in particular, where players and on-lookers often know each other and where watching a performance cannot always be separated from watching a neighbour or a relative. Personal acquaintance, as a form of relationship between the production and the reception area, can be considered an organising strength as well, because it encourages people to attend performances and influences their experiences and understandings of

12 For further details, see Van Maanen, Zijlstra and Wilders, *How Theatre Functions in the City of Groningen.*

the performances substantially. With regard to this, it is interesting that in Bern, Aarhus, Debrecen, Maribor and Tartu, most of the companies (and professional theatre makers) reside in the city. In Groningen, in contrast, most companies reside in other parts of the country and come to perform only one night in the city. While Tyneside has a number of resident groups, the large commercial "city theatre" is mostly populated by visiting groups from around the UK who spend from a few nights to a week in the city.

On the other hand, a considerably more direct relationship between the production and the reception areas is created by the media. Television, radio, written press, Internet and social media comment on performances and often particularly on performers in previews, reviews and interviews, but rarely say more about the venue than its name and location. Following Luhmann, these "medial communications" can be understood as elements of the theatre system as soon as they are used between agents in that system, even though they were originally produced in the media system. This mediation between the production and the reception areas has changed over the recent decades in all cities, which might have influenced the societal position of theatre as a whole, or of parts of it, in the minds of populations. This role of the media has not been investigated in the present project, but Pia Strickler documented these developments for Bern ("Kritik als Kundendienst?", "Produktion und Rezeption von Theaterberichterstattung").

## Theatre systems in a political-financial context

In Figure 1 above, we placed the theatre system in the environment of other systems, of which the political system was already mentioned as the most important for the present project. Political inputs, in the form of rules and money, have a direct and essential influence on all researched theatre systems.

After World War II, all Western European countries decided to strengthen their support for the arts, particularly to raise the cultural and intellectual level of their populations and hence – it was thought – to preserve Europe from new disasters. The means the authorities used consisted, initially, of subsidising existing companies and other institutions, and later, of the imposition of more complex sets of rules and regulations. In the 1970s, the rather clear and relatively simple structures of companies, venues and audience organisations within the theatre systems were partly turned upside down by the cultural revolution that had started in the 1960s. The political systems reacted in line with this development and gave more attention to smaller and newer agents in the theatre system (see Van Maanen and Wilmer, *Theatre Worlds in Motion*).

In Eastern Europe, state subsidisation of theatre also received its structural form after World War II, but this development was less tied to an open dialogue between the theatre and the political systems than was the case in Western Europe. In both parts of Europe, the development of the mindset of the population was at stake, but in the eastern part, the education of the population had a more state-propagandistic intent and hence a more controlling character. In addition, the flowering of new forms of theatre in the 1960s and 1970s was certainly present in rehearsal rooms, on stage and even sometimes subsidised in Eastern European countries, but did not find the structural support of the authorities as was the case in Western Europe. Saro, Lelkes and Sušec Michieli have demonstrated that after the fall of the Berlin Wall, in Estonia, Hungary and Slovenia the cultural political structures were largely maintained (these chapters appeared in Van Maanen, Kotte and Saro, *Global Changes – Local Stages*).

As discussed above, one of the two instruments that the authorities use to support and influence a theatre system is subsidy. Perhaps "financial investment" would be a slightly better term, as some of the institutions discussed here are not so much subsidised as *owned* by the authorities, whether the state or by the city.

Aside from Tyneside, all city theatres are chiefly financially supported by the state. The state provides 90%, 82% and 70% of the total income of the city theatres in Maribor, Aarhus and Tartu respectively. The total level of subsidy is about the same for Debrecen's Csokonai: 80% of its total budget is subsidised, but the subsidy comes from both the state and from the city. The puppet theatre in Debrecen receives twice as much subsidy from the state as from the city. In Maribor, the only other city with a puppet theatre with its own in-house company, the situation is about the same. Vanemuine, the city theatre of Tartu, attracts attention by having the highest proportion of its budget – 30% – derived from its own income, rather than subsidy. The Stadttheater Bern approaches that figure with a subsidy of 75% of its budget, shared between the canton, the city and some smaller municipalities in the area. In Aarhus, venues are subsidised by the municipality, apart from the Danish National Opera, which is a national touring company and as such gets its primary subsidy from the state, with an additional subsidy from the city earmarked for special local productions. But looking behind the simple accounting, the city has parts of its subsidy reimbursed by the state, so again a mixed model of subsidy functions here.

The role of the city theatre in Tyneside is played by the Theatre Royal, a magnificent 19th-century structure seating almost 1300. It is run commercially by a not-for-profit foundation which, though independent, has strong ties to local dignitaries. It programmes a mix of popular musicals (34% of attendance), spoken theatre

(20%), panto (24%), dance (6%), children's performance (4%), opera, stand-up comedy and so on. While the Theatre Royal receives virtually no public money directly – only 5% of its operating income comes from grants, while the rest comes from earned income – many of the companies it hosts, such as the Royal Shakespeare Company, are regular recipients of state support. Most English arts are supported by Arts Council England (ACE),[13] which has five theatre companies in Tyneside as part of its national portfolio. The largest of these is Northern Stage, which receives approximately £1.56m (€2.15m) annually from ACE. Northern Stage, which has its own venue on the campus of Newcastle University, offers a wide variety of theatre from a range of genres, but our research found that it was the Theatre Royal, not Northern Stage, that Tynesiders saw as their "city theatre". The portfolio also includes the smaller, innovation-minded Live Theatre (which also has its own venue) and a trio of smaller specialist production companies who work in Tyneside and around the country.

While in Groningen, the city theatre is part of the municipal organisation, in Maribor since 2003 the state is the founder and owner of the Slovene National Theatre. In Groningen, however, the city covers the theatre's operating deficit, which amounts to about 50% of the total budget of this municipal organisation. In addition, the city is the only shareholder of the Martiniplaza, a commercial theatre with an attached congress centre, which costs the city €1.5m annually to run. However, the company that could be considered the "city company", Noord Nederlands Toneel (NNT) Theatre Company, is fully funded by the state, including its own small venue. It functions as a touring company based in Groningen. This is also true for the other three professional companies in the city. This means that in total, the state and the city share the costs for having theatre in the city. This situation is comparable to that of most other cities, but the important difference is that the city and the state do not share the costs for the whole, but divide the responsibility for the *making* and the *making available* of theatre between each other. Such a situation in which the city is financially responsible for the venue(s), while the state takes financial responsibility for the companies, is common with respect to the independent organisations in all cities. If this type of venue receives a subsidy, it is almost always from the city, whereas the companies get their money mostly from the state or can apply to national cultural funds.

However, the total subsidy that the city of Bern gives to its independent theatre, including venues, companies and projects, is about a third of the amount it provides to the Stadttheater.[14] Of that third, a little more than half goes to the

13 Note that Arts Council England has the responsibility for the arts in England only. Scotland, Wales and Northern Ireland all have separate arts authorities that answer to the Scottish, Welsh and Northern Irish governments, respectively.

14 This does not include the subsidies provided by the canton of Bern and other municipalities.

three venues for innovative theatre, which, like the city theatre, work on multi-annual contracts. The remainder goes to smaller venues, an annual theatre festival, independent companies and guest performances, the latter two on the basis of applications evaluated by a panel of theatre experts (*Präsidialdirektion der Stadt Bern*).

For the independent scene in Debrecen, the situation is less rosy, as it receives no financial support from the city at all, aside from the free (or nearly-free) use that a selected group of amateurs and semi-professional groups can make of municipal facilities such as Fönix or the Debrecen Community Centre. These venues, in turn, are subsidised by the city for 54% and 84% of their costs, respectively. In addition, independent companies can apply for financial support from the National Cultural Fund for special projects or work for specific target groups. In Slovenia, the same type of funding is available for independent venues or companies, which takes up 8% of the total state budget for the performing arts. In the period 2010–2013, three initiatives from Maribor benefited from a three-year grant from this budget.

Two professional theatres in Tartu, Tartu New Theatre (TNT) (a venue to host innovative theatre companies) and the Emajõe Summer Theatre (a project organisation for open-air summer productions), are subsidised by both the state and the city, but in opposite proportions. The venue receives 20% of its costs from the Estonian Cultural Endowment but only 6% from the city. For the summer theatre, the figures are reversed. A full 70% of these theatres' revenue derives from their own income.

As discussed above, the three companies in Groningen receive funding from the state, either directly (for two) or via the Performing Arts Fund NL (for one dance company).[15] For local projects and semi-professional or amateur activities, a moderate amount of money is available from provincial and municipal funds via the Arts Council Groningen.

In Table 4, the general financial relationships between the political and the theatrical system are summarised. It appears that the *city theatres*, except in Groningen, are subsidised for 80% to 90% of their total costs (TC), money mostly paid by the state. Almost all other subsidised organisations get between 60 to 80% of their TC funded by the state and/or the city. *Venues without a company* are financed by the cities for the greater part (except in Aarhus), *companies without a venue*, however, by the state (through national funds in general) or on a fifty-fifty basis, as is the case in Debrecen and Bern.

15 In Amsterdam, Rotterdam and The Hague, the state and the city each pay 50% of the subsidies of the larger, so-called city companies. This is not the case in other Dutch cities and towns.

**Table 4.** *Subsidy percentages of total costs of organisations and division among state and city contributions*

| | Aarhus | Bern | Debrecen | Groningen | Maribor | Tartu |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | State / City | State / City | State / City | State / City | State / City | State / City |
| **City theatre, including company** | *82% of TC** | *80% of TC** | *80% of TC* | - | *90% of TC* | *70% of TC* |
| | 100 / - | 50 / 30 | 58 / 42 | - | 100 / - | 100 / - |
| **Other important venue/ company combinations (on average)** | *71% of TC* | *60% of TC* | *70% of TC* | - | *80% of TC* | - |
| | 24 / 76* | varying | 70 / 30 | - | 65 / 35 | - |
| **Most important venues without a company (on average)** | *65% of TC* | *70% of TC* | *70% of TC* | *50% of TC* | *unknown* | *27% of TC* |
| | 70 / 30 | 1 / 85 | - / 100 | - / 100 | 2 / 98 | 23 / 77 |
| **Most important companies without a venue (on average)** | *80% of TC* | *60% of TC* | *70% of TC* | *75% of TC* | *unknown* | - |
| | 96 / 4* | 50 / 50 | 50 / 50 | 97 / 3** | 100 / - | - |

*Notes.* This data is not available for Tyneside for reasons of confidentiality. TC = total costs.*In addition, 11% of the total subsidy of the Stadttheater Bern is subsidised by some smaller municipalities in the canton. In Switzerland "state" refers to the canton of Bern, not the Swiss national government. In Aarhus, the subsidies of the municipality for so-called small city theatres are reimbursed by the state for 35%. **Including some money from the province.

# Conclusion

## Eastern European city theatres dominate their systems more than those in Western Europe

With regard to the differences between the various theatre infrastructures, it can be concluded that Debrecen, Maribor and Tartu have a large central theatre institution with an in-house company which provides the city with 42%, 40% and 65% of its professional performances respectively. Aarhus and Bern also have such an institution, but these are only responsible for 25% and 14% of the professional supply respectively, due to the larger number of smaller venues in these cities. With around 300 per year, the number of performances presented by these city theatres does not differ very much, although Vanemuine in Tartu provides the population with 431 performances per year. In Groningen and Tyneside, the city's central venue does not have a company of its own, but instead receives guest performances, 160 per year in the case of Groningen and 400 in Tyneside.

In Debrecen and Maribor, a number of cultural centres with a number of halls play an important role in presenting (semi-)professional theatre. Bern, on the other hand is an absolute exception with regard to the number of venues, having 171 of them active within the theatre system.

## Aarhus, Debrecen and Maribor have specific venues for children and youth theatre

All the studied cities have one or more venues for small-scale theatre and a number of places where theatre is presented on a less regular basis, such as cultural or community centres and locations for site-specific work. But in line with our conclusions above, the Western European cities, particularly in Bern and Aarhus, have far more of these smaller organisations. In Debrecen, professional independent venues and companies dedicated to innovative theatre seem to be lacking. On the other hand, semi-professional companies deliver 15% of all performances in this city and attract 25% of all spectators.[16] In Aarhus, Debrecen and Maribor, theatre for young audiences have a more autonomous place in the theatre system than in the other cities, thanks to the specific venues for this group. In the other cities, theatre for children and youth is largely spread over a number of "general" venues. In Debrecen and Maribor, about 50% of visits to professional theatre are within this sub-system, particularly in puppet theatre. In Aarhus, Groningen and Tartu, this figure is about 30% (Van Maanen et al., *How Theatre Functions*).

## Debrecen is the champion of selling season tickets, Tartu of box office income

Forms of self-organisation of audiences have been disappearing in recent decades. With some exceptions in Debrecen, Maribor and (to some extent) Bern, subscription systems are also not very much in use anymore, which means that theatre organisations have to find their spectators on a more individual and incidental basis then was formerly the case. Particularly in Debrecen, however, a variety of types of season tickets bind the audiences to the city theatre to a great degree. This does not necessarily mean that Csokonai Theatre earns more money from its box office than theatres elsewhere. Rather, it is the Tartu theatres which appear to cover the highest percentage of their costs from their own income. The Theatre Royal in Tyneside operates as a commercial entity, of course, and thus it earns over 90% of its income from box office and concession sales.

16 It is important to know that during the period of research Attila Vidnyanszky was director of the city theatre Csokonai National Theatre, where he strongly developed the theatre landscape of Debrecen. In 2013, he left Debrecen to become the director of the National Theatre in Budapest.

## In general, the state pays for the city theatres, the city for the independent venues

In general, city theatres are largely financed by the state (although the Stadttheater Bern receives half of its subsidy from the city and some smaller municipalities together). Independent venues tend to be supported by cities, but independent companies are most often subsidised from state funds. If venues and companies are two parts of the same organisation, this separation of financial streams is not generally a problem. Theoretically speaking, a problem is more likely to arise between a venue supported by one authority and a company funded by another, because different authorities can have different interests in supporting the organisation. In the Netherlands, for instance, the state aims to subsidise the making of theatre on a high artistic level, while the cities fund the venues to serve the needs of as many audiences as possible.

But here we already encounter the need for a thorough comparative analysis of the relations between the theatre system and the political systems in the various cities and countries. The articles following this first overview of the various theatre systems give some more detailed information which is subsequently used in the summarising article to formulate some hypotheses on the relationship between theatre systems and the functioning of theatre.

---

## Bibliography


Becker, Howard, S. *Art Worlds.* Berkeley: University of California Press, 1982.

Bennett, Susan. *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception.* London: Routledge, 1997.

Bertalanffy, Ludwig von. *General System Theory: Foundations, Development, Applications*, New York: George Braziller, 1969.

Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production: Essays on art and literature*. Cambridge: Polity Press, 1993.

—. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Cornwall: Stanford University Press, 1996.

Cremona, Vicki Ann, Peter Eversmann, Hans van Maanen, Willmar Sauter and John Tulloch, eds. *Theatrical Events: Borders, Dynamics and Frames.* Amsterdam and New York: Rodopi, 2004.

De Leeuw, Antonius Cornelis Joannes. *Organisaties; management, analyse, ontwerp en verandering*. Assen, Maastricht: Van Gorcum, 1990.

Gyger, Christian. “Stadt und Land. Was wird gespielt?” *Bühne & Büro. Gegenwartstheater in der Schweiz*. Ed. Andreas Kotte. Zürich: Chronos Verlag, 2012. 51–96.

Hofmann, Jürgen. *Kritisches Handbuch des westdeutschen Theaters*. Berlin: Klaus Guhl, 1981.

Kotte, Andreas, ed. *Bühne & Büro. Gegenwartstheater in der Schweiz*. Zürich: Chronos Verlag, 2012.

Kotte, Andreas. “Theaterlandschaft. Stadttheater – Freie Szene – Volkstheater”. *Bühne & Büro. Gegenwartstheater in der Schweiz*. Ed. Andreas Kotte. Zürich: Chronos Verlag, 2012. 13–34.

Lelkes, Zsofia. “Changes in the Hungarian Theatre System.” *Global Changes – Local Stages: How Theatre Functions in Small European Countries*. Eds. H. van Maanen, A. Kotte, A. Saro, Amsterdam, New York: Rodopi, 2009. 90-124.

Luhmann, Niklas. *Art as a Social System*. Stanford: Stanford University Press, 2000.

Saro, Anneli. “The Interaction of Theatre and Society: the Example of Estonia.” *Global Changes – Local Stages: How Theatre Functions in Small European Countries*. Eds. H. van Maanen, A. Kotte, A. Saro, Amsterdam, New York: Rodopi, 2009. 41-62.

Parsons, Talcott. *The Social System.* New York: The Free Press, 1951.

Präsidialdirektion der Stadt Bern: Tätigkeitsbericht 2012 der Abteilung Kulturelles. Februar 2013. http://www.bern.ch/stadtverwaltung/prd/kultur/archiv-1/downloads/Taetigkeitsbericht_2012_Abteilung_Kulturelles.pdf/download

Sauter, Willmar. *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception.* Iowa City: University of Iowa Press, 2000.

Strickler, Pia. “Publikumsbefragung. Kritik als Kundendienst?” *Bühne & Büro. Gegenwartstheater in der Schweiz*. Ed. Andreas Kotte. Zürich: Chronos Verlag, 2012. 159–176.

—. “Produktion und Rezeption von Theaterberichterstattung.” *Theater und Öffentlichkeit. Theatervermittlung als Problem*. Eds. Prinz-Kiesbüye, Myrna-Alice, Yvonne Schmidt and Pia Strickler. Zürich: Chronos Verlag, 2012. 201–251.

Sušec Michieli, Barbara. “Between Inertia and Cultural Terrorism: Slovenian Theatre in Times of Crisis and Change.” *Global Changes – Local Stages. How Theatre Functions in Small European Countries*. Eds. H. van Maanen, A. Kotte, A. Saro. Amsterdam, New York: Rodopi, 2009. 63-89.

—. “National Theatre, Identity and (Geo)politics.” (Nacionalno gledališče, identiteta in (geo)politika.) *Amfiteater* 1. 1 (2008): 100-112

Van Maanen, Hans. “How Theatrical Events Determine Theatre’s Functioning in Society.” *Global Changes – Local Stages. How Theatre Functions in Small European Countries*. Eds. H. van Maanen, A. Kotte, A. Saro, Amsterdam, New York: Rodopi, 2009. 490-523.

—. *How to Study Art Worlds: On the Societal Functioning of Aesthetic Values*. Amsterdam: AUP, 2009.

Van Maanen, Hans and Wilmer, S.E., eds. *Theatre Worlds in Motion: Structures, Politics and Developments in the Countries of Western Europe.* Amsterdam: Rodopi, 1998.

Van Maanen, Hans, Antine Zijlstra and Marline L. Wilders. *How Theatre Functions in the City of Groningen: Supply and Use in a Regular Season.* Research Centre Arts in Society, University of Groningen: 2013.

Veraguth, Manfred. "Kleinkunst. Im Zelt und an der Börse." *Bühne & Büro. Gegenwartstheater in der Schweiz*. Ed. Andreas Kotte. Zürich: Chronos Verlag, 2012. 227-237.

UDK 792.02(4)

The aim of the article is to compare the production and distribution of theatre in the cities of Aarhus (Denmark), Debrecen (Hungary), Groningen (The Netherlands), Maribor (Slovenia) and Tartu (Estonia), and to discern whether the differences or similarities in theatre systems can be related to the differences and similarities in production (productions), distribution (performances) and consumption (visits). The findings are based on the analysis of the extensive data recorded by the *City Study* of the Project on European Theatre Systems (STEP).

All the public theatrical events of one season (between the years 2010–2011) of these five cities were collected and divided into seven types of theatre: Spoken Theatre, Dance, Musical Theatre, *Kleinkunst*, Puppet and Object Theatre, *Cirque Nouveau* and Show, and Physical Theatre. Spoken Theatre clearly dominates in the majority of the cities (competing often with Musical Theatre). In the article, we also discuss how the cultural traditions, the structure of the theatre system, the policy aspects of the theatre system and the economics of theatre production influence the production, distribution and consumption of theatre.

## Keywords

theatre systems, distribution of theatre, production of theatre, supply, theatre types, genres, international comparative theatre survey, STEP

# Theatre Production and Distribution in Different European Cities

Hedi-Liis Toome and Anneli Saro

## Introduction

This research about the theatre supply in different cities is based on five cities in five different European countries: Aarhus in Denmark, Debrecen in Hungary, Groningen in the Netherlands, Maribor in Slovenia and Tartu in Estonia. These cities have some common features: they are neither capital cities nor the theatre capitals of their countries. They are university cities and cultural centres of their regions, with their number of inhabitants varies from 240,000 to 100,000 (see Table 1). In addition, four of them – Maribor, Aarhus, Tartu and Debrecen – are all the second biggest cities in their countries. Groningen is the biggest city in the north of the Netherlands. To analyse the functioning of theatre systems in these cities, information about all public theatrical events (performances of professional and amateur theatre) from one season or one calendar year (depending on the city) during the period 2010–2011 were collected and entered into a spreadsheet.

The aim of this article is to compare the production and distribution of theatre in these cities and to discern whether the differences or similarities in theatre systems can be related to the differences and similarities in production (productions), distribution (performances) and consumption (visits). First, in Section 1, we describe the general statistical background of the cities and the production and distribution of theatre. In Section 2, we then discuss the methodology, terminology and problems of data collecting. The analysis and discussion of the data is divided into three sections: the division of productions (Section 3), performances (Section 4) and visits (Section 5) between different types of theatre.

The research for this article has been supported by the Estonian Research Council (grant "Emergent Stories: Storytelling and Joint Sense Making in Narrative Environments"; PUT 192), the Municipality of Groningen and Slovenian Research Agency (project No. P6-0376, Theatre and Transars Research programme).

The article is based on the data collected by the following researchers of the Project on European Theatre Systems (STEP) group: Magdolna Balkányi (Debrecen), Louise Ejgod Hansen (Aarhus), Andreas Kotte and Frank Gerber (Bern), Hans van Maanen (Groningen), Ksenija Repina Kramberger and Maja Šorli (Maribor) and Hedi-Liis Toome (Tartu).

## General theatrical background of the cities

The cities in Table 1 are presented in alphabetical order but, coincidentally, the population also decreases from left to right, presenting Aarhus as the biggest city and Tartu as the smallest. Unfortunately, the table does not give any information about the geographical location and cultural background of the cities. It is somewhat important to stress that Groningen is located in Western Europe, Aarhus in Northern Europe; Debrecen, Maribor and Tartu could perhaps be united under the notion of Eastern or Central Eastern Europe.[1]

**Table 1.** *Population, productions, performances and theatre visits in the cities of the STEP City Study*

| City | Aarhus | Debrecen | Groningen | Maribor | Tartu |
|---|---|---|---|---|---|
| Population in the year of research | 240,000 | 210,000 | 190,000 | 110,000 | 100,000 |
| The year of the data gathering | Season 2010/2011 | Season 2010/2011 | Season 2010/2011 | Season 2010/2011 | Year 2010 |
| Productions per year | 171 | 275 | 489 | 138 | 160 |
| Performances per year | 1103 | 1014 | 979 | 678 | 680 |
| Visits per year | 226,866 | 203,544 | 203,808 | 170,064 | 156,916 |
| Performances per production | 6.5 | 3.7 | 2.0 | 4.9 | 4.3 |
| Visits per production | 1,327 | 741 | 417 | 1.232 | 980 |
| Visits per performance | 206 | 201 | 208 | 251 | 230 |
| Visits per inhabitant | 0.95 | 0.97 | 1.07 | 1.55 | 1.56 |

*Notes.* The data from Aarhus and Maribor include only professional supply.

When looking at the number of productions per year, it strikes the eye that there is a considerable number of different productions (489) available in Groningen. This number is mainly an outcome of the Dutch touring theatre system and the separation of the production and the distribution domains (see more about the Dutch theatre system in Van Maanen "The Dutch Theatre System" and Van Maanen "How Theatrical" and the comparison of theatre systems in the current issue). As one can also see, the average number of performances of a single

1 The cultural and theatrical background of these countries is analysed more thoroughly in the article on theatre systems in the present volume but is also considered in Hansen, Lelkes, Saro "Introduction", Saro "The Interaction of Theatre and Society: the Example of Estonia", Sušec Michieli, Van Maanen "The Dutch theatre system: a world of independents", Van Maanen "How Theatrical Events Determine Theatre's Functioning in Society". Estonia is often considered a Baltic state, but in some classifications is considered Northern or Eastern Europe. Hungary is considered either Central or Eastern Europe, depending upon the classification system. And Slovenia is most often classified as Central Europe, but is sometimes considered South Eastern Europe. All three countries share a socialist or communist background, Estonia and Hungary influenced by the Soviet Union and Slovenia as part of the former Yugoslavia.

production in Groningen is 2.0 because most of the works shown there are so called guest performances; as such, most productions are usually performed only once in the city. At the same time, some groups function partly as city or city-region companies (Van Maanen, "How Theatrical" 490, 492), but they also tour a lot, performing in Groningen only for a few times.

Maribor and Tartu seem to have quite similar production and distribution domains because the number of inhabitants, productions, performances and visits is almost the same. (The amateur theatre in the data about Tartu does not influence the balance much.)

But data from Aarhus and Debrecen reveal an intriguing difference when compared to each other. Even though the population of the cities is similar (Aarhus having 14% more inhabitants), the number of productions in Debrecen, however, exceed those in Aarhus by 38%. From the perspective of a spectator, the people living in Debrecen and Groningen should appreciate the wide variety of works available in the theatres of their cities; looking from the economic perspective, however, one can detect a rather low exploitation of productions in Debrecen and especially in Groningen – every production is performed on average only 3–4 or 1–2 times, respectively, in contrast to 6–7 performances per production in Aarhus. Because of the limited number of the performances of a production, the audience numbers per production are also quite low in Groningen (421) and Debrecen (741) compared to the other cities where there are almost 1000 visits or more per production. There is a rather small difference between the average number of visits per performance in Debrecen, Aarhus and Groningen (201–208); Tartu with 231 and Maribor with 251 visits come forth. This difference can be explained by the size of venues and the policy of repertoire making (this will be discussed in the end of the article). But the reasons of the small number of performances per production in Debrecen lies probably in the limited number of potential audiences (see the article on theatre audiences in the current issue) and in the considerable amount of guest performances. The statement is also supported by the number of theatre visits per inhabitant that is the second lowest (0.97) in Debrecen. Statistically, people in Groningen are quite active theatre goers, visiting theatre once per year on the average. But even for them it is difficult to compete with Maribor and Tartu, where there are 1.6 theatre visits per inhabitant. A deeper insight into the statistics as well as an interpretation of the numbers is provided further in the article.

## Methodology

We collected the data about different public theatrical events[2] in each of the five cities and entered it into a spreadsheet. In the file, we entered the name of the production, the number of performances of a production, the number of theatre visits it attracted during the period under research, the type of production and, if necessary, also the genre of the production. Table 2 introduces the types and genres that were agreed upon by the research group after long discussions (one sees later in the article that not all the types and genres are present in all the five cities).

The consensus to use certain types and genres of theatre brings out the crucial observations of international comparative research – first, how to distinguish between different types and genres on the national and comparative levels; second, how to define the types and genres in the first place so that they are suitable for and representative of different countries: and third, how to be sure that the agreed and discussed genres are finally understood the same way by researchers from different countries with differently built theatre systems and with different cultural backgrounds. The STEP research group realised that every researcher came to the discussion about different types and genres based foremost on their own expert knowledge on their own local theatre system.

For example, there are some types and genres that are available for public in some cities and are therefore counted as public theatrical events and in some other cities the same type or genre is performed mostly for some local community. People learn about these events only when one is a member of the community or knows people belonging to the community and because of that researchers doing quantitative inquiry can hardly access and cover these performances. For instance, this is the case with Folk Dance in Hungary, where many semi-professional Folk Dance groups give public performances in the framework of theatre institutions or theatrical events. This is different from Estonia and Slovenia where Folk Dance is only performed by amateurs and is not considered part of the field of theatre.

Stand-up Comedy is another example of a genre on the borderline of the theatre system. Especially in highly subsidised theatre systems such as in Denmark, Stand-up Comedy is not regarded as “proper theatre” and is not included in the publicly subsidised part of the system, but is presented in the same commercial venues as other types of theatre. This becomes visible in the Danish data set: in

2 For example, the data about performances in schools or kindergartens were not collected, because these are closed events and not available in the public supply.

the Musikhuset Aarhus (a semi-commercial venue) 10 of 111 productions in the season 2010/2011 were Stand-up Comedy.[3] In the discussions within STEP about categories of theatre, we agreed that even though some of the forms of theatre that are so typical for one country do not appear in other countries, such forms have to be included in the research. To better understand the particularities of theatre in these five cities, the research group met annually in one of the researched cities and visited theatre performances and, as necessary, discussed the particular performances with the help of videos or other documentation.

Thus, we decided to use seven main types of theatre when categorising the productions and performances shown in the cities: 1) Spoken Theatre; 2) Musical Theatre; 3) Dance; 4) *Kleinkunst*[4]; 5) Puppet and Object Theatre; 6) *Cirque Nouveau* and Show; and 7) Physical Theatre. Three of these types – Musical Theatre, Dance and *Kleinkunst* – are also divided into genres.

**Table 2.** *Types and genres of theatre*

| Types | Genres |
|---|---|
| **1) Spoken Theatre** | |
| **2) Musical Theatre** | - Opera/Operetta<br>- Musical<br>- Music Theatre<br>- Theatre Concert |
| **3) Dance** | - Classical Ballet<br>- Contemporary Dance<br>- Folk Dance<br>- Urban Dance |
| **4) *Kleinkunst*** | - Cabaret<br>- Stand-up Comedy<br>- Improvisational Theatre<br>- Performance of a Singer/Songwriter |
| **5) Puppet and Object Theatre** | |
| **6) *Cirque Nouveau* and Show** | |
| **7) Physical Theatre** | |

The decision not to use genres for Spoken Theatre (for example: Comedy, Drama, Tragedy or Performance-based versus Text-based, etc.) was a difficult choice but

3 The fact that Stand-up is not a part of the established theatre distribution system in all cities makes it difficult to count it based on venues, since it also takes place in venues not otherwise used for theatre.

4 The term *Kleinkunst* (used in both German and Dutch) was chosen because the term "Stand-up" was too narrow for describing the essence of this category and the Dutch word *cabaret* has a different specific meaning in Danish and Estonian.

it was agreed on that those genres were not relevant for this research.[5] Puppet and Object Theatre, *Cirque Nouveau* and Show, as well as Physical Theatre are types of theatre that are quite distinct and do not necessitate further categorisation into genres.

*Cirque Nouveau* and Show are combined into one category for type of theatre because both of these types use music and body movement yet differently from Musical Theatre or Dance. *Cirque Nouveau* is a type of circus that puts more emphasis on the storyline and aesthetics of the performance if compared to the traditional circus that is built on individual challenging acts and animal tricks that as a whole do not create a narrative. Show refers to performances that mix music, dance and drama that often have a high entertainment factor and are presented for huge audiences for commercial reasons. Physical Theatre is a type of theatre that uses aesthetics mainly based on physical means of expression such as hand gestures, body language and body movement, but is not considered exclusively dance (see Kennedy 462).

As mentioned, three types of theatre were broken down into genres. These are needed because hypothetically these genres should attract different kinds of audiences (for example, the audiences for Urban (Street) Dance and Ballet are not the same) compared to the other four types that each should attract more similar audiences (for example, people attending Puppet Theatre would also attend Object Theatre performances). Thus, further defining the genres was necessary for the types Musical Theatre, Dance and *Kleinkunst.*

There are four genres of Musical Theatre. Opera and Operetta are combined because both are usually based on classical music and this makes these two genres similar to each other and different from every other Musical Theatre genre. Even though Operetta could be considered more of an entertainment genre and therefore closer to Musicals, both Opera and Operetta need classically trained soloists and are mostly sung by opera singers. In addition, the audience research in Tartu shows that people who visit Opera also visit Operetta, as opposed to Musical audiences who do not visit Opera or Operetta (Toome 168). The genre Musical uses dramatic elements, music and dance in quite balanced proportions, but music nevertheless takes the leading role. Music Theatre is a rare genre, especially characteristic for the Netherlands; it uses music and text

5 Spoken Theatre is the term chosen by the STEP group. Since the term "drama" also has connotations of a genre and playwriting, we decided to avoid it. The classical division of Spoken Theatre into Tragedy, Comedy and Drama is not very effective nowadays because Tragedy is rarely fully present and the thin line between Drama and Comedy often depends on individual reception. Also questionable is what genres like these say about the style of performances. The division between Text-based and Performance-based does say more about the style of performance, but since most of the productions would be either Text-based or in-between these two categories, these terms were also abandoned.

to an equal degree, usually having a storyline with musical interludes (songs) added or with music supporting the full dramatic storyline. Theatre Concert is a particularly Danish genre, normally based on an existing oeuvre of a particular band that is reinterpreted in a non-traditional way and performed live on stage in a staging that creates a universe, but normally not a storyline.

Dance theatre is divided into four different genres: Classical Ballet, Contemporary Dance, Urban Dance and Folk Dance. The latter is largely a Hungarian genre of theatre.

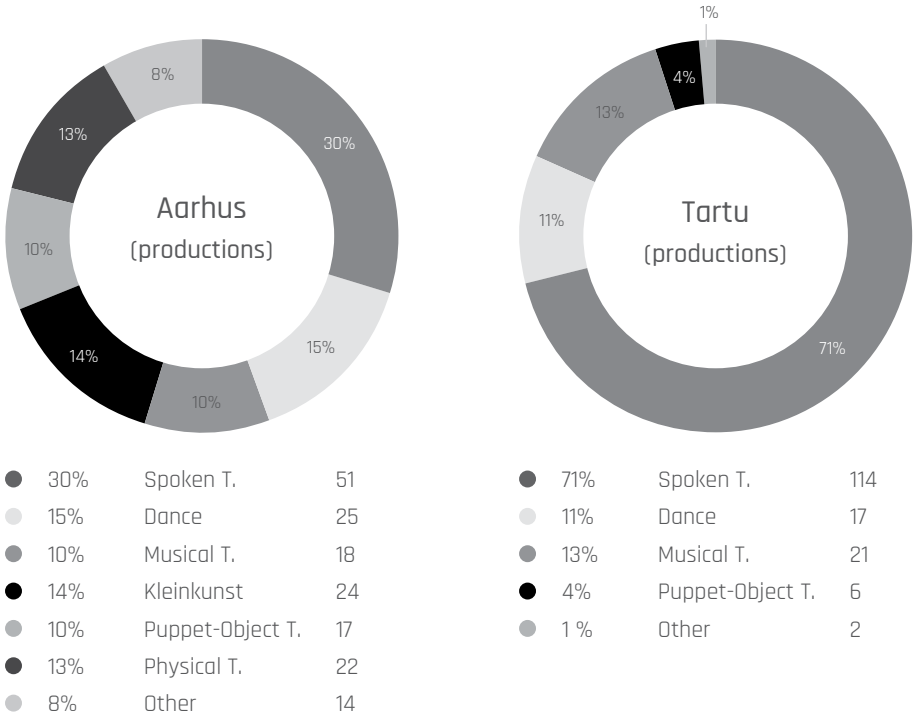
*Kleinkunst,* finally, is divided into four genres: Stand-up, Cabaret, Improvisational Theatre and Performance of a Singer/Songwriter. *Kleinkunst* is a type of theatre that is often performed solo or in small groups (2–3 people) and mostly in smaller or non-traditional theatre venues. Stand-up is a genre where a comedian performs a grouping of humorous jokes and stories, often presenting one's personal experiences and speaking directly to spectators. Cabaret, a particularly popular genre in the Netherlands, is usually a mixture of (stand-up) comedy, theatre, and music that often includes social themes and political satire. A production is considered Improvisational Theatre when it consists of small, improvised sketches on themes that are often triggered by the audience. A Performance of a Singer/Songwriter, seen as *Kleinkunst* instead of as a musical genre, is a one-person concert where the breaks between songs are filled by small stories told by the singer.

## The division of productions

### Results

At first, we compared the cities on the level of available types (and genres, if needed) of theatre based on the number of productions. The supply of different types and genres in the locations varies considerably. The cities could be divided into three groups: Aarhus and Groningen with the widest variety of types and genres; Tartu and Maribor having the least variety; and finally, Debrecen, falling between these two groups.

The supply of different types of theatre is the most balanced in Aarhus and the least balanced in Tartu (see Figure 1) which means the people living in Aarhus have a wider choice of types and genres available when planning a night out at the theatre compared to the people living in Tartu.




| | | | |
|---|---|---|---|
| 30% | Spoken T. | 51 | |
| 15% | Dance | 25 | |
| 10% | Musical T. | 18 | |
| 14% | Kleinkunst | 24 | |
| 10% | Puppet-Object T. | 17 | |
| 13% | Physical T. | 22 | |
| 8% | Other | 14 | |

| | | |
|---|---|---|
| 71% | Spoken T. | 114 |
| 11% | Dance | 17 |
| 13% | Musical T. | 21 |
| 4% | Puppet-Object T. | 6 |
| 1 % | Other | 2 |

**Figure 1.** *Different types of theatre productions available in Aarhus (Season 2010/2011) and in Tartu (year 2010).*

Even though in Aarhus the number of Spoken Theatre productions in the supply is the biggest (almost one-third of the productions), the other types of theatre are quite visible as well. Only Groningen (see Appendix 1) offers the same variety of different types of theatre for the audiences as Aarhus. But whereas in Aarhus the division of types ranges from 10% of Puppet-Object Theatre to 30% of Spoken Theatre productions, in Groningen it ranges from 2% of Puppet-Object Theatre to 43% of Spoken Theatre. This means that both cities offer the widest variety of types but some of the types are less present in Groningen. Groningen differs from the other cities by the amount of *Kleinkunst* in the supply (24% of the performances). Aarhus comes in second with 14% of *Kleinkunst* performances (but that does not cover the whole supply of *Kleinkunst*, because lot of it takes place at venues that are not theatre venues and were subsequently left out of the research).

Tartu presents the opposite to the variety of theatre types. In this city, 71% of all the productions shown during the year 2010 were Spoken Theatre productions and this type appears 1.5 times more than in any other city. In addition, there are no *Kleinkunst*, Physical Theatre, *Cirque Nouveau*, Show or Dance theatre

genres like Urban Dance or Folk Dance in the theatre supply of Tartu. Maribor (see Appendix 1) resembles Tartu, having no *Kleinkunst*, Physical Theatre, *Cirque Nouveau*, Show, Urban Dance or Folk Dance during the 2010/11 season. But Maribor differs from all the other cities because it has no professional Musicals in the supply, only amateur,[6] yet its Opera productions balance the deficit. At the same time, Maribor has considerably more Puppet-Object Theatre (30% of all the productions) than the other four cities. This can be explained by the fact that one of the two puppet theatres of Slovenia is situated in Maribor and is one of the three theatres in the city.

While other cities show quite a similar ratio (10–15%) of Dance and Musical Theatre productions in the whole supply, Debrecen (see Appendix 1) has 9% of Musical Theatre and 27% of Dance productions.[7] Despite the fact that Hungary has a vivid tradition of Dance theatre, the presence of Dance is over-represented in this data when compared to the average supply of productions during other seasons because of two theatre festivals that brought 23 different Contemporary Dance productions to the city, all the productions were performed only once. These exceptional events overshadowed 6 Folk Dance productions with 24 performances.

## Discussion

The differences in the supply of productions in these five cities can possibly be explained by the following aspects:

*The cultural and historical backgrounds.* The Soviet backgrounds of Hungary and Estonia and also to a certain extent the socialist background of Slovenia have secured the importance of Spoken Theatre as a culturally and socially prestigious art form in these countries. The aesthetics and theatre education has been strongly based on Stanislavski (psychological acting) and somewhat less on Brecht (theatre as a social forum). In addition, genres like Western Musical or Contemporary Dance were ostracised in the Soviet Union, thus, also in Estonia, until the end of the 1980s. Contemporary Dance in Maribor and Debrecen was also not very present in the 1980s or earlier because a supporting educational and institutional framework was missing (in Maribor it was possible only when choreographers had a chance to work with Spoken Theatre directors, which did not happen often). The collapse of the Soviet Union and the disintegration

6 There is no data collected about amateur theatre in Maribor.

7 When considering only the professional productions in Debrecen, the percentage of Dance productions is smaller and thus more similar to the other cities.

of Yugoslavia opened borders for the theatre makers and only since then, have some of the previously underrepresented types and genres of theatre started to appear more in the supply of these three countries.[8] At the same time, there are also some new types and genres that have started to emerge only in the last years. The latter is the case for Stand-up Comedy in Tartu and Maribor.[9] Western Europe has had a more liberal cultural background and the audiences are more familiar with different types and genres of theatre. The local particularities of theatre – like Folk Dance in Hungary, *Kleinkunst* in the Netherlands and in Denmark – also leave a strong imprint on the theatre supply.

*The presence of a company of specific type.* Both Maribor and Debrecen have a puppet theatre with its own venue and company in the city and therefore they are able to keep many different productions in their programme all through the season compared to the cities that have Puppet and Object Theatre productions usually only as guest performances. It also seems that there is no particular reason for the puppet theatres to be located in these cities except that they are the cultural centres of the region.

*The availability of venues for different types and genres.* Some types of theatre need certain kind of venues and the lack of suitable stages could be the reason why some genres are not part of the supply in some of these cities. For example, there is only one small venue for Puppet Theatre in Tartu and one good venue for Contemporary Dance. The lack of appropriate venues can create a circle in which performances of a certain type or genre are not present for the audiences and thus, there are no audiences for these genres, especially when performed rarely.

*The availability of educational input for different types and genres of theatre.* There is a lack of some genres because no professional educational input is provided not only in the cities, but also in the countries in general. For example, in Slovenia, Contemporary Dance is only taught in one secondary school. In Estonia, Urban Dance as well as *Cirque Nouveau* are only taught as recreational activities in hobby schools for children and youth. In the Netherlands, the *Academie voor Kleinkunst* in Amsterdam teaches *Kleinkunst*, which directly affects the number of this type of performances in Groningen and in the Netherlands in general. Thus, the availability of different theatre genres depends on the following aspects of

8 For example, in Estonia, only the last decade has seen the introduction of the term "performing arts" next to the theatre art not only in theatre criticism but also in theatre politics. The idea of what is considered to be theatre has been more conservative in the Eastern bloc compared to, for example, the Netherlands or Denmark, where the blurring of borders between theatre and other art forms has had a longer tradition.

9 Nevertheless, there is quite a strict line between professional actors who perform in theatre venues (usually the actors are not authors of the texts they are presenting and the so-called mono performances are also staged by professional directors) and amateur stand-up artists who perform in pubs and alternative venues and are responsible for the texts they are presenting.

theatre education: the presence of a theatre school in the city or in the country, the kinds of approaches to theatre or acting taught in theatre schools, the presence of any special schools or training for musical actors, ballet dancers, performers of contemporary dance or *Cirque Nouveau*, etc. Nevertheless, despite the lack of special educational input for Puppet Theatre in Estonia, Hungary and Slovenia, there are Puppet Theatres in these countries and most puppeteers mostly just have an educational background in acting or they have studied puppetry abroad.

*The size of the city and country.* Finally, it should be remembered that of the cities in this research, Maribor and Tartu have half the population of the other cities, and the countries of these two cities, Slovenia and Estonia, are also the smallest countries in the study. The number of inhabitants correlates at least partly to the number of theatre makers and the smaller the theatrical supply, the less diversity that supply is able to provide.

## The division of performances

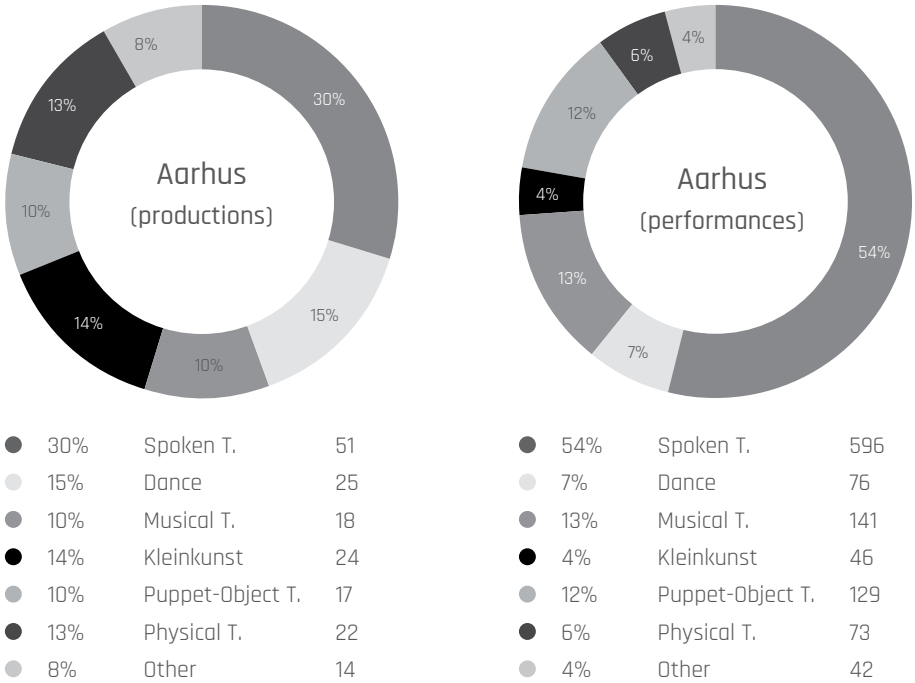
### Results

The division of productions by types enables us to understand the variety of theatre that is produced and hosted by institutions and from which a spectator can choose. But the division of performances might give a clearer and better understanding about the level of availability of the types and what types of theatre audiences actually visit (the latter will be discussed in more detail later on). Thus, the analysis of the supply of performances is a twofold issue: it sheds light upon the principles of production and programming but also upon the reception of theatre in general. The difference between supply and reception becomes evident through the differential between the proportion of productions and performances.

The most conspicuous characteristic here is the difference between productions and performances of Spoken Theatre and based on that, the supply of theatre in the cities can be divided into three groups: 1) the percentage of Spoken Theatre performances exceeds the percentage of Spoken Theatre productions, 2) the numbers are more or less equal or 3) the percentage of Spoken Theatre productions exceeds the percentage of Spoken Theatre performances.

In Aarhus, the amount of productions and performances in the whole supply changes quite radically (see Figure 2). Spoken Theatre productions made up "only" 30% of the total productions in the supply, yet 54% of the supply of

Spoken Theatre performances. Overall, it is the Dance theatre that "loses" half of its supply – from 15% of productions to 7% of performances. Also, there are fewer Physical Theatre and Puppet-Object Theatre performances in the supply compared to the number of productions.




| | | | |
|---|---|---|---|
| 30% | Spoken T. | 51 | |
| 15% | Dance | 25 | |
| 10% | Musical T. | 18 | |
| 14% | Kleinkunst | 24 | |
| 10% | Puppet-Object T. | 17 | |
| 13% | Physical T. | 22 | |
| 8% | Other | 14 | |

| | | |
|---|---|---|
| 54% | Spoken T. | 596 |
| 7% | Dance | 76 |
| 13% | Musical T. | 141 |
| 4% | Kleinkunst | 46 |
| 12% | Puppet-Object T. | 129 |
| 6% | Physical T. | 73 |
| 4% | Other | 42 |

**Figure 2.** *The proportion of different types of productions and performances in the supply of Aarhus (Season 2010/2011).*

In Groningen, the number of Spoken Theatre, Dance and Music Theatre performances rises only a little compared to the numbers of productions. *Kleinkunst* makes the biggest drop from 24% of productions to 17% of the performances. But in general, Groningen (as well as Tartu) has the least changes compared to the proportion of the productions and of the performances. In Tartu (see Appendix 1), the amount of Spoken Theatre performances stays the same as the number of productions (even rises from 71% to 72%), the number of Dance performances decreases from 11% to 8% and the ratio of musical theatre increases from 13% to 19%.

In Maribor, there are slightly fewer Spoken Theatre, Dance and Musical Theatre performances in the supply compared to the number of productions of these three types, but a lot more Puppet-Object Theatre (the rise from 30% of productions

to 43% of the performances in the supply). This makes Maribor quite unique in the sense that Spoken Theatre and Puppet-Object Theatre are equally present in the supply of performances (43% of Puppet-Object and 42% of Spoken Theatre).

Debrecen is in some sense the opposite of Aarhus (see Figure 3), because here the proportion of Spoken Theatre performances in the supply drops from 44% of the productions to 36% of the performances. The amount of Dance performances makes a similar decrease from 27% to only 11%. It is the Puppet-Object Theatre that offers 30% of the performances in the supply compared to 12% of productions of the supply of Debrecen.

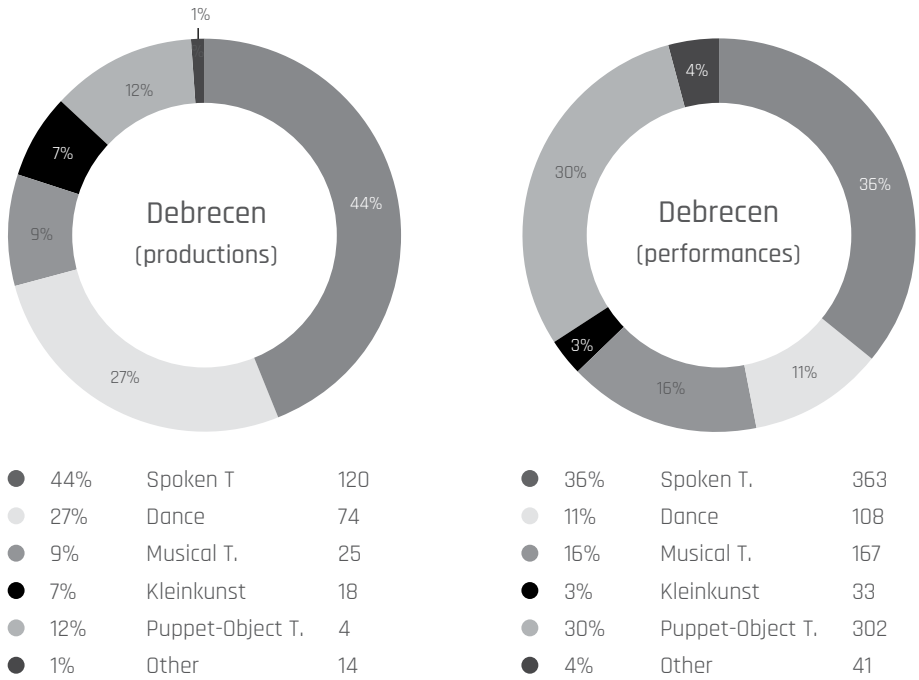



**Figure 3.** *The proportion of different types of productions and performances in the supply of Debrecen (Season 2010/2011).*

Looking at the number of Spoken Theatre performances, one notices the dominance of Spoken Theatre in the supply of Tartu (72%) as well as in Aarhus (54%) and Groningen (48%). Thus the wide variety of types and genres of theatre in Aarhus and Groningen that was acclaimed earlier is not so visible in the supply of performances. At the same time, Maribor and Debrecen have two dominating types of theatre in offer: Spoken Theatre and Puppet-Object Theatre. There are 42% of Spoken Theatre and 43% of Puppet-Object Theatre

performances in Maribor and 36% of Spoken Theatre and 30% of Puppet-Object Theatre performances in Debrecen.

Here, we can briefly mention something about the data about different types and genres of performances that was collected also in Bern, Switzerland, but was not included in the overall analysis in this article.[10] The amount of public theatrical events in this city is striking: a total of 3,075 performances took place in Bern in 2011. The huge amount of performances (three times more than in Aarhus, that offers the biggest amount among the five cities in the research) is the reason why other kinds of data like the number of productions and visits were not collected in Bern. But even without any other data, Bern is worth comparing to the other cities, because in the supply, 51% of performances represented Spoken Theatre, 15% Musical Theatre, 13% *Kleinkunst*, 11% of Dance, 5% Puppet-Object Theatre and 5% Other types of theatre. Thus despite the impressive amount of performances, the general division between different types of theatre in Bern closely resembles the situation in Aarhus and Groningen.

According to these five cities researched, it is possible to conclude that there are always more Dance productions in the supply compared to the proportion of performances. And in general (with the exclusion of Maribor) there are always more Musical Theatre performances in the supply compared to the proportion of productions. This means that that the audience prefers Musical Theatre to Dance theatre and that one Musical Theatre production can have more performances than a Dance production.

## Discussion

The relationship between the ratio of productions and of performances in the whole supply and the increase or decrease of this can indicate many different things.

*The presence of a company of a specific type (puppetry, for example) that produces on its home stage(s) and can therefore give many performances of one production which results in a rise of one type of theatre.* For this reason, the presence of the Maribor Puppet Theatre in Maribor and the Votijna Puppet Theatre in Debrecen not only influences the supply of productions in these two cities, but also has an impact on the supply of performances. Also, Puppet Theatre as well as children's theatre performances in general are usually quite short and are sometimes performed twice in one day.

10 Bern's supply data could only be collected for six months; to ensure its comparability with the data from other cities, we have extrapolated Bern's data mathematically to account for a full twelve months.

*The availability of venues for different types and genres.* The more alternative types of performances (like Physical Theatre or *Cirque Nouveau*) are often produced by companies without their own venue, which tends to lead to a limited number of performances. Or companies with a rather small venue like it is typical for Puppet and Object Theatre can give more performances with one production because the audience of one performance is quite limited. Therefore, it is not possible for companies without a venue or with a small venue to compete with the companies who have capacious houses and halls and who can attract bigger audiences. The latter might lead to the production of more traditional (like Spoken Theatre) or popular forms (like Comedy and Musical) of theatre in order to fill the seats. In many theatres, big halls are considered to be a problem because directors with artistic ambitions are not often interested in working on these stages and taking a risk in filling the auditorium.

*The number of audiences available for (a certain type of) theatre.* This has to do with audience expectations and the experience of different types of theatre (see article on experiences of theatre in this issue). For example, the lower number of Dance performances in all the cities compared to the proportion of productions might be explained first of all by the higher level of abstractness of Dance and because of that also by a smaller number of spectators. Whether Classical Ballet (the dominant Dance genre in Tartu and Maribor) or Contemporary Dance (the dominant Dance genre in Groningen and Aarhus), Dance is a type of theatre that often needs more imagination and an ability to read movement or appreciate (contemporary) classical music. By contrast, the increase in the porportion of Musical Theatre performances in the supply compared to the proportion of productions is explained by the bigger entertainment factor connected to Musical Theatre (Musicals, Music Theatre and Theatre Concerts) in most of the cities. In Groningen and Tartu, there are more Musicals, Music Theatre or Theatre Concerts in the supply of performances compared to Opera, a more serious and demanding genre of Musical Theatre.

*The cost of productions and performances.* For example, costly Musical Theatre, especially Musicals, are ordinarily produced in big halls to attract as many spectators as possible and to earn as high revenues as possible with one performance. The aim is to cover as many of the production costs as possible with every performance and the performing cycle in general. Thus, the cost has a bi-directional influence on the number of performances: it might limit it or, the other way around, exceed it.

*Cultural policy in programming that values certain types of theatre or certain productions more than others and because of that these highly valued works are*

*kept in repertoire even in the case of mediocre audience interest.* This is often the case with Opera and Spoken Theatre classics. The availability of certain types and genres is also connected to the different theatre systems. Repertoire theatres can run the same production for several seasons with up to ten performances per year (as in Tartu) or only for one or sometimes two seasons with ten performances per year (as in Debrecen). Likewise, a production can be shown many times in a short period of time (*en suite*, as in Aarhus), or a production can be shown only during a tour (as in Groningen).

## The division of audiences

### Results

The last piece missing in the puzzle of the numbers of the supply is audiences – the percentage of visitors by type. In all the cities, when we look at the porportion of audiences between the different types in comparison to the proportions of productions and performances in the supply, we see that Musical Theatre attracts the most visitors (see Figure 4). It is especially evident in Aarhus where only 13% of the performances offered are Musical Theatre performances, but they collect 38% of the visits.

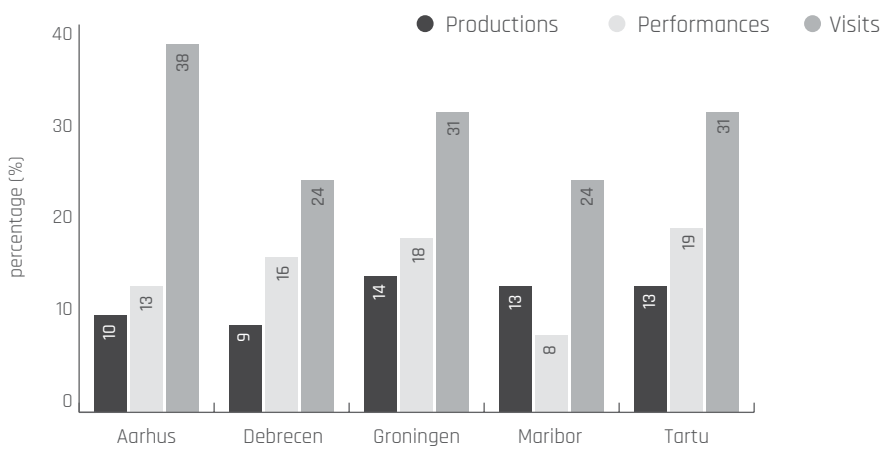



**Figure 4.** *The ratio between the productions, performances and visits of Musical Theatre in the supply.*

In all the cities except Debrecen, the audience numbers of Spoken Theatre compared to the proportion of Spoken Theatre performances in the supply drop: 20% in Groningen, 13% in Aarhus, 13% in Tartu and 12% in Maribor (Figure 5). But in Debrecen the visits to Spoken Theatre productions rise 6%.

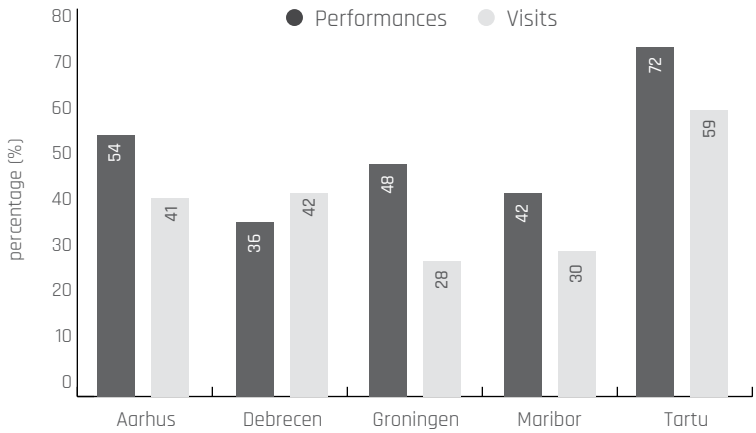



**Figure 5.** *The ration between performances of and visits to Spoken Theatre in the supply.*

Regardless of these drops, in Tartu, Spoken Theatre still attracts the biggest audience – 59% of all the visits to theatre are to Spoken Theatre productions (Figure 5). Spoken Theatre is also the most visited type by the audience numbers in Maribor and Debrecen (respectively collecting 30% and 42% of the visits).

In Maribor, however, Puppet-Object Theatre is almost as popular among audiences, collecting 27% of all the visits. But in Debrecen, where Puppet-Object Theatre is the second most present type of theatre, the visits to Puppet-Object Theatre drop compared to the percentage of the performances (from 30% of the performances to 16% of the audiences). It is similar to the situation in Maribor where 43% of Puppet-Object Theatre collects 27% of the visits.

Whereas in Tartu, Maribor, Debrecen and Aarhus, Spoken Theatre collects most of the audiences, in Groningen, the Musical Theatre performances are the most visited (even though they exceed Spoken Theatre only by 3%). Aarhus also emerges from the other cities by the low number (only 3%) of visits to Dance theatre.

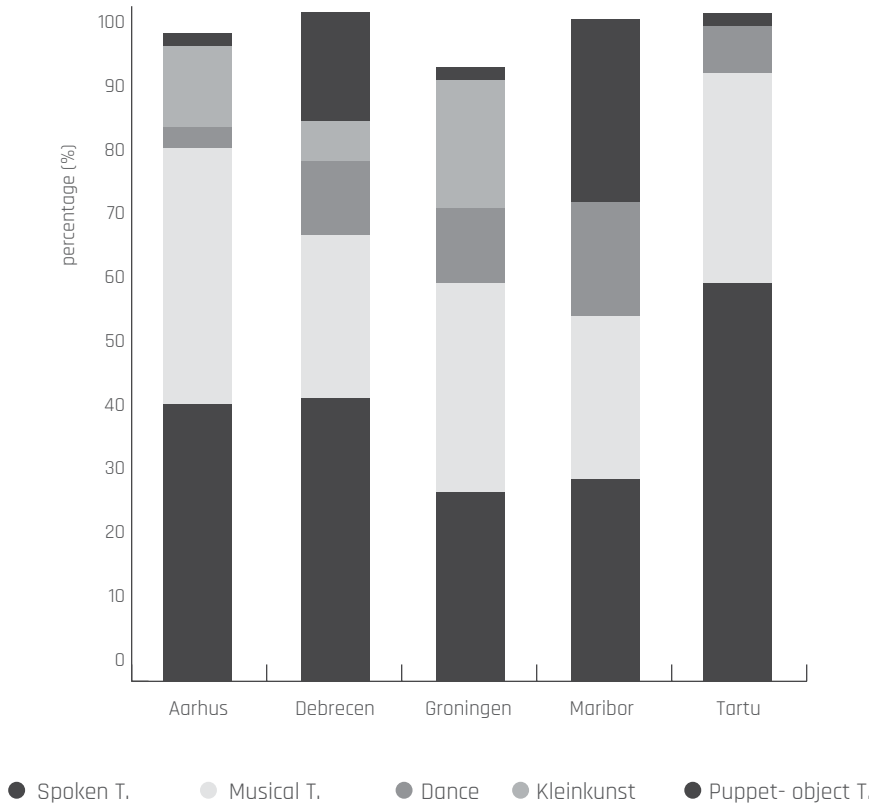



**Figure 6.** *The division of audiences between different types of theatre in the supply (in percentages).*[11]

## Discussion

The visits to different types in different cities could indicate the following aspects:

*The habits of audiences to visit certain types of theatre.* Spoken and Musical Theatre are the most familiar and approachable types of theatre. In the countries with socialist backgrounds, theatre and especially Spoken Theatre has played a very important role in identity building throughout the history because the local language has been the most essential marker of national identity (see Lelkes, Saro "The Interaction", Sušec Michieli). The habit of visiting Spoken Theatre productions has survived through social and cultural changes in Estonia, Hungary and Slovenia. In addition to Spoken Theatre, Folk Dance also

11 The visits to Physical Theatre, *Cirque Nouveau* and Show and other genres are left out because their relative numbers are less than 2%.

represented a national, "folky" identity and offered light entertainment at the same time (Lelkes 97). The popularity of Musical Theatre is mostly related to its high entertainment value. Also *Kleinkunst* has usually a high entertainment value, but only in Groningen is the general audience familiar enough with it because of the longer and wider tradition of this genre in the Netherlands.

*The presence of a company of a specific type.* The productions of the Maribor Puppet Theatre and the Votijna Puppet Theatre in Debrecen attract a lot of spectators and thus visiting these theatres has become a habit of many inhabitants of these cities. Even though Opera productions at the Vanemuine Theatre in Tartu do not attract a lot of audiences compared to Musicals or Spoken Theatre performances, the existing audiences very highly value the possibility to see Opera outside of Tallinn, the capital city, (Toome, "Ooperi- ja muusikalilavastuste") and therefore the theatre always has a certain amount of audiences available for this genre. The lack of or a limited amount of a certain type or genre of theatre (like Contemporary Dance in Tartu or Maribor) reduces the possibilities to attract wider or new audiences with these genres because making productions in types, genres and styles that are not so familiar to spectators means taking bigger financial risks for companies.

*Limited capacity of performance venues.* The smaller stages for Puppet and Object Theatre performances in Maribor and Debrecen allow producing different kinds of theatre for certain target groups (compared to Musicals that are usually targeted for all age groups) yet they also only fit a smaller number of audiences.

*The cost of productions and performances forces companies to attract more audiences.* Musical Theatre performances (especially Musicals) are usually commercial theatre productions, which means that the producing companies aim for big audiences and have money to spend on marketing. Costly musicals are mostly staged in the biggest halls of the city, enabling companies to attract many spectators already with a few performances and to collect a considerable amount of revenue.

## General conclusions

The following four aspects influence the production, distribution and consumption of theatre in the cities under the research the most: 1) the influence of cultural traditions on the production and consumption of theatre; 2) the structure of the theatre system; 3) the policy aspects of the theatre system; and 4) the economics of theatre production.

The first aspect that became apparent when conducting the research was the influence of cultural traditions on the production and consumption of theatre. Cultural traditions determine what types and genres of theatre are produced and made use of by audiences, that is, they determine the habits of theatre makers and audiences. The influence of cultural traditions and history came to the fore especially when Western European (the Netherlands) and the Nordic countries (Denmark) were compared to Central and Eastern European countries (Estonia, Hungary, Slovenia). According to the analysis of the productions, the theatre supply is much more diverse in Groningen and Aarhus than in Tartu, Debrecen and Maribor, where some new types and genres of theatre are just emerging. In the western cities, the variety of the supply of theatre is larger because the diversity of arts has been an important cultural political aim for a long time. The democratisation and decentralisation of the theatre systems in the end of the 1960s and in the 1970s caused a breakdown of the traditional structures and helped to raise a lot of new and small initiatives at the expense of the big subsidised institutions. Also the rise of the market-oriented theatre productions (mostly Musicals and *Kleinkunst*) from the 1980s onwards have influenced the variety of the supply.

But despite the seemingly heterogeneous supply, when considering the number of performances and visits, Spoken Theatre clearly dominates in the majority of the cities (competing often with Musical Theatre). Thus the dominance of Spoken and Musical Theatre can also be explained by the habits of theatre makers and audiences because the types are the most familiar (also historically) and approachable.

The next two factors influencing the production, distribution and consumption of theatre are the structural characteristics and the policy aspects of the theatre system. As has come to the fore in this article, the presence of a company of a specific type, the availability of venues for different types and genres and the availability of theatre education play an important role in theatre systems. Certainly these aspects are partly also the outcome of the cultural history and certain habits, but at the same time they are also under constant negotiation. The influence of the cultural policy in programming was mentioned earlier, but the impact of policy is not limited to cultural policy; it is of course a much wider issue that also covers the amount of subsidies to different institutions, the use of venues, the educational priorities, the election of artistic directors to theatres, etc. Nevertheless, the influence of individual artistic directors also cannot be underestimated as a force of artistic change.

Despite the differences in supply caused by different cultural histories, the structural characteristics and the policy aspects of theatre system, one has also to acknowledge some universal traits. For example, the cost of productions of certain types or genres sets some limits both for subsidised and commercial theatres forcing them to attract wide audiences and make particular artistic decisions because of that. Thus also the economics of theatre production cannot be overlooked.

Our research also pointed out that there is no congruity between the production, distribution (performances) and consumption (visits) domains of theatre but the production domain seems to be the most balanced between different types and offers more diversity than others. Thus, the consumption of different types and genres of theatres could be also encouraged, at least in these five cities.

## Bibliography

Hansen, Louise Ejgod. "Artistic Diversity as a Political Objective." *Global Changes – Local Stages: How Theatre Functions in Small European Countries*. Eds. H. van Maanen, A. Kotte, A. Saro, Amsterdam, New York: Rodopi, 2009. 183-207.

Kennedy, Dennis, ed. *The Oxford Companion to Theatre and Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

Lelkes, Zsofia. "Changes in the Hungarian Theatre System." *Global Changes – Local Stages: How Theatre Functions in Small European Countries*. Eds. H. van Maanen, A. Kotte, A. Saro, Amsterdam, New York: Rodopi, 2009. 90-124.

Saro, Anneli. "Introduction." *Global Changes – Local Stages: How Theatre Functions in Small European Countries*. Eds. H. van Maanen, A. Kotte, A. Saro, Amsterdam, New York: Rodopi, 2009. 19-22.

—. "The Interaction of Theatre and Society: the Example of Estonia." *Global Changes – Local Stages: How Theatre Functions in Small European Countries*. Eds. H. van Maanen, A. Kotte, A. Saro, Amsterdam, New York: Rodopi, 2009. 41-62.

Sušec Michieli, Barbara. "Between Inertia and Cultural Terrorism: Slovenian Theatre in Times of Crisis and Change." *Global Changes – Local Stages: How Theatre Functions in Small European Countries*. Eds. H. van Maanen, A. Kotte, A. Saro, Amsterdam, New York: Rodopi, 2009. 63-89.

Toome, Hedi-Liis. "Ooperi- ja muusikalilavastuste publiku teatrikülastuse põhjused ning etenduse vastuvõtt Vanemuise muusikalavastuste näitel." *Res Musica* 5 (2013): 160-180.

Van Maanen, Hans. "How Theatrical Events Determine Theatre's Functioning in Society." *Global Changes – Local Stages: How Theatre Functions in Small European Countries*. Eds. H. van Maanen, A. Kotte, A. Saro, Amsterdam, New York: Rodopi, 2009. 490-523.

—. "The Dutch Theatre System: A World of Independents." *Theatre Research International* 27.2 (2002): 179-191.

**Appendix 1.** *The Distribution of Productions and Performances in cities by Theatre Type.*

| | Aarhus* season 2010/2011 | | | Debrecen season 2010/2011 | | | Groningen season 2010/2011 | | | Maribor* season 2010/2011 | | | Tartu year 2010 | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Type of theatre | Prod. | Perf. | Visits | Prod. | Perf. | Visits | Prod. | Perf. | Visits | Prod. | Perf. | Visits | Prod. | Perf. | Visits |
| Spoken Theatre | 51 | 596 | 92767 | 120 | 363 | 85628 | 210 | 474 | 56834 | 62 | 286 | 51992 | 114 | 488 | 95705 |
| | *30%* | *54%* | *41%* | *44%* | *36%* | *42%* | *43%* | *48%* | *28%* | *45%* | *42%* | *30%* | *71%* | *72%* | *59%* |
| Dance Theatre | 25 | 76 | 7272 | 74 | 108 | 21991 | 60 | 95 | 22342 | 12 | 39 | 29748 | 17 | 56 | 10793 |
| | *15%* | *7%* | *3%* | *27%* | *11%* | *11%* | *12%* | *9%* | *11%* | *9%* | *6%* | *17%* | *11%* | *8%* | *7%* |
| Musical Theatre | 18 | 141 | 86832 | 25 | 167 | 49259 | 70 | 180 | 63881 | 18 | 57 | 40725 | 21 | 127 | 49952 |
| | *10%* | *13%* | *38%* | *9%* | *16%* | *24%* | *14%* | *18%* | *31%* | *13%* | *8%* | *24%* | *13%* | *19%* | *31%* |
| *Kleinkunst* | 24 | 46 | 26658 | 18 | 33 | 11967 | 117 | 163 | 39242 | | | | | | |
| | *14%* | *4%* | *12%* | *7%* | *3%* | *6%* | *24%* | *17%* | *21%* | | | | | | |
| Puppet- Object Theatre | 17 | 129 | 4983 | 34 | 302 | 33567 | 8 | 13 | 3181 | 41 | 290 | 47222 | 6 | 7 | 388 |
| | *10%* | *12%* | *2%* | *12%* | *30%* | *16%* | *2%* | *1%* | *2%* | *30%* | *43%* | *27%* | *4%* | *1%* | *2%* |
| Physical Theatre | 22 | 73 | 5679 | | | | | | | | | | | | |
| | *13%* | *6%* | *3%* | | | | | | | | | | | | |
| *Cirque Nouveau* and Show | | | | | | | 8 | 27 | 15252 | | | | | | |
| | | | | | | | *2%* | *3%* | *7%* | | | | | | |
| Other | 14 | 42 | 2675 | 4 | 41 | 1132 | 16 | 27 | 3076 | 5 | 6 | 377 | 2 | 2 | 80 |
| | *8%* | *4%* | *1%* | *1%* | *4%* | *1%* | *3%* | *3%* | *1%* | *3%* | *1%* | *2%* | *1%* | *1%* | *1%* |
| All together | 171 | 1103 | 226866 | 275 | 1014 | 203544 | 489 | 979 | 203808 | 138 | 678 | 170064 | 160 | 680 | 156916 |
| | *100%* | *100%* | *100%* | *100%* | *100%* | *100%* | *100%* | *100%* | *100%* | *100%* | *100%* | *100%* | *100%* | *100%* | *100%* |

*Notes.* Prod. = productions, Perf. = performances. * The data from Aarhus and Maribor include only professional supply.

UDK 792.073

When speculating on how theatre functions in a society, the most obvious questions are how many people make use of the theatre that is on offer and, subsequently, which parts of the population make use of what types of theatrical events. In this article, both questions are answered for the cities of Debrecen in Hungary, Groningen in the Netherlands, Tyneside in the United Kingdom and Tartu in Estonia. After explaining the research design within the *STEP City Study* and some methodological difficulties, we attempt to present a precise picture of the different audiences, their preferences and frequencies of theatre visits. Based on the data collected in these four cities, comparative conclusions may be drawn about the parts of the population which make use of the theatre supply in general and in more detail. One remarkable outcome is that in Groningen, 8.4% of the city population makes use of the professional theatre supply for adults, whereas in Tartu, this percentage is 20.7%.

## Keywords

theatre audience, international comparative theatre survey, Debrecen, Groningen, Tartu, Tyneside, STEP

# Spectators, Who are They?

# A demographic analysis of theatre audiences in four European cities

Hans van Maanen, Maja Šorli, Hedi-Liis Toome, Marline Lisette Wilders, Joshua Edelman, Attila Szabó, Magdolna Balkányi

## Research design and methodological justification

This part of the *STEP City Study* has been executed in the long tradition of audience research (Baumol & Bowen, "The Audience, some Fact-Sheet Data"; Throsby & Withers, *The Economics of the Performing Arts*; Gourdon, *Théâtre, public, perception*; Gardiner, "From Bankside to the West End: a Comparative View of London Audiences"; Bennett *Theatre Audiences*, to mention only some of the pioneers). In the questionnaire used here, however, we not only questioned demographic backgrounds, but we also asked for remarks about the respondent's experiences during or after the performance, remarks that are more connected with reception research and are often collected through more qualitative approaches. The results of this reception research as well as the insights gathered by focus group sessions and personal interviews will be discussed in the article on experiences of theatre in this special issue. In the present article, we firstly scrutinise the demographic characteristics of the spectators as well as what can be summarised as their "theatre background".

For this part of the research in each city, we selected a number of productions that could be considered representative for the theatre supply as a whole.[1] This

The research for this article has been supported by the Municipality of Groningen, the Estonian Research Council (grant "Emergent Stories: Storytelling and Joint Sense Making in Narrative Environments"; PUT 192), Slovenian Research Agency (project No. P6-0376, Theatre and Transars Research programme) and Arts and Humanities Research Council, United Kingdom under the Cultural Value Project (grant no. AH/L01440/1). We would like to thank Anne Lotte Heijink and Szigmund Lakó for their efforts in the Debrecen part of the research and Marko Koprivnikar for his statistical work on the Tyneside part of this research.

1 This happened in Debrecen, Groningen, Tyneside and Tartu. In Bern, Switzerland, some data on audience backgrounds have been gathered by using already existing research outcomes; in Aarhus, Denmark, only qualitative research in the form of so-called theatre talks took place. Neither city was included in the present article's analysis.

number could vary substantively, because of the variation in the amounts of different productions per city and in the numbers of performances per production, as outlined in the article on theatre supply in this issue. In Tartu, for example, of the 137 different professional productions, 650 performances were played in a year; whereas in Groningen, almost the same number of performances was based on 350 different productions. Consequently, in Groningen more productions had to be used in the research than in Tartu.[2]

We collected the data about audiences with the help of all of the venues that play a substantive role in the city's theatre landscape.[3] We asked spectators at the performances of the chosen productions to fill out a small card or give their email address to permit the research team to send them a questionnaire by email.[4] The digitally returned questionnaires were automatically processed per performance; then, all the results per city were put together and processed by SPSS (Statistical Package for the Social Sciences), or other comparable software. In Debrecen, Tyneside and Tartu, some respondents opted to send in the questionnaire by post. In all cities, we chose only publicly accessible productions for the audience survey. For this article, we have particularly selected the data related to professional theatre *for a general audience*.

**Table 1.** *Ratio of productions, visits, and numbers of respondents in supply and sample (including amateur and semi-professional theatre)*

| | Debrecen | Groningen | Tyneside | Tartu |
|---|---|---|---|---|
| **Research period** | Apr. 2012 – Jun. 2012 | Sep. 2010 – Jul. 2011 | Feb. 2014 – Jun. 2014 | Sep. 2012 – Oct. 2012 |
| **Productions** within the research criteria during the season | 174 | 342 | unknown | 117 |
| in the sample | 8 | 52 | 24 | 13 |
| **Visits** within the research criteria during the season | 135,413 | 160,013 | unknown | 106,380 |
| in the sample | 7660 | 18,486 | | 7,490 |
| **Respondents**, in absolute numbers | 1,139 | 2,773 | 1,804 | 1,401 |
| in % of visits in sample | 15% | 15% | unknown | 19% |

Table 1 shows the differences in research periods, numbers of productions, visits of the performances surveyed and numbers of respondents. Whereas

2 The numbers of productions, performances and visits mentioned and used here can differ from the totals presented in the article on theatre supply, because the types of productions used for the surveys do not cover all the genres and types of theatre presented in the overview of the total supply.

3 For a complete list see Appendix.

4 Some theatres also used their own mailing list to reach the spectators of some performances. One problem with this way of collecting audience data is that it is somewhat self-selecting; people who have the time to and/or like to answer questionnaires are favoured in proportion to people who are less interested. The research team could only accept this problem and hope that the number of respondents would temper the effect of it.

the research on theatre supply mostly concerned a whole calendar year or a full season, the audience research was executed during a shorter period of time, except in Groningen, where it covered an entire season. Obviously these differences in periods available for research resulted in different numbers of productions used for the audience research. In all of the cities, we selected a cross-section of productions for a general audience, based on the proportions of the various types of theatre[5] during the regular season. Unfortunately, however, it was not possible to collect valid data of the theatre supply during a season in Tyneside, because of the short period of research in relation to the size of the area.[6] This limitation has resulted in the absence of Tyneside data in a number of tables, also with regard to the number of performances and visits paid to them.[7]

**Table 2.** *Comparison of ratios of productions in supply and in the sample with ratios of visits/respondents according to the researched types*

| | Debrecen[8] | Groningen | Tyneside | Tartu |
|---|---|---|---|---|
| **Productions in supply / in the sample** | **100%** | **100%** | **100%** | **100%** |
| Spoken Theatre | 49.8 / 62.5 | 41.3 / 50.0 | - / 58.3 | 70.0 / 61.5 |
| Dance | 30.7 / 12.5 | 13.0 / 19.2 | - / 16.7 | 12.0 / 15.4 |
| Musical Theatre | 10.4 / 12.5 | 12.5 / 11.5 | - / 8.3 | 14.0 / 23.0 |
| *Kleinkunst* | 7.5 / 12.5 | 29.0 / 19.2 | - / 12.5 | - / - |
| Other types | 1.6 / - | 4.0 / - | - / 4.2 | 4.0 / - |
| **Visits in supply / respondents** | **100%** | **100%** | **100%** | **100%** |
| Spoken Theatre | 50.3 / 63.7 | 27.0 / 42.5 | - / 35.8 | 56.6 / 56.5 |
| Dance | 13.0 / 2.0 | 11.5 / 18.8 | - / 27.3 | 7.0 / 12.3 |
| Musical Theatre | 29.0 / 30.0 | 28.1 / 17.5 | - / 34.0 | 32.0 / 31.3 |
| *Kleinkunst* | 7.0 / 4.2 | 24.0 / 21.2 | - / 2.3 | - / - |
| Other types | 0.7 / - | 9.5 / - | - / 0.5 | 5.0 / - |

A more detailed look at the division of productions, visits and respondents over the various types of theatre (Table 2) makes it clear that the numbers

5 For explanation on the choices of theatre types and genres, see the article on theatre supply in this issue.

6 Tyneside consists of the cities of Newcastle and Gateshead, which stand across from each other on opposite banks of the River Tyne, and the less urban areas of North and South Tyneside. For funding reasons, the research on Newcastle specifically included the surrounding area, known as Tyneside, which has a population of about three times that of Newcastle proper. The larger area known as Tyne and Wear adds the city of Sunderland (population 275,000), which lies to the south. None of the research for this project included Sunderland.

7 In addition, the numbers of respondents per theatre type in Tyneside will probably not exactly represent the numbers of spectators, because 26.4% of the respondents were present at a ballet performance of *Swan Lake*, and 31.6% at a performance of the musical *Dirty Dancing*.

8 In Debrecen, Puppet Theatre, with its 300 performances and 33,000 visits, makes up the greatest part of "Other theatre types", but could not be represented in the sample because almost all Puppet Theatre is made for children and is therefore not considered "theatre for general audiences".

of productions used in the survey as well as the numbers of respondents are representative up to a different extent in the four cities. Such differences could be caused by the availability of certain types and genres during a specific research period or by the differences in the amount of spectators present at the various events. Whereas in the Debrecen sample, Dance productions are heavily under-represented, in the Groningen sample, this type of theatre is somewhat over-represented; the same holds for Spoken Theatre in the Groningen and Debrecen samples and Musical Theatre in the Tartu sample. Besides this, in the Groningen sample, *Kleinkunst* is under-represented. The same imperfections more or less appear in the relationship between the total numbers of visits paid to the investigated types and the numbers of respondents per theatre type during the research, although in the Groningen sample the spectators for Musical Theatre are under-represented.

In general, these variances could be considered acceptable, not only because of the amount of respondents in total, but particularly because most of the results of this research will be presented primarily per type and genre. But care will be required in drawing conclusions for all genres together.

One of the difficulties in this type of research is how to know whether the cross-section of respondents represents the people present at the performances. One issue here is the fact that, if heterosexual couples were asked to participate in the research, it was mostly the woman who answered the questionnaire. This might distort the view on the gender composition of the audience, which can be the case in all four cities. Women are over-represented by 10% or more in the sample in proportion to what may be expected, based on statistics of theatre attendance by men and women in general (see www.stat.ee; statline.cbs.nl; Antal, "Kik járnak színházba?"). Fortunately, it does not automatically mean that because of this the ways in which the questionnaires were completed would have been different.[8]

Another way of checking if and how the samples are representative is by comparing educational backgrounds of respondents with those of theatre audiences in general, if known from existing research. All along the line, the audiences in the samples were highly educated (on average 70% of the spectators had a higher vocational or university degree).

In proportion to the average composition of theatre audiences, the highly educated are over-represented in the samples, at least in Debrecen and Groningen (see Table 4). A reason can be that the research took place in cities where, on average,

8 In her dissertation, Marline Lisette Wilders did not find significant differences between the ways men and women judged theatre performances and evaluated the evening out as a whole (*Theaterbeleving in het belevenistheater* 299).

the population is highly educated. In addition, it may be caused by the fact that the figures presented in Table 4 (and further) concern professional forms of theatre only.

**Table 3.** *Female and male respondents in comparison with theatre attendees in general in the city or the country (in %)*

| | Debrecen | Groningen | Tyneside | Tartu | Totals and averages |
|---|---|---|---|---|---|
| **Number of respondents** | 1,139 | 2,773 | 1,815 | 1,401 | 7,128 |
| **Female respondents** | 62.9% | 68.8% | 77.0% | 79.0% | 71.9% |
| **Male respondents** | 37.1% | 31.2% | 23.0% | 21.0% | 28.1% |
| **Female and male theatre attendees in general** | Female: 60.6% | Female: 58% | Not available | Female: 63.6% | Female: 60.7% |
| | Male: 39.4% | Male: 42% | | Male: 36.4% | Male: 39.3% |

The questions that the respondents had to answer focused on two fields: 1) Demographic data of spectators: their gender; age; level of education; residence; and 2) Data about their theatre-visiting habits, of which the most important for this article were the types and genres they attended and the frequency of their visits during the last twelve months. By linking these relatively few issues, a number of insights into the composition and behaviour of audiences were evident, as will be shown in the next pages.

**Table 4.** *Level of education of respondents in comparison with theatre attendees in general in the various cities or countries (in %)*

| | Debrecen | | Groningen | | Tyneside | | Tartu | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | N = 941 | | N = 2017 | | N = 1521 | | N = 1345 | |
| | Sample | General audience | Sample | General audience | Sample | General audience | Sample | General audience |
| **No higher education** | **32.7** | **46.9*** | **22.2** | **35.0**** | **27.2** | - | **31.9** | - |
| **Higher education** | **67.3** | **53.1*** | **77.8** | **65** | **72.8** | - | **68.1** | - |
| *Higher Vocational Education* | *21.1* | | *36.5* | | *18.3* | | *10.4* | |
| *University Education* | *46.2* | | *41.3* | | *54.5* | | *57.7* | |

*Notes.* * See Tárki. ** No recent percentages are available for Groningen. These figures are based on Maas et al. (*Podiumkunsten en publiek*) and Ranshuysen ("Op maat gesneden publieksonderzoek").

# Results

## Debrecen and Tartu have young audiences, Groningen and Tyneside have older ones

To determine the composition of audiences, two aspects have to first be considered: the divisions as regards to ages and educational levels. Looking at age, interesting differences between the cities can be found. Bearing in mind that only performances for a general audience are at stake here, the small amount of youngsters in the audiences is not very remarkable.

**Table 5.** *Age groups in audiences of professional theatre for a general audience (in %)*

| | Debrecen | | Groningen | | Tyneside | | Tartu | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | N = 1057 | | N = 2146 | | N = 1376 | | N = 1401 | |
| | Sample | Population | Sample | Population | Sample | Population | Sample | Population |
| **12–15** | 12.4 | 3.3 | 1.4 | 3.1 | 0.4 | 3.3 | 1.9 | - |
| **16–19** | ***21.5*** | 6.6 | 5.1 | 6.3 | 1.5 | 7.6 | 8.4 | 6.5 |
| **20–25** | ***16.7*** | 7.6 | 15.9 | 20.0 | 3.2 | 7.1 | 17.1 | 9.4 |
| **26–35** | 9.0 | 17.6 | 15.4 | 21.2 | 13.0 | 13.7 | ***25.3*** | 20.4 |
| **36–45** | 13.2 | 15.5 | 14.5 | 15.0 | 17.0 | 15.3 | ***19.7*** | 16.9 |
| **46–55** | 12.0 | 13.2 | ***23.3*** | 13.7 | ***24.7*** | 18.2 | 16.1 | 14.2 |
| **56–65** | 11.6 | 12.1 | ***18.8*** | 12.5 | ***26.5*** | 15.3 | 6.9 | 12.3 |
| **66–83** | 3.5 | 13.2 | 5.6 | 8.2 | 13.7 | 18.6 | 4.5 | 20.4 |
| | 100% | | 100% | | 100% | | 100% | |
| **Average age** | 33 | | 43 | | 50 | | 36 | |

*Notes.* Popul. = in the ***researched*** population of the city. * Percentages based on population of South Tyneside. (www.neighbourhood.statistics.gov.uk. Area South-Tyneside (Local Authority) Age structure, 2011).

It is striking, however, that in Tartu and Debrecen, the largest age segments in the audience are substantively younger than those in Groningen and Tyneside. In Debrecen, visitors from 16 to 25 years old form almost 40% of the audiences; in Tartu, people from 20 to 35 years old make up more than 40% of the total audience, which is certainly not in line with the outcomes in the other cities, where it seems that "young parents" (who make up part of the age segment 25–35) often stay away from theatre for a period of ten years or more while their children are young.

In Groningen, the biggest group of theatre-goers in the sample is from 46 to 55 years old (23.3%), immediately followed by the next age group from 56 to 65 years old, which represents 18.9%. The last age group, from 66 to 83 years old, is even the biggest in Tyneside theatres (26%). These figures certainly do not correspond to the composition of the populations in these cities. The segments mentioned are clearly, and sometimes strongly, over-represented in the sample, whereas, on the other hand, some groups do not show up in the theatre to the extent of what might be expected. This is the case, for instance, for students in Tyneside and Groningen (20% of the city population, only 15.9% in the theatre) and for the groups between 26–35 in Groningen and even more so in Debrecen, which is in strong contrast with the situation in Tartu where the attendance of the age group of 20–25 years old in theatre is almost twice as high as its percentage in the population. So in Debrecen and Tartu, we see two different groups of "young" theatre-goers. The theatres in Tartu show a more or less equal over-representation of all age segments till age 56, at the cost of a strong to very strong under-representation of people above 56. This latter group forms 33% of the population, but only 11% of the theatre audience. That in Debrecen so many youngsters (between 12 and 19 particularly) seem to be part of the audience, could be explained by the fact that some school classes were present in one of the bigger productions in the sample. But, when asking the total of respondents which types of theatre they had visited in the last twelve months, apart from the one they were attending at that very moment, it became clear that in Debrecen these youngsters (16–19) form a substantive part of the audiences of all genres, the biggest segment indeed, from 20.8% at Spoken Theatre performances to even 30.8% at Contemporary Dance (for details see Table A in the Appendix).[9] The five of the sixteen season ticket packages available in Debrecen for school students (either for pupils or for organised school trips), seem to be working quite well.

In general, we see the same division of age groups across the genres in the various cities which the general picture showed: in Debrecen about 50% of the audiences is under 26 years old and only around 25% over 45, whereas the over 45 age groups in Groningen are about 48% and in Tyneside even 64%. The figures may be misrepresentative because of the larger number of secondary school students from 16 to 19 years old in the sample from Debrecen, but this certainly does not fully explain the remarkable differences between the cities. Firstly, these youngsters could also have answered that they had not attended other Spoken Theatre, Opera or Dance performances in the last twelve months, but this was

9 In this article we are using the same classification for types of theatre and their genres as explained in Toome and Saro in the previous article. In some cases, however, we have combined types (Musical Theatre and Show) and in other cases, when we speak of the *Kleinkunst*, we are actually speaking mostly of its largest genre (Stand-up) Comedy.

not the case at all. And secondly, the presence of the next age group (20–25) is similar to the other cities, except for Tyneside, where this part of the population seems to stay away from theatre.[10]

Some smaller remarks in the domain of age segment comparison can be based on the figures in Table A in the Appendix: Opera indeed attracts the oldest audience; even in Tartu 55% of the visitors are over 45. Debrecen keeps the balance here, with around 14% attendance per age group, except for 21% youngsters and 7.5% from 26 to 35. Another very small and not unexpected shift in the direction of a younger audience can be found at *Kleinkunst* performances, where particularly the age group of 36–45 – in Debrecen, even 25–35 – contributes slightly more to the audience than in other types of theatre.

## All audiences are highly educated, but those of Groningen are the highest

Theatre attendees are quite highly educated; 67% in Debrecen to 78% in Groningen have the highest vocational education or a university degree, or are studying for this, which is 30 to 40% more than for the inhabitants of all cities.[11] In Tartu and Debrecen, theatre attracts somewhat more people *without* higher education than in both other cities; they form almost one-third of the audiences. In Groningen, the score of this group is the lowest; only 22% of the audiences do not have a higher education degree or are studying for it.[12] The figures per genre show that many of the types and genres attract even fewer people without a higher educational background (See Table B in the Appendix). In Tartu and Tyneside, only 20 to 25% of these audiences in the sample have been educated on a secondary or lower level, with a slight exception for Musicals, where the figures go into the direction of 30%. The same can be seen in Groningen, where Musicals attract 23% audiences with lower and middle educational levels, which is twice as much as the average for all other genres in Groningen, being 12%. Debrecen shows different figures, with 55% of the total audiences consisting of highly educated people and 45% educated on other levels; for Contemporary Dance and Show, the group of people educated on non-higher levels is 60%. These figures might be partly explained by the presence of many students of secondary schools in all the Debrecen audiences.

10 However, two big stand-up comedy clubs in Newcastle upon Tyne seem to attract this age group indeed.

11 The comparison might be slightly distorted because in the figures concerning the population, only the people who have completed an education level are counted; in the sample, people who are still studying are also counted.

12 The Groningen figure may be slightly distorted by the under-representation of visitors to Musicals (and Shows) in the sample.

**Table 6.** *Level of education in audiences of professional theatre for a general audience and in the city population (in %)*

| | Debrecen | | Groningen | | Tyneside | | Tartu | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | N = 941 | | N = 2017 | | N = 1521 | | N = 1345 | |
| In the sample / in the population (%) | Sample | Population | Sample | Population | Sample | Population | Sample | Population |
| **No higher education** | **32.7** | **72.4** | **22.2** | **52.0*** | **28.2** | **64.9**** | **31.9** | **61.8** |
| **Higher education** | **67.3** | **27.6***** | **77.8** | **48.0** | **72.8** | **35.1** | **68.1** | **38.2** |
| *Higher Vocational* | *21.1* | - | *36.5* | - | *20.0* | - | *10.4* | *21.4* |
| *University education* | *46.2* | - | *41.3* | - | *52.8* | - | *57.7* | *16.8* |

*Notes.* * Based on the figures at www.os-groningen.nl about the population concerning the number who have obtained certificates of higher education. **Based on www.neighbourhood.statistics.gov.uk. Area South-Tyneside (Local Authority), Qualifications and Students, 2011 ***Based on census 2011.

## Spoken Theatre is the most preferred type among theatre-goers in all cities

From the figures in tables A and B in the Appendix it will be clear already that many spectators not only visit their favorite type of theatre, but visit other genres as well: for, the figures show three times more visitors than there are respondents. Table 7 shows how many theatre-goers either visit or do not visit the various theatre types and genres.

Spoken Theatre appears to still be the most popular type of theatre; on average, less than 30% of theatre-goers do not visit Spoken Theatre; Debrecen is with 11.9% a deviation to one side, Tyneside with 36.5% to the other. It holds that in most cities, 70 to 80% of the spectators do not visit Opera and the different genres within the type category of Dance, at least they had not done so in the twelve months before the questionnaire was filled out. But there are also some notable exceptions. In Tyneside, for example, Classical as well as Contemporary Dance is visited by 35% of the theatre-goers, likewise in Groningen, Contemporary Dance is substantively more popular than in other cities. These differences are caused by the fact that one genre is more present in one city and another one in the other cities as presented in the article on theatre supply.[13] This will also explain the relatively high popularity of *Kleinkunst* in Groningen, where only 43% of the theatre-goers never go to this type.[14] The popularity of Musicals in Debrecen,

13 For Tyneside, see footnote 6.

14 The direction of the causal connection between the presence of supply and the demand of a population has not been investigated here.

however, cannot be explained in this way, because only half as many performances of this genre as compared to other cities, take place in Debrecen. Maybe it is a form of spin-off of the Operetta attendance from the past, because the Musical genre in Debrecen is clearly influenced by the Operetta tradition.[15] After Spoken Theatre (22% did not visit it), the genres within Musical Theatre (not visited by 42% on average) seem to be the most popular in this city, including Opera, which is, with 77 professional performances, much more on offer in Debrecen than elsewhere. But an even more precise picture can be painted of the attendance behaviour of theatre-goers, because we have asked which genres spectators visited during the last twelve months, which enables us to see the mutual relationships between the various types visited by theatre-goers (see Table C in Appendix).

**Table 7.** *Percentages of the total audience of professional theatre for a general audience that have visited or have not visited the selected professional theatre types/genres in the last twelve months before the research*

| | Debrecen | | Groningen | | Tyneside | | Tartu | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | N = 1139 | | N = 2146 | | N = 1415 | | N = 1401 | |
| | %Visited | % Not | %Visited | % Not | %Visited | % Not | %Visited | % Not |
| **Spoken Theatre** | 88.1 | 11.9 | 69.6 | 30.4 | 63.5 | 36.5 | 73.2 | 26.8 |
| **Classical Dance** | 27.4 | 72.6 | 18.3 | 81.7 | 36.1 | 63.9 | 26.5 | 73.5 |
| **Contemporary Dance** | 22.9 | 77.1 | 38.2 | 61.8 | 34.7 | 65.3 | 17.4 | 82.6 |
| **Opera/Operetta** | 57.1 | 42.9 | 18 | 82 | 22.4 | 77.6 | 20 | 80 |
| **Musical*** | 59.4 | 40.6 | 43.6 | 56.4 | 68 | 32 | 42.3 | 57.7 |
| **Show*** | 24.2 | 75.8 | n.a.** | n.a.** | 24.9 | 75,1 | n.a.** | n.a.** |
| ***Kleinkunst*** | 33.4 | 66.6 | 57.2 | 42.8 | 37.2 | 62.8 | n.a.** | n.a.** |
| **Puppet Theatre** | n.a.** | n.a.** | n.a.** | n.a.** | n.a.** | n.a.** | 7.2 | 92.8 |

*Notes.* * In Groningen, Musical and Show were combined in the question of how often people had gone to a Show and/or Musical during the last twelve months. ** This type/genre was not part of the questionnaire in that city.

Again, it is clear that Spoken Theatre is also popular with visitors of all other types and genres; 75 to 92% go there. The second most popular is Musical; 62 to 87% of the various audiences appears to visit Musicals as well, except for Groningen and Tartu, where this holds true for respectively 44% and 61% as an

15 The number of Musicals in the city theatre in Debrecen was reduced by Attila Vidnyánszky, who was the director of Csokonai Színház in the period of research.

average of audiences of the various theatre types. The attendance of Classical Dance and Opera in Groningen is lower than in the other cities, which is clearly due to the lack of supply in these genres. In Tyneside, all audiences visit Musicals substantively more than elsewhere. In general, it can be said that on average, each visitor of a particular genre can be counted as a visitor of at least two other genres as well.

## Spectators visit the various genres twice a year, but Spoken Theatre somewhat more

After having tried to gain insight into who the theatre-goers in the various cities are, regarding their ages, education levels and preferences, in this section the main question is how many people actually make use of theatre in the various cities, per type or genre and in total. Because we asked all the respondents how often they went to the various forms of theatre during the last twelve months, we could calculate the numbers of visits they all together paid to a genre in that period and consequently the average of visits paid by one theatre-goer to a genre during that year.[16]

With respect to the genres, it appears that almost always and everywhere a theatre-goer visited about two performances of a genre in these twelve months. Spoken Theatre, however, was visited by spectators more than three times a year on average and in Debrecen and Groningen almost four times. Finally, in Groningen a slightly higher visiting rate to Contemporary Dance and to *Kleinkunst* can be seen in relation to the other cities. The two professional Contemporary Dance companies based in Groningen in the season 2010/11 seem to have a slightly more loyal audience and the supply of more than 100 *Kleinkunst* performances of 85 different productions points to a big popularity of the genre among the population.

16 Per genre the percentage of respondents who said to have been there 1–2, 3–5 or 6+ times in the last twelve months was calculated, so that the minimum and maximum numbers of visits paid to theatre by incidental, regular and frequent visitors in the group of respondents could be found and added together (for 6+ times we used the number 7). The total number of visits was divided by the number of respondents, which made the average number of visits per genre visible. The minimum number is the most probable, if we take into account the tendency of respondents to give desirable answers.

**Table 8.** *Use made of various types/genres in professional theatre for a general audience during the last twelve months before the research*

| | Visits | Debrecen | Groningen | Tyneside | Tartu |
|---|---|---|---|---|---|
| | | N = 1057 | N = 2146 | N = 1815 | N = 1401 |
| Spoken Theatre | | N=977 | N=1824 | N=904 | N=1020 |
| | 1–2 | 35.0% | 40.0% | 47.5% | 50.8% |
| | 3–5 | 44.2% | 33.8% | 32.9% | 32.8% |
| | 6+ | 20.8% | 26.2% | 19.6% | 16.3% |
| **average of visits yearly/spectator** | | **3.2–4.4** | **3.2–4.4** | **2.8–3.9** | **2.6–3.8** |
| Classical Dance | | N=343 | N=462 | N=511 | N=368 |
| | 1–2 | 79.9% | 86.6% | 87.7% | 84.8% |
| | 3–5 | 17.2% | 11.6% | 10.5% | 13.3% |
| | 6+ | 2.9% | 1.8% | 1.8% | 1.9% |
| **average of visits yearly/spectator** | | **1.5–2.7** | **1.4–2.4** | **1.5–2.7** | **1.4–2.5** |
| Contemporary Dance | | N=286 | N=970 | N=491 | N=241 |
| | 1–2 | 85.7% | 67.5% | 85.6% | 92.9% |
| | 3–5 | 11.2% | 24.3% | 12.8% | 5.4% |
| | 6+ | 3.1% | 8.2% | 1.6% | 1.7% |
| **average of visits yearly/spectator** | | **1.3–2.5** | **2.0–3.1** | **1.4–2.5** | **1.2–2.2** |
| Opera/Operetta | | N=714 | N=452 | N=317 | N=421 |
| | 1–2 | 78.6% | 79.6% | 89.0% | 82.6% |
| | 3–5 | 17.1% | 16.2% | 9.1% | 10.8% |
| | 6+ | 4.3% | 4.2% | 1.9% | 6.6% |
| **average of visits yearly/spectator** | | **1.5–2.7** | **1.6–2.7** | **1.3–2.4** | **1.6–2.6** |
| Musical* | | N=742 | N=1105 | N=965 | N=599 |
| | 1–2 | 80.6% | 77.3% | 64.1% | 89.5% |
| | 3–5 | 16.0% | 19.9% | 27.2% | 8.8% |
| | 6+ | 3.4% | 2.8% | 8.7% | 1.7% |
| **average of visits yearly/spectator** | | **1.5–2.6** | **1.6–2.7** | **1.5–3.3** | **1.3–2.3** |
| Show* | | N= 312 | n.a | N=353 | n.a. |
| | 1–2 | 84.0% | | 90.6% | |
| | 3–5 | 14.1% | | 7.4% | |
| | 6+ | 1.9% | | 2.0% | |
| **average of visits yearly/spectator** | | **1.4–2.5** | | **1.3–2.3** | |
| *Kleinkunst* | | N= 377 | N=1377 | N=526 | n.a. |
| | 1–2 | 79.6% | 67.5% | 76.1% | |
| | 3–5 | 17.0% | 25.4% | 18.6% | |
| | 6+ | 3.4% | 7.1% | 5.3% | |
| **average of visits yearly/spectator** | | **1.5–2.7** | **1.9–3.1** | **1.7–2.8** | |
| Puppet Theatre | | n.a | n.a | n.a. | N=108 |
| | 1–2 | | | | 90.7% |
| | 3–5 | | | | 8.4% |
| | 6+ | | | | 0.9% |
| **average of visits yearly/spectator** | | | | | **1.2–2.3** |

*Notes.* *In Groningen, Musical and Show were combined in the question of how often people attended a Show or Musical during the last twelve months. See note 16 for an explanation of the calculations.

Although the average of visits per genre paid by a theatre-goer was almost always around two, some differences can be found between the numbers of incidental and more frequent visitors. It looks like a kind of "standard" that more than 80% of the visitors attend one or two performances in a genre yearly and the other 20% three or more, including 2 to 5% frequent visitors with more than six visits per year. But this general picture also knows some exceptions. It is clear that the higher the visiting rate of a genre, the higher the impact of the frequent visitors is. This can most clearly be seen in the domain of Spoken Theatre, where from 32.8% to 44.2% of the audience of the audience consists of people who attend three to five performances yearly and 16.3 to 26.2% even more than six performances. In Tyneside the same logic holds true for Musicals. In Groningen, where the visiting rate of *Kleinkunst* is slightly higher than in Debrecen and Tyneside, also a somewhat greater proportion of more frequent visitors can be noticed.

So, it can be concluded that in all cities, Spoken Theatre has, with more than 50% of the spectators visiting the genre three times or more per year, quite a loyal audience. Groningen distinguishes itself by having a loyal audience for Contemporary Dance and *Kleinkunst*; in both cases, one-third of the audience attends three or more performances yearly. This holds true for even a little bit more (36%) of the Musical audience in Tyneside.

Thinking about the functioning of theatre in a city in terms of numbers of inhabitants who participate in theatre-going, the proportion of incidental, regular (3 to 5 visits a year) and frequent (6 or more visits a year) theatre-goers is not unimportant, because knowing the total number of tickets sold for a genre, the more people visit it on a regular or intensive basis, the fewer persons participate in this genre.

## In Tartu, many more city inhabitants go to the theatre than in the other cities

On the basis of the figures collected in Table 8 and the numbers of tickets sold during a season or a year, the number of individuals who actually made use of the theatre supply in the various theatre types and genres can be calculated, as has been done in Table 9.[17]

17 As said before, figures of productions, performances and visits could not be collected in Tyneside.

**Table 9.** *Actual use of various types/genres per city*

| | Debrecen (125,365 tickets sold for professional theatre for a general audience) | Groningen (124,174 tickets sold for professional theatre for a general audience) | Tartu (96,594 tickets sold for professional theatre for a general audience) |
|---|---|---|---|
| Spoken Theatre | 74,870 tickets: 3.2 = 23,396 persons | 31,636 tickets: 3.2 = 9,886 persons | 70,377 tickets: 2.6 = 27,068 persons |
| Classical Dance | 7,416 tickets: 1.4 = 5,297 persons | 396 tickets for *only one performance* | 4,373 tickets: 1.4 = 3,123 persons |
| Contemporary Dance | | 10,398 tickets: 2.0 = 5,199 persons | 1,407 tickets: 1.2 = 1,172 persons |
| Opera | 12.122 tickets: 1.5 = 8.081 persons | 3.806 tickets: 1.6 = 2.378 persons | 5.941 tickets: 1.6 = 3.713 persons |
| Operetta | 7.191 tickets: 1.5 = 4.794 persons | | |
| Musical | 15.116 tickets: 1.5 = 10.077persons | 44.353 tickets: 1,6 = 27.720 persons | 14.496 tickets: 1.3 = 11.150 persons |
| Show | 2.150 tickets: 1.4 = 1.535 persons | | Type not available |
| *Kleinkunst* | 6.500 tickets: 1.5 = 4.333 persons | 33.585 tickets: 1.9 = 17.676 persons | Type not available |

*Notes.* Numbers show estimated numbers of individuals of the adult population who actually made use of the various genres per city (professional theatre for a general audience) in the twelve months before the research. Calculations are based on the minimum average number of visits per spectator (see Table 8).

Because of different traditions and developments of theatre supply, it is not surprising that in Tartu about 1000 people more go to Opera or Operetta performances than in Groningen, or that almost five times as many persons make use of the Contemporary Dance supply in Groningen. But remarkable is the fact that only 20% fewer theatre tickets are sold in Tartu as in Groningen (and twice the number of tickets for Spoken Theatre), whereas the city of Groningen has twice as many inhabitants.[18]

It seems that in Groningen the number of people who visit Musical, Show and *Kleinkunst* has strongly increased at the expense of attending Spoken Theatre: these "entertainment" genres represent more than 60% of all tickets for professional theatre for a general audience.

To know how many persons are making use of the total theatre supply in each city, one cannot simply add the numbers found for the genres, because, as we have seen, many people visit more genres and are consequently part of the actual audiences for these various genres.

18 (Stand-up) Comedy, which makes up the greater part of *Kleinkunst* in some other cities, was hardly offered in Tartu before 2013. Nowadays it is a growing genre.

For this reason, we have also counted the total of visits the respondents of each city have paid to professional theatre all together and divided these totals by the numbers of respondents, to get the average numbers of visits paid to theatre as a whole during a year. Subsequently, the numbers of sold tickets have been divided by this average number of visits to get the total of actual number of theatre-goers in the various cities. The results are shown in Table 10.

**Table 10.** *The use made of the total professional theatre supply for a general audience by populations of the various cities*

| | Debrecen | Groningen | Tyneside | Tartu |
|---|---|---|---|---|
| **Total of visits of respondents to all genres together** | 6,161–10,194 | 13,360–20,485 | 9,179–15,445 | 4,928–7,851 |
| **Number of respondents** | 1,057 | 2,548 | 1,815 | 1,389 |
| **Average number of visits per respondent** | 5.8–9.6 | 5.2–8.0 | 5.0–8.5 | 3.5–5.7 |
| **Total number of tickets sold for professional theatre for a general audience in the researched genres** | 125,365 | 124,174 | - | 96,594 |
| **Number of persons who made use of the theatre supply in the year of research** | 13,000–22,000 | 15,500–24,000 | - | 17,000–27,000 |

Debrecen and Groningen have, with a maximum of 22,000 to 24,000 persons, about the same amount of visitors of the professional theatre supply for a general audience.[19] In Tartu, a maximum of 27,000 theatre-goers are counted.[20] Whereas the number of tickets sold does not differ very strongly between the cities, it is remarkable that in Tartu with 50% fewer inhabitants than Debrecen and Groningen, many more people go to the professional theatre, albeit at the expense of the frequency of their visits. However, theatre-goers are not always the city's own inhabitants; 35 to 45% of the people making use of the theatre supply are non-residents. Consequently, the numbers of theatre-goers mentioned in Table 10 should be reduced if only the real inhabitants of the cities are at stake. This would lead to a theatre audience consisting of 8 to 9% of the population of the cities of Groningen and Debrecen (probably also of Tyneside), whereas Tartu serves about 20% of its own population above 18 years old with its theatre supply.

19 If respondents have answered about the number of their visits in a wishful way, the maximum amount of theatre-goers is more probable than the minimum.

20 Debrecen, however, has a much bigger semi-professional scene than the other cities. Thus, 25% of all visits brought to theatre for a general audience are paid to semi-professional theatre. If these numbers are included, the maximum of adult theatre-goers in Debrecen will be 28,000.

**Table 11.** *Places of residence of theatre audiences and the use of professional theatre supply for a general audience by city populations*

| | Debrecen | Groningen | Tyneside | Tartu |
|---|---|---|---|---|
| **Inhabitants in the year of research 18+** | **168,000** | **155,000** | **640,000** | **82,000** |
| | % | % | % | % |
| The City | 71.4 | 53 | 54 | 64 |
| The Province | 14.1 | 24 | 38 | 18 |
| The Country | 13.1 | 23 | 7 | 18 |
| Abroad | 1.4 | 0 | 1 | 1 |
| **city inhabitants** in absolute figures and in % | 15,000[21] | 13,000 | | 17,000 |
| | 8.9 % | 8.4 % | | 20.7 % |

*Notes*. Calculations are based on the minimum of the average visits per respondent as presented in Table 10.

## Conclusion

In terms of representation some problems on the methodological level could be noted. In the first place, the way of collecting data might have caused some forms of self-selection among the possible respondents. Theatre-goers with more time and/or interest had a bigger chance to be included than people with less time and/or interest. The over-representation of female respondents in some cities may have seriously influenced the data, but rather, the over- and under-representation of certain types or genres in the cross-sections and consequently of their specific audiences, might have been of more significance. For instance, the audiences of Musicals have in general a somewhat lower educational level than those of Spoken Theatre and the visitors of Opera can be a little bit older. This might cause a certain bias in the numbers of actual theatre-goers, because the visitors of Spoken Theatre, who are overrepresented in some samples, attend the theatre somewhat more frequently than the visitors of Musicals, Shows and (Stand-up) Comedies. This means that the actual number of inhabitants making use of theatre might be slightly higher than calculated above. In general, however, the differences are relatively small and, in addition, only of importance if the audiences of total supplies are compared.

Apart from these kinds of methodological questions, some remarkable outcomes became visible. With respect to the composition of the audiences, it can be

21 If for Debrecen the visits to semi-professional theatre would be added, the number of inhabitants of the city who made use of the theatre supply would become almost 20,000, which is 12% of the researched population.

concluded that in the two cities of Western Europe, Tyneside and Groningen, the audiences are much older than those in the Eastern European cities, Debrecen and Tartu, also in proportion to the composition of the populations. That in these two cities more young people were among the respondents does not seem to be accidental, because they confirmed their visiting of the various genres on quite a regular basis.

Although in general, theatre audiences appear to be quite well-educated, the same two "eastern" cities attract a broader audience in this respect. Whereas 80% of the audiences of the various genres in Groningen and Tyneside were highly educated, in Debrecen and Tartu, highly educated audiences were about 55 and 75% on average, respectively.[22]

Considering the preferences of theatre audiences, it appears that all theatre-goers attend two performances of a genre on average, but that they also visit three or more different genres. This brings about an average number of 5 to 8 visits per theatre-goer annually. Further investigation of this outcome reveals the following: with regard to genres, Spoken Theatre appears to have a clearly more loyal audience with more than three visits yearly, in Debrecen and Groningen almost four. In Tartu and Debrecen, Spoken Theatre is by far the most visited type of theatre; 73% and 60%, respectively, of all tickets for professional theatre were bought for Spoken Theatre. In Groningen, however, only 25% of all theatre tickets are sold for this type of theatre. With respect to the various cities, the theatre-goers of Tartu pay considerably fewer visits to theatre per year (at least 3.5) than those in Debrecen or Groningen (at least more than 5). These figures have direct consequences for the numbers of individuals who make use of the total theatre supply and of the various genres. The amount of actual theatre-goers varies from 8.5% of the number of city *inhabitants above 18* in Groningen to 20% in Tartu. On average these citizens make up 60% of the total number of visits paid to the theatre supply in the various cities.

So, speculating on how theatre functions in terms of the numbers and the backgrounds of spectators, it can be concluded that Tartu has the broadest and the largest audience with respect to numbers, ages and educational background. The figure of 1.5 theatre visits per capita in Tartu, instead of 1.0 in the other cities, is in line with this and might indicate that theatre has a relatively higher significance in the city. In other words, theatre life in Tartu seems to be somewhat

22 Differences between the average education level of the samples and those of the audiences per genre as presented in the Appendix is caused by the absence of the people who did not visit performances in the last twelve months and by the presence of many secondary school students in the Debrecen sample.

more important for the overall *general population*, but in Debrecen and Groningen for the *theatre-users.*

How these outcomes can be related to differences in theatre systems and the results of the research on supply and experiences, will be discussed in the concluding article, but some questions can be raised already. Why, for instance, are the audiences in Debrecen and Tartu of a broader composition, age-wise and education-wise in particular, than in the other cities? Are these findings linked to the social position of theatre in these countries of the former Eastern Bloc, where people were quite familiar with theatre-going, because their visits were socially organised to a great extent and competing forms of public leisure activities were less present during the Soviet period? And why are so many more inhabitants of Tartu making use of the theatre supply in comparison with the other cities? Is this despite or because of the smaller variety in the city's theatre supply? Spoken Theatre is the most popular type of theatre here, maybe because more than other genres, it is able to express people's experience of daily life and their own identity in times of oppression or ideological conflicts. Finally, for now, how is it possible that the general audience figures for Debrecen and Groningen, as presented in tables 10 and 11, are so similar, although their theatre systems and historical backgrounds are so different?

## Bibliography

Antal, Edit. "Kik járnak színházba?" *Egyenlőség és polarizáció a magyar társadalomban.* Eds. Szívós Péter and Tóth István György. *TÁRKI Monitor Jelentések 2012,* TÁRKI, Budapest, 2013, 117. http://www.tarki.hu/hu/research/hm/monitor2012_teljes.pdf Accessed: 04.08.2015.

Baumol, William J., and William J. Bowen. "The Audience, some Fact-Sheet Data." *Sociology of Literature and Drama; selected readings*. Eds. Elizabeth and Tom Burns. Harmondsworth: Penguin Books, 1973. 445-470.

Bennett, Susan. *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception.* London & New York, Routledge, 1997.

Edelman, Joshua, Maja Šorli and Tony Fisher. *Cultural Value. The Value of Subsidized, Commercial and Amateur Theatre and Dance for Tyneside's Audiences*. London, Royal Central School of Speech and Drama, University of London, 2014.

Gardiner, Caroline. "From Bankside to the West End: a Comparative View of London Audiences." *New Theatre Quarterly* X, 37 (1994): 70-92.

Gourdon, Anne-Marie. *Théâtre, public, perception*. Paris, Éditions du Centre national de la Recherche Scientifique, 1982.

Heijink, Anne-Lotte. *Szinház versus Theatre. How the organisation of the theatre influences the functioning of theatre in Debrecen and Groningen.* (MA-thesis) Dept. of Art, Culture & Media Studies, University of Groningen, 2013.

Maas, Ineke, René Verhoeff, and Harry Ganzeboom. *Podiumkunsten en publiek*. Rijswijk, Min. van WVC, 1990.

Ranshuysen, Letty. "Op maat gesneden publieksonderzoek." *Nieuwbrief Promotie Podiumkunsten* (2002): 6-7.

TÁRKI Háztartás monitor 2012, Budapest. Accessed on 21.6. 2015 http://www.tarki.hu/hu/research/hm/monitor2012_teljes.pdf

Throsby, David, and Glenn Withers. *The Economics of the Performing Arts.* Edward Arnold, 1979.

Van Maanen, Hans, Antine Zijlstra & Marline L. Wilders. *How Theatre Functions in the City of Groningen. Supply and Use in a Regular Season.* Research Centre Arts in Society, University of Groningen, 2013.

Wilders, Marline L. *Theaterbeleving in het belevenistheater. De architectuur van het theatergebouw als context voor de theaterervaring*. Groningen (diss. University of Groningen), 2012.

# Appendix

**Table A.** *Age groups in audiences of professional theatre for a general audience per type/genre in the various cities*

| | Spoken Theatre | | | | Classical Dance | | | | Contemporary Dance | | | | Opera/Operetta | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | Debrecen N= 798 | Groningen N= 1649 | TynesideN= 879 | Tartu N= 1020* | Debrecen N= 263 | Groningen N= 415 | Tyneside N= 492 | Tartu N= 386 | Debrecen N= 220 | Groningen N= 871 | Tyneside N= 479 | Tartu N = 241 | Debrecen N= 595 | Groningen N= 406 | Tyneside N= 308 | Tartu N= 421 |
| | % | | | | % | | | | % | | | | % | | | |
| **15–15** | 8.8 | 1.2 | 0.5 | 1.3 | 12.9 | 1.7 | 0.6 | 2.7 | 13.2 | 1.5 | 0.8 | 2.5 | 8.8 | 1.5 | 0.6 | |
| **16–19** | 19.4 | 4.9 | 1.5 | 6.2 | 26.2 | 5.1 | 1 | 11.4 | 31.8 | 4.5 | 1.7 | | 22.2 | 2.7 | 1 | |
| **20–25** | 15.8 | 15.3 | 2.4 | 16.8 | 13.7 | 19.3 | 2 | 20.7 | 16.8 | 19.2 | 2.5 | 24 | 15.5 | 13.5 | 2.9 | 12.6 |
| **26–35** | 8.4 | 13.1 | 9.8 | 25.3 | 10.6 | 11.8 | 11.4 | 25.2 | 8.6 | 12.9 | 13.6 | 25.3 | 8.1 | 9.1 | 12.7 | 13.9 |
| **36–45** | 15.2 | 13.6 | 14.4 | 23.3 | 10.3 | 10.4 | 13.2 | 18.2 | 8.6 | 12.1 | 13.4 | 19.4 | 13.9 | 13.8 | 13.6 | 19.5 |
| **46–55** | 13.8 | 25.3 | 23.9 | 20.2 | 8.7 | 21.9 | 25.6 | 18.5 | 7.3 | 24.1 | 25.5 | 18.4 | 13.6 | 19.5 | 21.8 | 26.3 |
| **56–65** | 14.5 | 20.4 | 30 | 9 | 12.5 | 20.5 | 32.1 | 9.7 | 9.5 | 18.9 | 29.2 | 7.4 | 15.3 | 24.6 | 29.2 | 15.6 |
| **66–83** | 4 | 7 | 17.5 | 5.4 | 4.9 | 9.4 | 14 | 7.6 | 4.1 | 6.9 | 13.4 | 5.5 | 4.7 | 15.3 | 18.2 | 12.1 |
| | 100% | | | | 100% | | | | 100% | | | | 100% | | | |

**Table B.** *Levels of education of audiences of professional theatre for a general audience per type/genre in the various cities*

| | Spoken Theatre | | | | Classical Dance | | | | Contemporary Dance | | | | Opera/opereta | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | Debrecen N= 894 | Groningen N= 1442 | Tyneside N= 793 | Tartu N= 1028 | Debrecen N= 310 | Groningen N= 374 | Tyneside N= 415 | Tartu N= 368 | Debrecen N= 259 | Groningen N= 791 | Tyneside N= 404 | Tartu N = 241 | Debrecen N= 656 | Groningen N= 357 | Tyneside N= 230 | Tartu N= 421 |
| **No higher education** | 43.2 | 14.4 | 21.4 | 26.7 | 50 | 10.2 | 19.5 | 24.4 | 56 | 9.2 | 20 | 24.1 | 43.5 | 10.4 | 20 | 23.5 |
| **Higher education** | 56.7 | 85.6 | 78.6 | 73.3 | 50 | 89.8 | 80.5 | 75.6 | 44 | 90.8 | 80 | 75.9 | 56.5 | 89.6 | 80 | 76.5 |
| | 100% | | | | 100% | | | | 100% | | | | 100% | | | |

| Musical* | | | | *Kleinkunst* | | | | Show* | | | | Puppet Theatre | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Debrecen N= 613 | Groningen N= 985 | Tyneside N= 936 | Tartu N= 599 | Debrecen N= 300 | Groningen N= 1251 | Tyneside N= 513 | Tartu | Debrecen N= 242 | Groningen | Tyneside N= 337 | Tartu | Debrecen | Groningen | Tyneside | Tartu N= 108 |
| % | | | | % | | | | % | | | | | | | |
| 9.8 | 1.9 | 0.5 | | 10 | 0.8 | 0.2 | - | 16.1 | | 0.5 | | | | | 4.6 |
| 21.9 | 6.8 | 1.5 | | 23.3 | 4.6 | 1.6 | - | 24.8 | | 1.5 | | | | | 6.5 |
| 16.8 | 18.8 | 2.5 | 13.5 | 24.3 | 14.9 | 3.9 | - | 18.2 | | 3.9 | | | | | 9.3 |
| 7.3 | 15 | 12.4 | 22.5 | 12.3 | 17.5 | 19.9 | - | 9.1 | | 20.2 | | | | | 32.4 |
| 12.6 | 13 | 16.7 | 24.1 | 9 | 16.8 | 20.5 | - | 12.8 | | 21.4 | | | | | 21.3 |
| 13.7 | 25.4 | 24.1 | 21.4 | 9 | 23.2 | 24.2 | - | 9.9 | | 22.3 | | | | | 14.8 |
| 14 | 15.4 | 27.7 | 10.8 | 9.7 | 18 | 22.2 | - | 7.4 | | 21.1 | | | | | 5.6 |
| 3.9 | 3.7 | 14.6 | 7.7 | 2.3 | 4.2 | 7.6 | - | 1.7 | | 9.2 | | | | | 5.6 |
| 100% | | | | 100% | | | | 100% | | | | | | | |

*Notes.* * In Groningen, Musical and Show are used as one category in the questionnaire.

| Musical* | | | | *Kleinkunst* | | | | Show* | | | | Puppet Theatre | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Debrecen N= 682 | Groningen N= 835 | Tyneside N= 855 | Tartu N= 590 | Debrecen N= 300 | Groningen N= 1035 | Tyneside N= 436 | Tartu | Debrecen N= 281 | Groningen | Tyneside N= 260 | Tartu | Debrecen | Groningen | Tyneside | Tartu N= 108 |
| 46.9 | 23.2 | 26.9 | 30.2 | 54.1 | 16.8 | 25.7 | - | 56.2 | - | 26.5 | - | | | | 24.5 |
| 53.1 | 76.8 | 73.1 | 69.8 | 45.9 | 83.2 | 74.3 | - | 43.8 | - | 73.5 | - | | | | 75.5 |
| 100% | | | | 100% | | | | 100% | | | | | | | |

*Notes.* * In Groningen Musical and show is used as one category in the questionnaire.

**Table C.** *Visitors of professional theatre for a general audience per type/genre who also visit other genres*

| % of spectators of these genres who also visit these genres | Spoken Theatre | | | | Classical Dance | | | | Contemporary Dance | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | Debrecen N= 977 | Groningen N= 1824 | Tyneside N= 904 | Tartu N= 1020 | Debrecen N= 368 | Groningen N= 462 | Tyneside N= 511 | Tartu N= 368 | Debrecen N= 286 | Groningen N= 907 | Tyneside N= 491 | Tartu N= 241 |
| **Spoken theatre** | | | | | 85 | 84 | 83 | 85 | 87 | 82 | 82 | 87 |
| **Classical dance** | 30 | 21 | 45 | 31 | | | | | 68 | 38 | 68 | 63 |
| **Contemporary dance** | 22 | 44 | 43 | 21 | 57 | 77 | 65 | 41 | | | | |
| **Musical** | 68 | 42 | 80 | 50 | 72 | 46 | 85 | 62 | 71 | 38 | 84 | 65 |
| **Show** | - | - | 31 | - | | - | 41 | - | - | - | 43 | - |
| **Opera/Operetta** | 65 | 21 | 29 | 26 | 66 | 33 | 46 | 45 | 40 | 23 | 41 | 40 |
| ***Kleinkunst*** | 27 | 57 | 45 | - | 40 | 55 | 48 | - | 42 | 48 | 54 | - |

## Venues involved in the research

### DEBRECEN

Csokonai Színház nagyszínpad

Csokonai Színház Víg Kamaraszínház

Vasutas Művelődési Ház

Lovarda

Vojtina Puppet Theatre - Vojtina Bábszínház

### GRONINGEN

Stadsschouwburg

Oosterpoort

Kruithuis

Grand Theatre

Machinefabriek

Martiniplaza

Prinsentheater

Aatheater

OUTtheatre

| Musical* | | | | Show* | | | | Opera/operetta | | | | *Kleinkunst* | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Debrecen N=742 | Groningen N=985 | Tyneside N=965 | Tartu N=599 | Debrecen N=312 | Groningen | Tyneside N=353 | Tartu | Debrecen N=714 | Groningen N=452 | Tyneside N=317 | Tartu N=421 | Debrecen N=377 | Groningen N=1377 | Tyneside N=256 | Tartu |
| 92 | 70 | 75 | 85 | - | 82 | 79 | - | 99 | 84 | 91 | 88 | 79 | 75 | 77 | - |
| 31 | 19 | 45 | 38 | - | 50 | 59 | - | 28 | 33 | 74 | 49 | 37 | 18 | 47 | - |
| 31 | 33 | 43 | 21 | - | 47 | 60 | - | 22 | 48 | 63 | 30 | 31 | 34 | 50 | - |
| | | | | 71 | 86 | - | - | 73 | 45 | 87 | 67 | 66 | 48 | 81 | - |
| 30 | - | 31 | - | | | | | - | - | 57 | - | 46 | - | 47 | - |
| 71 | 19 | 29 | 32 | 55 | 51 | - | - | | | | | 54 | 17 | 37 | - |
| 31 | 61 | 44 | - | 55 | 70 | - | - | 25 | 52 | 62 | - | | | | |

*Notes.* * In Groningen Musical and show is used as one category in the questionnaire.

## TARTU

Tartu New Theatre - Tartu Uus Teater

Vanemuine, big hall - Vanemuise suur maja

Vanemuine, small hall - Vanemuise väike maja

Vanemuine, Harbour Theatre - Sadamateater

## TYNESIDE

Theatre Royal

The Customs House

Live Theatre

The People's Theatre

Northern Stage

Dance City

Alphabetti Spaghetti Theatre

Mill Volvo Tyne Theatre

Tynemouth Priory Theatre

Westovian Theatre Society at the Pier Pavilion

UDK 338.48-53:792

This article investigates the similarities and differences on how spectators experience theatre performances grouped along large, transnationally present types as Spoken Theatre, Dance Theatre, Musical Theatre and *Kleinkunst*. Our findings are based on the analysis of the extensive data collected by the Project on European Theatre Systems (STEP) through a quantitative and qualitative audience research between 2010–2014 in Groningen (NL), Tartu (EE), Debrecen (HU) and Tyneside (UK). The results portray a generally very satisfied audience with small but significant differences between the types and the cities. The analysis is carried out along two interconnected tracks: *dimensions* of theatrical experience, based on a revised version of Van Maanen's TEAM model, are compared to *clusters of keywords*, which emphasise certain aspects of spectators' experience. The research manages to highlight specific patterns of theatre reception that fuel an exciting discussion on how to interpret certain key components of theatre experiences: immersion, personal and social relevance, cognitive and emotional engagement, complexity.

---

**Keywords:**

theatre reception, theatrical experience, theatre types, genres, experiential values, international comparative theatre survey, STEP

# "I was utterly mesmerised":

# Audience experiences of different theatre types and genres in four European cities

Marline Lisette Wilders, Hedi-Liis Toome, Maja Šorli, Attila Szabó, Antine Zijlstra

## Introduction

> "Never been to a ballet, I was utterly mesmerised at the strength and passion of the choreography."
> (Audience member from Matthew Bourne's *Swan Lake*)

The field of theatre reception research tries to define who is experiencing what during theatrical events.[1] It is commonly done by theatre marketeers, policy makers, academics or other cultural agencies. In the *STEP City Study*, carried out by the international research group Project on European Theatre Systems (STEP), we compare the roles of different agents of theatre systems in several European countries. Audience research can make a valuable contribution in exploring the functioning of theatre in society and is therefore an important tool within the *STEP City Study*. The group designed a questionnaire, which was distributed at selected performances in four European cities: Debrecen (Hungary), Groningen (the Netherlands), Newcastle upon Tyne, which we will refer to as Tyneside, because some of the sample draw from venues in the greater Tyneside region (United Kingdom) and Tartu (Estonia). Using the questionnaire, we collected information on who is attending theatre and also what audiences think of their experiences. Along with the unified questionnaire we also conducted qualitative research, namely focus groups and interviews. Our article follows earlier papers in this issue that present a more thorough description of the *STEP City Study,* a comparison of the theatre systems, a comparison of the production and distribution of the theatre supply and a socio-demographic investigation of the

The research for this article has been supported by the Municipality of Groningen, the Estonian Research Council (grant "Emergent Stories: Storytelling and Joint Sense Making in Narrative Environments"; PUT 192), Slovenian Research Agency (project No. P6-0376, Theatre and Transars Research programme) and Arts and Humanities Research Council, United Kingdom under the Cultural Value Project, grant no. AH/L01440/1. Our thanks to Joshua Edelman for his contributions and Marko Koprivnikar for his statistical work on the Tyneside part of this research.

1 For an overview of the field of theatre audience research since the 1960s, see Sauter, "Who reacts when, how and upon what: From audience surveys to the theatrical event."

audiences. Here, we aim to explore what kinds of aesthetic experiences different theatre types provide for their audiences in these four European cities.

Theatre is a global phenomenon and although it is very much based on national languages and cultures, it is also transnational in its types and genres that try to fulfil a variety of tastes. In our article, we explore the intrinsic aesthetic experiences that performances bring about for audiences in the four above-mentioned cities and the experiential values various theatre types and genres generate for them.

After a theoretical introduction and a discussion of methodology, we present the overall evaluation of performances in the sample per city. Subsequently, we discuss how audiences experience various types of theatre, making use of the (revised) TEAM model, in order to gain more insight into the structure of the theatrical event experience. The role the dimensions of the TEAM model play in the overall evaluation of performances is also discussed. Next, we investigate which experiential values performances of various theatre types offer to their audiences in the four cities and the similarities and differences that can be found between them. Finally, we highlight the extent to which these values contribute to the overall evaluation of the performances.

## Theoretical background

### Dimensions of the theatrical event experience

The main research question of our study was to identify the different experiences spectators have while watching four different types of theatre. In other words, we focused on the theatrical event as a particular type and genre of theatre in a specific city. We used the Theatrical Event Analysis Model (TEAM, see Appendix 1) as developed by Hans van Maanen (Van Maanen et al., *How Theatre Functions in the City of Groningen*) as a base to describe theatrical experiences. We therefore approached the experience of a theatrical event as being structured in five dimensions. Our questionnaire provided a set of statements for each dimension, asking respondents to indicate to what extent they agreed with those statements on a six-point scale.[2] The 1) *theatrical dimension* relates to the theatrical forms of the performance such as the way of dancing, acting and playing, directing, the type of choreography and scenography. The 2) *thematic dimension* refers to the experience of the subject matters of the play. The 3) *communicative dimension* describes the "mutual activity" between the performance/performers

2 There were some small differences in the statements and the number of statements that were used in the various city-questionnaires. The 14 separate statements that were used in all questionnaires are presented in Appendix 9.

and the spectators during the performance. In the original TEAM model, the communicative dimension was defined in a broader context, for instance, how theatre makers and audience meet before, during and after the show. However, when describing the effect of a particular performance, we were interested in the essential formative element of theatre, the live presence of the performer, so our questions focused on perceived interactions between the performance/ performers and the spectators during the performance. The 4) *immersive dimension* relates to the way in which spectators are drawn to the world of the performance. The original TEAM by Van Maanen contains a narrative dimension that refers to the way in which spectators experience the story (plot lines, characters, etc). Originally, this narrative dimension stems from the dramatic dimension, as was distinguished by van Maanen already in the early 1990s, together with the thematic, theatrical and communicative dimension, with the aim of being able to describe and analyse (the perception of) a performance (See Van Maanen, "De kunst van het uitgaan" 120-121, "Theaterwetenschap in de praktijk" 12, *Het Nederlandse toneelbestel van 1945 tot 1995* 24-26, 309). For the purposes of this article, however, the narrative dimension was renamed as the *immersive dimension*, since the statements used in the questionnaire actually did not only concern the plot, but mainly how the performance created a state of immersion, as described by Eversmann as being characteristic of a peak experience ("The experience of the theatrical event" 139). These four dimensions, eventually developed into the TEAM, by adding the *contextual dimension*. This 5) *contextual dimension*, finally, refers to the ways that the theatrical event is related to the real life of spectators.

## Clusters of experiential values

In addition to the statements, we presented the respondents with a series of keywords. We asked them to rate to what extent these traits characterised the performance, again on a 6-point scale from **"**not at all**"** to **"** very much so". These keywords represent experiential values that are generated through aesthetic communication and can be understood as the effects on spectators, stemming from the engagement with the theatrical event. Most of the experiential values presented here are the direct result of the engagement with the aesthetic characteristics of the performance (intrinsic), but because they could also very well have been realised in other situations, they are considered semi-intrinsic values (Van Maanen, *How to Study Art Worlds* 150).[3] The list of keywords was

3 For a more extensive discussion of different kind of values that could be realised as a result of a theatrical experience, see Van Maanen (*How to Study Art Worlds* ), Van den Hoogen ("Functioning of the performing Arts in Urban Society"), Wilders, ("How Theatre Buildings Condition the Realization of values for Local Audiences"), Van den Hoogen (*Performing Arts and the City*) and Wilders (*Theaterbeleving in het belevenistheater*).

established by the research group STEP and later, for the purpose of this article, divided into six theoretical clusters concerning 1) *forms and skills demonstrated*, 2) *emotional engagement of the spectators*, 3) *cognitive engagement of the spectators*, 4) *experienced complexity of the performance*, 5) *entertainment values*, and 6) *experienced relevance of the performance*.

The first cluster, *forms and skills*, refers to values such as the experience of beauty, newly experienced images and a certain level of skilfulness performers display. The clusters e*motional and cognitive engagement* include the affective and intellectual reactions to the performance and have their roots in the emotional and cognitive dimensions of the theatrical experience discerned by Eversmann.[4] Emotional responses can be connected either with the content of the performance or with the experience of going to the theatre itself. The cognitive effort spectators make enables them to follow the storyline and to make sense of the performance. Recognition of oneself or of familiar circumstances is an important element at the cognitive level, and could even be considered a key element in the reception process, according to Eversmann. When the performance offers new insights or lingers in the memory of the spectator, the performance can be experienced as inspiring (152-155).

The fourth cluster, *complexity*, is an important indicator to distinguish between challenging aesthetic experiences and more comfortable aesthetic experiences, the latter expected to be perceived as less complex. The first type of experiences, also referred to as artistic experiences, are characterised by new aesthetic perceptions, realised by the spectators through the use of imaginative power. The extent to which a performance is experienced as complicated or demanding (*complexity*), indicates to what extent audiences have to make an effort to give meaning to the performance and is, consequently, also related to the *cognitive engagement* of the spectators. *Entertainment* is often seen as being related to more comfortable experiences and therefore used as a separate category.[5] Finally, the experienced *relevance of the performance* refers to its relevance for the real life of spectators, either on a personal or on a societal level. Obviously, the dimensions of the TEAM used to describe the structure of the theatrical event experience and the discerned clusters of experiential values, understood as the effects of the theatrical event experience, are very much interrelated. For example, the cluster *forms and skills*, is strongly connected to the *theatrical dimension*. Additionally, certain emotions that could occur in the theatrical experience are strongly

4 Eversmann himself points out the importance of the emotional dimension (155). Boerner, Jobst and Wiemann show that the emotional and cognitive dimensions are the most important when it comes to predicting the overall judgment of the experience, the emotional to a bigger extent than the cognitive (178).

5 See for a further discussion of the distinction between challenging and comfortable aesthetic experiences Van Maanen (*How to Study*) and Van den Hoogen (*Performing Arts*).

related to the *immersive dimension*; "the feeling of being carried away by the performance, of losing oneself in the world of the stage, of forgetting everyday reality" (Eversmann 155). Also, the experienced *relevance of the performance* is mostly connected to the *contextual dimension* of TEAM.

## Methodology

The quantitative data were gathered between 2010 and 2014 among the audiences of performances that were part of a regular season. In Groningen, the audience research was carried out among the visitors of no less than 52 different productions that played between September 2010 and July 2011. The performances that were part of the audience research took place in the main and small hall of the city theatre (Stadsschouwburg and Kruithuis), the smaller hall of the Oosterpoort, which is (among other genres of theatre) used for Cabaret, the flat floor venue of the Northern Dutch Theatre Company (the Machinefabriek), Martiniplaza, that hosts the more popular genres of professional theatre such as Musical, and three theatres used for amateur and student performances (Prinsentheater, Aatheater and OUTtheatre).

In Debrecen, the research was carried out between April–June 2012 and included the main historical city theatre Csokonai Színház with its main hall and two studio venues, the Víg Kamaraszínház and Horváth Árpád Stúdiószínház. Unlike in many other Hungarian theatre towns, in Debrecen, the management of the city theatre at the time of the research decided not to programme Musicals and Operettas but focused more on Opera, a genre rarely found outside Budapest. Vasutas Művelődési Ház, a culture centre built during the socialist times for the Hungarian Railway, and Lovarda, a recently converted old riding hall situated on the university campus were also part of the research. Additionally, a site-specific amateur performance that took place at the university was part of the research, adding up to a total of eight productions that were part of the sample.[6]

In Tartu, the questionnaires were distributed between September–October 2012 in four different venues: the venue of the Tartu New Theatre, a small black box near the city centre and three different venues of Vanemuine, the main city theatre in Tartu: the big building, that is usually used for Musicals and Spoken Theatre and Dance performances attracting bigger audiences, the small building

6 Because of the important presence of Puppet and Object Theatre in the Debrecen theatre supply, the Debrecen sample originally included also one (professional) Puppet and Object Theatre production. This performance attracted mostly high school youth and therefore is a bit particular, because no other youth or children's performances were included in any of the samples; neither were any other Puppet and Object Theatre productions included, since Puppet and Object Theatre is not part of the theatre supply as such in Groningen, Tartu or Tyneside. Therefore, this production (111 respondents) was removed from the sample.

that is used for Opera, Ballet and Spoken Theatre, and the black box called Harbour Theatre (Sadamateater), mostly used for Spoken Theatre performances. The research here included 13 productions.

In Newcastle upon Tyne, South Shields and Tynemouth, the survey was conducted among the audiences of 24 productions that were presented in venues in these towns in the Tyneside area from February to May 2014. The venues included the Theatre Royal and the Mill Volvo Tyne Theatre in Newcastle, the biggest commercial production houses, both offering various types of theatre; two subsidised theatres focusing on Spoken Theatre, the Northern Stage and the Live Theatre; Dance City, a venue specialised in Contemporary Dance productions; and Alphabetti Spaghetti, a small venue for emerging artists.[7] Research was also conducted at the biggest amateur venue in Newcastle, The People's Theatre, and at two smaller amateur venues in the region: Tynemouth Priory Theatre and at Westovian Theatre Society at the Pier Pavilion, all three mainly producing Spoken Theatre. In South Shields, we also investigated The Customs House, the central venue, which offers all types of theatre.

## The sample

In each city, a number of productions which could be considered representative for the theatre supply as a whole were selected to be part of the sample. The number of productions could vary substantially, because of the variety in the number of various productions per city and in the number of performances per production.

For example, Groningen has a substantial amount of Contemporary (experimental) Dance supply and many frequent visitors, which is reflected in the sample (cf. article on theatre audiences in this issue). In Tartu, however, the sample consists of only Classical Ballet productions since there are no Contemporary Dance companies in the city, and shows are only available occasionally. The only Dance production in the Debrecen sample is a (semi-professional) Folk Dance show, reflecting the supply in the city; Contemporary Dance being quite rare in the supply of Debrecen. Although the Tyneside sample does contain two Contemporary Dance productions, the response to these productions was

7 Originally, the sample included 26 productions, including two productions that took place at Gateshead International Festival of Theatre (GIFT 2014). Since the other samples included only productions that were part of seasonal programmes, these two festival productions were excluded from the Tyneside sample. This resulted moreover in the loss of only a few respondents, since the number of respondents for the festival productions was very low.

very low and therefore the Dance figures for Tyneside should be interpreted as applicable to Classical Ballet.[8]

Except for Dance (Da), all samples included productions in the types Spoken Theatre (SpT), Musical Theatre (MT) and *Kleinkunst*[9] (Kl), except for the latter, that wasn't included in the Tartu sample, due to the lack of professional Stand-up Comedy or other genres of *Kleinkunst* in Tartu at the time of the research. The Tyneside sample included also an evening presenting various types of emerging theatre, categorised as "Other" production.[10]

Furthermore, the Debrecen, Groningen and Tyneside samples all included amateur performances (respectively 12.5%, 15% and 20.8%).[11] The results presented in this article, however, deal with the professional performances in the sample, not only because of reasons of comparability between the data from all cities, but also because there might be differences between the experiences that professional and amateur theatre generate.[12] Table 1 gives an overview of the amount of productions per theatre type. Appendices 2–5 show all performances that were part of the samples in the four cities.

## Response and Representativity

Table 1 shows the overall response that varies from about 15% in Debrecen and Groningen, to about 19% in Tartu, as well as the response per theatre type.[13] From the discussion on the representativity of the sample it became clear that the number of productions in the sample per theatre type and the number of respondents in comparison to the visits for these types are to a different extent representative in the four cities (cf. article on theatre audiences in this issue).

8 The data set includes five respondents for the Contemporary Dance production *Motherland* and eight respondents for the Contemporary Dance production *February 11th 1963 & Road Postures*.

9 The term *Kleinkunst* was chosen by the research group because the term "Stand-up" was too narrow and the term "Cabaret" too specific (for example, in the Netherlands "Cabaret" is a certain type of theatre with particular aesthetics) for describing the essence of this category. For a discussion on the types of theatre and their division in genres that are used in the *STEP City Study*, see the article on theatre supply in this issue.

10 This performance will not be discussed here because a comparison with other productions elsewhere is not possible.

11 Respectively, 1 out of 8 (Debrecen), 8 out of 52 (Groningen) and 5 out of 24 (Tyneside) productions.

12 For a discussion of the differences found between professional and amateur theatre in the Groningen data set see Van Maanen, Zijlstra and Wilders, for the Tyneside data set Edelman and Šorli "Measuring the value". In future articles planned by the authors, special attention could be paid to such differences between professional and amateur theatre in a comparative perspective between the cities under investigation.

13 The amount of tickets sold for the productions in the sample from Tyneside is not available and therefore the exact response in Tyneside cannot be calculated.

**Table 1.** *Productions per theatre type in sample and ratio of visits and respondents per theatre type in sample (including amateur and semi-professional theatre)*

| | Debrecen | | Groningen | | Tartu | | Tyneside | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **Research period** | **2012** | | **2010-2011** | | **2012** | | **2014** | |
| **Productions in sample** | **8** | | **52** | | **13** | | **24** | |
| **Performances in sample**[1] | **23** | | **52** | | **23** | | **105** | |
| **Productions in sample in absolute numbers / in % of sample** | | | | | | | | |
| Spoken Theatre productions | 5 | 62.5 | 26 | 50.0 | 8 | 61.5 | 14 | 58.3 |
| Dance productions | 1 | 12.5 | 10 | 19.2 | 2 | 15.4 | 4 | 16.7 |
| Musical Theatre productions | 1 | 12.5 | 6 | 11.5 | 3 | 23.0 | 2 | 8.3 |
| Kleinkunst productions | 1 | 12.5 | 10 | 19.2 | 0 | - | 3 | 12.5 |
| Other | - | - | 0 | - | 0 | - | 1 | 4.2 |
| **Visits in sample / respondents**[2] | **7.660** | **1.139** | **18.486** | **2.773** | **7.490** | **1.401** | **n.a.**[3] | **1.808** |
| **Overall response in %** | | **14.9** | | **15** | | **18.7** | | **n.a.** |
| **Visitors in sample**[4] **/ respondents in %** | | | | | | | | |
| Spoken Th. visitors / respondents | 54.3 | 63.7 | 31.1 | 42.5 | 41.3 | 56.5 | n.a. | 35.8 |
| Dance prod. visitors / respondents | 6.5 | 2.0 | 19.6 | 18.8 | 19.4 | 12.3 | n.a. | 27.3 |
| Musical Th. visitors / respondents | 29.4 | 30.0 | 24.0 | 17.5 | 39.4 | 31.3 | n.a. | 34.0 |
| Kleinkunst visitors / respondents | 9.8 | 4.2 | 25.3 | 21.2 | - | - | n.a. | 2.3 |
| Other types visitors / respondents | - | - | - | - | - | - | n.a. | 0.5 |

*Notes.* 1 These numbers concern the sample including amateur performances. For Tyneside, the number of performances in the sample is an estimate, based on fifteen amateur and around ninety professional performances. The sample included several professional productions that ran for a longer period of time (for example, the Musical *Dirty Dancing* played for one month, *Swan Lake* and *Pygmalion* played for two weeks). In Debrecen, the research was originally done on nine productions, including a Puppet and Object Theatre performance. Because the other samples did not include children and youth theatre performances, this performance has been taken out of the Debrecen sample. 2 These numbers concern the sample including amateur performances, but excluding the children's performance in Debrecen. 3 Data not available. 4 For Tartu, these are estimated numbers based on the number of seats in the venues where the performances took place and their degree of occupation on each performance.

In discussing the experiences that were evoked by the productions in the sample, it is important to note that in some cases, a limited number of productions were part of the sample, and although they reflected the supply, generalisations become somewhat problematic. The sample of Debrecen offers the most complicated situation in this respect, having the smallest amount of productions in its sample. When it comes to Spoken Theatre though, a minimum amount of 5 performances

with at least 44 respondents per performance (which is the case in Debrecen) was obtained and therefore for this theatre type it is possible to make claims about experiences evoked by a wider spectrum of performances. Although for all the other theatre types in all four cities we did reach a substantial number of respondents for each performance or for a given type, in most cases, some caution is appropriate. Either way, in interpreting the results, it is important to reflect upon the genre of the performance within the theatre type (such as Musical and Opera within Musical Theatre) and even, in some cases, on the specific characteristics of a particular performance.

## Qualitative research

In addition to the gathering of quantitative data, the research in Groningen, Tartu and Tyneside was expanded in a qualitative way to better understand what people (like to) experience on theatre performances (see Table 2).

**Table 2.** *Overview of qualitative research*

| | Groningen | Tartu | Tyneside |
|---|---|---|---|
| Research period | 2011 | 2014 | 2014 |
| Productions | 10 | 4 | 9 |
| Focus groups | 13 | 3 | 9 |
| In-depth interviews | 6 | 10 | - |
| Participants in total | 61 | 20 | 28 |

In these cities, a series of focus groups were formed, with respondents varying from occasionally only two (Groningen) to nine (Tyneside), to talk about, share and discuss their experiences. In Groningen and Tartu these focus groups were completed with in-depth interviews lasting around 1.5 to 2 hours. In Groningen this took place in the fall of 2011, the season following the gathering of the quantitative data there, and was succeeded by qualitative research in Tartu and Tyneside in the first half of 2014. In each city, a series of performances which varied in genre and in expected complexity were selected, ranging from Spoken Theatre, Dance, Classical Ballet and Opera, to Musical, Show and *Kleinkunst*. In Groningen and Tartu, these were all professional, whilst in Tyneside, also two amateur performances were included. Theatre attendants from the age of 16 to 79 with various educational backgrounds took part in these focus groups. Participants were mostly regular (3 to 5 visits a year) to frequent (6 or more visits a year) theatregoers. All focus groups and interviews were recorded,

transcribed and then further analysed.[14] More details on the focus groups can be found in Appendices 6–8.

## Results

In the next part of this article we present and discuss the key findings of our research, starting with the evaluation of the performances themselves. Audiences were asked to rate the performance on a six-point scale. The scores given are interpreted as not sufficient (from 1–3), just sufficient (4) to good-very good (5–6). An average score (M = mean) significantly above 3.5 can be interpreted as positive.

**Table 3.** *Evaluation of professional performances by type*

| | Groningen | | | | Debrecen | | | | Tartu | | | | Tyneside | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | **N=2294** | | | | **N=1094** | | | | **N=1396** | | | | **N=1637** | | | |
| | Da | SpT | MT | Kl | Da | SpT | MT | Kl | Da | SpT | MT | Kl | Da | SpT | MT | Kl |
| *N* | *503* | *937* | *298* | *556* | *23* | *682* | *342* | *47* | *172* | *788* | *436* | - | *494* | *526* | *575* | *42* |
| 1-3 | 13,6 | 15,1 | 8,0 | 7,4 | - | 8,5 | 5,3 | - | 5,8 | 14,8 | 12,1 | - | 0,4 | 3,4 | 3,1 | 4,8 |
| 4 | 13,9 | 17,5 | 15,4 | 16,0 | 4,3 | 15,4 | 16,8 | 2,0 | 8,1 | 16,8 | 15,8 | - | 1,4 | 3,3 | 3,0 | 2,4 |
| 5-6 | 72,5 | 67,4 | 76,5 | 76,6 | 95,7 | 76,0 | 77,9 | 98,0 | 86,1 | 68,4 | 72,0 | - | 98,2 | 93,3 | 93,9 | 92,8 |
| **M** | **4,79** | **4,69** | **5,01** | **5,01** | **5,83** | **5,01** | **5,70** | **5,40** | **5,33** | **4,80** | **4,91** | - | **5,92** | **5,65** | **5,70** | **5,64** |
| M in total | 4,83 | | | | 5,03 | | | | 4,90 | | | | 5,75 | | | |

*Notes.* Da = Dance, SpT = Spoken Theatre, MT = Musical Theatre, Kl = Kleinkust.

As is shown in Table 3, audiences generally evaluated the performances very positively. Groningen and Tartu audiences evaluated the set of performances in the samples with quite similar overall averages, respectively 4.83 and 4.9. Audiences in Debrecen were even more content with the supply (average score 5.03), and audiences in Tyneside were incredibly enthusiastic about the theatre in Tyneside, with an exuberantly high average score of 5.75, due to the absence of lower scores.[15] The somewhat lower overall average figures in Tartu and Groningen can be explained by the more modest scores for Spoken Theatre in

14 The methods for the focus groups in Tyneside were derived from the work of our STEP colleague Louise Ejgod Hansen of Aarhus, Denmark. These methods and their justification are spelled out most clearly in "Behaviour and attitude: the Theatre Talks method as audience development" and in "The Democratic Potential of Theatre Talks".

15 Overall, scores in Tyneside are quite higher than in the other cities. In general, it is doubtful to compare ratings given by audiences in different cities (and different cultural contexts), because audiences' "internal rating clocks" might be set differently, or audiences in different cities may have different sensibilities when it comes to giving socially desirable answers, causing higher or lower scores all along the line. Therefore, further analyses will be based on the identification of trends that start to appear when comparing the numbers within each city and subsequently the comparison of these trends between different cities, describing the similarities and differences between cities.

both cities and for Dance in Groningen. Of the Spoken Theatre audiences, 15.1% in Groningen and 14.8 % in Tartu evaluated the performance as not sufficient, as well as 13.6% of Dance audiences in Groningen.

The experiences of different theatre types according to the five dimensions deriving from TEAM as well as the role these dimensions play in the overall evaluation of performances, give a more general understanding of the various aspects of experiences, and are discussed first. Thereby, we compare average scores on dimensions, but also items within dimensions and the results from focus groups and interviews. Subsequently, an analysis of the keywords gives more in-depth insight into the various experiential values that audiences gain from their experiences. After analysing the results of the dimensions and the clusters of experiential values, we found some interesting similarities and differences between the experiences of various types of theatre in the four cities under investigation.

## Dimensions in the theatrical experience and their importance in the evaluation of performances

### High scores in theatrical, thematic and immersive dimension, lower scores in communicative dimension

When comparing the averages of dimensions between themselves (see Table 4), especially in Groningen, Tartu and Tyneside, the spectators particularly appreciated what they experienced in the *theatrical dimension*. In all cities, *performing well* (quality of acting, dancing, singing etc) gets the highest scores, as is shown in Appendix 9, although the other two items in this dimension, *well directed/choreographed* and the *forms of the performance*, are also very positively received. Not surprisingly, these results will also be reflected in the findings on the cluster *forms and skills* (see Appendix 11).

**Table 4.** *Average evaluation score of theatre types according to the revised TEAM*

| | Groningen | | | | Debrecen | | | | Tartu | | | | Tyneside | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | Da | SpT | MT | Kl | Da | SpT | MT | Kl | Da | SpT | MT | Kl | Da | SpT | MT | Kl |
| TD | 4.79 | 4.72 | 4.86 | 5.03 | 5.37 | 4.75 | 4.94 | 5.03 | 5.21 | 4.88 | 4.80 | - | 5.85 | 5.44 | 5.58 | 5.42 |
| ThmD | 4.28 | 4.47 | 4.53 | 4.81 | 4.74 | 4.74 | 4.30 | 4.83 | 4.70 | 4.56 | 4.38 | - | 5.51 | 5.00 | 5.00 | 5.01 |
| ID | 4.34 | 4.18 | 4.14 | 4.51 | 5.45 | 4.67 | 4.47 | 5.09 | 4.86 | 4.52 | 4.35 | - | 5.50 | 5.09 | 5.09 | 4.72 |
| CD | 3.37 | 3.53 | 3.53 | 3.8 | 4.58 | 4.06 | 3.61 | 4.54 | 4.06 | 3.79 | 3.43 | - | 4.70 | 4.20 | 4.42 | 4.52 |
| ConD | 4.24 | 4.43 | 4.10 | 4.47 | 5.30 | 4.81 | 4.34 | 4.87 | 5.06 | 4.67 | 4,.41 | - | 5.68 | 5.22 | 5.15 | 5.12 |

*Notes.* Da = Dance, SpT = Spoken Theatre, MT = Musical Theatre, Kl = Kleinkust. TD = Theatrical dimension, ThmD = Thematic dimension, ID = Immersive dimension, CD = Communicative dimension, ConD = Contextual dimension.

It is noteworthy that Dance shows the highest average score in all dimensions, compared to the other theatre types, except in Groningen. Here, this is the case for *Kleinkunst* (Cabaret), (see Table 4). In Groningen *Kleinkunst* (Cabaret) is also the most worthwhile *talking and thinking about after seeing it* (average score contextual dimension 4.47). In Tartu (5.06), Debrecen (5.30) and Tyneside (5.68) instead, this is the case for Dance. Only in Debrecen *Kleinkunst* (Stand-up Comedy) shows the highest average score in the *thematic dimension* (4.83, see Table 4), mostly because the spectators very much liked *the themes of the performance* (5.33, see Appendix 9).

Although the *thematic* and *immersive dimension* also score high in the experience of all theatre types, it is somewhat disturbing that scores in the *communicative dimension* are significantly lower than in the other dimensions, for all theatre types and in all four cities, with the absolute lowest scores in Groningen. Apparently, spectators do not experience the connection between themselves and performers on stage as much as could be expected from the scores in the other dimensions. Qualitative results from Groningen indicate that in Groningen the perception of a personal connection with the performer(s) seems of more relevance in Cabaret and Show (and possibly Musical, because of the fact that the performers of the Show are Musical performers). Respondents from focus groups or interviews regard these performers as personalities rather than just actors, as is the case in the other forms of theatre (especially in Spoken Theatre). An explanation can be found in the fact that these respondents have the feeling they know the performer as a person because they are well-known Dutch artists who appear in television shows, too. Though respondents realise that this is not the same as knowing people in real life, it nonetheless adds value to their experience, because they feel more involved.

Exceptions are the spectators of Dance performances in Debrecen and Tyneside that did *experience what they saw and heard very directly, almost physically* (respectively 5.43 and 5.13, see the *communicative dimension* in Appendix 9). The origins of the strong kinaesthetic reactions for Dance in Debrecen (where the only Dance production in the sample is a Folk Dance production) and Tyneside (where the results reflect mostly Classical Ballet experiences, that is Matthew Bourne's *Swan Lake*) in comparison to other performances, is not immediately evident. At least in the case of *Swan Lake* it probably has to do with the nature of this particular performance. Answering an open question in the questionnaire, asking what spectators liked the most about the performance and why, audience members wrote of being "so captivated by it that I was delightfully exhausted when the performance ended" or being "emotionally drained at the end of it" or in tears or "It had me on the edge of my seat and at times had to remind myself

to breathe as I was so engrossed." These respondent reactions could indicate that watching a good dance performance produces a more bodily perception than a text-based performance. A respondent in Groningen explains it as "getting into a flow". She doesn't need to understand the story, because she experiences a dance performance at a different level, through music and movement, which she experiences as a different dimension. This does not explain, though, why figures for Dance performances in Groningen and Tartu regarding an *almost physical experience* are that much lower (respectively, 3.92 and 3.66).

## Immersion is the key factor for Spoken Theatre, Musical Theatre and Dance

After taking a general look at the experiences of various theatre types from the point of view of the dimensions, the next question is how these dimensions correlate with the evaluation of the performance, in order to find out which elements in the theatrical experience are the most important in the spectators' overall evaluation (see Appendix 10).

The most important elements for the evaluation of Spoken Theatre, Musical Theatre and Dance appear to be the extent to which spectators feel *drawn to the world of the performance* and are *captivated by the story of the performance*. Respondents from the focus groups mostly relate to the story and to the world created through personal connection. To illustrate this, qualitative results from Tartu and Tyneside show the importance of having a personal connection to the themes or the story told. The spectators find the performance more interesting when they can relate to the themes or characters. And the opposite – the viewer who cannot relate to the themes presented on stage does not value the performance so highly.

These key elements are followed by the way in which *directing or choreography* and *the forms of the performance* are being evaluated and by the extent to which the audience members feel the performance was *worth talking about with other people after seeing it*. The qualitative research in Tartu shows that the performance is mainly discussed with the person who accompanied the respondent to the theatre, sometimes also recommended to other family members, friends or colleagues at work. Some people do not want to discuss the performance because of the "hard subject matters that are difficult to discuss".

From these findings, we can conclude that what the audiences value most from a performance is the feeling that the performance has been designed to immerse them in the world of the performance.

## Keywords: Dance and Spoken Theatre versus Musical Theatre and *Kleinkunst*

### Dance is accompanied with a high emotional and cognitive engagement and is appreciated for its forms and skills

Dance performances are considered to be the most *skilful*, *beautiful to look at* and *full of new images* in all four cities (see Appendix 11). Dance is also the most *impressive*, *inspiring* and the least *superficial* of all types in all four cities, as well as more *exciting* than other types, although the numbers differ a lot between the cities (ranging from 5.53 in Tyneside, 4.73 in Debrecen, 3.85 in Tartu and 3.43 in Groningen).

Dance audiences in both Groningen and Tartu find the performances in the least *recognisable* (respectively 2.84 and 2.94) and quite *surprising*, to a larger extent in Groningen (4.75) than in Tartu (4.31). This difference might reflect the Contemporary Dance supply in Groningen, which, in its totality, could be considered to a bigger extent of an innovative nature than the Classical Ballet supply in Tartu. In Tyneside though, where the results reflect mostly Classical ballet experiences (*Swan Lake)*, Dance is found to be both *recognisable* (4.70) and *surprising* (4.69). This can be attributed both to the innovation in story and choreography in this very popular ballet: the traditional female swan cast is replaced by men, subsequently the story changes into a more contemporary one and also the choreography has more Urban and Jazz dance elements than a classical *Swan Lake*. Instead, in Debrecen, the Dance production in the sample, the Folk Dance production *Táncműsor*, is considered quite *recognisable* (4.75) and not very *surprising* (3.50), yet very *skilful* (5.62) and *good fun* (5.56). In Hungary, the basic movement forms of Folk Dance are quite strongly defined by tradition and most ensembles strive to an authentic rendering of the dances of the different historical regions of the country. In a traditional Folk Dance performance like *Táncműsor*, the choreographer only has the liberty to define the order of dances, the exact music that is performed and the setup dancing (couples) on the stage. Although in some of the dances, the dancers have some space for improvisation, what the audience looks for in such a show is to see how skilfully the dancers present the known dance types, rather than expecting radically surprising forms to be shown.

## Dance and Spoken Theatre are the more emotional and cognitively engaging types and the more complex types of theatre with less emphasis on entertainment values

Although none of the scores indicate that any of the theatre types is being perceived as very c*omplex*, Dance and Spoken Theatre prove to be the more *complex* types of theatre. While in Groningen this is true for the Contemporary Dance supply, according to the scores on the adjectives *complicated* (3.43), *easy to follow* (3.55) and *demanding for you personally* (2.75), in Debrecen this is the case for Spoken Theatre (respectively 3.09, 4.24 and 2.86). Also in Tartu and Tyneside the scores on *complexity* indicate that Dance and Spoken Theatre are the least "easy" types of theatre.

In Debrecen, Spoken Theatre is found to be the most *confrontational* (4.47), *surprising* (4.08) and *challenging* (3.16), while in Tyneside and Tartu this is the case for Dance.[16] This means that in Debrecen, the respondents are more *cognitively* and *emotionally engaged* by Spoken Theatre compared to the other cities.

In addition, Spoken Theatre performances are found to be the least *relaxing* in all four cities, not being considered as *relaxing* in Debrecen (3.35), Tartu (3.37) and Tyneside (3.05). And although they are considered convincingly *amusing/good fun* in Groningen (4.05), Tyneside (4.20) and Debrecen (4.47), and moderately *amusing* in Tartu (3.62) they are still less amusing than other theatre types in all cities, except for Groningen, where this is the case for Dance. In summary, Dance and Spoken Theatre offer the best possibilities for *emotional* and *cognitive engagement*, these two types are considered more *complex* and are experienced as the least *entertaining*, compared to other types of theatre.

## Musical Theatre and *Kleinkunst* are the least complex, but more entertaining and conventional types of theatre

*Kleinkunst* and Musical Theatre on the other hand, prove to be the lightest types of theatre to their audiences, scoring both low on the *complexity* cluster and *Kleinkunst* scoring high on the *entertainment* cluster. They are not *complicated* and in accordance with those results, are very easy to follow. Both in Tyneside and Groningen, Musical Theatre and *Kleinkunst* are clearly experienced as the least demanding theatre types, for Musical Theatre, this is probably due to the large number of respondents for commercial musicals in both samples.

16 Note that "confrontational" was not part of the Tartu questionnaire.

In Tyneside, *Kleinkunst* (Stand-up Comedy and Cabaret) is considered the most *conventional* genre, while elsewhere this is the case for Musical Theatre. When discussing the Opera in the qualitative research in Tartu, respondents value especially the conventionality of the Opera because this meets the expectations of the viewers. In all four cities, Musical Theatre appears a bit more *superficial* than other types of theatre. Also, probably not very surprisingly, *Kleinkunst* is considered the most *entertaining* theatre type, being the *funniest*, most *amusing* and *relaxing* at the same time, with an average score of almost (Groningen) or above (Debrecen and Tyneside) 5.0.[17]

The Musical Theatre supply in Tartu is a bit more *complex* – less *easy to follow* (4.23), a bit more *complicated* (2.45) and *demanding* (1.91) – than is the case in Groningen and Tyneside. This seems to be in accordance with the observation that Musical Theatre in Tartu is not considered *funny* (3.12), whilst in Groningen (4.38) and Tyneside (4.56) it is. In Tartu, this could be explained by two of the performances, the opera *Tosca*, a tragic love story with unhappy ending and the musical *Cabaret,* which despite the black humour also present in the musical, is not perceived as *funny* according to the qualitative research.

Although Musical Theatre is considered to a high extent *good fun* in Debrecen and Tyneside (respectively 4.57 and 5.50), it is found to be much less *relaxing* (respectively 3.86 and 3.89). In Tyneside, this could be because the musical *Dirty Dancing* (which makes up the majority of the respondents) could rather be classified as energising or activating than *relaxing*. Neither is Musical Theatre in Debrecen considered *funny* (2.57). This could be explained by the fact that the only musical piece in the Debrecen sample is a quite traditional rendering of the Opera *La Bohème* by Puccini, which would be hard to be perceived as *funny* and maybe therefore also not as very *relaxing*.

In Groningen, on the other hand, the *entertainment* level of experiences evoked by Musical Theatre performances is overall reasonably high (*amusing* 4.64, *relaxing* 4.90) which is most probably caused by the (commercial) musicals present in the Groningen sample. It is quite clear that in Debrecen or Tartu, where there is more Opera on offer, people experience Musical Theatre as being more *complex* and less *entertaining* than in Groningen and Tyneside where Musical Theatre mostly consist of musicals.

17 Only in Groningen Musical Theatre is considered slightly more relaxing than Cabaret (4.9 for Musical Theatre compared to 4.8 for Cabaret).

## Spoken Theatre and *Kleinkunst* hold the most societal relevance, *Kleinkunst* also the most personal relevance

In general, audiences seem to be quite content with the professional level of the productions on offer. All types of theatre in all four cities are found to be very *skilful*, always *satisfyingly complete* and never *boring*. This satisfaction is also visible in the high scores for the *theatrical* and *thematic dimensions*.

The above results confirm the belief that throughout different cultural regions of Europe, Spoken Theatre and Dance performances represent the more "serious" and "challenging" types of theatre, engaging audiences more on an *emotional* or *cognitive* level and, especially in the case of Dance, through their *skilfulness and forms*, rather than through their *entertainment* values. *Kleinkunst* and Musical Theatre, on the other hand, confirm to be easier types of theatre, where the *entertainment* value is of much more importance.

Which does not mean, however, that the latter types automatically lack relevancy. The quantitative survey results show that in general all types of performances are considered more of *societal relevance* than being *relevant on a personal level*, the scores for *personal relevance* being quite low, especially in Groningen and Tartu. The notion *personal relevance* needs further clarification, though. The respondents of the focus groups in Groningen seem to judge a performance as personally relevant if they can directly and personally relate to what is going on during the performance. In most cases the respondents make clear that they recognise what is enacted, but do not directly link it to situations in their personal lives. They therefore do not call these experiences personally relevant, which could explain the low scores on *personal relevance* in Groningen. Yet they do value the way these performances let them understand how people in these circumstances think and act. Groningen respondents connect the notion *socially relevant* to topical and societal issues. A few respondents value *social relevance* as *personally relevant*, because they find it very important to be socially aware in their personal lives.

Quantitative results show that Spoken Theatre and *Kleinkunst* are the theatre types that hold the most *societal relevance*, while *Kleinkunst* is also considered the most *relevant* type of theatre *on a personal level*. These types of theatre are found to be most *relevant*, both on a *personal* and on a *societal* level in Debrecen and Tyneside. Strangely enough, in spite of their high impact for the spectators, Dance is not considered to be of much *personal* or *societal relevance* to audiences in both Groningen and Tartu, while in Tyneside and Debrecen, it is. In Debrecen, this can be explained by the Folk Dance movement in Hungary being very much

alive throughout the country, mostly through dance courses and folk balls, forming an important representation of national and regional identity. In Tyneside, this can be again attributed to the *Swan Lake* theme presenting the life of royalty and gay love in contrast to the original romantic ballet.

## The importance of experiential keywords in the evaluation of performances

### Dance, Spoken Theatre and Musical Theatre performances are evaluated in the first place by the extent to which they manage to impress their audiences

Looking at the correlations between the evaluation of the performance and the keywords (see Appendix 12),[18] it turns out that in the average of the four cities taken together, the most important characteristic of Dance, Spoken Theatre and Musical Theatre performances are that they are *impressive*. Anyhow, this adjective has a slightly different meaning for different audiences. For the Musical Theatre audiences, *impressive* is interpreted much more through the form of the performance, spectators expect a good set design (that cannot be "cheap"), beautiful music, top singers, according to focus group members in Tartu. The focus groups in Tartu additionally show that Spoken Theatre audiences instead connect *impressive* more to the content of the performance: spectators are *impressed* if the performance really made them think about the issues on stage and if they could relate the themes of the performance to their own experiences. Likewise, for Spoken Theatre audiences good acting seems to be one aspect of an *impressive* performance, but especially when they notice that the role or the character is not easy to play. The qualitative research in Groningen shows that respondents admire the expertise of the actors, the professional way they handle text and the ability to create a whole world with hardly any scenery in the performance *Betrayal*. The respondents are also impressed by the acting technique and the talent of actors. For example, the ability to crawl into the skin of somebody else, to be able to imagine and create a character, building double layers and depth of character as the actors in the performance *The Miser*.

### Secondly important are the skills of the performers

At first sight, it seems striking that *skilfulness*, presumed to be a prime prerequisite of Dance, is only the fifth strongest correlation (.511) in the averages of the four

18 Correlations for *Kleinkunst* are not included in the Appendix, since they turned out to be not statistically significant in Debrecen. Because of the lack of *Kleinkunst* in Tartu, this left us with data for only two cities to compare.

cities together. But this is mostly caused by the somewhat lower correlation of Dance in Debrecen, represented by a semi-professional Folk Dance performance. In fact, in Tartu and Tyneside where the sample is predominately made up of Classical Ballet, *skilfulness* is the most influential variable in the evaluation of the performance. The other adjectives that play an important role in the evaluation of Dance are *not boring*, *inspiring* and *beautiful to look at*. For Groningen audiences, the extent to which a performance proves to be *relaxing* and *full of new images*, also has its effect on its evaluation. And for Folk Dance spectators in Debrecen, the *personal relevance* of the performance is of quite some importance.

After *impressive*, *not boring* and *skilful* complete the top three in the averages of the four cities together for Spoken Theatre and Musical Theatre, followed by *inspiring* in the case of Spoken Theatre. For audiences of Spoken Theatre in both Debrecen and Groningen, it is of additional importance that the performance is *exciting* as well as *amusing*. Being *not superficial* is important mostly for the audiences in Groningen and Tartu, whilst the Groningen spectator also appreciates a *beautiful* performance. This shows that various aspects like *entertainment*, *cognitiv*e and *emotional engagement* all play an important role when evaluating the performance highly.

For a Musical Theatre performance to give a sense of *completeness* and to be *exciting* is of influence in Tyneside and Debrecen. Also *beautiful to look at* is influential in the case of Musical Theatre, although not so much for audiences in Debrecen.

The qualitative research of Groningen supports these outcomes. The respondents also seem to emphasise the importance of professional competence and *skill*. The appreciation of *beauty* seems to be connected to the (expected) characteristics of the performance and therefore has different meanings in different contexts. Respondents in Groningen value skills especially in relation to Dance and *Kleinkunst* (Cabaret): in Dance, in connection to the physicality of the performance; in Cabaret, often talked about as the talent of the performer, which is connected to entertainment, such as making fun and joking; acting, such as performing specific – painful and/or funny – situations and/or making music/ singing.

When the respondents of the qualitative research in Tartu are asked to recall their first memories of the performance, they often start with discussing the acting or singing. Especially acting was valued if the role was an obvious technical challenge for the actor. Discussion about the *skills* of the performers was even more notable for Musical Theatre than for Spoken Theatre. In the

latter, respondents combined talking about the acting and role more often, that is, discussing the good acting and impersonation together. The viewers were amazed by the skills of the grown-up actors when playing children in the Spoken Theatre performance *Kuidas tappa laulurästast* [To Kill a Mockingbird] or noting that "the role was perfect for the actor". The Opera viewers distinguished between acting and singing quite clearly, pointing out if the acting was surprisingly good in addition to singing. After discussing the quality of singing in the focus-group in Tartu, a viewer pointed out that "sometimes opera singers just stand and sing, but here everything was not like this. Everybody was playing very well, moving around". Also, the Musical Theatre spectators talked much more about technical details such as vocal skills or comparison between different singers of the same role (if double singers are used), the accent of the singers (if the Opera is sung not in the mother tongue) and articulation.

## Conclusion and discussion

The high scores for the overall evaluation of the performances in our samples allow us to conclude that audience members highly value all of the different kinds of experiences that various types and genres offer. A closer look at the types, genres and cities brings out more diverse outcomes and gives more insight into the content of these overall judgements of theatre experiences in different cultural regions of Europe.

The highest scores for all the types and genres are in the *theatrical dimension*. Everywhere, audience members especially value the quality of performers' acting, singing, dancing, performing, etc. These outcomes are supported by the high scores on the cluster *forms* and *skills* in all cities. Next, the importance of the *immersive dimension* of the theatrical event is clearly visible, the ability of performances to captivate the spectator with the world and story created and presented on stage, being the most influential element in defining the general evaluation of the performance. In addition, the most influential keyword that defines the evaluation of the performance is *impressive*. This finding is very much in line with Eversmann, *impressive* referring to the importance of *emotional engagement*, and additionally being strongly connected to the *immersive dimension*. The qualitative research nevertheless sheds more light on the meaning of *impressive* for different types of theatre. For Musical Theatre audiences, it is more connected to *forms and skills* (which, in its turn, has a strong connection with the *theatrical dimension*), whilst for Spoken Theatre audiences, it has more to do with the *themes* presented on the stage (*thematic dimension*) and their *personal relevance* to the spectators. These qualitative results enforce

the hypothesis that spectators are foremost immersed through the *theatrical* and *thematic dimension*.

When comparing theatre types however, there is quite a clear difference between the experiences that Musical Theatre and *Kleinkunst* bring forth on the one hand and the type of experiences people encounter when attending Spoken Theatre or Dance performances on the other hand. The former ones are experienced as more *entertaining* and the least *complex*, the latter ones are found to be more *complex* and more *cognitively* and *emotionally engaging*. Spoken Theatre and Dance are considered more *complicated*, *confrontational*, *surprising* or *challenging* and less *relaxing* and *amusing* than other types of theatre. Musical Theatre and *Kleinkunst,* on the other hand, are found to be *good fun* and *relaxing* to a bigger extent, as well as a bit more *superficial*.

Furthermore, looking more in detail, the experiences also depend on the differences between genres: Contemporary Dance is considered more *complex* than Classical Ballet, which is valued more for its *forms* and *skills*, as well as Opera more than Musicals; Musicals also being more *relaxing* and *amusing*. *Kleinkunst* is experienced as the most *entertaining*, and interestingly enough, also the most *personally relevant* type of theatre.

When evaluating the results within the bigger scope of the whole *STEP City Study*,[19] it has to be said that, some differences between cities occur which are caused by differences within the theatre supply of these cities. First, the potential to generate certain outcomes in terms of experiential values, depends on the genres that are on offer, as shown in comparison between the cities of Tartu and Debrecen on the one hand, versus Tyneside and Groningen, on the other. In Tartu and Debrecen, where there is a noticeable amount of Opera in the supply, Musical Theatre is experienced as more *complex*, compared to Tyneside and Groningen where there are more musicals generating more *relaxing* and *amusing* values. Also, although in general Spoken Theatre and Dance turn out to be both the most *cognitively* and *emotionally engaging* types of theatre, in Groningen it is Dance that stands out as the most *cognitively engaging*, while in Debrecen this is true for Spoken Theatre. Considering the results presented in this article, it is very likely that this can be explained from the specific kind of Dance and Spoken Theatre on offer in these cities. Taking Debrecen, for example, it is clear that most of the Spoken Theatre performances of the city theatre were the most innovative both in the themes presented (contemporary drama) and the theatrical forms used. The city theatre presented neither Contemporary Dance nor Classical Ballet in the

19 Further conclusions that can be drawn within the broader scope of the *STEP City Study* are presented in the concluding article in this issue.

research period, and innovative Dance performances of any genre were typically quite rare in the city, usually on offer only as sporadic guest performances. It is generally true for Hungary that significant Contemporary Dance (or Classical Ballet, for that matter) is concentrated in the capital, Budapest. For the audiences of Debrecen and similar cities, the serious genres on offer are Spoken Theatre and sometimes Opera.

In the *STEP City Study* the experiences of only four main types of theatre are taken into consideration. We are aware that there are many modes of theatre that might be very different from mainstream reception like participatory art, multimedia and forms of mixed genres. As none of the four cities included in the project is a theatre capital, the division into four types and, where necessary, into genres, was a reasonable and followable compromise. Even though in all these cities more alternative performances are also staged, they do not dominate the theatre supply of these cities and were not included in the reception research (cf. article on theatre supply in this issue). Doing similar research on different or mixed genres might require a different methodological approach.

For methodological reasons, it was decided to discern dimensions and clusters based on theoretical assumptions only and not (also) based on statistical analysis on our data, such as principal component analysis or factor analysis. This is because we worked with four separate data sets with samples of different sizes (number of respondents) and compositions (different ratios between theatre types and genres between different data sets), which complicates an attempt to come to comparable or partially similar domains between the different data sets. We made some attempts to expose underlying factors or clusters in our data, however, the results were difficult to interpret and the expectation is that when the various productions are further examined separately, marked differences in the formation of factors or clusters could appear.[20]

The importance of qualitative research cannot be underestimated in reception research. The focus groups and in-depth interviews brought forth important insights and specifications into how to interpret the results of the quantitative

20 Earlier attempts to discern dimensions in the theatrical experience of several productions on a big data set have been performed by Wilders (*Theaterbeleving*). She performed exploratory factor analysis on a data set on Spoken Theatre and Contemporary Dance productions. In this case, individual productions even within the same theatre type or genre provoked different results, forming different factors to a smaller or bigger extent. Wilders concluded that the experience of individual stage productions in her data set seemed to be too specific to extract clusters that met the criteria of interpretability (357). In relationship to the *STEP City Study*, the presumption occurs that big differences in the number of productions, respondents per production and other differences in data sets would distort the overall picture for a type/genre, as was the case for Dance in the data set discussed above (*Theaterbeleving*). On the other hand, such a method proved useful to demonstrate the complex relationship between challenging and comfortable aesthetic experiences. Analyses were performed separately on the Tyneside sample (see Edelman and Šorli) and on the Tartu sample (see Toome) using keywords.

surveys. It is advisable to do both quantitative and qualitative research when studying the same performances (like it was done in Tyneside), but dividing the research between different periods could just be the result of lack of money, time or human resources to conduct the massive reception research simultaneously.

International comparative reception research presents many challenges throughout the whole process of the research starting from creating a comparable sample and translating questionnaires to interpreting the results, especially when the results are maybe only from a few performances. Anyhow, the *STEP City Study* research in general proves that comparing the experiences of audiences of different cities brings out logical and explainable patterns of theatre reception and also illustrates how these patterns are reflected through certain types and genres available in these cities.

## Bibliography


Boerner, Sabine, Joanna Jobst and Meike Wiemann. "Exploring the Theatrical Experience: Results from an Empirical Investigation." *Psychology of Aesthetics, Creativity and the Arts* 4.3 (2010): 173-180.

Edelman, Joshua, Maja Šorli and Tony Fisher. *Cultural Value. The Value of Subsidized, Commercial and Amateur Theatre and Dance for Tyneside's Audiences*. London, Royal Central School of Speech and Drama, University of London, 2014.

Edelman, Joshua, and Maja Šorli. »Measuring the value of theatre for Tyneside audiences.« *Cultural Trends* 24. 3 (2015): 232-244. DOI: 10.1080/09548963.2015.1066074.

Eversmann, Peter. "The experience of the theatrical event." *Theatrical Events: Borders Dynamics Frames*. Eds. V. A. Cremona, P. Eversmann, H. van Maanen, W. Sauter and J. Tulloch. Amsterdam/New York: Rodopi, 2004. 139-174.

Hansen, Louise Ejgod. "Behaviour and attitude: the Theatre Talks method as audience development." *International Journal of Cultural Policy*, 21.3 (2015). DOI: 10.1080/10286632.2014.904299.

—. "The Democratic Potential of Theatre Talks." *Nordic Theatre Studies* 25 (2013): 10-21.

Sauter, Willmar. "Who reacts when, how and upon what: From audience surveys to the theatrical event." *Contemporary Theatre Review*. 12.3 (2002): 115-129.

Toome, Hedi-Liis "Do you feel the same? Different dominants of theatrical experiences." *Nordic Theatre Studies* 27.2 (2015). [in press]

Van den Hoogen, Quirijn Lennert. “Functioning of the performing Arts in Urban Society: Political Views on Artistic Experience.” *Global Changes – Local Stages. How Theatre Functions in Small European Countries.* Eds. H. van Maanen, A. Kotte, A. Saro, Amsterdam, New York: Rodopi, 2009. 265-299.

—. *Performing Arts and the City. Dutch municipal cultural policy in the Brave New World of evidence-based policy*. Groningen (Dissertation University of Groningen), 2010.

Van Maanen, Hans. “De kunst van het uitgaan.” *Boekmancahier* 4 (1990): 118-131.

—. “Theaterwetenschap in de praktijk. Over de integratie van productie-, receptie-organisatie.” *Tijdschrift voor Theaterwetenschap* 3 (1993): 7-20.

—. *Het Nederlandse toneelbestel van 1945 tot 1995*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1997.

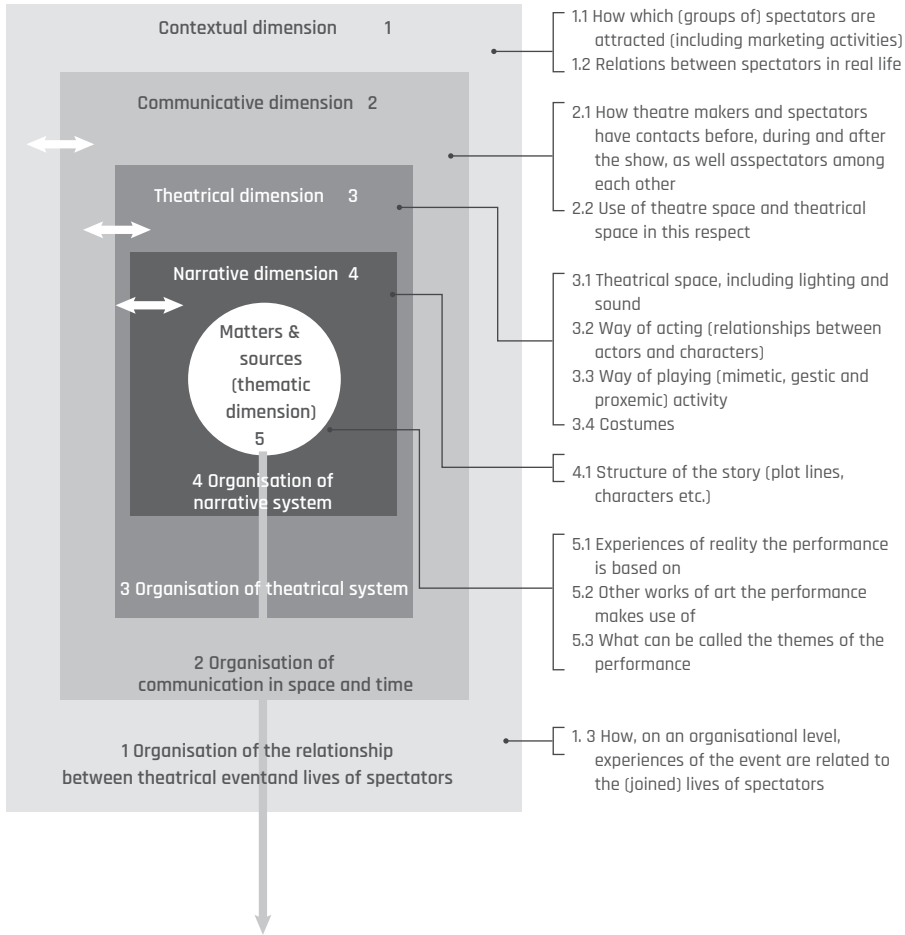
—. *How to study Art Worlds. On the Societal Functioning of Aesthetic Values*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.

Van Maanen, Hans, Antine Zijlstra and Marline L. Wilders. *How Theatre Functions in the City of Groningen. Supply and Use in a Regular Season.* Research Centre Arts in Society, University of Groningen: 2013.

Wilders, Marline L. “How Theatre Buildings Condition the Realization of values for Local Audiences.” *Global Changes – Local Stages. How Theatre Functions in Smaller European Countries*. Eds. H. van Maanen, A. Kotte, A. Saro, Amsterdam, New York: Rodopi, 2009. 460-489.

—. *Theaterbeleving in het belevenistheater. De architectuur van het theatergebouw als context voor de theaterervaring*. Groningen (Dissertation University of Groningen), 2012.

## APPENDIX 1. *TEAM - THEATRICAL EVENT ANALYSIS MODEL (TEAM)*




*Note.* Under 4, the narrative system, dramatic as well as postdramatic ways of "story-telling" can be described. A specific area for a textual system is not present, because on the one hand, non-textual performances can have a narrative structure as well, and on the other hand the structure of theatre texts can be described within the box of "narrative system".

© Hans van Maanen

**APPENDIX 2.** *Selected productions for the quantitative audience research in Groningen (season 2010–2011)*

| | COMPANY | PERFORMANCE | P/A | TYPE | GENRE | VENUE | Nr |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | Kunes | Small Hour | p | Da | Contemp. | Grand T. | 16 |
| 2 | Nederlands Danstheater | Entwine | p | Da | Contemp. | Stadssch. | 64 |
| 3 | Grand Theater productie | Storm and Co | p | Da | Contemp. | Grand T. | 11 |
| 4 | Australian Dance Company | Be your self | p | Da | Contemp. | Stadssch. | 67 |
| 5 | Conny Jansen danst | ZOUT | p | Da | Contemp. | Stadssch. | 55 |
| 6 | Noord Nederlandse Dans | Rock Paper Scissor | p | Da | Contemp. | Stadssch. | 42 |
| 7 | Noord Nederlandse Dans | Tidal | p | Da | Contemp. | Stadssch. | 90 |
| 8 | Club Guy and Roni | Quick, Quick, Wall | p | Da | Contemp. | Stadssch. | 66 |
| 9 | Het internationaal Danstheater | Oorsprong | p | Da | Contemp. | Stadssch. | 38 |
| 10 | Nederlands Dans Theater 2 | Re-Engage | p | Da | Contemp. | Stadssch. | 71 |
| 11 | André Manuel | Leve de man | p | Kl | Cabaret | Oosterp. | 80 |
| 12 | Rogaar | Gewoon Bijzonder | p | Kl | Cabaret | Kruithuis | 19 |
| 13 | Katinka Polderman | Polderman | p | Kl | Cabaret | Oosterp. | 50 |
| 14 | Joep Onder den Linden | Nat | p | Kl | Cabaret | Stadssch. | 46 |
| 15 | Freek de Jonge | Neven | p | Kl | Cabaret | Stadssch. | 72 |
| 16 | Lenette van Dongen | Hoogseizoen | p | Kl | Cabaret | Stadssch. | 67 |
| 17 | Schudden | Noorderzon | p | Kl | Cabaret | Oosterp. | 67 |
| 18 | Ronald Goedemondt | Binnen de Lijntjes | p | Kl | Cabaret | Stadssch. | 83 |
| 19 | Kamps en Kamps | Kamps en Kamps | p | Kl | Cabaret | Oosterp. | 68 |
| 20 | Nathalie Baartman | RAAK | p | Kl | Cabaret | Kruithuis | 37 |
| 21 | Joop van de Ende | Toon de musical | p | MT | Musical | Stadssch. | 93 |
| 22 | Joop van de Ende | Petticoat | p | MT | Musical | Martinipl. | 89 |
| 23 | De Graaf en Cornelissen | Volendam de musical | p | MT | Musical | Martinipl. | 86 |
| 24 | Goof | Bommen Berend | a | MT | Musical | Stadssch. | 69 |
| 25 | Vals alarm | Bad Girls | a | MT | Musical | Martinapl. | 92 |
| 26 | Opera van Tartastan | Carmen | p | MT | Opera | Martinipl. | 56 |
| 27 | Kate McIntosh | Dark Matter | p | Kl | M. mime | Grand T. | 27 |
| 28 | Zomergasten | Rinoceritis | p | SpT | | Grand T. | 31 |

| | COMPANY | PERFORMANCE | P/A | TYPE | GENRE | VENUE | Nr |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 29 | Toneelgroep Maastricht | Weense Woud | p | SpT | | Stadssch. | 55 |
| 30 | Theater te water | Van zussen en zo | s-p | SpT | | Prinsenth. | 26 |
| 31 | Het toneel speelt | Expats | p | SpT | | Stadssch. | 68 |
| 32 | Groninger studenten toneel | Ifiginea | a | SpT | | Aatheater | 40 |
| 33 | Kurk | Paradijs | a | SpT | | Prinsenth | 40 |
| 34 | Discordia | Monolog | p | SpT | | Grand T. | 6 |
| 35 | Noord Nederlands Toneel | Theiresias | p | SpT | | Stadssch. | 81 |
| 36 | Nelissen | HerbertsAquarium | p | SpT | | Grand T. | 22 |
| 37 | Toneelgroep Amsterdam | Spoken | p | SpT | | Stadssch. | 88 |
| 38 | Nachtgasten | Nachtgasten | p | SpT | | Machinef. | 21 |
| 39 | Praedinius Gymnasium | Central Park west | a | SpT | | Prinsenth. | 26 |
| 40 | Noord Nederlands Toneel | Medea | p | SpT | | Stadssch. | 42 |
| 41 | Noord Nederlands Toneel | Nacht van Gertrude | p | SpT | | Machinef. | 26 |
| 42 | Carver | Steeds meer mensen... | p | SpT | | Grand T. | 50 |
| 43 | Flauwe cult | Boeing Boeing | a | SpT | | Prinsenth. | 18 |
| 44 | Oostpool | Hamlet | p | SpT | | Stadssch. | 60 |
| 45 | Het toneel speelt | De wijze kater | p | SpT | | Stadssch. | 94 |
| 46 | Ro theater | Amazones | p | SpT | | Stadssch. | 53 |
| 47 | Toneelgroep Amsterdam | Phaedra | p | SpT | | Stadssch. | 77 |
| 48 | Mighty society | Mighty Society 8 | p | SpT | | Noorderpoort | 83 |
| 49 | Nationaal toneel | Verre Vrienden | p | SpT | | Stadssch. | 60 |
| 50 | Dood paard | Freetown | p | SpT | | Grand T. | 22 |
| 51 | Van dolron | Voordeel van de twijfel | p | SpT | | Kruithuis | 36 |
| 52 | Stranger things have happened | Osama, the hero | a | Kl | Impro Th. | OUT th. | 27 |

*Notes.* P/A = professional / amateur, p = professional, a = amateur, s-p = semi-proffesional, Nr = Number of respondents, Da = Dance, Contemp. = Contemporary, SpT = Spoken Theatre, MT = Musical Theatre, Kl = *Kleinkust*, M. mime = Modern mime, Impro Th. = Improvisational Theatre.

**APPENDIX 3.** *Selected productions for the quantitative audience research in Debrecen (season 2012 April–June)*

| | COMPANY | PERFORMANCE | P/A | TYPE | GENRE | VENUE | Nr |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | Hajdú Táncegyüttes | Táncműsor | s-p | Da | Folk Dance | Csokonai Színház Nagyterem | 23 |
| 2 | Various Stand-up Artists | Stand Up Comedy | p | Kl | Cabaret | Lovarda | 48 |
| 3 | Csokonai Nemzeti Színház | Bohémélet | p | MT | Opera | Csokonai Színház Nagyterem | 342 |
| 4 | Csokonai Nemzeti Színház | Az ember tragédiája | p | SpT | | Csokonai Színház Nagyterem | 166 |
| 5 | Csokonai Nemzeti Színház | Illúziók | p | SpT | | Csokonai Víg Kamaraszínház | 386 |
| 6 | Csokonai Nemzeti Színház | Péter és Jerry | p | SpT | | Csokonai Horváth Árpád Stúdió | 52 |
| 7 | Körúti Színház | Meseautó | p | SpT | | Vasutas Művelődési Ház | 78 |
| 8 | SzínLáz Társulat | Szentivánéji Mámor | a | SpT | | Debreceni Egyetem alagsor | 44 |

*Notes.* P/A = professional / amateur, p = professional, a = amateur, s-p = semi-proffesional, Nr = Number of respondents, Da = Dance, Contemp. = Contemporary, SpT = Spoken Theatre, MT = Musical Theatre, Kl = *Kleinkust.*

**APPENDIX 4.** *Selected productions for the quantitative audience research in Tartu (season 2012 September–October)*

| | COMPANY | PERFORMANCE | P/A | TYPE | GENRE | VENUE | Nr |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | Vanemuine | Cabaret | p | MT | Musical | BB | 227 |
| 2 | Vanemuine | Mary Poppins | p | MT | Musical | BB | 53 |
| 3 | Vanemuine | Tosca | p | MT | Opera | SB | 158 |
| 4 | Vanemuine | Uinuv kaunitar | p | Da | Ballet | BB | 62 |
| 5 | Vanemuine | Casanova | p | Da | Ballet | SB | 110 |
| 6 | Vanemuine | Kadunud käsi | p | SpT | | Harbour T. | 112 |
| 7 | Vanemuine | Karjäär | p | SpT | | Harbour T. | 101 |
| 8 | Vanemuine | Inimese parimad sõbrad | p | SpT | | Harbour T. | 98 |
| 9 | Vanemuine | Oblomov | p | SpT | | Harbour T. | 153 |
| 10 | Vanemuine | Puhastus | p | SpT | | SB | 157 |
| 11 | Vanemuine | Kalendritüdrukud | p | SpT | | BB | 112 |
| 12 | Tartu New Theatre (TNT) | Ird, K | p | SpT | | TNT | 48 |
| 13 | Tartu New Theatre (TNT) | Vanemuise biitlid | p | SpT | | TNT | 10 |

*Notes.* P/A = professional / amateur, p = professional, Nr = Number of respondents, Da = Dance, SpT = Spoken Theatre, MT = Musical Theatre, BB = big building, SB = small building.

**APPENDIX 5.** *Selected productions for the quantitative audience research in Tyneside (season 2014 February–May)*

| | COMPANY | PERFORMANCE | P/A | TYPE | GENRE | VENUE | Nr |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | Joelene English Dance Theatre & MYSTERYSKIN | February 11th 1963 & Road Postures | p | Da | Contemp. | Dance City | 8 |
| 2 | Vincent Dance Theatre | Motherland | p | Da | Contemp. | Dance City | 5 |
| 3 | New Adventures | Swan Lake | p | Da | Ballet | Theatre Royal | 475 |
| 4 | Ballet Theatre UK | The Little Mermaid | p | Da | Ballet | The Customs House | 6 |
| 5 | Jacobsen Entertainment | Dirty Dancing | p | MT | Musical | Theatre Royal | 575 |
| 6 | Starset Theatre | Avenue Q | a | MT | Musical | The Customs House | 40 |
| 7 | Encore | Encore | p | Kl | Cabaret | The Customs House | 25 |
| 8 | Jimmy Cricket & Alfie Joey | Jimmy Cricket & Alfie Joey | p | Kl | Stand-up | The Customs House | 3 |
| 9 | Sarah Millican | Sarah Millican Homebird | p | Kl | Stand-up | Mill Volvo Tyne Theatre | 14 |
| 10 | Owen Sheers | The Two Worlds of Charlie F. | p | SpT | | Theatre Royal | 64 |
| 11 | Theatre Royal Bath | Pygmalion | p | SpT | | Theatre Royal | 179 |
| 12 | Propeller Theatre Company | A Midsummer Night's Dream | p | SpT | | Theatre Royal | 10 |
| 13 | Propeller Theatre Company | The Comedy of Errors | p | SpT | | Theatre Royal | 3 |
| 14 | The Customs House and Guild of Lillians | Get up & Tie Your Fingers | p | SpT | | The Customs House | 33 |
| 15 | Nabokov | Incognito | p | SpT | | Live Theatre | 101 |
| 16 | Live Theatre | Captain Amazing | p | SpT | | Live Theatre | 58 |
| 17 | Kirsten Luckins | The Moon Cannot Be Stolen | p | SpT | | Live Theatre | 5 |
| 18 | Northern Stage | Catch-22 | p | SpT | | Northern Stage | 54 |
| 19 | Headlong | Spring Awakening | p | SpT | | Northern Stage | 19 |
| 20 | Westovians | Murder in Play | a | SpT | | The Pier Pavilion | 22 |
| 21 | The People's Theatre | The Steamie | a | SpT | | The People's Theatre | 24 |
| 22 | The People's Theatre | Woman in Mind | a | SpT | | The People's Theatre | 42 |
| 23 | Tynemouth Priory Theatre | Lend me a Tenor | a | SpT | | Tynemouth Priory T. | 34 |
| 24 | Alphabetti Theatre | Alphabetti Soup | p | Other | | Alphabetti Spaghetti | 9 |

*Notes.* P/A = professional / amateur, p = professional, a = amateur, Nr = Number of respondents, Da = Dance, Contemp. = Contemporary, SpT = Spoken Theatre, MT = Musical Theatre, Kl = *Kleinkust.*

**APPENDIX 6.** *Selected productions for qualitative research in Groningen (season 2011)*

| Date(s) | Company/Artist | Performance | Type / Genre | Venue |
|---|---|---|---|---|
| 30 Oct. | Staatsopera van Tatarstan | Die Zauberflöte | Musical Theatre / Opera | Martiniplaza |
| 8 Nov. | Tg. Stan | Bedrog | Spoken Theatre / Text-based | Grand Theatre |
| 20-21 Nov. | Ontroerend Goed | A Game of You | Performance Installation | Der Aa-Theater |
| 28 Nov. | Het Toneelhuis | De man zonder eigenschappen II | Spoken Theatre / Text-based | Stadsschouwburg |
| 30 Nov. | Henk Poort en Danny de Munk | Jeugdherinneringen | Musical Theatre / Show | Martiniplaza |
| 1 Dec. | Club Guy and Roni and Tanzompagnie Oldenburg | Miraculous Wednesday | Dance / Contemp. Dance | Stadsschouwburg |
| 7 Dec. | Toneelgroep Amsterdam | De vrek | Spoken Theatre / Text-based | Stadsschouwburg |
| 12-17 Dec. | Najib Amhali | Alles komt goed | *Kleinkunst* / Cabaret | Martiniplaza |
| 23 Dec. | Hans Dorrestijn | Het buigen | *Kleinkunst* / Cabaret | Stadsschouwburg |
| 29 Dec. | Ballet Staatsopera Tatarstan | De notenkraker | Dance / Ballet | Martiniplaza |

**APPENDIX 7.** *Selected productions for qualitative research in Tartu (January 2014)*

| Date(s) | Company/Artist | Performance | Type / Genre | Venue |
|---|---|---|---|---|
| 4 Jan. | Vanemuine | Jevgeni Onegin | Musical Theatre / Opera | Small building |
| 8 Jan. | Vanemuine | Cabaret | Musical Theatre / Musical | Big building |
| 9 Jan. | Vanemuine | Paanika | Spoken Theatre | Harbour Theatre |
| 17 Jan. | Vanemuine | Kuidas tappa laulurästast | Spoken Theatre | Harbour Theatre |

**APPENDIX 8.** *Selected productions for qualitative research in Tyneside (season spring 2014)*

| Date(s) | Company/Artist | Performance | Type / Genre | Venue |
|---|---|---|---|---|
| 24. April | Joelene English Dance Theatre & MYSTERYSKIN | February 11th 1963 & Road Postures | Dance / Contemporary | Dance City |
| 1. May | Nabokov | Incognito | Spoken Theatre | Live Theatre |
| 22. May | The Customs House and Guild of Lillians | Get up & Tie Your Fingers | Spoken Theatre (with music) | The Customs House |
| 26. April | Starset Theatre | Avenue Q | Musical | The Customs House |
| 3. May | Third Angel | Cape Wrath | Spoken (site-specific) | St. Mary Heritage Centre / GIFT |
| 10. May | Live Theatre | Captain Amazing | Spoken Theatre | Live Theatre |
| 28. April | Owen Sheers | The Two Worlds of Charlie F. | Spoken Theatre | Theatre Royal |
| 10. May | The People's Theatre | Woman in Mind | Spoken Theatre | The People's Theatre |
| 31. May | Ballet Theatre UK | The Little Mermaid | Dance / Ballet | The Customs House |

**APPENDIX 9.** *Average evaluation score of theatre types according to the revised TEAM*

| | Groningen | | | | Debrecen | | | | Tartu | | | | Tyneside | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | Da | SpT | MT | Kl | Da | SpT | MT | Kl | Da | SpT | MT | Kl | Da | SpT | MT | Kl |
| **Theatrical dimension** | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Average score | 4.79 | 4.72 | 4.86 | 5.03 | 5.37 | 4.75 | 4.94 | 5.03 | 5.21 | 4.88 | 4.80 | - | 5.85 | 5.44 | 5.58 | 5.42 |
| The performance was well directed / choreographed / developed. [1] | 519 | 990 | 315 | 588 | 23 | 666 | 333 | 46 | 172 | 790 | 436 | - | 466 | 425 | 543 | 37 |
| | 4.74 | 4.65 | 4.75 | 4.83 | 5.21 | 4.08 | 4.84 | 4.78 | 5.1 | 4.78 | 4.59 | - | 5.86 | 5.36 | 5.59 | 5.24 |
| The performers (actors, dancers, singers, etc.) performed well. [2] | 520 | 991 | 314 | 482 | 23 | 669 | 335 | 46 | 172 | 791 | 436 | - | 466 | 427 | 543 | 37 |
| | 5.03 | 4.87 | 5.14 | 5.24 | 5.52 | 5.37 | 5.25 | 5.3 | 5.36 | 5.12 | 5.07 | - | 5.91 | 5.68 | 5.67 | 5.68 |
| I enjoyed the forms of the performance (acting, dance, design etc.) | 253 | 461 | 314 | 482 | 23 | 663 | 335 | 46 | 172 | 790 | 435 | - | 466 | 426 | 543 | 37 |
| | 4.61 | 4.63 | 4.7 | 5.04 | 5.39 | 4.8 | 4.74 | 5 | 5.18 | 4.73 | 4.75 | - | 5.79 | 5.29 | 5.48 | 5.32 |
| **Thematic dimension** | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Average score | 4.28 | 4.47 | 4.53 | 4.81 | 4.74 | 4.74 | 4.30 | 4.83 | 4.70 | 4.56 | 4.38 | - | 5.51 | 5.00 | 5.00 | 5.01 |
| The performance was about something that I liked. | 519 | 992 | 316 | 585 | 22 | 666 | 334 | 48 | 171 | 791 | 434 | - | 466 | 427 | 543 | 37 |
| | 4.35 | 4.63 | 4.78 | 4.73 | 5.4 | 5.12 | 4.8 | 5.33 | 4.82 | 4.7 | 4.54 | - | 5.49 | 5.32 | 5.58 | 5.57 |
| The subject matter was treated in a surprising way. | 249 | 461 | 313 | 479 | 23 | 667 | 330 | 45 | 171 | 789 | 434 | - | 466 | 426 | 543 | 37 |
| | 4.14 | 4.3 | 4.08 | 4.65 | 3.86 | 4.12 | 3.1 | 3.88 | 4.43 | 4 | 3.53 | - | 5.31 | 4.28 | 3.99 | 4.38 |
| I found the behaviour of the characters / dancers / cabaretier interesting. | 254 | 981 | 310 | 549 | 23 | 662 | 332 | 46 | 171 | 790 | 433 | - | 466 | 425 | 543 | 37 |
| | 4.75 | 4.6 | 4.57 | 4.83 | 4.56 | 4.72 | 4.27 | 5.1 | 5.05 | 4.9 | 4.64 | - | 5.72 | 5.41 | 5.43 | 5.3 |
| The play's subject matter was recognisably presented. [3] | 253 | 464 | 315 | 481 | 23 | 665 | 330 | 46 | 171 | 789 | 434 | - | 466 | 427 | 543 | 37 |
| | 3.89 | 4.33 | 4.69 | 5.01 | 5.13 | 5 | 5.03 | 5.02 | 4.51 | 4.74 | 4.79 | - | 5.57 | 5.42 | 5.53 | 5.11 |

## APPENDIX 9. *Average evaluation score of theatre types according to the revised TEAM*

| | Groningen | | | | Debrecen | | | | Tartu | | | | Tyneside | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **Immersive dimension** | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Average score | 4.34 | 4.18 | 4.14 | 4.51 | 5.45 | 4.67 | 4.47 | 5.09 | 4.86 | 4.52 | 4.35 | - | 5.50 | 5.09 | 5.09 | 4.72 |
| The performance told a story that captivated me. [4] | 253 | 991 | 315 | 587 | 23 | 668 | 334 | 48 | 171 | 791 | 436 | - | 466 | 427 | 543 | 37 |
| | 4.53 | 4.44 | 4.72 | 4.97 | 5.3 | 4.76 | 4.56 | 5.45 | 4.85 | 4.66 | 4.54 | - | 5.58 | 5.26 | 5.31 | 4.68 |
| I felt drawn to the world that the performance built. [5] | 518 | 991 | 311 | 586 | 23 | 668 | 333 | 47 | 172 | 791 | 436 | - | 466 | 427 | 543 | 37 |
| | 4.18 | 4.1 | 4.43 | 4.61 | 5.56 | 4.56 | 4.57 | 5.02 | 4.85 | 4.46 | 4.34 | - | 5.42 | 5.07 | 5.13 | 4.7 |
| The play made me use my imagination. | 514 | 987 | 315 | 586 | 22 | 671 | 334 | 46 | 171 | 790 | 435 | - | 466 | 426 | 543 | 37 |
| | 4.3 | 4.01 | 3.27 | 3.95 | 5.5 | 4.7 | 4.27 | 4.8 | 4.89 | 4.44 | 4.18 | - | 5.5 | 4.94 | 4.83 | 4.78 |
| **Communicative dimension** | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Average score | 3.37 | 3.53 | 3.53 | 3.80 | 4.58 | 4.06 | 3.61 | 4.54 | 4.06 | 3.79 | 3.43 | - | 4.70 | 4.20 | 4.42 | 4.52 |
| I experienced what I saw and heard very directly, almost physically. | 253 | 461 | 313 | 480 | 23 | 665 | 332 | 46 | 171 | 790 | 435 | - | 466 | 424 | 543 | 37 |
| | 3.92 | 3.71 | 3.74 | 3.92 | 5.43 | 4.33 | 4.1 | 4.78 | 3.66 | 3.3 | 2.99 | - | 5.13 | 4.39 | 4.55 | 4.62 |
| I had the sense that the performers (actors, dancers, etc.) also expected something from me. | 253 | 458 | 312 | 478 | 23 | 662 | 329 | 47 | 171 | 788 | 432 | - | 466 | 424 | 543 | 37 |
| | 2.81 | 3.34 | 3.31 | 3.68 | 3.73 | 3.78 | 3.11 | 4.29 | 4.46 | 4.27 | 3.87 | - | 4.27 | 4 | 4.28 | 4.41 |
| **Contextual dimension** | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Average score | 4.24 | 4.43 | 4.10 | 4.47 | 5.30 | 4.81 | 4.34 | 4.87 | 5.06 | 4.67 | 4.41 | - | 5.68 | 5.22 | 5.15 | 5.12 |
| This performance was worth thinking about again after seeing it. | 253 | 461 | 314 | 481 | 23 | 670 | 331 | 46 | 171 | 790 | 435 | - | 466 | 339 | 543 | 37 |
| | 4.12 | 4.3 | 3.84 | 4.35 | 4.95 | 4.8 | 4.1 | 4.5 | 4.99 | 4.74 | 4.32 | - | 5.6 | 5.05 | 4.9 | 4.81 |
| This performance was worth talking about with other people after seeing it. | 251 | 463 | 313 | 482 | 23 | 666 | 334 | 47 | 171 | 790 | 435 | - | 466 | 426 | 543 | 37 |
| | 4.35 | 4.39 | 4.35 | 4.58 | 5.65 | 4.81 | 4.57 | 5.23 | 5.13 | 4.65 | 4.49 | - | 5.76 | 5.39 | 5.39 | 5.43 |

*Notes.* Da = Dance, SpT = Spoken Theatre, MT = Musical Theatre, Kl = Kleinkust. Rows above averages show number of respondents. 1 The term "developed" was used in the case of Cabaret performances in Groningen. 2 In Groningen, the value of 5.14 in the genre of Musical Theatre refers to the statement "The singers performed well." For Musical Theatre performances there were also separated values given on the performance of the actors (4.94) and dancers (4.70). 3 In Groningen, the question was: "I found that the themes were shown in a very recognisable way." 4 In the Groningen questionnaires and in the Tyneside questionnaire for Spoken Theatre the question was: "I was captivated by the way the story was told." 5 In the Groningen questionnaires and in the Tyneside questionnaire for Spoken Theatre the question was: "I was involved in the world of the performance."

**APPENDIX 10.** *Highest correlations between the evaluation of professional theatre and statements, by theatre type*[21]

## Spoken Theatre

| | Tartu | Groningen | Debrecen | Tyneside | Average |
|---|---|---|---|---|---|
| The performance told a story that captivated me. | 0.555 | 0.657 | 0.671 | 0.636 | **0.630** |
| I felt drawn to the world that the performance built. | 0.590 | 0.669 | 0.631 | 0.584 | **0.619** |
| The performance was well directed / choreographed. | 0.466 | 0.603 | 0.666 | 0.635 | **0.593** |
| I enjoyed the forms of the performance. | 0.590 | 0.633 | 0.537 | 0.543 | **0.576** |
| This perf. was worth talking about with others. | 0.500 | 0.646 | 0.590 | 0.488 | **0.556** |
| I found the behaviour of the characters interesting. | 0.525 | 0.616 | 0.471 | 0.592 | **0.551** |
| This performance was worth thinking about. | 0.519 | 0.624 | 0.496 | 0.439 | **0.520** |
| The performers performed well. | 0.456 | 0.508 | 0.496 | 0.606 | **0.517** |
| The play's subject matter was recognisably presented. | 0.466 | 0.619 | 0.467 | 0.440 | **0.498** |
| The play made me use my imagination. | 0.460 | 0.332 | 0.555 | 0.479 | **0.457** |
| I experienced what I saw directly, almost physically. | 0.340 | 0.620 | 0.503 | 0.334 | **0.449** |

All correlations are significant at the 0.01 level (2-tailed).

## Musical Theatre

| | Tartu | Groningen | Debrecen | Tyneside | Average |
|---|---|---|---|---|---|
| I felt drawn to the world that the perf. built. | 0.564 | 0.582 | 0.656 | 0.613 | **0.604** |
| The perf. told a story that captivated me. | 0.558 | 0.569 | 0.587 | 0.572 | **0.572** |
| This perf. was worth talking about with others. | 0.437 | 0.597 | 0.611 | 0.638 | **0.571** |
| The perf. was well directed / choreographed. | 0.565 | 0.456 | 0.591 | 0.658 | **0.568** |
| The performers performed well | 0.506 | 0.500 | 0.486 | 0.712 | **0.551** |
| I enjoyed the forms of the performance. | 0.583 | 0.551 | 0.421 | 0.606 | **0.540** |
| This perf. was worth thinking about. | 0.501 | 0.534 | 0.511 | 0.552 | **0.525** |
| I found the behaviour of the characters interesting. | 0.526 | 0.536 | 0.354 | 0.618 | **0.509** |
| I experienced what I saw directly, almost physically. | 0.361 | 0.526 | 0.526 | 0.447 | **0.465** |

All correlations are significant at the 0.01 level (2-tailed).

21 Correlations for *Kleinkunst* are not included, since they turned out to be not statistically significant in Debrecen. Because of the lack of Kleinkunst in Tartu, this left us with data for only two cities to compare.

## Dance

| | Tartu | Groningen | Debrecen | Tyneside | Average |
|---|---|---|---|---|---|
| I felt drawn to the world that the perf. built. | 0.423 | 0.679 | 0.618 | 0.534 | **0.564** |
| The perf. was well directed choreographed. | 0.468 | 0.551 | 0.294 | 0.758 | **0.518** |
| This perf. was worth talking about with others. | 0.311 | 0.617 | 0.422 | 0.673 | **0.506** |
| I enjoyed the forms of the performance. | 0.444 | 0.600 | 0.252 | 0.652 | **0.487** |
| The performance told a story that captivated me. | 0.306 | 0.591 | 0.587 | 0.454 | **0.485** |
| The performers performed well. | 0.506 | 0.436 | 0.364 | 0.710 | **0.460** |
| I experienced what I saw directly, almost physically. | 0.238 | 0.508 | 0.593 | 0.394 | **0.433** |
| This perf. was worth thinking about. | 0.298 | 0.527 | 0.256 | 0.591 | **0.418** |
| The play made me use my imagination. | 0.372 | 0.255 | 0.564 | 0.445 | **0.409** |

All correlations are significant at the 0.01 level (2-tailed).

**APPENDIX 11.** *Average evaluation score of theatre types according to keywords*

| | Groningen | | | | Debrecen | | | | Tartu | | | | Tyneside | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | Da | SpT | MT | Kl | Da | SpT | MT | Kl | Da | SpT | MT | Kl | Da | SpT | MT | Kl |
| **Forms and skills** | | | | | | | | | | | | | | | | |
| skilful | *497* | *907* | *287* | *554* | *16* | *583* | *288* | *32* | *171* | *783* | *432* | - | *442* | *482* | *505* | *33* |
| | 5.07 | 4.81 | 4.75 | 4.83 | 5.62 | 4.89 | 4.98 | 5.37 | 4.97 | 4.3 | 4.44 | - | 5.79 | 5.05 | 5.16 | 4.85 |
| beautiful to look at[1] | *242* | *432* | *294* | *458* | *16* | *590* | *294* | *32* | *172* | *786* | *429* | - | *447* | *481* | *511* | *35* |
| | 5.04 | 4.51 | 4.94 | 4.93 | 5.06 | 4.14 | 4.36 | 3.25 | 5.32 | 3.87 | 4.6 | - | 5.6 | 3.58 | 4.7 | 3.97 |
| full of new images[1] | *240* | *426* | *288* | *457* | *16* | *586* | *286* | *32* | *171* | *787* | *425* | - | *442* | *478* | *511* | *34* |
| | 4.40 | 3.69 | 3.34 | 3.69 | 4.56 | 4.18 | 3.71 | 2.93 | 4 | 3.42 | 3.33 | - | 5.18 | 3.43 | 3.56 | 3.53 |
| **Emotional engagement** | | | | | | | | | | | | | | | | |
| impressive | *497* | *910* | *288* | *554* | *16* | *585* | *284* | *32* | *171* | *786* | *431* | - | *446* | *484* | *509* | *34* |
| | 4.51 | 4.09 | 4.01 | 3.86 | 5.06 | 4.24 | 4.22 | 4.68 | 4.78 | 4.22 | 4.15 | - | 5.74 | 4.86 | 5.18 | 5.44 |
| exciting | *489* | *900* | *285* | *554* | *15* | *583* | *286* | *32* | *171* | *784* | *430* | - | *442* | *478* | *511* | *35* |
| | 3.43 | 3.13 | 2.91 | 3.23 | 4.73 | 4.31 | 3.78 | 4.34 | 3.85 | 3.23 | 3.25 | | 5.53 | 4.22 | 5.14 | 5.14 |
| surprising | *499* | *925* | *293* | *559* | *16* | *588* | *291* | *32* | *171* | *783* | *429* | - | *448* | *481* | *510* | *35* |
| | 4.75 | 4.5 | 4.26 | 4.6 | 3.5 | 4.08 | 2.7 | 2.87 | 4.31 | 3.91 | 3.38 | - | 4.69 | 3.88 | 3.14 | 3.6 |
| comforting | *235* | *423* | *287* | *457* | *16* | *575* | *283* | *32* | *171* | *782* | *425* | - | *441* | *480* | *505* | *34* |
| | 2.43 | 2.52 | 2.66 | 2.42 | 3.12 | 3.05 | 2.76 | 2.75 | 4.17 | 2.49 | 2.41 | - | 3.28 | 2.83 | 3.91 | 4.47 |
| satisfyingly complete | No Groningen data | | | | *16* | *579* | *287* | *32* | *171* | *787* | *431* | - | *446* | *480* | *512* | *34* |
| | | | | | 5.06 | 4.19 | 4.11 | 4.81 | 4.35 | 4.25 | 4.23 | - | 5.11 | 4.3 | 4.94 | 5.41 |
| painfully surprising[1,2] | *236* | *421* | *282* | *454* | *16* | *571* | *280* | *32* | *171* | *784* | *425* | - | *434* | *471* | *492* | *31* |
| | 2.6 | 2.99 | 2.17 | 2.84 | 2.19 | 3.24 | 2.75 | 1.43 | 2 | 3.39 | 2.31 | - | 2.81 | 3.14 | 1.99 | 1.97 |

**APPENDIX 11.** *Average evaluation score of theatre types according to keywords*

| | Groningen | | | | Debrecen | | | | Tartu | | | | Tyneside | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | Da | SpT | MT | Kl | Da | SpT | MT | Kl | Da | SpT | MT | Kl | Da | SpT | MT | Kl |
| **Cognitive engagement** | | | | | | | | | | | | | | | | |
| inspiring | *499* | *913* | *292* | *558* | *16* | *589* | *291* | *31* | *171* | *786* | *426* | - | *448* | *480* | *513* | *35* |
| | 4.39 | 4.1 | 3.86 | 3.99 | 4.88 | 4.23 | 3.81 | 3.26 | 4.27 | 3.7 | 3.4 | - | 5.32 | 4.24 | 4.25 | 4.26 |
| recognisable[1,3] | *239* | *425* | *290* | *458* | *16* | *583* | *286* | *32* | *171* | *782* | *429* | - | *445* | *480* | *513* | *35* |
| | 2.84 | 3.28 | 4.2 | 4.23 | 4.75 | 4.44 | 4.59 | 4.16 | 2.92 | 3.15 | 3.73 | - | 4.7 | 4.23 | 5.32 | 4.97 |
| confrontational | *495* | *915* | *288* | *557* | *16* | *589* | *288* | *32* | *No Tartu data* | | | | *445* | *483* | *512* | *35* |
| | 2.96 | 3.53 | 2.41 | 3.07 | 3.06 | 4.47 | 3.64 | 3.68 | | | | | 3.3 | 3.08 | 1.81 | 1.51 |
| challenging | *No Groningen data* | | | | *16* | *579* | *286* | *32* | *171* | *782* | *425* | - | *443* | *483* | *512* | *34* |
| | | | | | 3.06 | 3.16 | 2.38 | 1.68 | 3.43 | 3.39 | 2.99 | - | 4.09 | 3.76 | 2.09 | 2.53 |
| conventional | *485* | *899* | *284* | *549* | *16* | *576* | *279* | *32* | *171* | *783* | *427* | - | *448* | *481* | *508* | *35* |
| | 2.13 | 2.29 | 2.71 | 2.19 | 2.81 | 2.48 | 3.17 | 2.65 | 3.12 | 2.58 | 3.26 | - | 1.86 | 2.5 | 2.7 | 3.54 |
| superficial | *490* | *903* | *286* | *553* | *16* | *579* | *286* | *31* | *171* | *783* | *425* | - | *441* | *480* | *509* | *33* |
| | 1.91 | 2.1 | 2.59 | 2.14 | 1.44 | 2.03 | 2.21 | 1.68 | 1.97 | 2.11 | 2.3 | - | 1.52 | 1.85 | 2.2 | 1.61 |
| boring | *492* | *904* | *290* | *555* | *16* | *584* | *288* | *32* | *171* | *784* | *425* | - | *446* | *483* | *513* | *35* |
| | 1.89 | 1.95 | 1.63 | 1.54 | 1.25 | 1.81 | 1.85 | 1.22 | 1.56 | 1.92 | 1.88 | - | 1.15 | 1.44 | 1.3 | 1.23 |
| **Complexity** | | | | | | | | | | | | | | | | |
| complicated | *492* | *902* | *287* | *554* | *16* | *592* | *293* | *32* | *171* | *787* | *426* | - | *449* | *488* | *514* | *35* |
| | 3.43 | 2.96 | 1.7 | 1.84 | 2.37 | 3.09 | 2.24 | 1.47 | 3.25 | 2.98 | 2.45 | - | 2.49 | 2.5 | 1.3 | 1.26 |
| easy to follow | *237* | *428* | *287* | *458* | *15* | *588* | *287* | *32* | *171* | *785* | *429* | - | *445* | *482* | *512* | *34* |
| | 3.55 | 4.1 | 5.08 | 5.06 | 4.93 | 4.24 | 4.56 | 5.34 | 3.71 | 4.06 | 4.23 | - | 4.95 | 4.76 | 5.55 | 5.68 |
| demanding for you personally[1] | *238* | *426* | *287* | *455* | *16* | *584* | *285* | *32* | *171* | *785* | *426* | - | *436* | *475* | *506* | *32* |
| | 2.75 | 2.75 | 1.71 | 1.89 | 2 | 2.86 | 2.25 | 1.66 | 2.05 | 2.21 | 1.91 | - | 2.7 | 2.79 | 1.52 | 1.53 |

**APPENDIX 11.** *Average evaluation score of theatre types according to keywords*

| | Groningen | | | | Debrecen | | | | Tartu | | | | Tyneside | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | Da | SpT | MT | Kl | Da | SpT | MT | Kl | Da | SpT | MT | Kl | Da | SpT | MT | Kl |
| **Entertainment** | | | | | | | | | | | | | | | | |
| relaxing | *494* | *920* | *293* | *559* | *16* | *593* | *284* | *32* | *171* | *784* | *428* | - | *448* | *485* | *510* | *35* |
| | 4.08 | 3.87 | 4.9 | 4.8 | 4.13 | 3.35 | 3.86 | 4.47 | 4.17 | 3.37 | 3.79 | - | 3.76 | 3.05 | 3.89 | 4.94 |
| amusing/good fun | *491* | *914* | *290* | *558* | *16* | *589* | *282* | *34* | *171* | *786* | *429* | - | *440* | *481* | *511* | *35* |
| | 3.51 | 4.05 | 4.64 | 5 | 5.56 | 4.47 | 4.57 | 5.85 | 3.75 | 3.62 | 3.65 | - | 4.85 | 4.2 | 5.5 | 5.83 |
| funny | *488* | *911* | *288* | *555* | *16* | *580* | *290* | *32* | *171* | *784* | *427* | - | *444* | *482* | *510* | *35* |
| | 3.19 | 3.95 | 4.38 | 5 | 4.63 | 3.47 | 2.57 | 5.53 | 2.54 | 3.46 | 3.12 | - | 4.05 | 4.38 | 4.56 | 5.66 |
| **Relevance** | | | | | | | | | | | | | | | | |
| relevant for you personally | *237* | *425* | *284* | *458* | *16* | *579* | *281* | *32* | *171* | *785* | *425* | - | *442* | *477* | *511* | *34* |
| | 3.19 | 3.23 | 2.66 | 3.57 | 4.06 | 3.79 | 3.01 | 4.31 | 3.12 | 3.09 | 2.58 | - | 3.67 | 3.5 | 3.96 | 4.88 |
| socially relevant | *489* | *917* | *284* | *556* | *15* | *582* | *284* | *32* | *171* | *782* | *428* | - | *444* | *482* | *511* | *34* |
| | 3.10 | 4.04 | 3.04 | 3.91 | 4.00 | 4.46 | 3.51 | 4.93 | 3.28 | 4.25 | 3.44 | - | 4.39 | 4.5 | 3.82 | 4.56 |

*Notes.* Da = Dance, SpT = Spoken Theatre, MT = Musical Theatre, Kl = *Kleinkust*. Rows above averages show number of respondents. 1 These items were not present in all the questionnaires in Groningen. 2 In the Tartu survey the phrase "painfully touching" was used. 3 In the Groningen case, "very recognisable" was used.

**APPENDIX 12.** *Highest correlations between the evaluation of professional theatre and keywords, by theatre type*

## Spoken Theatre

| | Tartu | Groningen | Debrecen | Tyneside | Average |
|---|---|---|---|---|---|
| Impressive | 0.555 | 0.665 | 0.566 | 0.522 | **0.577** |
| Skilful | 0.598 | 0.643 | 0.498 | 0.421 | **0.540** |
| Boring | -0.435 | -0.605 | -0.534 | -0.572 | **-0.537** |
| Inspiring | 0.421 | 0.638 | 0.461 | 0.413 | **0.483** |
| Exciting | 0.372 | 0.443 | 0.554 | 0.396 | **0.441** |
| Satisfyingly complete | 0.396 | no data | 0.499 | 0.400 | **0.432** |
| Superficial | -0.457 | -0.499 | -0.374 | -0.338 | **-0.417** |
| Beautiful | 0.390 | 0.658 | 0.320 | 0.273 | **0.410** |
| Amusing / Good fun | 0.211 | 0.469 | 0.451 | 0.304 | **0.359** |

The shown correlations are significant at the 0.01 level (2-tailed).

## Musical Theatre

| | Tartu | Groningen | Debrecen | Tyneside | Average |
|---|---|---|---|---|---|
| Impressive | 0.544 | 0.533 | 0.454 | 0.608 | **0.535** |
| Boring | -0.504 | -0.476 | -0.511 | -0.456 | **-0.487** |
| Skilful | 0.581 | 0.462 | 0.375 | 0.479 | **0.474** |
| Satisfyingly complete | 0.346 | no data | 0.509 | 0.514 | **0.456** |
| Beautiful | 0.403 | 0.563 | 0.322 | 0.459 | **0.437** |
| Exciting | 0.311 | 0.349 | 0.458 | 0.575 | **0.423** |
| Amusing / Good fun | 0.160 | 0.502 | 0.426 | 0.567 | **0.414** |
| Inspiring | 0.369 | 0.493 | 0.387 | 0.386 | **0.409** |
| Superficial | -0.376 | -0.282 | -0.390 | -0.224 | **-0.318** |

The shown correlations are significant at the 0.01 level (2-tailed).

## Dance

| | Tartu | Groningen | Debrecen | Tyneside | Average |
|---|---|---|---|---|---|
| Impressive | 0.307 | 0.689 | 0.723 | 0.588 | **0.577** |
| Boring | -0.261 | -0.524 | -0.989 | -0.414 | **-0.547** |
| Inspiring | 0.220 | 0.723 | 0.777 | 0.436 | **0.539** |
| Beautiful | 0.255 | 0.695 | 0.712 | 0.416 | **0.520** |
| Skilful | 0.371 | 0.620 | 0.589* | 0.463 | **0.511** |
| Exciting | 0.228 | 0.492 | 0.565* | 0.422 | **0.427** |
| Relaxing | 0.188* | 0.544 | Not signif. | 0.124 | **0.317** |
| Personally relevant | 0.155* | 0.377 | 0.578* | 0.147 | **0.314** |
| Full of new images | 0.151* | 0.555 | Not signif. | 0.139 | **0.309** |

* Correlation is significant at the 0.05 level (2-tailed). Other shown correlations are significant at the 0.01 level (2-tailed).

UDK 792.073:792.02

This article discusses the methodology and outcomes of the *STEP City Study* on theatre in European cities. Its aim is not only to give a general overview of the outcomes of the comparison of the theatre systems of seven smaller cities, the supply of theatre and the use that it is made of it and the types of experiences theatre generates, but also to draw some general conclusions regarding the impact of the different theatre systems in these seven countries. Logically, in comparative research one focuses on the different outcomes of different systems and explanations behind them, though they cannot be but tentative, given the current state of the research. We discuss two distinctions specifically: between Eastern and Western European cities and between touring and residential theatre systems. However, the similarities between the outcomes of the theatre systems of these seven cities are also striking and should be acknowledged.

**Keywords:**

theatre systems, theatre supply, experience of theatre, touring system, residential system, international comparative theatre survey, STEP

# STEPS in Understanding How Theatre Systems Influence Theatre Life

Quirijn Lennert van den Hoogen and Anneli Saro

In an effort to help build an understanding of how theatre functions in society and, second, to describe the relationship between these functions and the way theatre is organised, the STEP group embarked on an international comparative research project in seven smaller European countries.[1] More specifically, the group aimed 1) to describe the theatre systems in these cities; 2) to analyse the supply of different theatre systems; 3) to map which people make use of what type of theatre; 4) to formulate what different types of theatre do to the people who consume them; 5) to question how their experiences can be connected to the way in which theatre is organised; and, finally, 6) to compare the answers to the above questions between the seven cities. In the preceding four articles, researchers from the STEP group have described and comparatively analysed (to the extent that the available empirical data permit this), respectively, the theatre systems of the different cities (with the theatre venues as the centre of each system), the types of performances they supply to the city, the use that is made of these performances in the city and the values that are realised by the spectators. As such, the research paints a comparative picture of theatre life in these countries, although it cannot be but a limited picture as issues such as the working conditions of theatre makers and the role of theatre critics in theatre life cannot be discussed based on this data set. Of course, the STEP group is interested in these issues, but for now the group has focused on comparing what type of theatre is offered and how audiences make use of it.

The aim of this concluding article is to provide an overview of how the organisation of theatre in a city influences the way it functions by discussing which hypotheses

The research for this article has been supported by the Municipality of Groningen, the Estonian Research Council (grant "Emergent Stories: Storytelling and Joint Sense Making in Narrative Environments"; PUT 192), Slovenian Research Agency (project No. P6-0376, Theatre and Transars Research programme) and Arts and Humanities Research Council, United Kingdom under the Cultural Value Project, grant no. AH/L01440/1.

1 In the opening article about the *STEP City Study* in this special issue the choice of cities in the research is discussed. The selection of cities allows for comparisons between touring and residential theatre systems and cities of (former) Eastern and Western Europe. With the exception of Tyneside, all of the cities are around 100,000 to 250,000 inhabitants and represent smaller countries in Europe, differing in size between approximately 1.3 million and 16 million inhabitants.

about the relationship between the organisation of the theatre system and about the outcomes of these systems can be formulated based on the empirical research presented in the previous articles. As stated in the introduction to this special issue of *Amfiteater*, we believe this data set to be unparalleled in theatre research because of its comprehensiveness and comparative nature. As a result, this first level of analysis does provide opportunities to formulate answers to the core questions of the STEP research group, though some of these answers warrant further research and, hence, are rather tentative. We first discuss some limitations to the data presented in this special issue. Then, the conclusions of each of the empirical articles in the special issue are reviewed and discussed comparatively (section 2) in order to draw out some general hypotheses concerning the relationship between the organisation of theatre systems and their outcomes (section 3). The article closes with a summary of issues which could be addressed based on a more thorough analysis of the data set available and presents some questions for further empirical research.

## Methodological limitations

Although the STEP group put a tremendous effort into devising a comparative research methodology, ultimately, it was not feasible for the group to provide a full comparison of all seven cities on each of the five questions, for not all of the necessary empirical data could be collected for all of the cities. Furthermore, while the article comparing the systems does provide a comprehensive description of each theatre system, the systems surrounding the theatre systems could not all be described to the level of detail needed. Most importantly, the description of the relationship of the theatre systems to the political systems needs to be elaborated. The political system produces decisions about the structure of theatre systems and – to varying extents – provides funding of theatre. As a result, the differences in the outcomes of the theatre systems cannot be causally linked to the organisation of the system only.

A second limitation is the result of the research methods used. While it was possible to compile a comprehensive picture of the theatre systems, the supply and the use of theatre in most of the seven cities, the research on the audience experiences, necessarily, relies on a small sample of the theatre supply in each city. Hence, the differences found here are related to both the differences in the types of the theatre performances whose audiences were researched and the differences of the theatre systems that produced these performances and audiences. Particularly here, the available data needs to be analysed more in-

depth. The value of the article on experiences of theatre lies in demonstrating how theatre experiences can be empirically researched and analysed in a comparative manner. The fact that the theatre values differ to a certain extent between cities is not very surprising, but the causes of these differences, for the moment, cannot be explained fully. A thorough presentation of the theatre aesthetics of the performances involved was outside the scope of this special issue, though the analysis has been done as part of the research methodology and has been used to explain some of the outcomes. However, a fuller exposé of the theatre aesthetics produced by these theatre systems would be interesting.

It seems the value of this special issue primarily resides in its presentation of the methods of analysing theatre systems and their outcomes and in its presentation of a comparable set of data from different theatre systems. As discussed in the opening article, a combination of quantitative and qualitative theatre sociological and performance study methods was used and proved successful in demonstrating differences in these outcomes, even allowing for some level of explanation of the differences.

## Differences between systems

We here summarise the most salient data and conclusions of each article, demonstrating the interconnectedness of the research findings. This is a necessary STEP towards concluding the special issue, as the presentation of the research in separate articles – which, of course, is necessary for detailed analyses – might obscure the common threads in the research outcomes.

### Theatre systems

The article on theatre systems demonstrates that taking the distribution domain, that is, the theatre venues, as the central point of the local theatre system, allows one to compare these systems. As a consequence, key differences in theatre organisation, such as the distinction between touring and residential systems, can be studied as different ways of organising the relationship between the areas of production, distribution and reception. Thus, widely differing systems can be compared. In general, the article demonstrates that, on an infrastructural level, the theatre systems are more similar than they are different. Their key features include:

- At the core of the system is a central "bourgeois" theatre institution, a city theatre or Stadttheater, which provides most of the performances in the system, with the exception of Bern. Such an institution usually includes one or more producing companies (residential system) with the exception of the touring systems of Groningen and Tyneside, which do not combine production and distribution in single institutions. Furthermore, these institutions differ greatly in size when considering their number of employees, from a handful to hundreds of employees. In the residential systems, theatre institutions tend to have a larger staff.
- Next to this central theatre, "other venues" are functioning in each city: in some cases commercial theatre venues usually with a large hall (Groningen, Bern and Tyneside) and smaller subsidised venues, usually including venues for experimental and amateur theatre. The size of this scene around the "other venues" may greatly differ per city. Bern's abundant experimental scene and amateur scene disallow its city theatre to dominate the system to the same extent as in the other cities. In Debrecen the experimental scene is provided by semi-professional rather than professional companies.[2]
- Children's theatre, including Puppet Theatre, is an important part of all the systems; however, in some cities it has its own venues and it is larger in terms of audience numbers than in others. Particularly, in Debrecen and Maribor, Puppet Theatre is very important.
- During recent decades, the forms of organisation of the reception area have been disappearing to the point where one can hardly speak of any form of organisation of this area. Theatre reception seems to have become a solitary activity; tickets are sold to individual audience members for individual performances, with the exception of the season ticket systems in Debrecen, Maribor and, to a lesser extent, Bern. This is a subject that warrants further research, as season ticket sales and individual ticket buying may provide theatre customers with different values.

This similarity of the systems is striking, given the different histories of the theatre systems in the countries of Western and Eastern Europe.[3] But it should

2 It would be interesting to research how these organisational differences impact the status of the theatre venues for audiences. Also note that the definition of what constitutes amateur or semi-professional theatre differs per system as does its position within the system. While in some systems, for example, Groningen, the amateur scene is hardly relevant when studying the total supply of theatre available, in other cities the amateur scene cannot be disregarded (for example, Debrecen). We use the term here merely to differentiate between theatre provided by those who earn their living making and distributing it and theatre provided by people who earn their living elsewhere.

3 The *STEP City Study* includes cities from both the former Western Europe and the Eastern (Soviet-dominated and Yugoslavia) bloc. The terms "east" and "west" refer to this division, although we cannot claim that the "western" cities are in any way representative of former Western Europe as no cities in Southern Europe are included, nor are the "eastern" cities representative of the former Eastern bloc.

be mentioned that it occurs as a result of the choice to take the distribution area as the centre of the systems. In other words, how audiences relate to the distribution area and to the production area[4] may not differ that much between cities.[5]

As mentioned above, the relation between the production and distribution area is organised quite differently in each city. The most striking difference occurs for the central city theatres which provide most of the supply in almost all cities; whereas in Groningen and Tyneside there is a touring system, that is, a separation between the production and distribution areas, the other cities operate on a residential system, integrating production and distribution. Structurally, the scenes of the other (non-city) theatre venues in the cities resemble each other more, mixing features of the touring and residential systems. Furthermore, differences exist in the relationship of the theatre systems to their political environment, a huge area of investigation not fully integrated in this research project. As the levels of subsidy to the various parts of the theatre systems differ, they may produce very different outcomes in terms of market- or aesthetically-oriented theatre. Moreover, the organisation of the financial support differs. In some cases, subsidies are given to independent organisations based on expert advice on aesthetic matters (for example, to the experimental theatre organisations in Bern and Groningen), allowing for some form of aesthetic autonomy, though other criteria certainly are part of these evaluations as well. In other situations, usually for the city theatres (again in Bern and Groningen), the government itself runs the theatre, although officials employed may experience a high level of autonomy in aesthetic choices. Some subsidy systems avoid any type of aesthetic evaluation of art works but instead of that the assessment of the efficiency of a theatre institution is based on audience numbers and on the diversity of repertoire (as is the case in Tartu). A thorough exposé of differences between these systems is beyond the scope of this special issue because the main aim of the project was to investigate the interrelations among the production, distribution and reception areas that cannot be done without a certain comprehension of the theatre systems that produce these areas. In future research, the differences in the outcomes of the theatre systems in terms of types of theatre, their use and the values they generate could be related to the different relations with the political system.

4 The terms are introduced in Figure 1 in the systems comparison article.

5 Furthermore, as mentioned in the systems comparison article, the relationship between the production and reception area (that is, between audiences and theatre producers) is impacted by the media. On a theoretical level there seems to be no difference between the various systems. However, the relationship to the media system has not been included in this research (see below).

## Supply of theatre

The research outcomes presented here indicate some patterns in theatre supply. These patterns are analysed in terms of the number and types of productions available to audiences in the city, the number of performances per type of production and the number of theatre visits to each type of theatre. There is a significant variety between cities in supply when the proportion of different types of productions is compared but not that much variety comes to the fore when the percentage of different types of performances is calculated. This means that the supply provided by different theatre institutions and systems varies more than actual consumption of theatre by spectators, since the number of performances per production relates to audience interests and theatre visits. For example, Spoken Theatre[6] is the largest category in the supply in all cities, but not to the same extent, ranging from 71% (Tartu) to 30% (Aarhus) of productions and 72% (Tartu) to 36% (Debrecen) of performances. In all the cities, the proportion of Dance performances is lower when compared to the percentage of productions as a result of the limited audience appeal of Dance. In all the cities (except Maribor) the proportion of performances of Musical Theatre is higher than the proportion of productions as this type of theatre is particularly popular among audiences. We hypothesise that the costs of production – which are substantial for this type of theatre – are (partly) recuperated through higher numbers of performances per production. Musical Theatre tends to be presented in the biggest halls in the city, allowing for more ticket sales. In the Western European cities, Musical Theatre also represents the bulk of the tickets sold, while it certainly is a smaller type in terms of supply in all cities than Spoken Theatre. It would appear that Musical Theatre is more commercially produced in the western cities.[7]

It should be remarked that the size of the cities (and countries) seems to correlate with the variety of types offered. An economic reasoning could be behind this, as larger cities provide an economic basis for a diverse art supply (cf. Van Maanen, *How to Study*). At the same time, smaller cities often have fewer leisure facilities available as the economic base for them is smaller. But more is at stake than city size. In the cities of Western Europe the variety of the supply of theatre is larger (both in touring and residential systems) because the diversity of arts has been an important cultural political aim. The democratisation and decentralisation of the theatre systems in the end of the 1960s and in the 1970s caused a breakdown

6 Spoken Theatre is the term chosen by the STEP group to denote theatre types which rely on the speech and movement of the body of actors. Since the term "drama" also has connotations of a genre and playwriting, we decided to avoid it.

7 Given the difference between the touring and residential systems, it is hard to investigate this issue for the distribution area. Moreover, from the perspective of audiences, the difference between commercially produced and subsidised theatre is irrelevant.

of the traditional structures and helped to raise a lot of new and small initiatives at the expense of the big subsidised institutions. Also the rise of market oriented theatre productions (mostly Musicals and *Kleinkunst*) from the 1980s onwards has influenced the variety of the supply.

Based on their analysis, Toome and Saro conclude that the following aspects influence the production, distribution and consumption of theatre the most:

- Cultural traditions influence the production and consumption of theatre, where the western cities provide a more diverse supply as a result of their longer exposure to diversification and renewal in theatrical traditions. Nevertheless, the heterogeneous supply of productions is not equally visible in the relative numbers of performances and visits. More traditional types and genres of theatre have wider audience appeal, both in the eastern and western cities. The dominance of Spoken Theatre in all the countries can be explained by the habitus[8] of audiences and by the familiarity of this type of theatre.
- The structure of the theatre system and its relation to policy, in which three issues stand out. 1) The presence of specific companies impacts supply and demand. This is most obvious for Puppet and Object Theatre. Also, when there is a resident company, the number of performances per production is higher, slanting the supply towards the particular genre and raising attendance. It seems that audiences develop a relationship with producers and actors located in the city. Alternative types are produced mostly by companies without a venue, lowering the number of performances per production and lowering possibilities to attract audiences. Smaller companies, therefore, have a hard time competing with the large institutions with spacious facilities. 2) The availability of venues for specific types has a similar impact. And, 3) the availability of educational facilities for theatre training in a country (which when publicly financed depends on decisions in the political system) enhances the supply of types, for example, the *Kleinkunst* academy in the Netherlands is a factor behind the strong presence of Cabaret.[9] But some types seem to flourish despite a lack of specific training facilities, such as Puppet Theatre in Debrecen and Maribor. Here the limited attention paid to the relations between the theatre system on the one hand and the size of the country, the economic and the political systems on the other hand in the research (so far) is particularly vexing.

8 Following Bourdieu, a "habitus" can be understood as the whole of habits, inclinations and behavioural patterns or routines that are deeply embedded within a person.

9 Moreover, the Netherlands boosts a particularly rich infrastructure for this type of theatre with four annual Cabaret festivals for new talent that award official prizes. In addition, the Association of Theatre Venues awards the Poelifinario Prize for the best production of the year and the Annie M.G. Schmidt Prize for the best cabaret song.

- Economic considerations: the costs of productions and size of auditoriums has impact on production and distribution in the sense that the productions of more expensive types of theatre are played more frequently and in larger halls. The "internal" economics of the touring and residential systems will be discussed below.

## Audiences

Again, the audience research conducted by the STEP group points to many similarities in the audiences for theatre in the varying systems, although some interesting differences occur as well.

First, it should be noted that the proportion of the population which makes use of professional theatre differs between cities. It is a surprising outcome that the smallest city where the audience research was conducted, Tartu, has the highest proportion of the population visiting theatre even though Tartu offers the least variety of different types of theatre: 21 to 33% of the Tartu population actually makes use of theatre, a figure which remains below or just above 10% in all other cities. This could reflect a difference in the theatre education or the cultural education of audiences, a difference in cultural traditions but, again, this could also be the result of economic laws, as these smaller cities might have fewer other (privately financed) leisure facilities available. The relationship of the theatre system to other leisure facilities (that is, the social life and economic systems indicated in Figure 1 in the systems comparison article) should be researched in more detail to come up with more valid explanations of the differences found. Indeed, residential systems lead to the longer runs and higher numbers of visitors per production and, in the case of Tartu, also to a proportionally larger audience.

Second, in none of the cities do the theatre audiences represent the general population, that is, the data suggests theatre tends to attract specific age groups, but not the same in each country. Audiences in Debrecen and Tartu are far younger than in Groningen and Tyneside. A stronger habitus of theatre going and educational traditions seem to be operative here.

Third, theatre audiences in general are highly educated, hardly a surprising outcome of the audience research, but there are differences between cities. In Tartu and Debrecen, theatre is able to attract considerably more people with lower education levels than in the Western European cities (31.9 and 32.7% compared to 22.2 % in Groningen and 27.2% in Tyneside). This might reflect a different tradition in theatre-going as theatre in Western Europe lost its general

audience during the phase of diversification of the theatre during the 1960s and 1970s, a phase which did not occur so prominently in the Eastern European countries. It might also reflect a different attitude of theatre makers towards their role in society, that is, a different balance between aesthetic and social values driving theatre-making and programming.[10]

And, fourth, the research indicates that Spoken Theatre is the most popular genre in all cities. This concurs with the finding in the article on theatre supply that this type comprises a large proportion of the theatre on offer. So supply in effect seems to drive demand.[11] Furthermore, audiences for Spoken Theatre seem to be very loyal: the number of yearly visits to Spoken Theatre is higher than in other types.[12] But customer loyalty might not be the only factor here. In the eastern cities, Spoken Theatre is the type most accessible also to "light users"[13], being the most familiar form from school lessons and earlier theatrical experiences (even from television). Also, in cities with larger supply of specific other types, such as Puppet-Object Theatre in Debrecen and Maribor and *Kleinkunst* in Groningen, this enhances the popularity of the genre. This also occurs the other way around for Groningen where Classical Dance and Opera are very small genres in the supply and audience interest.[14] Audience tastes indeed seem to be dependent on the supply available to them. However, programmers might also argue that the supply is geared towards audience tastes as it is not useful to programme for empty houses. Though they might see their job as arranging meetings between theatre makers and spectators first and foremost, programmers cannot ignore audience tastes completely because they are facing the risk of losing some audience groups. Here the subsidy system becomes important as well as the extent to which a financial loss on programming is allowed determines the abilities of programmers to effectively develop audience tastes. The STEP research here could be extended by reviewing differences in subsidy levels and interviewing programmers to take their habitus into account when analysing the differences presented in these articles.

10 The word "value" is used here in the sense of value regimes as presented in the value sociology of Boltanski and Thévenot (*On Justification*), aesthetic values corresponding to their "inspirational polity" and social values to their "domestic" and "civic" polities.

11 Incidentally, demand also drives supply when subsidy levels are lower and insufficient for maintaining efficient performance and artistic freedom of theatre institutions.

12 As a result, the proportion of the population which makes use of Spoken Theatre is relatively lower than for other types. Ticket sales in general should be split in half to reflect the size of the audience for the type. For Spoken Theatre the number should be divided by at least 4 (see Table 8 in the article on theatre audiences).

13 That is, people visiting theatre only once or twice a year.

14 For the Netherlands this finding is particularly interesting. The country boosts rich educational facilities for Contemporary Dance, developed after World War II as a result of government decisions on educational facilities, attracting lots of students from all over the world and catering to dance companies globally. But apparently, this supply does not drive demand, as in Groningen, the audience interest is just as limited as in the other countries.

Finally, it should be admitted that the analysis of the types and genres of theatre on offer in the cities and the consumption of them is not able to embrace the nature of theatrical communication or programming in its complexity.

## Experiences of theatre

In general, audiences rate experiences of theatre performances high and are content with their professional level (they think performances are "impressive", "skilful" and never "boring"). Audiences seem to recognise the professionalism of performers and value it. Such positive appraisals are logical given the fact that these audiences chose to go to the theatre, presumably because they like what is presented to them on stage. The theatrical dimension (forms and skills) is evaluated highest among all types of theatre but Dance has achieved the highest scores. Keywords associated with the emotional and cognitive dimension of theatre, such as "surprising", "exciting" and "inspiring", indicate the same difference: Dance is experienced as the most engaging type of theatre. Furthermore, the reception research not only indicates that Dance and Spoken Theatre are experienced as more emotional and cognitively engaging but also relatively more complicated and demanding when compared to Musical Theatre and *Kleinkunst*. The latter two types of theatre are experienced as the least complex, more entertaining and conventional than Spoken Theatre and Dance. As a result the experience of Music Theatre and *Kleinkunst* seems to correspond with their more commercial production and wider audience appeal but not on all aspects. Keywords such as "challenging" and "confrontational", which can be expected to be linked to the more "artistic" genres[15], score low for all types of theatre, with the exception of Dance in Tyneside (which indeed is experienced as "challenging") and Spoken Theatre in Debrecen (which indeed is experienced as "confrontational"). Moreover, it is interesting that *Kleinkunst* seems to hold the most personal and societal relevance and not artistic types of theatre such as Spoken Theatre and Dance. However, we cannot conclude from these data that the majority of theatre audiences are looking for light entertainment rather than more artistic types: while Spoken Theatre is evaluated as the least relaxing, the analysis of the supply of theatre indicates Spoken Theatre and Dance comprise the majority in the supply of performances and visits in most of the cities.

15 This does not imply, though, that some Musicals, Cabaret performances or Stand-up Comedy acts cannot be challenging or confrontational. Frequently, the subject matter and the way this is handled in Cabaret and Stand-up is very offensive or off-putting and the comedy of these genres relies on such confrontational aspects. But these are part of the commercial allure of these genres to wider audiences (see also Edelman, Hansen and Van den Hoogen, forthcoming, chapter 3). This is an issue that could be studied in more detail: people can find these genres entertaining because they are offensive and confrontational.

It is also interesting to look at differences between the cities. On average, the differences between cities are not remarkable. The overall evaluation of performances seems to be a bit lower in Groningen and Tartu, a trend which can be explained by the presence of mediocre scores for Spoken Theatre in both cities and Dance in Groningen (see Table 3 in the article on experiences of theatre). It is difficult to ascertain the cause of this slight difference. Does it indicate that audiences are more critical towards Spoken Theatre and Dance in these cities and/or that the artistic level of the performances under investigation was not satisfying enough? However, there do not seem to be specific dimensions where Spoken Theatre and Dance score lower than other types in these cities (see Table 4 in the article). It is more likely that ratings on numerical scales such as used in this research have different meanings in different cultural contexts. As a result the researchers are hesitant to compare ratings on different dimensions between cities. Their analysis focuses on patterns in the evaluation of theatre types instead.

In general, all types of performances are considered more of societal relevance than being relevant on a personal level. Societal relevance is particularly related to Spoken Theatre and *Kleinkunst*, (except in Tyneside and Debrecen where Dance is also regarded as socially relevant), while personal relevance is mostly related to *Kleinkunst*. It is difficult to say whether the data reflect differences of the theatre aesthetics of the performances in the research sample (indeed an important factor) or whether it reflects national differences in theatre attitudes towards different types and genres.[16]

The article on experiences of theatre demonstrates that the same theatrical types, although produced and distributed in very different theatrical traditions, bring about the same type of experiences amongst their audiences (see Spoken Theatre and Dance compared to Musical and *Kleinkunst*). On the other hand, the reception research does indicate that in some cases, such as Opera in Debrecen and Tartu, Dance in Groningen and Spoken Theatre in Debrecen, the nature of the experiences seems to differ as the nature of the performances differs between cities. In other words, when theatre systems bring about different types of performances, in terms of theatre aesthetics, they also bring about different values for their customers. In the present volume it was impossible to fully include the analysis of theatre aesthetics. Both the qualitative and the quantitative reception data will be analysed more fully in further STEP publications.

16 It should be noted that the differences might also result from translation issues of the questionnaire used where similar words might have different nuances in meaning.

## How theatre systems shape outcomes

The theatre systems in the *STEP City Study* represent some obvious differences which warrant further attention. In this section, we discuss the impact of the two most salient differences between the theatre systems of these seven cities as evidenced from the empirical material presented here. First, it will be discussed to what extent Western and Eastern European theatres differ in terms of system and outcomes. Second, we address the question as to which differences appear to exist between touring and residential systems, the most important "internal" difference of theatre systems.

### East versus west

Let us first conclude that the differences between the cities from the former Eastern bloc countries and the cities of Western Europe, are relatively small. Some data presented in this volume even suggest that this distinction is not particularly relevant, for example, the audience experience data suggest similarities between (former) Eastern and Western European cities, rather than differences. However, some interesting differences emerge between Eastern and Western European theatre systems. In the western cities the variety of the supply of theatre is larger both in touring (Groningen, Tyneside) and residential systems. In the systems comparison article, it was mentioned that this is the result of the diversification of theatre forms which occurred during the 1960s and 1970s in the west and only later in the east and as a result, the experimental scene in these cities is smaller than in the (former) Western European cities. In addition, it is obvious that some genres, most notably Cabaret and Folk Dance, are culturally specific. Audiences will have more familiarity with such culturally-specific genres. Whether these differences will remain, or whether somehow Western and Eastern European theatre systems will gravitate towards each other as a result of the forces of globalisation, is a matter for future research. But as was indicated in the supply article, the theatre scenes might change quite rapidly (see the recent spread of Stand-up Comedy in Tartu) and are also dependent on the artistic directors of big city theatres (as is the case in Debrecen). Furthermore, the *STEP City Study* focused on cities that are not representative of the total theatre supply in their country. It could be that a comparison of the cultural capitals would yield different results; the results here are considered to be representative of the theatre supply that the majority of populations will find in their vicinity.

The research outcomes indicate that in the eastern cities, audiences are younger (or in the case of Tartu: represent the general population of the city better) and less highly educated than in the western cities. It seems the eastern theatre systems have been able to retain a more general audience and in the case of Tartu the system is even able to service a substantial part of the population. Better traditions of theatre education (in kindergarten, in school and at home) seem to be operative. Apparently, in the eastern cities the educational system takes an active interest in theatre life and introduces children to theatre far more effectively than in the western cities (note: the Groningen audience – the oldest in the sample – actually presents the opposite picture to that of Debrecen, see Table 5 in the article on theatre audiences).

One last issue regarding the comparison between Eastern European and Western European theatre systems is the "fun factor". The article on experiences of theatre provides opportunities to compare two Eastern and two Western European cities. The adjectives "funny" and "amusing/good fun" as applied to performances by spectators have been compared. It turns out that the first provides the clearest difference. In Tartu, the performances of all theatre types are generally not experienced as "funny" (all scores are below 3.5) nor are they considered to be "amusing" (scores are below 3.75); while Groningen and especially Tyneside score high on "funny" for all types of theatre. For "amusing", Debrecen scores high on Dance and *Kleinkunst*. Spoken Theatre is experienced as most funny in Tyneside and Groningen. In Musical Theatre, Tyneside and Groningen also lead in both funny and amusing. These ratings indicate that the western audiences see their theatrical experiences as more funny and amusing in general, not only in the genres where one would expect this (*Kleinkunst* and Musicals), but also in Spoken Theatre. This indicates that these audiences are somehow programmed to think of theatre more in terms of fun than in eastern cities (especially Tartu). The importance of fun is also reflected in the article on theatre supply by two outcomes. First, Musical Theatre in Groningen mostly consists of the genres Musicals and Music Theatre, while in other cities, the type is mostly represented also by Opera and Operetta. Moreover, the category *Kleinkunst* in Groningen mostly consists of Cabaret. Second, Groningen presents the lowest proportion of the total theatre visits to Spoken Theatre; even though this is the largest type of theatre in terms of performances in the city (48% of performances attract only 29% of the theatre visits in the city). While Aarhus rates first in the proportion of visitors to Musical Theatre, Groningen is second and largest on *Kleinkunst* (which in this city is mostly Cabaret). Again, this indicates that the western audiences, especially those in Groningen, value fun as a factor in their theatre life to a far greater extent than is the case in eastern cities.

### Touring versus residential systems

The most obvious structural difference in the theatre systems researched is between touring and residential systems. Though all systems to some extent have repertoire and touring characteristics, there is a clear difference between Groningen and Tyneside on the one hand and all the other cities on the other. The empirical material presented here reflects a key difference between the touring and residential systems: the low "economic" exploitation of theatre productions in touring systems. In the cities with a touring system, productions are only performed on average 2 or 3 times (see Table 1 in the systems comparison article, Groningen's average is 1.8), while in residential systems this average can go up to 5 or 6 performances per production (Aarhus, Maribor, Tartu and Debrecen, for example). Conversely, the touring systems have a higher variety of productions offered to audience, but that is only the case for the city theatres, not on the level of cities as a whole. Because of the very different size of the scenes represented by "other venues" (that is, non-city theatres), the total variety of theatre in a city is determined here. For example, Aarhus (residential system) eclipses Groningen (touring system) in the variety of productions supplied. As a result, the impact on customer loyalty is difficult to assess based on the data now available. In all systems the number of visitors per performance is around 200, only Maribor reports a considerably higher number, of around 250 (see Table 1 in the article on theatre supply). So, no clear difference between touring and residential systems can be reported.

## Questions for further research

The STEP project prompts some specific research questions for further investigation. Some of them can be addressed using the empirical material gathered for the *STEP City Study* and presented in these articles. Most notably, the article on experiences of theatre represents but a small portion of the empirical material gathered. The article merely uses the comparison of the aesthetic of theatre forms in each city to explain differences found in the experience of theatre. However, a more detailed analysis of these forms themselves could yield interesting material on the sort of theatre different systems produce. Furthermore, other questions can be levelled at the database which is the result of the reception research, specifically regarding the way particular types of theatre are experienced.

The STEP group set out to research smaller cities in small countries (with one exception), thus prompting questions about the relation between centre and periphery. This issue seems to occur on two levels: within countries and between countries. The data gathered does not allow us to draw conclusions about how theatre life in these smaller cities relates to theatre life in the cultural capitals of the countries, nor can it address issues of how the theatre (or cultural) systems of these smaller countries relate to those of larger cultural entities.

Globalisation seems to be a development influencing all of the theatre systems: the position of Musical Theatre, especially Musicals, appears to be comparable across the cities. It could be interesting to study to what extent local differences indeed do exist, that is, whether the choice of Musical Theatre repertoire, just like recorded music and film, is largely the same in these countries, and whether the types of experiences these genres yield are indeed also comparable. For now, we can only conclude that globalisation has not led to a total homogenisation of theatre as the systems are "coloured" by the existence of specific national/ local genres: Cabaret in the Netherlands, Theatre Concerts in Denmark, Folk Dance in Hungary, the predominance of Spoken Theatre in Estonia, Puppet and Object Theatre in Maribor and Debrecen and a hefty "other venues scene" (most notably with experimental and amateur theatre) in Bern. Such genres and types may be the result of specific national cultural tastes or choices on the level of the structure of the national theatre system. How developments in genres relate to globalisation provides an interesting topic for further research.

Connected to this, further research might focus on the role of the media system in theatre. We have seen that the relationship between the production area and the reception area is largely mediated by the media, but we do not yet understand how this occurs and whether this differs between countries. The current comparison of theatre systems prompts this as an important issue for further research. The relation of the theatre system to other leisure facilities (that is, the social life and economic systems indicated in Figure 1 in the systems comparison article) was already identified as an important issue for further research, as this could provide further explanations for the differences in the use of theatre in cities.

The role of mediation necessitates new empirical research. So far, the distribution area has only been researched on the level of its outcomes: the types of theatrical events available to populations. However, some of the differences found indicate the role of people in the process of the distribution of theatre. Working methods and value orientations of the people making programming decisions are important factors, especially for the peculiarities in the theatre supply, and can shed light on the extent to which demand drives supply. So far, we have merely

found that supply drives demand, but undoubtedly the relationship can also be studied the other way around, necessitating a different level of analysis: the role of the programmer.

The reception area itself also provides new research topics. First, its "organisation" is interesting, as we have seen that collective ticket buying and season tickets are almost disappearing from the theatre systems, although in some cities these practices still occur. It would be interesting to know whether people who have bought season tickets have other value orientations and whether they realise different values in theatre-going, issues which could be addressed in further reception research using the methods described here. Second, the educational system seems to have a strong impact on the consumption and reception of theatre and because of that also the field of theatre education deserves special attention. Third, research could be extended to include those who do not make use of theatre. Why do they not value theatre and are there international differences in reasons for non-attendance, which could be linked back to the organisation of the theatre systems? And, fourth, it is interesting to see what values audiences relate to the experimental scene when it is part of the professional field or when amateurs or semi-professionals are mostly responsible for this part of the system, such as is the case in Debrecen. It could be interesting to research whether this has consequences for the social status of the experimental scene for audience members and the values they realise in using its theatre.

But most prominently, a further STEP in the research regards the relationship of the theatre system to the political system. As indicated above, it was not feasible to describe this relationship to the extent needed to analyse the different outcomes of theatre systems. Here, we can only tentatively address this issue. This relationship regards the level of subsidy to (parts of) the theatre systems, and the way in which subsidy allocations are decided upon[17] as well as decisions on the structure of the system itself and the training facilities available for specific types of theatre. We briefly indicate three issues here:

- Quite obviously, theatre systems with high levels of subsidy can be considered to allow for production and distribution of theatre with a limited audience appeal and theatre systems with lower levels of subsidy will probably produce more popular genres geared towards amusement, such as Musicals, Cabaret and Stand-up. However, matters are not that simple, as the habits of programmers and the position of theatre in the value system of audiences

17 These are the issues regarding this relationship that have been raised in the articles in this special issue. For a more concise analysis of the relationships between theatre systems and their surrounding systems, see Van Maanen (*How to Study art Worlds*) and Edelman, Hansen and Van den Hoogen, a forthcoming publication based on the collaboration in the STEP group.

might be an intervening variable here (see above). Furthermore, it should be noted that in some of the cities, Spoken Theatre appears to be more readily accessible to audiences and at the same time represents theatre as an institution of high culture. However, the most important problem lies in calculating the differences in subsidy levels. The calculations needed are difficult. The systems comparison article merely compares the extent to which venues are allowed to experience a loss on their programming (the key question when defining the distribution area as the core of the system). As a result, this can only be denoted as a matter for further, intricate, research, but the STEP data presented here does provide an important basis for such comparisons.

- The STEP cities represent some different options in the organisation of the relationship with the political system. In some cases, usually for city theatres, the producing and distributing institutions form a part of the city bureaucracy, its employees being civil servants and its budgets being part of the city budget. The other possibility is represented by private institutions with their own board of governors who apply for and are granted subsidies to finance their operations. In both types of relationships, it is very important to determine the freedom of the artistic personnel in aesthetic matters. Usually, the directors or managers of city theatres have some form of autonomy in aesthetic decisions, their actions being limited by two factors: their budget constraints and the extent to which politicians try to intervene in aesthetic matters based on considerations of public safety, health or decency, for instance. Furthermore, such officials may be autonomous in their day to day running of theatre institutions, but politics may be involved in the decisions appointing such personnel. In theory, the independent but publicly subsidised theatre institutions experience higher levels of autonomy, but this may not always be the case, certainly not when subsidies represent a high percentage of their income and are given out whimsically by politics.

- These two arguments are eclipsed by yet another feature of the relationship to the political system: the extent to which aesthetic values are allowed to dominate subsidy allocations. Frequently, in art worlds, independent subsidy advice by experts is important in subsidy allocations and/or in the evaluation of the performance of subsidised institutions. However, city governments also have other values in mind when subsidising. They might want to boost their city's image by investing in large scale facilities, or they aim to enhance the attractiveness of the city to businesses and to highly educated inhabitants by investing in facilities for specific genres.[18] It should be mentioned that it

18 See Van den Hoogen (*Performing Arts and the City*) for an analysis of such values on city level in the Netherlands.

is not simply the extent to which such considerations "external" to theatre fields (or heteronomous in Bourdieu's terms) are present in politics, it is also important to research to what extent the performance of subsidised institutions is evaluated based upon such external values. Furthermore, the requirements of New Public Management[19] can pressure theatre institutions to deliver other values, maybe even to specific parts of the audiences.

All these issues are outside of the scope of the current presentation of the *STEP City Study*. A thorough comparison of the relationship between the political systems and the local theatre systems in these cities could provide the basis for yet another special issue.

## Conclusion

Because of the extensiveness of the *STEP City Study*, it is difficult to present its outcomes briefly. The research ranges from structural analyses to audience and reception research, both quantitative and qualitative. The data set now available is interesting for theatre researchers with a variety of research interests. The sociological perspective of the STEP group focuses on the question how the organisation of theatre influences its functioning in society. It has been demonstrated that – though many similarities exist – the differently organised theatre systems indeed produce different outcomes, for example, differences between Eastern and Western European systems (in the eastern systems a smaller variety of types of theatre is supplied to broader audiences than in the western, and theatre is experienced as less funny); and between touring and residential systems (the former being less "economical" in terms of the use that is made of theatre, as fewer performances are presented in the city). At face value the conclusion that different systems generate different outcomes merely states the obvious. The value of the STEP research is that it provides not only an overview of the differences in outcomes but also the explanations behind them, although in some cases only tentatively, as more specific research is necessary. This is the next step for the STEP group but also an invitation to theatre researchers who may find something of their particular interest in the STEP work.

But focusing on the differences between theatre systems and their outcomes might obscure the fact that the systems are also very much the same and face the same challenges in the future, such as globalisation, mediatisation and an over-reliance on economic perspectives in political systems. Such common challenges

19 See, for example, Belfiore for an overview of how such government strategies impact art worlds and Van den Hoogen ("New local cultural") for their importance in municipal cultural policy evaluation in the Netherlands.

prompt internationally coordinated research, of which the STEP group is but one example. We hope to have provided inspiration for further international comparative theatre research with this first presentation of our findings.

---

## Bibliography

Belfiore, Eleonora. "Auditing Culture: The Subsidised Cultural Sector in the New Public Management." *International Journal of Cultural Policy* 10.2 (2004): 183-202.

Boltanski, Luc, and Laurent Thévenot. *On Justification, Economies of Worth*. Princeton University Press, 2006. Translated by C. Porter from *De La Justification, Les Économies de la Grandeur*. Paris: Gallimard, 1991.

Edelman, Joshua, Louise Ejgod Hansen and Quirijn Lennert van den Hoogen. *The Problem of Theatrical Autonomy*, Amsterdam University Press. (forthcoming)

Van den Hoogen, Quirijn Lennert. *Performing Arts and the City, Dutch Municipal Cultural Policy in the Brave New World of Evidence Based Policy*. PhD-thesis, University of Groningen, 2010.

—. "New local cultural policy evaluation methods in the Netherlands: status and perspectives." *International Journal of Cultural Policy 20.5* (2014): 613-636. DOI: 10.1080/10286632.2013.871005

Van Maanen, Hans. *How to Study Art Worlds. On the Societal Functioning of Aesthetic Values*. Amsterdam University Press, 2009.

# City portraits

# AARHUS

Kathrine Hansen Kihm and Kirstine Lilleøre Christensen

## History and general information

One of the oldest nations in Europe, the Kingdom of Denmark is today a constitutional monarchy as well as a modern Nordic welfare state. Aarhus is located in Central Denmark on the eastern side of the Jutland peninsula. Jutland is the only part of Denmark that is connected to the mainland of Europe as 41% of the country consists of 443 named islands. The capital Copenhagen is on the island Zealand (Sjælland in Danish), which is 157 km south-east of Aarhus measured in a straight line and 303 km when driving across the island Funen (Fyn in Danish). Aarhus has 242,914 inhabitants in the urban area (of 91 $km^2$) and 306,650 in the municipal area (of 467 $km^2$). Aarhus is the second largest city in Denmark not only measured in size, but also in the extent of trade, education, industry and cultural activities. The main employers of Aarhus are the Aarhus Municipality and the Aarhus University Hospital.

Aarhus originated in the 8$^{th}$ century from a Viking settlement, which was built around Aarhus River and still marks the centre of town and laid the foundation for the major industrial port that Aarhus has today. Many old buildings in the city have been preserved, for example, the Aarhus Custom House (Toldkammeret), the Aarhus Theatre (Aarhus Teater), Marselisborg Palace (Marselisborg Slot) and the Aarhus Cathedral, which represent historic landmarks across the city.

Aarhus is a pulsating city offering a broad range of educational institutions and a vibrant and active student life. One third of the population in the urban area are students, which means Aarhus is a "young" city with an average age of 37. The biggest educational institution is the university. Founded in 1928, it is the second oldest university in Denmark. There are in total 32,304 students, including 4,500 international students, divided among four faculties: Arts, Science and Technology, Health, and School of Business and Social Science. Aarhus also has other higher education institutions such as VIA University College, the School of Architecture, the Danish School of Media and Journalism and the Jutland Art Academy.

## Cultural infrastructure

The museums in Aarhus can be divided into two categories – museums of art and museums of cultural heritage. There are 10 museums of cultural heritage, which include both museums of cultural or natural history. The most famous museums of cultural heritage are the Old Town (Den Gamle By) and Moesgaard Museum (MOMU). The Old Town was founded in 1909 and became one of the world's first open-air

museums of urban history and culture. Moesgaard Museum has the archaeological responsibility for the local area around Aarhus, and also cooperates with Aarhus University on research and education. Other museums of cultural heritage include the Viking Museum (Vikingemuseet), the Women's Museum (Kvindemuseet) and the Occupation Museum (Besaettelsesmuseet). The Natural History Museum Aarhus is the second largest in Denmark and contains exhibitions within the fields of botany, geology and zoology.

Situated in the heart of Aarhus lies the ARoS Aarhus Art Museum, which opened in 2004. ARoS contains national and international art from 1770 to today and is especially known for the spectacular *Your rainbow panorama* by Olafur Eliasson on the rooftop. Other art museums are the Danish Poster Museum, Museum Ovartaci and Kunsthal Aarhus. Aarhus also contains several art galleries and associations of artists. In the educational field of art, Aarhus has the Jutland Art Academy, which is a five-year education programme. Denmark's biggest outdoor sculpture exhibition, called *Sculpture by the Sea*, was hosted by Aarhus for the first time in 2009.

*Your rainbow panorama* on the roof of ARoS Aarhus Art Museum. Photo: ARoS Aarhus Art Museum, used with permission.

Next to Aarhus City Hall is Musikhuset Aarhus, which is one of the most notable houses of music in the Nordic countries. Musikhuset is home to both the Aarhus Symphony Orchestra, and the Danish National Opera (the largest touring opera company in Denmark) as well as the Royal Academy of Music. The latter has a classical, rhythmic and electronic study programme and hosts DIEM, Denmark's National Centre of Electronic Music. This makes Aarhus the residence of many professionals in many genres of music. It is also possible for children to practise music at Aarhus Music School (Aarhus

Musikskole), which engages children of all ages in a wide range of music instruments, singing, ensemble playing and choir. Aarhus hosts several music festivals of classical, jazz, rhythmic and electronic music. The most notable are Aarhus Jazz Festival, Aarhus Took It (a hip hop festival), and the newer NorthSide Festival and SPOT Festival, which focus on new music trends, especially within Nordic music.

In 2003 Filmby Aarhus was established, which is the regional film and media centre in western Denmark. Filmby Aarhus offers production facilities and a vast majority of offices for about 70 companies that mostly work with media and film. Filmby Aarhus also provides education in film and media for children and adults. Another film school is Station Next – for young people between the ages of 13 and 18, where students get to be in charge of their own productions under guidance from professional filmmakers. Each year in November the Aarhus Filmfestival takes place, presenting international short and documentary films. Aarhus has three large cinemas showing mainly mainstream movies to more than 1.2 million visitors every year. Since 1978, the cinema called Øst for Paradis, has shown quality films from all over the world. The two main TV-broadcasters in Denmark, DR and TV2, both have a regional production centre in Aarhus, and the media house Mediehus Aarhus produces local radio and TV. Aarhus also has a large base of knowledge in the field of media research, since Aarhus University has a Centre for Advanced Visualization and Interaction, Centre for Digital Urban Living and Digital Aesthetics Research Centre, all part of the School of Communication and Culture.

## Theatre infrastructure

Aarhus has a variety of performing arts, which includes theatre, dance and experimental performance. Aarhus Teater is the main theatre in size, being the regional theatre with five stages as well as one of Denmark's three Schools of Acting and the Dramatist School, the only one of its kind in Denmark. It is also possible to study theatre academically in Aarhus University's bachelor's and master's degree programmes in dramaturgy. Aarhus has about 25 smaller theatres and independent theatre groups with 1,500 performances and 300,000 visits annually, which makes the performing arts an important part of the cultural environment in Aarhus. Several of the productions produced in Aarhus also go on tour nationally and occasionally internationally. Denmark as a whole has an abundant variety of theatre for children and even hosts the largest annual theatre festival for young audiences in the world. The focus on children is also evident in Aarhus, where three theatres, Gruppe 38, Filuren and Teater Refleksion (of which the latter uses puppets and animation), and a couple of theatre-groups are focused on young audiences. Two theatres, Opgang 2 and Gellerupscenen have a special focus on cultural and social diversity and integration. Aarhus also has a very active network of amateurs and semi-professionals, who arrange their own performances, happenings and an annual festival called QuongaFest. This means that there is a lot of flexibility and mutability in a free environment with a lot of new projects and collaboration. In

the field of dance, Aarhus also has a variety of companies, schools and networks. The professional companies also work internationally with co-productions and exchanges of both dancers and choreographers. There are five festivals for performing arts in Aarhus, of which the most well known are :Danish+ and ILT. :Danish+ is a biennial international showcase of the best Danish performing arts for children and young people. The ILT, International Living Theatre, also brings a selection of high quality contemporary international dance and performance to Aarhus every two years.

In addition to all these cultural organisations and activities Aarhus has the festival Aarhus Festuge, which gathers all art forms. Aarhus Festuge is one of northern Europe's largest cultural festivals and is recognised both in Denmark and abroad. Since September 1965, Aarhus has transformed streets, clubs, stages, galleries and museums into festival venues for ten days in August–September with over 1,000 events divided across more than 100 different stages and locations.

# BERN

Mathias Bremgartner, Andreas Kotte, Frank Gerber and Beate Schappach

## History and general information

Located in the centre of the country, Bern is the seat of the Swiss government and de facto capital of Switzerland, and also the principal town of the Canton of Bern. Despite its relatively small population (133,656 inhabitants in 2011), Bern features a cultural life rich in variety and numerous leisure amenities such as twenty museums, a concert hall for classical music, sixteen cinemas with 37 screens, two major sport stadiums as well as a vast number of galleries. However, the city of Bern stands out due to an enormous range of theatre venues, theatrical performances and a unique concentration of four branches: drama, opera, ballet, symphony orchestra, all under the name Konzert Theater Bern), a lively *Freie Szene* ("free scene") consisting of various independent companies and venues, the international theatre festival AUAWIRLEBEN, the Hochschule der Künste Bern (university of the arts, including acting and singing education), amateur and folk theatre, commercial theatre, the Schweizerische Theatersammlung (Swiss theatre museum and archive), as well as the Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern, the only academic institute of theatre studies in Switzerland.

Bern was founded in 1191 – one hundred years before the formation of Switzerland – on a headland surrounded on three sides by the Aare River. In 1353, the *freie Reichsstadt* Bern joined the Swiss Confederation. Since the successful civil revolution of 1848 that led to the foundation of the modern Swiss state, Bern is de facto capital – de facto because the federation does not foresee a de jure capital (*Bundesstadt*, not *Hauptstadt*).

Bern's Old City. Photo: Bern Tourismus, used with permission.

The city's 2011 population equals 1.56% of the country's population (8 million) and makes Bern the fourth largest city in Switzerland, after Zurich, Geneva and Basel. But it is a Swiss peculiarity that even the closest suburbs and outskirts do not belong to the same municipality as the town itself, which requires for their inhabitants to be counted separately. The core agglomeration of Bern equals about 250,000 people. With 2,436 inhabitants per $km^2$ within the administrative district of the town, the capital of Switzerland is a relatively dense city. Its centre is the old town, belonging to the UNESCO World Heritage List and located within a loop of the river.

Bern is said to be one of the greenest capitals of Europe; it is surrounded by the agricultural countryside of the Canton of Bern. The city and most of the canton belong to the German speaking part of Switzerland and lie in the immediate vicinity of the French speaking part of the country. Switzerland namely features four languages and cultures: German, French, Italian and Rhaeto-Romanic. Because Bern is centrally located, all other major Swiss cities (Zurich, Basel, Lucerne and Lausanne, with the exception of Geneva) can be reached within approximately one hour by train. In difference to Zurich (banking sector), Basel (pharmaceutical industry) and Geneva (international organisations and watch industry), Bern does not have a constitutive sector of commerce. Instead, the capital of Switzerland is characterised by administration. Most federal ministries, departments and institutions as well as embassies and the headquarters of public services such as Swiss Post and Swiss Federal Railways are based in Bern. The biggest employer is the Federal Administration.

## Cultural infrastructure

Bern is the cultural centre of the entire canton and features five main cultural institutions – the Stadttheater, the Symphony Orchestra, the Zentrum Paul Klee (museum of modern art), the Kunstmuseum (museum of art) and the Historisches Museum (museum of history). Of these five institutions, the Zentrum Paul Klee, which was opened in 2005 and predominantly exhibits modern and contemporary art, is the cultural flagship of the city on a national and international scale. Nearly all of these major cultural institutions and most of the smaller cultural venues are located in the city centre. However, a substantial part of users of the cultural offer live in the surrounding municipalities and the entire canton of Bern. In addition to its permanent cultural institutions, Bern has five annual cultural festivals with international outreach: TANZ.IN Bern (contemporary dance), BONE Performance Art Festival Bern (performance art), Buskers Bern (summer street music festival), SHNIT (short film festival) and AUAWIRLEBEN Theatre Festival (mainly independent theatre companies). The latter has been presenting international groups and new theatrical aesthetics since 1982 and functioning as an important point of reference in the theatre life of the city. Moreover, the city also features the Biennale Bern (art and performance festival) and the Musikfestival Bern, which are held every two years alternating with each other. All of these main Bernese cultural institutions and festivals are subsidised primarily by the city and the canton with an approximately equal figure. In total, the city of Bern spends EUR 11,555,000 on theatre every year.[1] This equals EUR 86 per capita.

## Theatre infrastructure

Theatre in Bern is characterised by the diversity of theatrical forms and, compared to the size of the city, its enormous theatrical output, which is even more astonishing since numerous theatres in the other Swiss cultural centres – Zurich, Basel, Lausanne and Lucerne – all lie very close. Moreover, in a radius of 50 km, there are further large theatre venues in smaller cities such as Biel, Solothurn, Langenthal, Burgdorf, Thun, Fribourg and Interlaken.

In Bern, no other cultural activity (museums, concerts, etc.) attracts as many people as theatre. This fact is supported by the audience figures throughout Switzerland. In 2008 (the latest figures available), 42% of all people living in Switzerland over 15 years old (almost 3 million people) saw at least one theatre performance in this particular year. A theatre ticket in Bern costs EUR 35 on average, which equals 0.62% of an average monthly salary. In comparison, a regular-priced cinema ticket costs EUR 14.50.

Being one of the five main cultural institutions, the Stadttheater plays an important role in the cultural life of Bern. Maintaining two permanent venues and a steady ensemble of actors and dancers as well as a choir, the Stadttheater engaged 342 staff members

1 The currency in Switzerland is Swiss Francs. The currency rate in 2010/11 was approx. EUR 1 = CHF 1.20.

and hired 188 guest employees in 2010/11. It produces about 30 new performances per year of four theatre genres (drama, dance, opera and musical). The performances on the repertoire as well as a small amount of guest performances are shown on four different stages in two venues. The Stadttheater building itself, situated in the heart of the old town, features the main stage (740 seats) and a small Studiobühne (50 seats). The second venue, located in the former industrial hall Vidmar situated on the outskirts of the city, features two stages, with 320 and 120 seats respectively.

The *Freie Szene* is the biggest and most heterogeneous theatre form in Bern. It includes a variety of venues of various sizes and equipment and a persistently changing number of permanent and ad hoc theatre companies. At the same time, the *Freie Szene* features a wide range of theatrical types and genres: spoken theatre, devised theatre, *Kleinkunst*, puppet and object theatre, children's and youth theatre and performance art.

There are three essential venues of the *Freie Szene* in Bern:

- Schlachthaus Theater, specialised in devised theatre and children's and youth theatre;
- Dampfzentrale, mainly serving as a platform for contemporary dance and performance; and
- Tojo Theater, featuring performances of all theatre forms and showing also productions of lesser known companies.

In autumn, the Dampfzentrale hosts the renowned international dance festival TANZ.IN Bern and in spring it serves as a venue for the international theatre festival AUAWIRLEBEN – as does Schlachthaus Theater. Both venues are subsidised primarily by the city of Bern and to a much lesser extent by the canton of Bern and some private foundations. In addition to these venues, Tojo Theater is the third important venue of the *Freie Szene*. It is situated in the Kulturzentrum Reitschule close to the train station. Tojo Theater is also subsidised by the city of Bern, but the theatre does not have the financial means to pay the performing groups. It is an architectural specialty of the old town of Bern that the houses have cellars with entrances over stairs directly from the streets. Unique to Bern, some of these cellars have been transformed into theatres – the first one in 1949.

Amateur and folk theatre are found predominantly outside the city and are very common in the canton of Bern. However, some of the amateur and folk theatre companies show their productions in the city. Das Theater an der Effingerstrasse, finally, equipped with 200 seats, creates about eight new plays every season, which are also shown in succession (*ensuite*). It is owned by a private person but is still subsidised with EUR 250,000 per year by the city of Bern.

# DEBRECEN

Magdolna Balkány

## History and general information

Debrecen is situated in the Eastern part of Hungary on the Great Plain. It is the second largest city (207,308 inhabitants in 2010) after Budapest (1,776,000 inhabitants, including the outskirts, 3,300,000), in a country of 10 million people. The territory of the city comprises 461.65 $km^2$, with a population density of 443/$km^2$. Debrecen is the capital city of the Hajdú-Bihar County but because of its university, monuments of historic significance, hospitals and international airport, it is the regional centre in the fields of science, technology, culture, health and transport. There are three other cities of historic and cultural importance in the region with their own city theatres: Nyíregyháza (119,000 inhabitants) 50 km away, Miskolc (165,321 inhabitants) 100 km away and Eger (56,330 inhabitants) 120 km away. We have to mention Oradea in Romania as well, with its Hungarian-speaking population, Hungarian-speaking university and theatre. It is now easily accessible from Debrecen (70 km, 1 hour), which is important because of the vivid industrial, tourist and cultural (among them theatrical) relations between the two cities and countries.

Budapest, the capital of Hungary, residence of all major administrative and cultural institutions, is 230 km to the West and can be reached in 2.5 hours both by train and car. It is not a rare phenomenon for the people in the Debrecen region to travel to the metropolitan city to attend its cultural programme, especially musical and theatre events.

The city and its region were already inhabited by various ethnic groups in ancient times as well as at the arrival of the conquering Hungarian tribes in the 9$^{th}$ century. The name of the city occurred first in 1235 as Debrezun. By the early 16$^{th}$ century, Debrecen was an important market town, serving trade between Poland and Transylvania; its merchants traded in wine, wheat, cattle and horses both to the west (Germany) and to the east (Russia).

During the Ottoman period in Hungary (1541–1693), Debrecen, located close to the border and without city walls, often found itself in difficult situations. It was under the rule of either the Ottoman Empire or the Catholic Habsburgs or the principals of Transylvania. This made its citizens open-minded and Debrecen embraced the Protestant Reformation quite early. The city has been called the "Calvinist Rome" because of the Reformed College founded here in 1538 and because for centuries it has been the most eastern headquarters of the Reformation. The citizens of the town were Hungarian Calvinists, called *cívis*, possessing strong puritan ethics and mentality. (The Roman Catholic Church was only offered permission to return to Debrecen in 1715.)

Debrecen has been declared the capital of the country twice in history – first during the Revolution and War of Independence of 1848/49 and again at the end of World War II in 1944. In 1849, the Hungarian revolutionary government moved from the Pest-Buda area to Debrecen. In 1857, the railway line between Budapest and Debrecen was completed. New schools, hospitals, churches, factories, mills were built, banks and insurance companies settled in the city. Debrecen began to look like a modern city. As a successor to the Reformed College, the new Hungarian Royal University was founded in Debrecen 1912.

The Main Square of Debrecen with the Great Calvinist Church. Photo: Csonka Zoltán, used with permission.

After World War I, Hungary lost two-thirds of its former territory and regional centres, and Debrecen once again found itself situated close to the border of the country. However, tourism offered a chance for development. Hortobágy, the largest natural grassland of Europe, owned by the city, became a tourist attraction.

During World War II, Debrecen was almost completely destroyed. After 1944, the new Communist government of Hungary nationalised the institutions and real estate of the city and private properties were also taken into the public domain. Half of the territory of Debrecen was annexed to nearby towns; the city also lost its rights over Hortobágy. In the 1960s and 1970s, the city began to develop again and since the political and economic changes in 1990, Debrecen has made serious and successful attempts to become a regional centre for international projects of science, innovation and technology, sport events, creating links between east and west.

Education has been a decisive factor in the history of Debrecen. There are more than ten high schools in the city, the Debrecen Reformed Theological Academy at the Reformed College and the University of Debrecen with seventeen faculties has 32,000 students out of which 3,500 come from all over the world. The city now has an international atmosphere. Many students keep staying on after having gained their degree. The university and the training hospitals employ approximately 7,000 high-qualified workers, but many find jobs at multinational companies settled in the city. And many people find jobs in the service industry.

## Cultural infrastructure

The Great Calvinist Church (Nagytemplom) and the Reformed College (Debreceni Református Kollégium) are not only symbols of the city but stand at its very centre in terms of location, architecture, history and culture. The church and the main square also function as cultural sites, giving room for social events, concerts, high-profile dance and theatre performances, and street festivals. The Reformed College is a historic landmark, but serves as a cultural centre, too. It is the home of the theological academy, a high school and a museum possessing a collection of 17,000 items from the history of the Reformed Church and the College. Its library owns distinctive book rarities and is an important archives of the history of the city.

As one of the intellectual hubs of Hungary, Debrecen has established a network of cultural institutions that host all sorts of activities and organise thousands of programmes annually. All forms of art (music, fine arts, theatre and film) are well represented in the city. There are two key institutions at the core of activities: the Főnix Event Organizing NPO (Fönix rendezvényszervezö közhasznú nonprofit kft.) and the Debrecen Community Centre (Debreceni Müvelödesi Központ).

The Főnix, in charge of the major cultural events and festivals of the city, is based at the Kölcsey Conference Center (Kölcsey Központ), one of the largest in the country, which was opened in 2006. Its large expandable conference/music hall hosts 750 to 1,100 people. It has presented a great number of national and international stars during the years in the fields of music, theatre and professional exhibitions. The Főnix Hall (Főnix Csarnok), opened in 2002, with a capacity of 8,500 seats, is a venue for national and international sports games as well as large scale theatre and dance performances and music concerts. The Főnix is also responsible for organising various large scale outdoor programmes and local and international festivals such as the famous Flower Parade (Debreceni Virágkarnevál), the International Festival of Military Bands (Nemzetközi Katonazenekari Fesztivál Debrecen), the Béla Bartók International Choir Competition and Folklore Festival (Bartók Béla Nemzetközi Kórusverseny és Folklórfesztivál), the Debrecen Jazz Days (Debreceni Jazznapok), the Poetry Festival (Költészeti Fesztivál) and the Days of Literature (Debreceni Irodalmi Napok). A spectacular venue for music and theatre performances is the renowned Open-Air Theatre at the heart of the Great Park (Nagyerdei Szabadtéri Színpad).

The Debrecen Community Centre can be found in six branches and a youth house in various neighbourhoods in the city. It also has a special enterprise the House of Traditional Handcrafts (Timárház – Kézmüvesek Háza). The multifunctional buildings of the Debrecen Community Centre are usually equipped with theatre halls (100–200 seats), libraries, exhibition spaces, movies as well as rooms for leisure clubs, family programmes and various other activities. Their basic function is to strengthen the communities.

In the field of visual arts, the Déri Museum (Déri Múzeum) has almost a hundred years of history. The museum also presents evenings of literature and theatre performances in its main hall (120 seats). In a separate building, there is the Ferenc Medgyessy Memorial Museum (Medgyessy Ferenc Emlékmúzeum), where the works of one of the most important Hungarian sculptors of the 20$^{th}$ century as well as temporary individual and collective exhibitions of local artists are on display. MODEM (Modern és Kortárs Müvészeti Központ), an art gallery and centre of modern and contemporary fine art renowned not only in Hungary but in Central and Eastern Europe, was opened in 2006. It has a space of 3000 m$^2$ on three levels for exhibitions of thematic shows. MODEM also functions as a cultural centre, hosting and organising concerts, screenings of films, alternative theatre performances as well as seminars, conferences and courses of musem pedagogy. Its smaller branch, Műterem Galéria, hosts exhibitions mostly of local artists in a beautifully renovated old civic house.

Another key organisation of the city, the Debrecen Kodály Philharmonics (Kodály Filharmónia Debrecen), consists of two professional ensembles: the Debrecen Philharmonic Orchestra (Kodály Filharmonikusok Debrecen) and the Debrecen Kodály Choir (Kodály Kórus Debrecen). Both perform regularly in Debrecen, in other cities in Hungary and abroad. Let us mention some of the most popular musical venues in Debrecen. Bartók Hall (Bartók terem) is a marvelous place for classical concerts at the very centre of the city (500 seats). The main hall of the university (400 seats) and the Liszt Hall (Liszt terem) of the Faculty of Music (220 seats) also serve as sites for classical music concerts. Concerts also take place at the protestant Great Church (2000 seats) and the Catholic Szent Anna Church (Szent Anna Székesegyház, 200 seats). There are some outdoor places for music like the Main Square, Déri Square, the City Hall and the Open-Air Stage in the Great Park.

## Theatre infrastructure

If asked about the theatre, most inhabitants of Debrecen would automatically mention the Csokonai National Theatre (Csokonai Nemzeti Színház), named after the first important poet and playwright of the Modern Age, Mihály Csokonai Vitéz (1773–1805), who was born and lived in Debrecen. Its main building in romantic style, built by the city in its very centre in 1865, is the embodiment of the notion of “theatre” for many. Its permanent company with artists, popular in the city, is featured in an average of 350 performances annually, attended mostly by intellectuals at least 4–6 times a

year. Families with small children would mention the Vojtina Puppet Theatre, too. And indeed, these theatres, the Csokonai and the Vojtina – the so-called official theatres of the city (subsidised jointly by the central and the local governments and operated and supervised by the municipality) – are at the core of the theatre field.

# GRONINGEN

Hans van Maanen and Antine Zijlstra

## History and general information

Groningen is the capital city of the Province of Groningen, situated in the north of the Netherlands. Speaking of this "north" a set of three provinces is meant: Friesland, Drenthe and Groningen. The three provinces together take up 27% of the surface of the country and represent a bit more than 10% of the Dutch population (which is about 16 million in total). The region is a relatively rural area in the highly urbanised Netherlands.

With 190,000 inhabitants (2010/11), the City of Groningen is by far the biggest city in the northern area. It is a relatively small and dense city with 2,500 inhabitants per $km^2$. Sixty kilometres to the West, Leeuwarden, the capital of the province of Friesland has about 98,000 inhabitants and 30 kilometres to the South, the capital of Drenthe, Assen, about 65,000. Almost as a consequence, the city of Groningen has become the cultural centre of the northern part of the Netherlands.

Groningen is one of rather many typical Dutch cities that experienced their most flowering time in the 17$^{th}$ century (the Dutch golden age), a period that can still be recognised in the canals around the inner city, the old houses of merchants, a number of almshouses the ruling patricians established and some big protestant (or made protestant) churches. As all Dutch cities north of the River Rhine, Groningen became a protestant city after the reformation, where the preachers were in power and consequently playing or watching theatre was forbidden till the mid-18$^{th}$ century. During several centuries all trade from the province of Groningen, especially in agricultural products, had to be done via the city, mentioned for this reason as a Stapelplaats (Stacking place).

The first written evidence of Groningen is to be found in 1040, when king Hendrik III gave the land and villa Gruoninga (Groningen) to the church. It gained a dominant central function for the region, in both economic and political sense. After 1500 Groningen lost its position as a city-state, but it grew seriously in the seventeenth century through trade in agricultural and livestock-products, as well as peat. In 1795 the old Republic of Dutch Provinces ended, to become a part of the French empire till 1814. From then on

the Netherlands started to become a kingdom (till 1830 with Flanders as a part of it); trade and welfare started growing again, but the city of Groningen did not expand again till 1850, when Groningen profited from industrialisation.

Besides its economic position, the city of Groningen had also an important function as the cultural centre in the north of the Netherlands. In 1614 the university was founded (as the second one after Leiden, 1575). More than half of the professors were German, thereby making clear the close relations between Groningen and the north-western part of Germany. In the following centuries schools for visual arts (established in 1798) and music (established in 1966) got a place in the cultural infrastructure of the city.

In the first half of the 20th century, Groningen kept growing again: the number of residents doubled from 66,500 in 1900 to 150,000 in the 1960s. At the beginning of the new millennium, during a new wave of urbanisation the population approached the 200,000. Also the number of students at the university grew strong, from 2,000 around 1950 to more than 25,000 nowadays.

## Cultural infrastructure

Whoever arrives in Groningen by train cannot miss the Groninger Museum, designed by Alessandro Mendini particularly to exhibit contemporary art, because it forms the entrance to the south of the inner city. Before entering the city, however, going half a mile eastward the big concert hall the Oosterpoort, built in the 1970s, can be found. And whoever goes from there to the north, following the old city canals that enclose the inner city, arrives at the main theatre hall, the Stadsschouwburg, built at the end of the nineteenth century (1891).

Besides these three cultural bastions, in the very centre of the city the main building of the university (Neo-renaissance from 1906) and its library (1980s) are located opposite each other in the Academy Square (Academieplein). And directly around the corner the central city library can be found. Some miles further, more or less on the outskirts of the city, Martiniplaza is situated, a big congress, sports, event and theatre hall.

In the field of music, two venues already mentioned are important, Martiniplaza, which host in its 1,500-seat hall musicals and big popular shows, and the Oosterpoort which is the home base of the Noord Nederland Orkest (Northern Dutch Orchestra) the only full symphony orchestra in the North and host of other classical as well as pop concerts in its two halls (1,500 and 450 seats) on a day-to-day basis.

The Oosterpoort is, as said, available for pop music, particularly for the bigger acts. Smaller, newer or more underground bands have two other stages at their disposal: Simplon and Vera, the latter situated in an old mansion in the very centre of the city, the first one in an old factory, about a ten-minute walk from the central market place.

Besides a music school for children and adults, there is the academy of music (Prins Claus Conservatory) for vocational training. Finally two festivals for pop music take place (Noorderslag/Eurosonic and Bevrijdingsfestival), as well as one for classical music (Peter de Grote Festival), all on a yearly basis.

In the field of museums and visual art, besides the Groninger Museum, three other institutions can be found in the city: Het Grafisch Museum (Graphic Museum); Noordelijk Scheepvaartmuseum (Northern Maritime Museum) and Het Nederlands Stripmuseum (Dutch Comic Book Museum). Two other major institutions still need to be mentioned: the Minerva Art Academy with its master's education department the Frank Mohr Institute as well as the (inter)nationally known Noorderlicht photo exhibition that is presented every second year in the city of Groningen (the years in between the exhibitions take place in the province of Friesland).

The central square of Groningen, *Grote Markt*, with the Grand Theatre. Photo: Grand Theatre, used with permission.

## Theatre infrastructure

The city theatre company for the north is the Noord Nederlands Toneel (NNT, Dutch Northern Theatre), which is based in Groningen. The company has its own building De Machinefabriek, with offices, workplaces, rehearsing rooms and a hall for 170 visitors. The large productions of the NNT, however, always première in the Stadsschouwburg, the city theatre hall, and have a run of about 10 performances in this venue before they start touring for another 20 to 40 performances.

Besides the NNT, three other organisations based in Groningen are financed on the national level: 1) the Citadel, a theatre company for children that shows a part of its performances at its own small venue (70 seats), but mostly plays at schools; 2) the Northern Dutch Dance Theatre (NND) that premières its productions in the Stadsschouwburg, but mostly tours around the country; 3) the Grand Theatre, which

is a venue subsidised by the city, but also a production house and international laboratory.[2] Finally, a second dance company, Guy & Roni, is indirectly subsidised on the state level, namely through the Netherlands Funds for the Stage Arts. These are the full professional companies that are based in Groningen, but play, with the exception of the Citadel, 60% (NNT) to 90% of their performances elsewhere.

The leading stage in Groningen is the Stadsschouwburg, a city theatre hall of 650 seats, built in 1891, just at the outside of the old inner city. Yearly, the Stadsschouwburg sells 70,000 tickets for 160 theatre performances of about 100 different productions. About twenty of those performances are played by the NNT, based on two or three different productions. The backdoor of the Stadsschouwburg, leads to the Kruithuis, a 100-seat venue with a flat floor, where yearly 9,000 visits are paid to 90 performances.

On the outskirts of the city there is a big venue, Martiniplaza, coupled with a conference centre and basketball hall, where commercial shows are presented, varying from children musicals to magic shows and from Eastern European opera to Ice dancing, in total a 60 theatre performances per year, based on 20 different productions. Martiniplaza, which is more entertainment-oriented and has a hall with 1,500 seats, and sells for only 60 performances the same number of tickets as the Stadsschouwburg for 160.

In the very centre of the city, on the Grote Markt ("the big market") a theatre venue now exists after the empty Grand Theatre, a cinema built in 1929, was squatted in the beginning of the 1980s and rebuilt into a theatre with two halls, one with a flat floor and 170 seats and one with semi-flat floor with 125 seats. Till 2013 it was subsidised by the local government for its functioning as a stage and by the ministry for its functioning as a production house. In the domain of theatre, the Grand Theatre programmes yearly 80 new and renewing small scale performances, for which about 8,000 tickets are sold. In the hall of the NNT, the Machinefabriek, 75 performances are played for 4,000 visitors a year. Another 200 semi-professional performances take place in a variety of smaller, often incidental, venues for 20,000 visitors.

In Groningen, six theatre festivals take place every year. Four of them can be considered small-scale, one middle-scale and one large-scale.

While the middle-scale Jonge Harten Festival, for young people up to 28 years of age, is bigger than most of the others with more than 50 performances in several venues in the city, the summer festival, Noorderzon (Noorderzon Performing Arts Festival), taking place in a park on the edge of the inner city (and making use of some of the regular venues as well) during the last two weeks of August every year, is the biggest theatre festival in the city. The main programme, consisting of 90 theatre performances of 25 different shows, attracts 12,000 visitors a year. There is also a rich side programme of hundreds of small acts on the festival grounds.

2 All three organisations lost their national subsidy in January 2013, after a serious cut in cultural subsidisation by the State.

# MARIBOR

Ksenija Repina Kramberger

## History and general information

With 110,000 inhabitants, Maribor is the second largest city in Slovenia. It is situated on the crossroads of the routes from Central to South-Eastern Europe and from western Central Europe to the Pannonia Basin. It is a university town, and the industrial, financial, administrative, educational, cultural, trade and tourist centre of north-eastern Slovenia. The area of the municipality of Maribor is 147.5 $km^2$. Prior to Slovenian independence, Maribor was economically very developed – particularly in the industrial sector, but the disintegration of the unified Yugoslav market, the loss of the Eastern European market and the transition to the market economy after 1991 were, with a wave of bankruptcies, too big of a shock. The erstwhile large companies mostly stopped working or were sometimes transformed. A complete social and economic restructuring did not take place. Unemployment in Maribor is consistently well above the Slovenian average (for example, in July 2012 at 17.2%, Slovenia 12%). At the moment, most of the city's revenue comes from services. In the last few years, commerce has particularly developed (new shopping centres), as has the banking-financial sector. Tourism is increasingly important.

Archeological sites from the Neolithic era, urn graves, Celtic findings and the Roman Villa Rustica are the oldest traces of the settlement in the territory of present-day Maribor. In 1164, the Carinthian Duke Bernhard Speinheim had the first stronghold built on the Piramida Hill and called it a Castle in the March, or Burg in der Mark. The settlement that appeared at the foot of the hill was called Markburg. In 1254, Maribor is mentioned as a town with city rights. Following the victory of Rudolph of Habsburg over Ottokar II in 1278, Maribor started to develop. At the end of the 17$^{th}$ century, the plague killed a third of the population.

In the 18$^{th}$ century, the city slowly completed and upgraded its qualities – in 1758 the Jesuits established a grammar school, in 1782 Maribor got its main school, and in 1795 the first printing house. The first home for theatre in Maribor, intended for the local amateur and visiting professional thespians, was established in 1785. A more permanent solution was found in 1805.

The city was significantly marked by the construction of the Southern Railway from Vienna to Trieste in 1846. The railway accelerated the development of industry. With the construction of additional traffic infrastructure (roads and bridges), the city lost its mediaeval layout, particularly the part of town known as Lent, where a 400-year-old vine is still growing – the oldest in the world.

In 1859, the bishop Anton Martin Slomšek transferred the seat of the Lavantine diocese from St Andrä in Carinthia to Maribor, and with the theological seminary, the city got its first post-secondary school. In 1852, a theatre building was constructed (for plays in German), and in 1899, the Slovenians built Narodni dom, the centre of their political, economic and cultural life. The establishment of the Maribor Drama Society in 1909 represents the beginning of the permanent Slovenian professional theatre.

After World War I, Maribor experienced excellent development in the newly formed Kingdom of Serbs, Croats and Slovenians. It became an important administrative centre of north-eastern Slovenia and established itself particularly with a strong textile industry. In the years following World War I, a Slovenian administration was formed, and Slovenian was introduced into school and became the official language.

The Nazi army attacked Yugoslavia in 1941 and occupied Maribor. Slovenian schools, cultural and educational institutions were abolished, the development and industry stopped. The Slovenian economy was destroyed, as was the city itself as a consequence of attacks and bombardments. The liberation of Maribor on 9 May 1945 was followed by years of reconstruction and eventually the consequences of the war were removed. The companies in the period of self-managing socialism employed people mostly according to social criteria and thus created the working class of the new era. In 1975, the University of Maribor was founded.

For a long part of the 20th century, Maribor was at the top of the Yugoslav industrial production. But this didn't work in its favour, because it only developed in the industrial sense. The consequences of this one-sided development were sorely seen at the disintegration of Yugoslavia and the loss of the important Yugoslav market. In the 1990s, the city thus found itself in distress. The decline of once enormous factories, unemployment and migration of the inhabitants contributed to the fact that the pulse of the city practically stopped for a while. As the table below shows, the population of Maribor is steadily declining.

| Year | 1991 | 1996 | 2002 | 2004 | 2007 | 2009 | 2011 | 2012 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| No. of inhabitants | 119828 | 116147 | 110668 | 112558 | 119071 | 112640 | 111730 | 110946 |

## Cultural infrastructure

Given its geographical size, Maribor is culturally active, but not flourishing. The city has a number of different cultural institutions. Because the city is small, all the cultural institutions are at "an arm's length", but it is interesting that despite the smallness, no particular surplus in co-operation and association of institutions is observed and nor did it occur even during the time of the Maribor – European Capital of Culture (2012).

Among the most important museums and galleries in the city are: Maribor Castle, which houses the Maribor Regional Museum with its collections on archaeology, ethnology and the wider cultural history of the Maribor region and its surroundings; the UGM Maribor Art Gallery, established in 1954, and the Museum of National Liberation

View of Lent – the old part of Maribor – today. Photo: Luka Cajnkar, used with permission.

Maribor, where we can find rich museum collections with more than 10,000 items from World War II. In addition, Maribor has the Betnava Mansion – the museum of the Maribor Archdiocese with a permanent exposition of its religious, social and cultural heritage.

## Theatre infrastructure

There are three public institutions in Maribor that cover most of its theatrical activity: the Slovene National Theatre (SNG) Maribor, the Narodni dom Maribor and the Puppet Theatre Maribor. They have their own premises, while the private companies usually do not. Their performances are thus created in collaboration with the SNG, the Narodni dom and other venues.

SNG Maribor is the largest public cultural institution in Maribor and in Slovenia. It is the only theatre house in Slovenia with drama, opera and ballet as well as a symphony orchestra. The Maribor Theatre Festival (Slovenian name: Festival Borštnikovo srečanje – FBS, usually held in October) is also a part of the SNG Maribor. It is a national festival, competitive in its concept. At the end, awards are conferred for the best performances, director, actors, music and other artistic achievements. Every year, the Borštnik Ring Award is given to honour the lifetime acting achievement of an actor or an actress. The SNG Maribor is also the most important venue in Maribor for classical music.

The 1974/75 season is considered as the first professional season of the Puppet Theatre Maribor, established with the objective to regularly prepare and perform puppet shows

for children (and adults) at the home theatre as well as all over Slovenia and abroad. In the 2010/2011 season, they played 20 different productions (266 performances). The Puppet Theatre Maribor also organises Summer Puppet Pier (Poletni lutkovni pristan), an international puppet festival whose slogan is "filled with playfulness and sensitivity".

The Narodni dom Maribor cultural centre is a public institution founded in September 1992 by the Municipality of Maribor. It first started working in the historic building of the Rotovž (City Hall), but later moved to the premises of the Narodni dom (built in 1899). It offers a varied cultural programme for all ages and tastes: classical concerts, contemporary music events, theatre programme for children, youth and adults, and in particular, "light" forms of entertainment (stand-up comedy, etc.). The Narodni dom also organises the Lent Festival. The international multi-cultural festival takes place at the beginning of summer and offers a varied selection of events: jazz, rock, pop, classical and world music concerts, evenings with singers-songwriters, spoken theatre, puppet and dance performances, creative workshops for children, etc.

# TARTU

Hedi-Liis Toome

## History and general information

Situated in the southern part of the Estonia, Tartu, with approximately 100,000 inhabitants, is the second biggest city in a country of 1.29 million inhabitants. With the biggest and oldest university in Estonia, the University of Tartu (about 20,000 students), as well as with several other higher education institutions, Tartu is the centre of educational life of Estonia. It is also the cultural centre of the southern part of the country and most important in offering services and commercial facilities in the region. The slogan of Tartu is "the city of good thoughts" which points to the university and the large amount of young people who bring new and fresh ideas and to a city that offers a peaceful and youthful living environment.

Tartu is 187 km away from the capital city Tallinn (population 450,000) and 245 km from Riga, the capital of Latvia. There has always been some joking between the two biggest Estonian cities. The people living in Tallinn find Tartu small and boring, the people living in Tartu find the capital too busy and stressful.

Tartu was first mentioned in 1030 after Jaroslav the Wise conquered it; already in 1061 the locals, that is, The people living in this area conquered Tartu back. From the 13$^{th}$ century until 1918, the city was occupied by the German Order, Kings of Poland, Kings of Sweden and Russian tsars. During the so-called "good old Swedish time" of the 17$^{th}$ century, the University of Tartu was founded in 1632 by the Swedish King Gustav

II Adolf. The university has been one the landmarks of Tartu ever since. During the Swedish-Russian war the university was moved away from Tartu and was also closed down for some time, but it was reopened as a German-speaking university in 1802. Tartu became an important science centre of the Russian Empire – the new observatory was built as well as the medical clinic, library and botanical garden. Tartu was dubbed the Athens of Emajõgi (after the river going through Tartu); in the 19th century, Tartu was the centre of intellectual life in Estonia.

In 1918 the Republic of Estonia was announced. It lasted until 1940, when Estonia was occupied by Russia. During the Soviet Occupation, Tartu was a closed city because of the aerodrome for Russian bombers at the outskirts of the city, which also inhibited the development of the city.

Tartu's Old Town. Photo: Jaak Nilson, used with permission.

## Cultural infrastructure

The main cultural organisations located in Tartu are the Estonian National Museum (Eesti raahva muuseum), the Vanemuine Concert Hall (the biggest in the southern part of the country), the AHHAA Science Centre and the Vanemuine Theatre. There are also other museums, several theatre venues, nightclubs and discos, more alternative clubs for small live music concerts and cinemas for both mainstream movies and arthouse films.

Almost all the cultural venues (also many of the university buildings as well as working offices) and most of other entertainment facilities (bars, pubs, restaurants) are located in the centre or around it, so the streets are always lively, full of small cafés and bars for eating during the day and for having a drink in the evening, creating a lively and youthful atmosphere in the city.

Being the centre of the southern part of the country, Tartu offers all types of cultural activities. In the years 2009–2010 the people living in the Tartu county were the most active in going to the theatre, opera and ballet in the entire country.

The table below shows the participation in cultural activities in Tartu. Cinema has become the most visited art form because of its reasonable ticket price (average EUR 4.10) and the variety of the film genres (from Hollywood to European art house). There is also a high number of visits to the museums, also due to the fact that the Estonian National Museum is located in Tartu and visited by people from all over Estonia as well as tourists. There is hardly any data on the events in the popular art field (pop music concerts, etc.).

*The cultural supply and demand of Tartu in 2011*

| Artistic activities | Number of providers | Visits |
|---|---|---|
| Theatre visits (professional and amateur) | 8 organisations (10 venues) | 159,113** |
| Classical music concerts | 1 organisation* (4 venues) | 60,2 |
| Museums | 18 | 170,627 |
| Galleries | 4 | 46,756 |
| Libraries | 4 | 2,454,850 books borrowed |
| Cinemas | 4 organisations (9 halls) | 497,665 |

*Notes.* *There is no data on popular music concerts or other organisations that produce classical music concerts. **Only visits to professional theatre are included.

The high attendance of cultural events could be the seen as a result of Tartu as a relatively youthful city with lot of students and highly educated people.

## Theatre infrastructure

Tartu is the cradle of Estonian theatre, both amateur and professional. The première of *Saaremaa onupoeg* [Cousin from Saaremaa], the first play performed in Estonian by amateurs in 1870 is considered the birth of Estonian national theatre. Beforehand,

theatre had mostly been performed in German. Likewise, the first professional theatre in Estonia – Vanemuine – was founded in 1906. For this reason, Tartu and Vanemuine have always been important factors in the theatre life of Estonia. During the Soviet occupation, Vanemuine was the only theatre in the Soviet Union to keep performing three types of theatre (spoken, musical, dance) and is still the only three-type theatre in Estonia. At the end of 1960s, theatre innovation took place in Vanemuine.

Tartu is a home for three professional theatres: 1) Vanemuine: as stated, the only theatre in Estonia that produces music, dance and spoken theatre and is the most subsidised theatre after the National Opera in Tallinn, the only national theatre in Estonia; 2) Tartu New Theatre (TNT), a small private project theatre with its own venue but without a permanent troupe; Emajõe Summer Theatre (ESM), a project theatre without a troupe or a venue which produces sporadically, mainly summer performances in open air. There are also two amateur theatres, which do not have their own venue. They are mainly supported by the municipality and apply for project-based funds to produce performances.

The city also supports the annual national theatre festival DRAAMA because this is considered as one of the image building events of Tartu. Whereas the state supports the theatres in general, the municipality only subsidises local theatrical events that have direct economic value for the city.

The theatres in Tartu mainly use guest directors – even Vanemuine, which has permanent troupes for three theatre types but only two official directors (both for spoken theatre). The relationship between the theatres is co-operational, which is also possible because Vanemuine, having the leading position, does not see the others as competitors.

# TYNESIDE

Natalie Querol

Tyneside sits within the county of Tyne & Wear in the north-east of England. It comprises four local authority areas bordering the River Tyne: Newcastle upon Tyne and North Tyneside to the north, and Gateshead and South Tyneside to the south. With a total population of 829,300 (in the 2011 census), Tyneside accounts for 80% of the population of Tyne & Wear. Tyneside has been considered as a whole for this study because its four urban areas are continuous and form a single conurbation. Across the Tyne, Newcastle and Gateshead are connected by ten bridges, eight of which are nestled along a one-mile stretch of river. North Tyneside and South Tyneside are connected by a traffic tunnel, a pedestrian tunnel and a ferry.

## History and general information on Tyneside and its cultural infrastructure

Much of what is now Tyneside was first recorded as settlements during the Roman occupation in the 2nd century AD. The area marked the northernmost frontier of the Roman Empire, with Hadrian's Wall running from Wallsend (literally the wall's end) in North Tyneside and stretching for 73 miles.

Because of its strategic position, Robert Curthose, son of William the Conqueror, built a castle high above the banks of the Tyne in 1080 from which Newcastle took its name. The city remained England's northern fortress throughout the middle ages with high stone walls erected to defend it from Scottish invaders.

From the 14th century, coal dug from mines across Tyneside was exported from the port of Newcastle and over the following centuries industry flourished with coal fuelling the development of the steel industry, the railways and ship building. At its peak the Tyneside shipyards were one of the largest centres of shipbuilding in the world. During the 1970s and 1980s there was major decline in the industries upon which Tyneside's success had been based and high unemployment rates led to social unrest with strikes and rioting in depressed areas. The 1990s saw Tyneside embark on a dramatic period of culture-led regeneration. Perhaps most notable was the development of Newcastle and Gateshead's industrial quaysides into a bustling visitor destination packed with bars, restaurants and major cultural attractions including Live Theatre, the BALTIC Centre for Contemporary Art and Sage Gateshead. Visible in much of present-day Tyneside's cultural production are both the memory of the area's industrial power and decline, and the world class ambitions of its contemporary infrastructure.

Sport is an important part of life in Tyneside. The Premier League football club Newcastle United is supported by the "Toon Army" and regularly attracts 50,000 people to home games at their ground St James's Park. Gateshead International Stadium regularly hosts international athletics meetings including European Championships and since 1981 the Great North Run, now one of the largest half marathons in the world, has been held in Tyneside. It is accompanied year-round by the Great North Run Cultural Programme with visual art, film and live performances.

Tyneside is host to a multitude of festivals many of which have been supported by the NewcastleGateshead Initiative, a destination marketing agency. Major festivals that include significant artistic content include Mouth of the Tyne Festival, VAMOS, the Late Shows, Juice, Enchanted Parks and GIFT.

A notable development since the recession began in 2008 has been the transformation of empty office buildings into artist-led spaces. Whilst there have been temporary examples of this happening across the area it has been most successful in Newcastle with organisations such as White Box Projects, the New Bridge Project and Breeze Creatives each providing space for hundreds of artists. In addition since 2013 a fringe theatre scene, previously virtually non-existent in the north-east, has started to emerge.

## Theatre infrastructure in Tyneside

The main venues in Tyneside host and produce a variety of performance work, including new writing, classic plays, visual theatre, musicals, dance and opera. These

The River Tyne and Gateshead Millennium Bridge connecting Gateshead and Newcastle. Photo: Maja Šorli, used with permission.

performances are presented by commercial touring companies, subsidised touring companies, subsidised producing venues and independent companies, local emerging artists and amature companies. Audiences that attend theatre and dance performances in Tyneside tend to visit more than one venue. The Theatre Royal, in Newcastle, functions as a fulcrum of local theatrical activity. Regular ticket prices range from £5 for work by emerging artists to £42 for top price tickets to musicals at the Theatre Royal. This compares with an average price for a top-priced seat for a show in London's West End of £70, and a regular cinema ticket price in Tyneside of £7.95.

The commercial and subsidised theatre ecologies in Tyneside (and across the UK) are relatively porous in that subsidised shows can be found in commercial venues and vice versa, performers and technicians often work across both sectors, and it is feasible for a production to begin its life with a subsidised production process and tour before going on to commercial success. By contrast, the divide between professional (commercial and subsidised) theatre and amateur theatre is relatively impermeable with the main exception being that amateur companies that do not have their own venues will often hire professionally run venues for their performances. Some subsidised venues make a point in marketing materials of explaining that these amateur performances are hires and not part of their artistic programme.

## Receiving houses

The established receiving houses in Tyneside are Dance City, the Customs House, Newcastle Theatre Royal, the Tyne Theatre and Opera House and the Playhouse, Whitley Bay. Of these, Dance City and Customs House are unusual. Dance City is unique in that it programmes only contemporary dance, has only 225 seats, is heavily subsidised (receiving amongst other subsidy £553,857 per annum from Arts Council England)[3] and, in addition to presenting national and international companies on tour, has a commitment to presenting work by local artists whom it also supports with commissions and rehearsal space. The Customs House is the only professionally-run theatre in South Tyneside and it has three performance spaces: the mainhouse (441 seats), the studio (120 capacity) and the Community Room. The venue also includes a cinema and a gallery. The venue receives no subsidy from Arts Council England and therefore runs the main house on a commercial basis, however, it also presents work by local artists in the smaller spaces. Whilst primarily a receiving house, the Customs House does produce its own panto each Christmas (pantomime, a traditional British form of broadly comic family theatre) as well as occasional other productions.

The other three are commercial venues with capacities of 1294, 1100 and 638, respectively, and none of them is in receipt of core funding from Arts Council England. The Theatre Royal primarily presents large scale touring productions often coming out of London's National Theatre and West End. These include spoken theatre, musicals, opera and large-scale dance. A significant proportion of these productions whilst touring on a commercial basis were made originally with public subsidy.

Tyne Theatre and Opera House and the Playhouse, Whitley Bay present more varied programmes including stand-up comedy from artists familiar from TV, concerts by both original artists and tribute bands, dance, straight plays and musicals. The Playhouse, Whitley Bay has an arrangement with its landlords, North Tyneside Council, which requires that they occasionally host performances programmed by the council that might not otherwise appear in the programme, such as choreographer Jasmin Vardimon's *Freedom*.

## Producing houses

Northern Stage is the largest producing house in Tyneside and receives public subsidy including £1,562,496 per annum from Arts Council England. It has three performance spaces: Stage One (447 capacity); Stage Two (180 capacity), now used predominantly as a rehearsal space; and Stage Three (80 capacity), used for occasional small scale performances on tour or by local artists. The theatre produces a number of new shows each year, two of which are Christmas shows, one for children aged six and under and

3 All funding figures refer to annual funding agreed for the period 2015–2018. The currency in United Kingdom is British Pound. The currency rate in 2014 was approx. EUR 1 = £0.81.

one for the whole family. In addition to in-house productions and co-productions, Northern Stage include performances by visiting companies throughout the year on their programme.

Live Theatre is based in an old bonded warehouse on Newcastle's Quayside. It receives £626,723 per annum from Arts Council England and has two performance spaces: a main house with a capacity of 160, including a combination of cabaret and fixed seating, and a flexible 60-seat studio. The company produces several new productions each year, some of which transfer to other UK venues. In addition, it hosts a year-round programme of performances by visiting companies.

Both Northern Stage and Live Theatre have placed significant emphasis on artist development in recent years.

## Festivals and fringe theatre

Whilst there are many cultural festivals in Tyneside that include theatrical elements, only one is specifically dedicated to theatre. The Gateshead International Festival of Theatre (GIFT) is an annual event that celebrates contemporary theatre practices. The programme includes work by local, national and international artists and takes place in venues and site-specific spaces across Gateshead. GIFT requires subsidy but currently has no regular funding so is dependent upon the success of funding applications each year.

There have long been alternative spaces that independent artists have used for ad hoc theatrical performances, particularly in Newcastle: the Cumberland Arms, the Bridge Hotel and the Literary and Philosophical Society have all seen numerous performances over the years. In recent times, however, the fringe theatre scene has been growing rapidly and there is now a dedicated fringe venue – Alphabetti Theatre.

## Independent theatre companies

Historically, there were very few independent theatre companies based in Tyneside, but a significant increase in support for artists from agencies and venues across the region over the last few years has led to more and more companies starting up in and moving into the area. There are three Tyneside-based companies dedicated primarily to creating and touring theatre and dance that are in receipt of revenue funding from Arts Council England (ACE). Zendeh specialise in new writing combined with physical elements and receive £100,678 annually; Open Clasp work with women's groups in the community to make work that reflects their experiences and receive £100,000 annually; Ballet Lorent make dance performances sometimes for adults, sometimes for children and tour to mid scale venues across the UK, their ACE funding is £239,567 annually.

It is more difficult to quantify the unfunded companies in the area as they are constantly changing but a conservative estimate would put the number of companies at about thirty. Most companies, in keeping with the programmes of the main theatres, specialise in either new writing or dance with relatively few exploring physical or visual theatre, puppetry or musicals.

## Amateur theatres and theatre companies

There is a thriving amateur theatre scene in Tyneside with a host of amateur theatre, musical and operatic societies, several of which have their own venues. Of these, the People's Theatre is the largest. Based in Heaton just outside Newcastle, the People's Theatre stages up to twelve productions each year in their 500-seat auditorium and a further three in their 90-seat studio. Other dedicated amateur venues include the Westovian Theatre in South Tyneside, the Little Theatre Gateshead and Tynemouth Priory Theatre in North Tyneside. The programmes of these amateur theatres are made up almost entirely of existing plays and musicals.

# Contributors

**Magdolna Balkányi** retired in 2013 from her position as associate professor of German studies at the University of Debrecen (Hungary), where she taught German culture, modern literature and theatre. Her fields of research and publication include: history of modern German drama and theatre, comparative studies in German and Hungarian literature and theatre, theory of translation of drama. She is a member of various Hungarian and international organisations, including the Society of German Theatre Studies (Gesellschaft für Theaterwissenschaft) since 1994, and since 2005, is head of the Hungarian research section of STEP international research group.

*balkanyi@gmail.com*

**Mathias P. Bremgartner** is a PhD candidate in theatre studies at the University of Bern (Switzerland), where he also worked as an assistant lecturer from 2009 to 2014. Having studied in Bern, Zurich and Berlin, he holds an MA in theatre studies, modern history and film studies. His primary research interests are in the interplay of theatre and media and the functioning of theatre systems. In addition to his academic activities, Bremgartner also works as a freelance dramaturg and production manager for Swiss fringe theatre companies.

*mathias.bremgartner@itw.unibe.ch*

**Joshua Edelman** is senior lecturer in theatre at Manchester Metropolitan University (UK). He serves as co-convener of the Performance and Religion working group of the International Federation for Theatre Research. He is co-editor of *Performing Religion in Public* (Palgrave, 2013), and his articles have appeared in journals including *Performance Research, Nordic Theatre Studies, Ecumenica* and *Liturgy.* With Quirijn van den Hoogen and Louise Hansen, he has co-written a monograph on the problem of theatrical autonomy, forthcoming from Amsterdam University Press.

*joshedelman@gmail.com*

**Frank Gerber** has studied political economics, theatre science and musicology at the universities of Basel and Bern (Switzerland). He has worked for the University of Bern (Institut für Theaterwissenschaft) and as a critic for various newspapers. After some time as a director at UBS Bank, he now teaches in primary school.

*frank.m.gerber@bluewin.ch*

**Louise Ejgod Hansen** is associate professor at the School of Communication and Culture at Aarhus University (Denmark). Her main research areas are theatre policy, cultural policy, theatre institutions and qualitative audience research. She is currently research and project manager of rethinkIMPACTS 2017, a join project of Aarhus University and Aarhus 2017 evaluating Aarhus as European Capital of Culture 2017 with a range of research activities.

*draleh@hum.au.dk*

**Kathrine Hansen Kihm** and **Kirstine Lilleøre Christensen** are MA students of dramaturgy at the School of Communication and Culture, Aarhus University (Denmark).

*kirstine104@hotmail.com, kathrine@kihm.dk*

**Andreas Kotte** is professor of theatre studies and, since 1992, head of the Institute of Theatre Studies (ITW) at the University of Bern (Switzerland). He received training in construction engineering and theatre illumination. He studied theatre studies, culture studies and aesthetics at Humboldt University in Berlin. His fields of expertise are theatre history, theatre theory and dramaturgy.

*andreas.kotte@itw.unibe.ch*

**Anneli Saro** is professor of theatre research at the University of Tartu (Estonia) and the editor-in-chief of the journal *Nordic Theatre Studies*. She is a member of the executive committee of the International Federation for Theatre Research and a convener of the Theatrical Event working group. She has published articles on audience research, performance analysis, Estonian theatre history and systems.

*anneli.saro@ut.ee*

**Beate Schappach** has been working as a research assistant and lecturer at the Institute of Theatre Studies, University of Bern (Switzerland) since 2002. She studied theatre and German literature at Freie Universität Berlin and at the universities of Zürich and Bern. In 2011, she finished her PhD and is currently working on her habilitation project *Dramaturgy. The Art of Tidying Up*. She is president of the Swiss Society for Cultural Studies and convener of its working group Literature-Medicine-Gender. She has also worked as a dramaturg for theatre productions in Germany and Switzerland and curated several exhibitions.

*beate.schappach@itw.unibe.ch*

**Attila Szabó** is a deputy director of the Hungarian Theatre Museum and Institute, Budapest. He was the Hungarian project coordinator and researcher of several international research projects on theatre architecture (TACE), the European Collected Library of Artistic Performance (ECLAP) and Performing Arts Centre Europe (PACE.V4). His main research field is: contemporary Central European theatre, theatre and "Coming to Terms with the Past", social and documentary theatre, performance reconstruction, theatre sociology, intersubjectivity and conversation.

*szaboate@gmail.com*

**Maja Šorli** works as a researcher at the Academy of Theatre, Radio, Film and Television, University of Ljubljana (AGRFT UL, Slovenia). She also works as a dramaturg, author of texts, teacher and creator in new media. She received her PhD from AGRFT UL in 2011. In 2014, her monograph *Slovenska postdramska pomlad* [The Slovenian Postdramatic Spring] was published by City Theatre Ljubljana (MGL) in its series MGL Library. She is a member of the STEP international research group as well as of the Association of Theatre Critics and Researchers of Slovenia. She is also editor-in-chief of *Amfiteater: Journal of Performing Arts Theory.*

*maja.sorli1@guest.arnes.si*

**Hedi-Liis Toome** is a PhD student of theatre research at the Institute of Cultural Research and Fine Arts at the University of Tartu (Estonia). In her PhD, she studies the functioning of theatre using the city of Tartu as an example. She has been a member of the STEP international research group since 2010.

*hediliis@gmail.com*

**Hans van Maanen** is a former dramaturg who retired as professor of arts & society and theatre studies at the University of Groningen (Netherlands) in 2011. He has served as vice-chair and general executive of the Fund for the Stage Arts of the Netherlands and a member of the executive committee of the International Federation for Theatre Research. Since 2011, he chairs the Arts Council Groningen. Among his publications are: *Theatre Worlds in Motion: Structures, Politics and Developments in the Countries of Western Europe* (ed. with S.E. Wilmer, Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1998) and *How to Study Artworlds. On the Societal Organization of Aesthetic Experience* (Amsterdam: AUP, 2009) .

*j.j.van.maanen@rug.nl*

**Quirijn van den Hoogen** teaches art sociology and arts policy at the University of Groningen (Netherlands). He is a member of the STEP international research group and the Research Centre for Arts in Society. His research interests include theatre politics, the evaluation of (local) cultural policies and the effects of cultural participation.

*q.l.van.den.hoogen@rug.nl*

**Marline Lisette Wilders** received her PhD from the University of Groningen (Netherlands). Wilders has lectured in the Department for Arts, Culture and Media, University of Groningen, and in the Cultural Studies programme, University of Amsterdam as an assistant professor. She has also worked for several years as a consultant in the field of architecture. Currently Wilders is affiliated with the Interuniversity Department of Regional and Urban Studies and Planning of the Politecnico of Turin.

*m.l.wilders@uva.nl*

**Ksenija Repina Kramberger** studied dramaturgy at the Academy of Theatre, Radio, Film and Television, University of Ljubljana (AGRFT UL, Slovenia). She received two Student Prešeren Awards: one for her undergraduate work in 2006 and one for her degree thesis in 2008. Since 2004, she has been collaborating with the Maribor Theatre Festival (publications editor, panel discussion/book presentation facilitator). Between 2012 and 2014, she was the regional selector for children's theatre at the Republic of Slovenia Public Fund for Cultural Activities. In 2013, she was a jury member in the tender for new puppet theatre plays at the Puppet Theatre Maribor.

*ksenija.repina@gmail.com*

**Natalie Querol** is a theatre producer based in Newcastle upon Tyne (United Kingdom). She is director of the theatre development agency The Empty Space, through which she supports emerging and mid-career artists and initiates projects designed to create conditions in which artists are able to fulfil their full potential. She specialises in visual theatre, having previously been director of the Puppet Centre Trust. She is a judge of the Total Theatre Awards.

*www.theemptyspace.org.uk*

**Antine Zijlstra** is a PhD Candidate in the field of theatre studies and arts marketing at the University of Groningen (Netherlands). She focuses on qualitative research on the values of theatre attendance as part of the STEP international research group and has worked on research commissioned by arts organisations and government. She taught arts marketing in the Department for Arts, Culture and Media at the Institute of Humanities (University of Groningen). She currently works as project manager of research at the Department of Art and Education at the NHL Leeuwarden.

*a.t.zijlstra@rug.nl*