

ŠC Slovenske Konjice – Zreče
Gimnazija Slovenske Konjice

FENOMEN ULIČNEGA GLEDALIŠČA

Raziskovalna naloga

Avtorica:
Valentina Pugelj, 4. letnik

Mentor
Sergej Vučer, prof. soc

Slovenske Konjice, 2011

ŠC Slovenske Konjice – Zreče
Gimnazija Slovenske Konjice

FENOMEN ULIČNEGA GLEDALIŠČA

Raziskovalna naloga

Avtorica:
Valentina Pugelj, 4. letnik

Mentor
Sergej Vučer, prof. soc

Slovenske Konjice, 2011

ZAHVALA

Zahvaljujem se vsem, ki so mi pomagali pri izvedbi raziskovalne naloge.

Posebej se zahvaljujem vsem anketirancem, dijakom Gimnazije Slovenske Konjice in intervjuvancema gospodu Goru Osojniku in gospodu Jaši Jenullu. Prav tako gre posebna zahvala prijatelju in režiserju Matjažu Šmalcu za pomoč pri izbiri ustreznega gradiva, kontakt z intervjuvancema in za številne nasvete.

Vsekakor sem iskreno hvaležna profesorju Sergeju Vučerju, ki me je kot mentor vodil, usmerjal in z mnogimi predlogi pripomogel h končnemu izgledu naloge.

POVZETEK

Gledališče je zrcalo družbe. Igralci se vživljajo v določene družbene vloge in med njimi prihaja do konfliktov, ki so predmet gledališke predstave. Prvotno je imelo gledališče prostor »znotraj« Naenkrat pa so se umetniki odločili, da se bodo uprli (nekateri so tudi izgnali) in so zamenjali prostor za ulico. Zato sem se osredotočila predvsem na vplive javnega prostora kot dinamičnega okolja z mnogimi motečimi dejavniki, interakcijo igralec gledalec, ki je na ulici popolnoma drugačna kot v gledališču. S pomočjo analize sekundarnih virov sem ugotovila, da nas tudi ulično gledališče tako kot »klasično«, spremlja že od antičnih časov. Ko sem izvedla intervju z uličnima umetnikoma, sem ugotovila, da tudi v ulično gledališče vdira racionalizacija. Ulične predstave se organizirajo v festivale, kar umetnikom onemogoča stik z ljudmi, ki jih gledališče ne pritegne.

KLJUČNE BESEDE

ulično gledališče, umetnost, komunikacija, interakcija, javni prostor, racionalizacija

SUMMARY

Theatre is a mirror of society. Actors are playing certain social roles and among them conflicts, which are the subject of theatre plays, are made. At the beginning, plays were played inside the theatre. Suddenly the artists decided to resist (some of them were expelled) and they changed the theatres for streets. I have focused on impacts of public place as a dynamical area with many confounding factors, interaction actor viewer, which is completely different from inside the theatre. With analysis of secondary sources, I have concluded that street theatre has been here since ancient times as same as the "classical" theatre. When I made interviews with artists, I realized that rationalization is breaking into the street theatre. Street plays are being organised into festivals and this is preventing artists to contact people, who are not interested in any kind of theatre

KEY WORDS

Street theatre, art, communication, interaction, public place, rationalization

KAZALO

1	UVOD	8
1.1	Opredelitev problema.....	8
1.2	Hipoteze	9
1.3	Izbor in predstavitev metod	9
1.3.1	Sekundarni viri:	9
1.3.2	Metoda spraševanja (intervju in anketa):.....	10
1.3.3	Metoda opazovanja z lastno udeležbo:	10
2	JEDRO	11
2.1	Zgodovinski pregled	11
2.1.1	Gledališče v antiki	11
2.1.2	Srednji vek.....	13
2.1.3	Renesansa	15
2.1.4	Elizabetinsko gledališče	16
2.1.5	Španija in Francija	16
2.1.6	Gledališče v 18. Stoletju.....	17
2.1.7	Francija pred revolucijo.....	17
2.1.8	Gledališče v 19. Stoletju.....	18
2.1.9	Začetki uličnega gledališča pri nas	20
2.2	Empirične raziskave.....	22
2.2.1	Intervjuja.....	22
2.2.2	Analiza intervjujev	31
2.2.3	Prikaz podatkov pridobljenih z anketo	32
2.2.4	Analiza pridobljenih podatkov in ovrednotenje hipotez.....	41
3	ZAKLJUČEK.....	43
4	Viri in literatura.....	44
5	PRILOGE	45

KAZALO SLIK

Slika 1: Goro Osojnik (na fotografiji na sredini); Vir: http://www.anamonro.org/	22
Slika 2: Jaša Jenull; Vir: ww.ljud.si	26

KAZALO TABEL

Tabela 1: Število in odstotek dijakov, ki so oddali anketo po spolu	32
Tabela 2: : Število in odstotek dijakov, ki so oddali anketo, po letnikih (prikaz po številu in deležih).....	32
Tabela 3: Zakaj si obiskal/-a predstavo? (prikaz po številu in deležih)	33
Tabela 4: Bi obiskal/-a kakšno ulično predstavo, če bi vedel/-a zanjo? (prikaz po številu in deležih) ..	35
Tabela 5: Ali te je ulično gledališče bolj pritegnilo kot »klasično«?(prikaz po številu in deležih)	36
Tabela 6: Zakaj te je ulično gledališče bolj pritegnilo kot »klasično«? (prikaz po številu in deležu)....	37
Tabela 7: Zakaj te ulična predstava ni pritegnila? (prikaz po številu in deležih)	38
Tabela 8: Kako bi se počutil, če bi se naenkrat na ulici pojavili na primer roza vesoljci in pričeli s tabo komunicirati v nenavadnem jeziku in s čudnimi gibi? (prikaz po številu in deležih)	39

KAZALO GRAFOV

Graf 1: Si kdaj obiskal/-a gledališče? (prikaz po deležih).....	33
Graf 2: Zakaj si obiskal/-a predstavo? (prikaz po številu in deležih).....	34
Graf 3: Si si kdaj ogledal/-a kakšno ulično predstavo? (prikaz po deležih).....	35
Graf 4:Bi obiskal/-a ulično predstavo, če bi vedel/-a zanjo? (prikaz po deležih)	35
Graf 5: Ali te je ulično gledališče bolj pritegnilo kot "klasično"? (prikaz po številu)	36
Graf 6: Zakaj te je ulično gledališče bolj pritegnilo kot »klasično«? (prikaz po številu).....	37
Graf 7: Zakaj te ulična predstava ni pritegnila? (prikaz po deležih)	38
Graf 8: Kako bi se počutil, če bi se naenkrat na ulici pojavili na primer roza vesoljci in pričeli s tabo komunicirati v nenavadnem jeziku in s čudnimi gibi? (prikaz po številu).....	39
Graf 9: Bi dijaki poskušali premagati strah oz. sprejeti drugačnost? (po številu).....	40
Graf 10: Bi se dijaki kljub svojim vsakdanjim obveznostim vključili v predstavo? (prikaz po številu).....	40

KAZALO PRILOG

Priloga 1: Izpis celotnega intervjua z Gorom Osojnikom	45
Priloga 2: Izpis celotnega intervjuja z Jašo Jenullom.....	49
Priloga 3: ANKETA.....	54
Priloga 4: Obisk Malega oglednega festivala uličnega gledališča	56

1 UVOD

1.1 Opredelitev problema

»It's street theater. You have to make it entertaining so people don't get bored and walk away.« (Jason Statham, igralec)

»To je ulično gledališče. Biti mora zabavno, da ljudem ne postane dolgčas in da ne odidejo.«

Gledališče spremlja človeka že od antičnih časov, do popolne prekinitve kontinuitete ni nikoli prišlo. Gledališke zvrsti so se prenašale iz ene dobe v drugo dobo. Gledališče posnema družbo. Igralci se vživljajo v določene družbene vloge in med njimi prihaja do konfliktov, ki se razkrivajo tako v besednem kot v nebesednem jeziku. Ulice so oživele z namenom, da bi se gledališče približalo publiki, ki običajno ni zahajala vanj in ker so bili izgnani na ulice.

(M. Carlson: Teorije gledališča I.). Umetniki so s tem želeli ustvariti popularno gledališče.

V svojem raziskovalnem delu se bom poizkušala predstaviti fenomen uličnega gledališča. Skušala bom ugotoviti, ali je bil temeljni cilj predstavitev gledališča na ulico dosežen, kaj je razlog, da so umetniki ostali na ulicah in kako se spopadajo s težavami, ki jih prinaša odprt javni prostor.

Ugotavljam, da je ulično gledališče težko natančno definirati, saj je njegova forma, struktura raznovrstna. Ulično predstavo lahko izvaja en sam umetnik ali pa cela skupina. Predstave lahko temeljijo na popolni improvizaciji ali pa so igrane vloge vnaprej natančno opredeljene. Ulično gledališče vzpostavlja stik z gledalci na različnih nivojih. Na prvi pogled se zdi, da gledališče ponuja samo zabavo, vendar ponuja tudi družbeno kritiko. Razvile so se številne zvrsti uličnega gledališča katere družijo prostor dogajanja oz. ulica. S tem se spreminja namembnost javnega prostora in v predstavo vključuje gledalce, ki so lahko tudi mimoidoči. Raziskala bom kdaj se ulično gledališče prvič pojavilo in kakšne so bile zvrsti.

Gledališče nasploh lahko opredelimo kot sredstvo sporočanja, ki skuša na svoj način interpretirati dogajanja v družbi. Predstave v večini primerov presegajo besedilo, povedo vse tisto, kar je skrito med vrsticami. Igralci z reakcijami na dejanja soigralcev, z mimiko obraza in s kretnjami gradijo svoj lik, izražajo lastnosti likov, ki jih igrajo. Poskušala bom ugotoviti,

kaj loči ulično gledališče od »klasičnega« gledališča, kaj je gledališče pridobilo in kaj izgubilo z novim prostorom (ulico), z aktivno participacijo gledalcev in s faktorjem nepredvidljivosti.

1.2 Hipoteze

Za raziskavo navedene tematike sem si postavila naslednje hipoteze, ki jih bom poizkušala potrditi ali ovreči:

1. Ulično gledališče je postalo bolj priljubljeno pri ljudeh kot običajno gledališče.
2. Gledališče na ulici se uspešno spopada z dinamičnim okoljem, elemente svojih predstav sproti prilagaja spremembam okolja.
3. V ulični predstavi gledalec večinoma sodeluje, ni le opazovalec dogajanja.

1.3 Izbor in predstavitev metod

Raziskovalno nalogo bom napisala v programu Microsoft Office Word 2007. Uporabila bom pisavo Times New Roman velikosti 12 z 1,5-kratnim razmikom med vrsticami.

Pri raziskovanju si bom pomagala s sekundarnimi viri, v mojem primeru so to knjige o gledališču, o zgodovini gledališča in o gledališki teoriji. Izvedla bom več intervjujev z uličnimi umetniki in med dijake bom dala anketo. Ker sem tudi sama udeležena v gledališču, bom uporabila metodo opazovanja z udeležbo. Vsaka od izbranih metod ima svoje prednosti in slabosti. Vse skupaj pa dajejo širši pogled na raziskovani problem. Poglejmo prednosti in slabosti izbranih metod v mojem primeru:

1.3.1 Sekundarni viri:

Raziskovati bom začela z branjem literature najprej na splošno o gledališču, kasneje pa o uličnem gledališču. Za teoretični del bom večinoma uporabila literaturo, ki jo je izdalo Mestno gledališče Ljubljana (Teorija gledališča, Kratka zgodovina gledališča, Gledališče in

njegov dvojnik...), kar pomeni, da so viri verodostojni, saj so jih napisali strokovnjaki (literarni kritiki, režiserji, igralci). Literatura Mestnega gledališča Ljubljana zajema podatke iz različnih časovnih obdobji, kar mi bo omogočilo pogled v zgodovino in razvoj gledališča. S težavami pri interpretacijah se bom obrnila na strokovnjake s tega področja (režiserje).

1.3.2 Metoda spraševanja (intervju in anketa):

Za preučevano populacijo sem izbrala ulične umetnike, ker se ti z uličnim gledališčem profesionalno ukvarjajo in od njih lahko dobim natančne podatke in primerjave z gledališčem na odru ter med zvrstmi. Zanimalo me bo, kako pri njih predstave nastajajo in s kakšnim namenom ter kakšni so odzivi občinstva. Izbrala sem tudi populacijo dijakov, ki so gledalci mnogih predstav. Anketa bo zastavljena tako, da bom ugotovila, v kolikšni meri so se dijaki srečali z uličnim gledališčem, katero gledališče jih je bolj pritegnilo. Pri tej metodi me bo omejevala standardiziranost podatkov in velike razlike med odgovori. Lahko, da bodo anketiranci in intervjuvanci prilagodili svoje odgovore mojim hipotezam.

1.3.3 Metoda opazovanja z lastno udeležbo:

Ta metoda mi bo prinesla najbolj bogate informacije in omogočila vključevanje novih vidikov. Metoda z lastno udeležbo je v mojem primeru primerna, saj so gledališke skupine, ki delujejo na ulici, majhne in njihova publika je ni številna. Subjektivnosti se bom poskušala izogniti tako, da bom poskušala izključiti svoja čustva in bom le opisala potek.

2 JEDRO

2.1 Zgodovinski pregled

2.1.1 Gledališče v antiki

Začetki gledališča segajo daleč nazaj v preteklost. Izvirajo iz verskih obredov starodavnih civilizacij. Takrat so svečeniki in verniki, oblečeni v živalske kože, izvajali pesmi in plese na čast bogovom. Podobne obrede še danes izvajajo primitivna ljudstva. Nekateri teoretiki označujejo staroegipčanske opise pogrebov in kronanj iz leta 3000 pr .n. št. kot prva gledališka besedila. Po Aristotelu pa je gledališka igra »posnemanje dejanja in ne dejanje samo«, torej o gledališki umetnosti lahko govorimo šele takrat, ko najdemo nekaj, kar je odmaknjeno od realnosti. Aristotlova Poetika je bila začetek zahodne gledališke teorije. Prvi je definiral tragedijo in *katharsis* oz. katarzo (očiščenje), ki jo gledalec doživi med predstavo.

Gledališče je prvi velik razcvet doživelo v antični Grčiji 500 let pr.n.š. Razvili sta se tragedija in komedija. Prvič so jih izvajali igralci v posebej za to namenjenih prostorih, zgradbah in ne več svečeniki v templjih. Korenine sodobnega gledališča najdemo v ditirambu (ali zborovski pesmi), ki ga je izvajal zbor 50 mož, po 5 iz vsakega atiškega plemena. Sprva so besedila ditirambov opisovala življenje in čaščenje boga Dioniza (grški bog vina), pozneje so pričeli vključevati še zgodbe o polbogovih in junakih, ki so bili po legendah predniki Grkov. Bistveni element vsake grške predstave je bil konflikt med bogom in človekom, dobrim in zlom, otroci in starši, dolžnostjo in željo. Vsebina iger je bila gledalcem dobro znana, ker je predstavljala del kulturne in verske dediščine, zato je občinstvo zanimal predvsem dramatikov pristop k variaciji predstave in ne novost zgodbe. Tespis, vodja ditirambskega zbora, je vpeljal novost: odcepil se je od zbora in z njim tvoril dialog tako, da se je postavil v vlogo junaka ali boga, katerega dejanja je zbor opeval. S tem se je začel razvoj gledališkega prostora in odprla se je pot za samostojni napredek igralcev. Tespis naj bi potoval skupaj s svojim zborom po Grčiji in za sabo vlekel voz, ki se je lahko spremenil v improviziran oder. To je prvi pojav gledališča na »ulici«. Kasneje so ustvarjalci skušali odpraviti zbor, zamenjali so ga z manjšo skupino pevcev in plesalcev, ki je dogajanje prekinjala s samostojnimi vložki.

V grškem gledališču so igralci nosili živo barvna, bogato okrašena oblačila in visoka obuvala (koturne) z debelimi podplati. Dodatno višino so dosegli s posebno frizuro (onkos). Najpomembnejši element kostuma pa so bile maske, ki so bile narejene iz lahkega lesa, plute ali platna in so omogočile moškimi, da so igrali tudi ženske vloge (takrat so v gledališču bili le igralci moškega spola). Znanih je okoli 30 različnih tipov mask. Vsaka maska je označevala starost, položaj, spol in prevladujoče čustvo osebe – strah, bes, sovraštvo, obup,... Igralci so se zaradi uporabe mask morali odreči izraznosti obrazne mimike.

Grki so začeli igre ocenjevati kot umetnine in kot zabavo, čeprav so se zavedali njihovih verskih pomenov. Vrednotili so tudi kvaliteto igralcev, zbora, pesmi in plesa. Organizirali so festivale, tekmovanja, podeljevali so nagrade in imeli so posebne praznike posvečene gledališču. V Grškem času so se razvile tri zvrsti: tragedija, komedija in satira.

Po letu 300 pr. n. št. je tako intelektualno kot gledališko življenje v Atenah zamrlo. Središče učenosti je postala najprej Aleksandrija, kasneje Pergamon.

Rimljani so ob stiku z grško kulturo grško komedijo in tragedijo prinesli v svojo kulturo. Prevzeli so predvsem grško komedijo. Do sredine 2. Stoletja pr. n. št. se je pod vplivom Grkov uveljavila latinska literatura. Glavna pisca rimskih komedij sta bila Plaut in Terenca, vendar so njune komedije zaradi pomanjkanja publike ovenele. Aristotlovi teoriji v Poetiki je začel konkurirati Horac. Ta je v nasprotju z Aristotlom oblikoval naslednje pravilo: če naj igralec spravi občinstvo v jok, mora bolečino najprej občutiti sam, potem pa med izrazi iz narave poiskati tiste, ki ustrezajo razpoloženju in položaju dramskega lika (M. Carlson: Teorije gledališča I.). Vedno bolj popularna je postajala *fabula atellana*, kratka burka iz kmečkega življenja, katere čar je bil v humorju klovnov Maccusa in Bucca. *Fabula atellana* predstavlja prvi tip rimske komedije in vzporednico z začetki *commedie dell'arte*, popularne italijanske drame.

Rimska gledališča so se razlikovala od grških. Bila so zgrajena na tleh, ne v hribu kot grška, obdajal jih je visok okrašen zid in iz igre je dokončno izginil ditiramb. Rimljani so uprizarjali tudi mimske igre. Njihovi igralci so bili pretirano komični in groteskno oblečeni. Uprizarjali so predelane grške tragedije. Rimske predstave so opisovale pijanost, pohlep, prešuštvo. Vsebovale so tudi surove šale in akrobatske točke.

V Grčiji so igralci imeli visoko stopnjo družbenega ugleda, v rimskem času pa so ves ugled izgubili. Grške gledališke predstave so bile ponos države, prav tako v času

republikanskega Rima. V dobi cesarstva pa je gledališče imelo samo funkcijo vulgarne zabave. Kasneje so jih celo prepovedali.

2.1.2 Srednji vek

Gledališče nikoli ni popolnoma prenehalo obstajati, imelo je stalno kontinuiteto. Po zatonu grškega in rimskega gledališča je napočil čas liturgične in cerkvene drame. Drame različnih avtorjev, ki so zgedovali po klasičnih pesnikih, še posebej po Vergilu, so v srednjem veku naglas prebirali in igralci so jih z mimiko tudi odigrali. Dokaze zato najdemo v ilustracijah srednjeveških rokopisov. Po vsej Evropi so potovali zabavljaci sami ali v skupinah. To so bili akrobati, plesalci, imitatorji, krotitelji živali, žonglerji, rokoborci, pevci balad (trubadurji) in pripovedovalci zgodb, ki so bili večkrat napadeni s strani strogih cerkvenih dostojanstvenikov, ki so pripomogli k propadu tradicije. Kristjanom je bilo v takratnem času prepovedano obiskovati predstave in igrati v njih. Poznamo tudi izjeme. V Bizancu npr. so poskušali staro pogansko gledališče prilagoditi potrebam nove vere, kot dokaz lahko navedemo ostanke verskih iger. Sledovi pokristjanjenega gledališča so šibki, ampak obstajajo in jih upoštevamo, ko obravnavamo širok razmah nove liturgične drame. Ne smemo zavrči možnosti, da je prav bizantinsko gledališče vplivalo na liturgično dramo. Tako kot se je grška drama rodila iz kulta čaščenja Dioniza, je srednjeveška drama nastala iz krščanske liturgije (predvsem iz čaščenja velikonočnih praznikov, vstajanja Kristusa). Razvoj je bil počasen in neenakomeren, ker je cerkev nekje bila bolj konzervativna, drugje pa bolj eksperimentalna. Liturgične igre najdemo po vsej Evropi: v Angliji *mystery plays*, v Franciji *mysteres*, v Italiji *sacre rappresentazioni*, v Španiji *autos sacramentales*, v nemško govorečih deželah *Geistspiele*,... Vsem je bila skupna téma in predpostavka, da je bilo občinstvo vdano in verno. Podobno kot so razširjali ditiramb z zgodbami o bogovih in junakih, so v liturgične drame dodajali še druge zgodbe iz Biblije (npr. rojstvo, sojenje in križanje Kristusa). Najprej so liturgične igre lahko uprizarjali le duhovniki in dečki iz cerkvenega zbora. Kasneje so lahko nastopali tudi laiki, vendar samo moški. Pisci dram niso imeli veliko izkušenj z odrskimi uprizoritvami. Zbor so videli kot skuino dobronamernežev, ki je v dejanjih le poslušala recitiranje. Igra je bila razdeljena na pet dejanj. Marvin Carlson navaja, da je konvencija o petih dejanjih čudno razložena, in sicer » Prvo dejanje je za starce, drugo za mladež, tretje za dostojanstvenike, četrto za služabnika in deklo ter peto za zvodnika in prostitutko.« Najprej so igrali v latinščini in uporabljali prostore znotraj cerkve. Dokler je bila latinščina uradni jezik krščanstva, so bile liturgične in cerkvene igre edino sredstvo za poučevanje nepismenega

ljudstva. Kasneje so začeli igrati v jeziku domačinov in zunaj cerkve. Eden izmed razlogov za prestavitev iz cerkve na plano je bila prenatrpanost, drugi pa razuzdanost in kvantanje. Ponekod so igre iz cerkev tudi izgnali, druge so jih ohranili vse do 16. stoletja. Prva uprizoritev izven cerkve je bila anglonormanska igra Adam iz 12. stoletja. Za uprizarjanje dramskih ciklusov (predvsem v Angliji) in njihovih malih prizorov so v takratnem času poznali dva načina. Prvi način je bil bolj statičen. Hiše so bile postavljene v polkrog ali ravno vrsto in publika je sedela pred njimi. Poznali so še drugo različico tega načina, in sicer hiše so stale v krogu, gledalci pa so sedeli na dvignjenih sedežih v sredini kroga (primer: gledališče v Cornwallu). Dogajanje se je selilo iz ene hiše v drugo. Drugi način je bil ta, da je bil vsak prizor postavljen na dvonadstopen oder na kolesih oz voz in ti vozovi so potem potovali skozi mesto. Na vsaki postaji so igralci igro ponovili pred novo skupino gledalcev, ki so čakali na naslednji voz. Ko so igre v cerkvah popolnoma prenehali izvajati, so jih prevzeli cehi, ki so omogočali delitev dela za posamezno sceno. Npr. Ladjedelci so sestavili sceno z Noetovo barko, tesarji Babilonski stolp... Na razvoj liturgične drame so vplivali tudi komični elementi, ki so povzročili to, da so igre začeli igrati v jeziku domačinov in da je drama potrebovala režiserja. Režija je bila komplicirana. Sam oder je imel številne lopute in žerjave, za prihod bogov, angelov, hudičev... Publika pa je zahtevala realistične usmrtitve s krvavečimi ranami, odsekanimi glavami in udi. Kostumi so bili bogato okrašeni in izvezeni. Igralci so nosili oblo nakita. Za svetnike so imeli celo pozlačene svetniške sije, bog in nadangeli pa so nosili pozlačene maske. Predstava je bila v srednjem veku opremljena tudi z vokalno ali instrumentalno glasbo, ki so jo izvajali v živo.

Tradicija liturgičnih dram je izumrla v času renesanse in reformacije, 14. stoletje. Ravno v času, ko so srednjeveške igre dosegle vrhunec, so začele propadati. Celo znameniti Pasion se ni več izvajal. Ko so Turki podjarmili Carigrad je tamkajšnje gledališče doživelo velike spremembe. Priljubljenost *sacre rappresentazioni* v Italiji je močno oslabela, ker so se pokrovitelji gledališča začeli zanimati za klasične modele. V Parizu so uprizarjanje verskih iger prepovedali, v Angliji so propadle zaradi reformacije in političnih koristi. Reformacija in protireformacija sta imeli svoje igre, ki pa so bile namenjene propagandi in niso imele večje umetniške vrednosti. Jezuitska drama je svoj vrhunec doživela kasneje, vendar je bila bolj sholastična kot gledališka in se je hitro spojila z novo klasiko (v igre so ponovno vključevali junake in mitološka bitja). Šolska drama je bila še vedno napisana v latinščini. Versko dramo pa so najdalj obdržali v Španiji, prepovedali so jo šele 1765.

2.1.3 Renesansa

S ponovnim odkritjem klasične drame v Italiji so prišli ustvarjalci do spoznanja, da srednjeveški oder (ne tisti v cerkvah ne tisti na prostem) ni primeren za uprizorjanje klasičnih iger. Začeli so spet graditi gledališča po vzoru antiških gledališč. Po tem vzoru so spremenili tudi same igre, ki so jih skrajšali, jim odvzeli bujno okrasje in se zgledovali po Aristotlu. Ta spoznanja so se iz Italije najprej širila v zahodno Evropo, nato še v druge države Evrope, kar je zmanjšalo moč italijanskega vpliva in spoznanja se lahko bolje asimilirala v druge kulture. Iz italijanskega renesančnega gledališča se je razvilo gledališče kot ga poznamo danes. Publika ni bila več ljudska tako kot v srednjem veku, ampak je bila polna izobražencev. V času renesanse so arhitekti zgradili prvi avditorij in operno hišo. Serilo, prvi scenograf, ki je svoja dela objavil, je leta 1545 napisal knjigo o arhitekturi, katere drugi del obravnava gledališče. Predstavil je tri perspektivistične scene, ki so se jih vsi evropski scenografi držali še 400 let.

Vzporedno z razcvetom resnega akademskega gledališča se je razvila dramska oblika, ki jo danes poznamo pod imenom *commedia dell'arte*, ki ga je ta oblika dobila v 18. stoletju. V renesansi so jo imenovali *commedia popolare oz. ljudska komedija*. Bila je odvisna od igralca in ne od dramatika. Na začetku so bili igralci anonimni, ampak so morali imeti določeno humanistično izobrazbo, da so znali uporabiti antično komedijsko dediščino. Dialog v tej obliki je bil popolnoma improviziran, igralci so zapisali le okvirno zgodbo oziroma scenarij. Poznali so tudi dolge stalne govore, ki so jih, ko so jih enkrat dokončno oblikovali, zapisali in se jih naučili na pamet. Te govore so v glavnem govorili bolj resni liki – protagonisti. Najpomembnejši in najbolj priljubljen element pa so predstavljali *zanni* (smešni služabniki). Njihov humor je bil bolj vizualen in sestavljen iz ustaljenih šal imenovanih *lazzi* (krajši prizori) ali *burle* (daljši prizori, ki so vsebovali hudomušno šalo na tuj račun). *Zanni* je lahko zgodbo glavno zgodbo odpeljal tako daleč od zapsanega scenarija, kot se mu je zljubilo, ampak jo je moral privedi nazaj v točko, od koder so lahko ostali igralci spet sledili zapisanemu poteku dogajanja. Igralci v *commedii dell'arte* so prihajali iz različnih poklicev, saj so združevali lastnosti plesalcev, pevcev, akrobatov, lahkotnih komikov, mimikov in pantomimikov, kar je *commedii dell'arte* je omogočalo improviziranje. Posebno je bilo tudi to, da so igralci igrali eno vlogo celo življenje. Z njo so se tako poistovetili, da so sčasoma izgubili lastno osebnost. Pojavljale so se igralske družine. *Commedia dell'arte* je kmalu za

svojim vrhuncem v renesančni dobi zatonila. Prinesla pa je poklicne igralce v organiziranih gledaliških skupinah.

2.1.4 Elizabetinsko gledališče

V 16. stoletju se je v Angliji razvilo elizabetinsko gledališče. Začetki so bili močno pod vplivom italijanske *commedie dell'arte* in liturgične drame. Ljudje so še vedno uživali od uprizoritvah svetopisemskih zgodb, igralci pa so jim dodajali smešne prizore. Leta 1562 so pričeli z komičnimi enodejankami imenovanimi interludij, kjer se je domača burka mešala s klasičnimi vzori. Iz amaterskih skupin, ki so izvajale interludije, so se pojavili prvi poklicni igralci v Angliji. Sprva so igrali na odrih postavljenih na gostilniških dvoriščih, kasneje pa so tako kot v Italiji začeli graditi gledališke stavbe. Prvo stalno gledališče v Angliji je postavil James Burbage v Londonu. Poimenoval ga je The Theatre. Najbolj znano elizabetinsko gledališče The Globe pa sta postavila sina Jamesa Burbagea. Nobeno gledališka stavba iz takratnega časa se ni ohranila. Podobno kot pri *commedii dell'arte* so se pojavljale igralske družine, le da so v tem času imele svojo gledališko hišo. Enako kot v času antične Grčije žensk na odru ni bilo. Elizabetinsko gledališče je doživelo največji razcvet v dobi Shakespeara. Za nadaljnji razvoj angleškega gledališča so bile pomembne dvorne predstave z začetka 17. stoletja. Po smrti Shakespeara v javnih gledališčih niso uvedli nobene novitete, zasebna gledališča so igrala predstave le za izbrano publiko (večinoma na dvorih). Ob razglasitvi državljanske vojne v Angliji leta 1642 so vsa gledališča zaprli, igranje prepovedali in igralci so se razšli ter priključili vojski ali pa so si poiskali drug način preživljanja. Anglija je bila do leta 1660 brez gledališča.

2.1.5 Španija in Francija

Razvoj angleškega in španskega gledališča je potekal hkrati, vendar med kulturama ni prihajalo do stikov. Vpliv španske drame je do Anglije prišel preko Francije. V Španiji so se enako kot povsod pojavile verske igre, kasneje pa posvetne burke (v Španiji imenovane pasos) in renesančne komedije, ki so jih izvajali na uličnih odrih. Tudi Španci so bili močno pod vplivom *commedie dell'arte* in tudi tukaj se pojavijo interludiji, ki jih je pisal Cervantes. Najpomembnejši španski dramatik je bil Lope de Vega.

Tudi razvoj francoskega gledališča je bil podoben kot drugod po Evropi. Leta 1548 so Bratovščini pasijonov (skupina, ki je imela monopol nad igranjem) prepovedali nastopati, zato se je gledališče lahko začelo razvijati brez prisotnosti vere. Zaradi državljanske vojne je bil razvoj prosvetnega gledališča počasen. V 16. stoletju, ko je bilo gledališče v Španiji in Angliji na vrhuncu, je bilo v Franciji obdobje eksperimentov in zmede. Kmalu je tudi tu nad domačimi burkami, *soties*, in svetopisemskimi zgodbami nadvladal vpliv renesanse. Nove igre so pisali učeni humoristi, ki so resnost in smešno enakomerno porazdelili po celotni drami. Literarni kritiki so iz Aristotlovih del izpeljali pravilo treh enotnosti (enotnost časa prostora in dejanja), ki so ga tudi uzakonili. Igre so uprizarjale skupine igralcev in igralk. V Parizu niso nikoli igrali na prostem kot v Londonu in Madridu. Najbolj poznani francoski dramatik so bili Corneill, Racine in Moliere. Molieru je uspelo dvigniti francosko komedijo na raven francoske tragedije in za razliko od vseh ostalih, ki so le prevedli italijanske in španske igre, je vsa dela napisal iz opazovanja okolice. Francozi so bili poznani tudi po satirah.

2.1.6 Gledališče v 18. Stoletju

Angleško gledališče se je restavriralo, prišlo je do reforme kostumov okoli leta 1770 v Londonu. V Nemčiji se gledališče do takrat ni dobro razvilo, zaviralo ga je več dejavnikov. Predvsem nenehna vojskovanja, verski razkoli, vplivi gostujočih skupin iz Francije in Italije. V Nemčiji je v burkah nastopal *narri* dvorni norček z značilno kapo z zvončki, ki je bil soroden italijanskemu *zanniju* in hudiču iz svetopisemskih uprizoritev v Angliji. Igre so igrali v cerkvah, dvorana, na sejmih in na trgih. Na sejmih in trgih so igrale predvsem potujoče skupine, ki so imele oder na vozu podoben tistemu iz elizabetinskih časov. Nemške igre so uprizarjali v angleščini in vključevale so plesne elemente, pantomimo in premore z *narrom*, ki pa je izvajal svoj del v nemščini. Za propagando gledališke skupine so večinoma prevzeli poznana angleška imena. Nemčija se je trudila ustanoviti stalno gledališče in narodno šolo za dramo, vendar brez uspeha.

2.1.7 Francija pred revolucijo

Pred revolucijo je bilo v Franciji težko in jalovo obdobje. S smrtjo Moliera se je končala era slavnega francoskega gledališča. Na novoustanovljena Comedie-Française, ki je dobivala

uradno podporo in denarne pomoči države, je začela celotnemu francoskemu gledališču vsiljevati tradicionalni stil, ki ni dopuščal nobene drugačnosti. Prostor za eksperimente se je manjšal. Comedii-Française je konkurirala Commedia-Italianna. Sčasoma so povezali francoski in italijanski stil. Spretno so igrali Marivauxove komedije v stilu *comédie dell'arte*. Najbolj pomembni elementi predstave so postali: psihologija oseb in zaostrene čustvene situacije. Kasneje so takšen stil poimenovali *marivaudage* v spomin na dramatika Marivaux. *Marivaudage* je postal osamljeni primer francoske variacije *comédie dell'are*. Najbolj prepoznavna francoska gledališka umetnika 18. Stoletja sta bila Dennis Diderot in La Sagea. Nesreča Francije v takratnem času je bila v tem, da ni bilo nobenega dramatika, ki bi lahko ustvaril veliko gledališče. Je imela pa Francija konec 18. stoletja veliko dobrih igralcev, ki so poskrbeli, da je gledališče ohranjalo kontinuiteto.

2.1.8 Gledališče v 19. Stoletju

Povsod po Evropi je gledališka umetnost izoblikovala trdno podlago. Na razvoj gledališča v Kanadi je vplivalo francosko gledališče. Zahodni del severnoameriške celine pa je igral predstave v španščini. Na vzhodnem delu Severne Amerike so se pod vplivom angleškega gledališča razvila gledališča. Temelje ameriškega gledališča so postavili angleški igralci v Virginiji. Leta 1716 Charles in Mary Stagg postavita prvo gledališko hišo (charlestoneško gledališče). Nato so se šele na začetku 19. stoletja začele ustanavljati številne gledališke skupine in gledališča. Wiliam Dunlapa je bil prvi vidnejši ameriški gledališčnik, ki so ga imenovali tudi »gledališki človek«. Študiral je v Londonu in dolgo let vodil John Street Theatre v Ameriki. John Street Theater in Park Theater sta nekaj časa vodila v gledališki dejavnosti v Ameriki.

Na začetku 19. stoletja Evropa ni bila ugodna za eksperimente. Inovacije so pričakovali v Franciji, ker je revolucija odpravila monopol večjih gledališč. V Angliji so monopol nad gledališčem odpravili 1843 z Zakonom o gledališčih (The Theater Act). Napoleon je bil velik oboževalec francoskega gledališča in je ponovno združil skupino Comedia-Française. Uredil jim je prostor in napisal statut zanj, po katerem se še danes ravnajo. Napoleon pa umetnikom ni dopuščal tolikšne svobode kot Ludvik XIV, pod vladavino katerega je ustvarjal Moliere. Zaradi ne svobode se je razvila nova oblika gledališča, ki je bila bolj zabavna in je imela razumljivo vsebino tudi nekritični publiki. Iz

Francije se je razširila v Anglijo, kjer so to zvrst poimenovali melodrama. Po celotni Evropi so pričeli eksperimentirati. V gledališče so pripeljali prave živali, izvajali predstave z ognjem, naučili so se, kako narediti potres, poplavo,.. na odru. Nemško gledališče je po tem, ko si je Nemčija opomogla od vojne z Napoleonom, ostalo zvesto francoski melodrami.

Čas improviziranih burk je mimo, pojavila se je nova oblika ljudske igre, *Zauberstück* (pravljlična igra). To je bila mešanica farse, magije in parodije, ki je bila podobna angleški pantomimi. Pravljična igra ima korenine v baročnem času. V teh igrah pravljlična bitja poučijo gledalce o temeljnih življenjskih resnicah in podajajo moralne nauke.

Med leti 1830-1880 poteka intenziven razvoj gledališke umetnosti po vsej Evropi. Zgradijo se številne gledališke hiše predvsem za nekritično publiko.

Konec devetnajstega stoletja so dramatik v svoja dela vpletali situacije, v katerih so lahko igralci lahko pokazali svoje najboljše. Po času Ibsena je postalo besedilo v igri vse bolj pomembno. Igralčeva naloga je postala: posvojitve besedila in se popolnoma preobraziti v svoj lik. Igre so se morale prilagoditi razmeram v modernem okolju. Igralci so se z odrom popolnoma ločili od občinstva, kar so dopolnili še z zatemnitvijo dvorane. Prevladovale so predvsem realistične predstave.

Na začetku dvajsetega stoletja se pojavi nov gledališki fenomen –z Reinhardtom (nemški režiser) se pojavijo prvi režiserji (v Ameriki *the director*, v Evropi *régisseur*) zaradi potreb gledališke skupine. Ker je ena gledališka skupina igrala več predstav, je potrebovala nekoga, ki ni igral, da jih je koordiniral in nadzoroval. Sprva so bili režiserji igralci, kasneje pa so se režiserji popolnoma posvetili režiji.

Druga svetovna vojna je tudi v gledališki umetnosti pustila sledi. Razkropitev talentov pod Hitlerjem, nezadovoljstvo gledališčnikov zaradi omejevanja, neustreznost večine dram,... vse to je vodilo povsem novo gledališko smer. Vodilna osebnost takratnega časa je bil Bertold Brecht, ki je močno vplival na evropsko gledališče. Brecht je uvedel nov pristop k problematiki odnosa med igralcem in publiko. Z raznimi prijemi je uničiti nekoč cenjeno iluzijo in s tem preprečiti čustveno vpletenost gledalcev v dogajanje. Trdil je, da le brez čustvene vpletenosti gledalec lahko objektivno in z razumom oceni predstavo. V praksi se novi pristopi niso odnesli. Na moderno angleško gledališče je z ustanovitvijo English Stage Company vplival režiser George Devine. Po vojni so skušali angleški gledališčniki skušali oživeti poetično dramo. V nasprotju z Brechtom, ki je zahteval, da igralec ne sme poskusiti

postati lik, je Stanislavski zahteval, da igralec mora postati lik, ki ga interpretira. Sistem Stanislavskega je imel velik vpliv na povojno eksperimentalno gledališče vzhodni Evropi.

Po vsej Evropi, v ZDA in v nekaterih delih Južne Amerike se pričnejo pojavljati majn skupine, ki živijo iz rok v usta in raziskujejo nove metode, delujejo kjerkoli. Primera takšnih skupin sta skupini Theatre Workshop in The Living Theatre. Te skupine so se uprle »klasičnemu gledališču«. Z improvizacijo in kolektivno kreacijo ponujajo popolnoma drugačen koncept, ponovno so igralci pričeli igrati na ulici.

Kasneje se je v francoskem gledališču razvila eksistencialistična drama, kater glavni predstavnik je bil Sartre. Najpomembnejše besedilo konca 19. Stoletja je bilo Čakajoč na Godota Samuela Becketta. V Franciji se je še razvilo »gledališče absurda« in »gledališče krutosti«. Prva predstava »gledališča krutosti« je bila Kralj Ubu Alfreda Jarryja. V tistem času je vse temeljilo na tem, da je človeško življenje nelogično, jezik pa nezadostno sredstvo komuniciranja. V Ameriki so se razvila off in off-off gledališča na Broadwayu, ki so se s svojimi nekonvencionalnimi predstavami upirala vodilnim gledališkim hišam. Ena takšnih predstav je bila Kdo se boji Virginie Woolf? Edwarda Albee.

Leta 1968 so v Angliji odpravili stoletje star zakon o cenzuri. S tem so umetniki spet pridobili nazaj svobodo, ki je omogočila nenaden razcvet. Razvila se je smer »musical«, katere vodilni predstavnik je skladatelj Andrew Loyd-Webber (poznamo ga po musiclih Jesus Christ Superstar, Evita ter Cats). V drugi polovici 20. stoletja je prišlo do mnogih inovacij. Ustanovile so se črnske skupne (npr. Negro Ensemble Company), pričele so se uprizarjati igre ženskih pisateljic (to je podpiralo gibanje Woman's Liberation Movement), pojavilo se je veliko amaterskih skupin.

Kot pravijo se zdi, da bo gledališče še naprej cvetelo in odsevalo lastnosti družbe, ki ga je ustvarila.

2.1.9 Začetki uličnega gledališča pri nas

Ko je Slovenija padla pod vpliv neoavantgarde so se tudi pri nas pričela razvijati drugačna umetnost. Ustanavljala so se alternativna gledališča, ki so rušila tradicijo in postavljala nove temelje. Zgodovino slovenskega gledališča je zaznamovala ustanovitev Gledališča poezije, ki ga je ustanovila pesniška skupina 441 leta 1968. Leto kasneje se Gledališče poezije

preimenovalo v Gledališče Pupilije Ferkeverk in s svojo prvo predstavo šokiralo javnost. Pod koncept alternativnih gledališč so spadala tudi Eksperimentalno gledališče Glej, Gledališče Pekarna in Pocestno gledališče Predrazpadom. Odvijal se je že takrat tudi mednarodni festival uličnih gledališč Pomladni festival. Pocestno gledališče Predrazpadom sta leta 1978 ustanovila Andrej Rozman Roza in Marko, ki sta 4 leta kasneje ustanovila tudi Gledališče Ane Monro. Pocestne gledališče Predrazpadom je med leti 1979 in 1983 prirejalo festival uličnega gledališča Pomladni festival v Ljubljani. Nato je ta festival nadomestil festival Poletje pred Metalko med leti 1986 in 1988. Andrej Rozman Roza in Marko Kovačič sta 17. decembra 1981 ustanovila Gledališče Ane Monro. Par mesecev kasneje se jima je pridružil še Goro Osojnik. Sprva je delovalo kot majhna, a izrazno in umetniško močna skupina. Sočasno pa je še vedno delovalo Gledališče Predrazpadom. Po besedah Gora Osojnika so nekaj časa delali na obeh projektih, potem pa je Gledališče Ane Monro bolj zaživelo. Prve predstave so bile bolj kot povorke, ki jih je spremljala glasba. Oblasti so se takrat bale, da bo prišlo do še enega izbruha revolucije in so zato poskušali omejiti nastopanje na ulicah. Gledališče Ane Monro se je zato srečalo s težavami s pridobivanjem dovoljenj, da sploh lahko nastopajo na ulicah. Sčasoma so se povorke spremenile v formirane predstave. Leta 1985 se je oblikovala predstava z naslovom *1492 ali ALI lahko striptizeta danes pred vojno še sploh kaj pokaže*, ki so jo igrali zelo dolgo, tako noter kot zunaj. Nekaj let kasneje se je Gledališče Ane Monro vključilo v KUD France Prešeren in v tem času ulični del dejavnosti rahlo zamrl, ampak ne za dolgo. Leta 1995 so se člani Gledališča Ane Monro odločili, da gredo nazaj na ulico. Leta 1996 je Festival LENT v Mariboru dobil Program cestnega gledališča, iz katerega se je kasneje razvil festival Ana Desetnica. Danes festival Ana Desetnica poteka v Ljubljani, Mariboru, Celju, ... Poleg Ane Desetnice Gledališče Ane Monro organizira še festivale Ana Mraz, Ana Plamenita in Prešerna Ana. Danes je Gledališče Ane Monro pomembna producentska hiša, ki pokriva celoten program produkcije uličnega gledališča, vse od vzgoje, organizacije festivalov do produkcije predstav, nastopov v Sloveniji in v tujini. Vpeti so tudi v mednarodno sodelovanje. Člani Gledališča Ane Monro so pomembno vplivali na razvoj gledališče v Sloveniji, saj so poleg uličnega gledališča v slovenski prostor vpeljali tudi improvizacijo, ki sedaj deluje v okviru Improlige in Šile. Leta 2007 so ustanovili tudi ŠULG-o (Šolo Uličnega Gledališča). Poleg Gledališča Ane Monro so v preteklosti nastajala še druga gledališča, ki so delovala v manjšem obsegu. Mnoga delujejo še danes.

2.2 Empirične raziskave

2.2.1 Intervjuja

2.2.1.1 Intervju z Gorom Osojnikom

V soboto, 12.2.2011, sem po Malem oglednem festivalu uličnega gledališča z igralcem in trenutno vodjem Gledališča Ane Monro Gorom Osojnikom naredila intervju.



Slika 1: Goro Osojnik (na fotografiji na sredini); Vir: <http://www.anamonro.org/>

1. Kakšen je bil slovenski prostor ob začetkih Gledališča Ane Monro za ulično gledališče? Kako so ljudje sprejeli, da se iz gledališč kar naenkrat zakorakali na ulico?

Da bi se spomnil, kako je bilo s publiko... da bi bilo kaj posebnega, ne vem. Bilo je »čist' fajn«. Ljudje so bili bolj presenečeni, ker so bili takšnih akcij manj navajeni. Po drugi strani so pa bili tudi časi in način bolj odprti. Imeli smo nekaj težav s pridobivanjem dovoljenj, ker smo bili novi. Na ulici sami pa je bil dober »žur«. Tu in tam si lahko prišel do kakšnih konfliktov, ampak po eni strani to tudi zato, ker še nismo znali stvari speljati tako, kot bi jih je treba. Hitro lahko prestopiš črto in če jo, potem moraš pričakovat, da je na drugi strani tudi črta, za katero so ljudje. Glede na to, da je bistvo uličnega teatra komunikacija med ljudmi, je to tako, da včasih poizkusiš, kje je ta črta in pride do kakšnih konfliktov. Odvisno pa je kako jih znaš razrešiti. Načeloma je bila publika tako odprta, kot je danes. Kakšni so bolj

spraševali: »Kaj je to?« za kakšne stvari, ki smo jih delali, ki so bile res »ljubi bože«. Nam so bile zabavne, publiki pa mogoče malo majn.

2. Kaj vas drži na ulici? Je to mogoče sam odnos igralec-gledalec ali je kaj druga?

Ne, da bi kdorkoli od nas (GAM) imel kaj proti temu, da bi noter igral, saj igralci tako preživijo večino časa v gledališču ali na televiziji. Razlogov za igranje na ulici je več. Prvi je ta, da samo z uličnim gledališčem v tej deželi ne moreš živeti. Če ti uspe nastopati v tujini in da tam kaj zaslužiš, potem mogoče, ampak jaz dvomim, da bi komu uspelo samo z nastopanjem. Mogoče KUD Ljud. Meni osebno je ulica zanimiva iz tako imenovanih »zgodovinskih« razlogov, da greš ven in srečaš ljudi, katerih ne moreš privabit v gledališče. Še bolj me privlači bistvo, komunikacija igralec gledalec tako rekoč ena na ena. Takšen stik z ljudmi je pristen, živ. Polno stvari se dogaja. Hoče nekdo s kolesom čez prizorišče, drug se noče umaknit. Ves čas se nekaj dogaja, zato je ulična predstava živ dogodek, kar je interesantno. Ulica je prostor, ki ga nikoli ne moreš nikoli v popolnosti kontrolirat. V gledališču lahko pa vse stvari nadzoruješ. Dobro, so izredni primeri, se nekaj zruši, enega kap zadene, nekemu se utrga,... V gledališču točno veš kam, bodo ljudje gledali, ker imaš orodja, s katerimi to narediš. Recimo: luč, glas, zvok. Ne more se ti zgoditi, da ti na primer šepetaš ali počneš nekaj zelo intimnega vmes ti pa nekdo hupa kot zmešan in vsa publika pogleda drugam. To se v gledališču ne more zgoditi, če se, je pa jasno, da bo nekdo izgubil službo. Na ulici ne moreš nikoli v popolnosti kontrolirati okolja in je to del občutka zaradi katerega smo na ulici.

Je pa tudi veliko odvisno od narave predstave. Recimo pri plesu je fokus izvajalcev le v njihovi glavi. Ukvarjajo se sami s sabo in jim ni pomembno, kaj se okoli njih dogaja. Če s plesom primerjam dramsko gledališče je popolnoma drugače. Igralci so odprti navzven in sevajo neko energijo. V klasičnih gledališčih zaradi visokega odra in sedežih na nižjem položaju imaš ogromno prostora za sevanje energije. Zmeraj dobiš nek odziv nazaj takšen ali drugačen, ampak vprašanje je, kam gre. Na ulici to poteka direktno, iz oči v oči. Ideal, ki je težko dosegljiv, je komunikacija ena na ena, da se gledalec počuti, kot da je njemu namenjeno. Če gremo nazaj na primerjavo. Pri plesni predstavi je vseeno ali ima publiko ali je nima, na predstavo to ne bo vplivalo. Gledališče pa publiko potrebuje. Igralci imamo tak ego, da jo rabimo, da jo sevamo nekemu. V gledališču se to ne opazi, ker sevaš v temo, ampak se čuti. Na ulici se vidi. Kot igralec pred gledalcem nisi skrit. Če kdo zadrema na ulici bodo vsi opazili, v gledališču, če si dovolj spreten, pa nihče. To je zelo ekstremna situacija, ki je možna

v gledališču, na ulici pa ne, ker tu ali te bo nekdo zbudil ali boš pa padel po tleh. Gledalci postanejo neka skupnost in tudi igravec je del te skupnosti, čeprav jih ni še nikoli videl in morda tudi nikoli več ne bo. Skupina so le za 15 minut do pol ure in vsi člani skupine so soustvarjalci tega dogodka. Prav zaradi prisotnosti in živosti publike postane dogodek edinstven, enkrat.

Ulično gledališče je skupna kreacija igralcev in publike. V klasičnem gledališču gre predstava pred premiero skozi roke veliko ljudi, režiserja, scenografa, kostumografa,... ki k predstavi doprinesejo avtorski del. Predstava v gledališču je kot sestavljanje in se sestavlja dokler ne pride do premiere. Ko enkrat pride do premiere se stvar konča, vsi soustvarjalci za to predstavo »nehajo obstajati«. Ostanejo še samo igralci, ki predstavo izvajajo. Pri uličnem gledališču je drugače. Gledalec je soustvarjalec, tudi po premieri se predstava spreminja, ker so avtorji na kraju dogajanja. Včasih se zgodi kaka situacija, se kaj zalomi in potem marsikaj boljše izpade ali pa tudi slabše.

Če spet primerjam s klasičnim gledališčem. Tam igravec pride ga uredijo, gre na oder, ko ga pokličejo, opravi svoje in gre z odra. Pri uličnem pa je vključen v vse procese, od postavitve scene do igranja in pospravljanja. Tudi ta del je naši skupini zelo všeč.

3. Kaj pa moteči dejavniki? Recimo nekdo se s kolesom pripelje na prizorišče predstave. Ga vključite v predstavo ali to zmoti predstavo?

Odkvisno od predstave. Veliko predstav je tako naravnanih, da so to vrstne intervencije zaželeni in potem improvizirano vključijo intervencijo v predstavo. Predstava lahko naredi ovinek okoli tega dogodka in se za nekaj časa spremeni, se potem vrne v naravni tok. So pa tudi predstave, ki so narejene, da samo sledijo tem dogodkom. Vsak od igralcev ima določen nabor reakcij, »for« za določeno situacijo. Na primer psi so blazno hvaležni igralci. So do neke mere predvidljivi, kako bodo reagirali. Če ga dražiš, bo lajal, če ga nadereš, bo šel,... so skoraj bolj predvidljivi kot otroci. Ali pa kakšne babice, ki gledajo z balkona super sodelujejo

4. Torej je potek predstave tudi pri uličnem gledališču naprej dogovorjene. Imate dogovorjene določene točke in se ostalo improvizira?

Spet odkvisno od predstave. To kar so Kud Ljud počeli danes na primer, je bilo delno dogovorjeno in delo improvizirano. Imeli so določene točke, kjer so se postavili v pozo. So pa recimo z improvizacijo v predstavo vključili tistega, ki je igral na »čuden lonec«. Nekatere so popolnoma naštudirane. Danes je bila takšna Leto 2012. Predstava teče v svojem teku ne

glede na okolico. Naša predstava (Kletka) je delno naštudirana, ima pa tudi prostor za improvizacijo. Recimo ko postavljamo trak okoli kletke, je vseeno kako ga postavimo, kolikokrat padejo količki, vemo le, da ga moramo v določenem času postaviti. Tudi začetek je popolnoma improviziran, odvisno koliko časa se ljudje zbirajo. Drugače pa je predstava naštudirana, mora imeti svoj ritem, ker drugače ni več zanimiva. Pri predstavi ŠUGLE imajo 2 možnosti, kjer lahko improvizirajo. Bilo je zanimivo, da pri prvi možnosti je igralka preveč vleka z svojo akcijo in je bila že rahlo dolgočasna. Drugič pa je tako dolgo stopnjevala, da je šla čez mejo in smo vsi razmišljali »A bo že kaj?!« in potem je tako dolgo trajalo, da nam je spet postalo zanimivo. Zadnja predstava danes, plesna predstava, so imeli neke točke naštudirane, druge pa improvizirane.

5. Je pri uličnem gledališču pomembno, da je ves čas zanimivo?

To v bistvu velja za vsako gledališče. S tem, da če si nekje noter malo težje »izgineš« kot gledalec. Je pa res, da so pri uličnem gledališču orodja drugačna. Pri klasičnem gledališču imaš na voljo orodja, s katerimi kontroliraš okolje in tam ni motečih dejavnikov. Tam ne more nič zmotiti gledalca in lahko gledajo samo eno stvar, ker drugih ni. Na primer, orodje luč osvetljuje samo eno točko in gledalci gledajo tja, ker je drugod tema. Ni tudi drugih motečih elementov in ker jih ni, si kot gledalec lahko dosti bolj pozoren na detajle, lahko slediš besedilu, si ogledaš kostume. Zunaj lahko govoriš besedilo, vendar se po 3 minutah nihče več ne bo spomnil, kaj si povedal, ker je preveč informacij v okolju. Tekst na ulici ne more bit globok, ker gledalec ne more slediti. Prav zaradi prevelike količine informacij v okolju moraš na ulici imeti dvakrat večje gibe in dvakrat počasnejše, da ti lahko gledalci sledijo.

6. Kakšna je publika v Sloveniji v primerjavi s tujino?

V Sloveniji imamo eno najboljših publik. Slovenci nismo tako zaprti, kot so ljudje severneje od nas in nismo tako temperamentni, kot so ljudje južneje od nas. Za Slovensko publiko se moraš potruditi, da jo kupiš, vendar, ko ti to uspe, jih kupiš cele.

2.2.1.2 Intervju z Jašo Jenullom

V soboto, 12.2.2011, sem opravila še intervju z Jašo Jenullom, diplomantom AGRFT oddelka za gledališko režijo, vodjo in soustanoviteljem KUD Ljud. Da na kratko predstavim KUD

Ljud. KUD Ljud je neformalna skupina ustvarjalcev, ki jih druži vera v živo umetnost, v neposredni stik z gledalcem. V gledališču in sorodnih medijih prepoznajo potencialni prostor soustvarjanja in nadgradnje lastnih idej. Že pri samem oblikovanju gledališkega dogodka se osredotočajo na interakcije gledalcev z nastopajočimi. Torej predstavo razumejo kot dogodek socialnega združevanja. Zanima jih delo v javnih urbanih prostorih in združevanje različnih žanrov. Veliko pozornosti posvečajo tudi razmisleku o namenu predstave in socialni umeščenosti svojega delovanja. Za njih je kolektiv oz avtorska skupina edini pravi ustvarjalec. Do leta 2006 so delovali pod okvirjem različnih društev, od 2006 naprej pa so se formalno povezali v produkcijsko skupino KUD Ljud. Tri leta že nastopajo s predstavo imenovano Električna invazija, s katero spodbujajo sprejemanje drugačnosti in divergentno dojetje okolja.



Slika 2: Jaša Jenull; Vir: www.ljud.si

1. Imaš izkušnje z gledališčem »znotraj«. Kako bi primerjal ulično gledališče in gledališče?

Osnovna razlika je to, da v gledališču imaš vedno publiko. Publiko, ki je izvedela, prebrala, da se to dogaja in za predstavo v večini primerov tudi plačala in zdaj tam sedi. Oni so že investirali neko energijo, so pripravljene na tebe in ti že imaš pozornost. So zainteresirani in hočejo, da se zgodi nekaj zanimivega, če so že prišli. Ulični festivali so malo drugačna scena. Kakšni so zastavljeni, da ljudje zvejo, pridejo in dobijo blazine, na katerih sedijo, ampak to je

daleč od prvotne ideje uličnega gledališča. Osnovna ideja delovanja v javnem prostoru je, da stopiš v stik z ljudmi, ki sploh tega niso pričakovali. Najprej moraš pridobit njihov interes, njihovo zanimanje, da te oni do neke mere sprejmejo, da se ustavijo in pozabijo kam grejo. Ko to pridobiš, se lahko začne nekaj razvijati. Z neke pozicije je ulično gledališče bolj zahtevno in majn nadzorovano, ker se vedno lahko zgodi nekaj nepredvidljivega, lahko pride nek avto, policija, zastoji, pijanci,... Nam so zanimivi predvsem elementi naključja, improvizacije. Vsakič se zgodi nekaj drugega.

2. So določeni deli predstave dogovorjeni ali je vse improvizirano?

Mi lovimo ravnovesje. Pri projektu Invazije imamo par točk, ki so v naprej določene, ker smo velika skupina. Število vesoljcev niha. Lahko nas je najmanj 4 in največ 15. Vsak ima svoj lik, svoj način gibanja in smo ugotovili, da je dobro, da imamo par točk določenih. V smislu, da vemo, kje bo šla pot, da vemo, kje se bomo ustavili in nekaj naredili skupaj. Vmesni čas pa je prostor za improvizacijo. Lahko se zgodi tudi nekaj drugega in se ne držimo načrtanega plana. Potem si ga spremenimo, se prilagodimo.

3. Ali vse moteče dejavnike vključite v predstavo?

Da. Če delaš v javnem prostoru, moraš to vzeti v zakup. Če pridejo tam neki čudaki, ki se začnejo dret, navijači nogometnega društva, avtomobili, otroci... vse moramo to vključit v predstavo. Noben element za nas naj ne bi bil moteč. Najbolj problematični pa so vinjeni ljudje, ker nimajo občutka. Popolnoma se vživijo, hočejo sodelovat. Nimajo občutka, kdaj se atmosfera spremeni. Recimo, da so se vsi vesoljci zbrali in grejo zdaj drugam, oni pa so še zmeraj v tistem afektu in sploh niso opazili spremembe. Niso pozorni, so brez kontrole, zato jih je potrebno malo bolj odločno usmeriti.

4. Kaj bi rekel za Slovenijo? Je to prostor za ulično gledališče?

Težko bi rekel, da bi lahko živel od tega, da bi imel eno skupino v Sloveniji in se ukvarjal samo z uličnim gledališčem. V Sloveniji ni veliko festivalov. Ana Desetnica je edini malo večji festival. Drugače so pa še drugi festivali po Sloveniji, ki iščejo predstave v smislu: »Rabimo pol ure programa in imamo 300€, pridete ali ne?« Težko je potem delati večjo stvar, bolj zahtevno, z več udeleženci. To je, kar se dotika produkcijskih pogojev. V Sloveniji je zato relativno malo skupin, ki bi delovale redno. Mi večinoma igramo v tujini. Bolj izjemoma v Sloveniji, ker ni pravih pogojev. Je pa super igrati na domačem terenu. Bolj specifične razlike, kako ljudje reagirajo je težko določiti, ker je to odvisno od mesta do mesta. Recimo v

Ljubljani, če gremo po Čopovi, so ljudje že navajeni tega, da se nekaj na ulici dogaja. Če ne druga so na Čopovi vsaj ulični glasbeniki. Ko smo enkrat šli z avtobusom v Fužine, je pa tam bil čisto drug svet. Ljudje so bili šokirani, niso znali tega umestiti. Reakcije so čisto različne. Mi na te Invazije gledamo kot na lakmusov papir, ki preverja, kako je s sprejemanjem drugačnosti v družbi. Smo zelo čudaški, ne uporabljamo jezika, ne uporabljamo prepoznavnih znakov. Potem pa vidimo, kako se ljudje odzovejo. Eni so zelo dovzetni, so sposobni sprejeti drugačnost. Kakšnim je to težje in se jim pomaga sprejeti to drugačnost. Nam najbolj zanimivo je, ko nas na začetku ljudje sprejemajo z distanco in na koncu ugotovijo, da to ni nič groznega, da se lahko sprostijo in tudi oni naredijo nekaj čudaškega. Določeni kdaj presenetijo, ko se zelo sprostijo. Na primer danes je Jure z enim starim gospodom plesal in se je ta gospod čisto vživel. Preseneti te to, da veliko ljudi čuti potrebo, da bi se sprostili, pozabili na obremenitve družbe, kako se sme obnašati in kako se ne sme, da bi to premagali. Dostikrat se to v Sloveniji premaguje z alkoholom. Se ga skupine mladih napijejo in potem se derejo po ulicah in plezajo po raznih objektih. Mi poizkušamo to atmosfero na kontroliran, pozitiven, sproščen način prikazati ljudem. Jih spodbuditi, da naj grejo izven konvencije, kaj je v javnem prostoru sprejemljivo in kaj ne, da se ustavijo in opazijo, da se da kam splezati, da je tukaj nekaj zanimivega, da spoznajo svoje okolje, v katerem vsi bolj kot ne samo hodimo od točke A do točke B in gledamo v tla.

5. Kako bi primerjal odzive ljudi v Sloveniji in v tujini? Je res, da takšne intervencije v tuji bolje sprejmejo in je Slovenija še preveč zaprta?

Razlike so. Generalno bi se dalo reči, da bolj kot greš proti severu, so ljudje simpatični, se smehljajo, ampak so bolj umirjeni in kontrolirani, zaprti, so na distanci, raje se bodo postavili 10 metrov stran in te opazovali. Bolj kot greš južno, so ljudje bolj direktni, bolj sproščeni, se bodo spustili v interakcijo. Primer v Bihaču v Bosni smo mi komaj hodili, ker so bili ljudje ves čas na nas. Potem smo mi plezali v nek avto in so nas vlekli ven, češ » ne, ne, vi se boste zabili, vi ne znate voziti!!«. Čisto so bili v tej fikciji noter in so bili totalno angažirani, da so del tega dogajanja. Recimo v Linzu pa ista scena s tem avtom, so se ljudje postavili na razdaljo 15 metrov stran in nas opazovali. Niso čutili potrebe, da bi se umešali. V Izraelu, kjer smo bili 2 krat, so ljudje tudi blazno igrivi, odprti in posledično tudi kaotični ter niso sposobni spremljati. Mi zato v takšnih državah, kjer so ljudje bolj živahni, poskušamo ustvariti bolj umirjeno atmosfero, da se ljudje večkrat med igro malo umirijo, da ni vse skupaj en velik kaos. V državah, kjer pa so ljudje bolj zadržani, pa se trudimo ustvariti nek kaos, da bi se ljudje bolj razživel. Velike razlike so med mesti. Večja mesta so bolj navajena nekih

»tujcev«, čudakov v javnem prostoru. V enem majhnem mestu pa različno. Zna bit super. Recimo ko smo bili na Sardiniji smo nastopali v majhnih vasicah, kjer se vsi poznajo in so vsi prišli na ulico ter nas sprejeli. Bil je prisoten tisti občutek nekega kolektivnega dogodka. Se nam je pa zgodilo v Koprju, da so bili ljudje posesivni do javnega prostora. Že ko smo imeli vaje in smo preizkušali na otroških igralih, kaj bi se dalo izvest, so prišli ljudje in nas pričeli naganjati: » Dol z naših igral! To so naša igrala! Kaj vi tukaj počnete! Strašite otroke.«. Imajo občutek, da je ta javni prostor njihov in da oni z njim razpolagajo. Da bi razbili ta občutek, smo se odločili, da gremo še večkrat v Koper.

6. Kako je prišlo do ideje te predstave?

Sama ideja vesoljcev se je pojavila na koncu. Začeli smo abstraktno in široko, ker se ukvarjamo s fizičnim gledališčem. Želeli smo ustvariti predstavo v javnem prostoru, ki bi bazirala na stiliziranih likih in komunikaciji, ki ne bi bila običajna. Poskušat dostopiti ljudi na drugačen način. Zelo pomembno se nam je zdelo, da širša javnost te predstave ne bi dojemala kot sodobno umetnost ali interaktivno gledališče, kot nekaj kar ne razumejo in da za razumevanje vsebine potrebujejo predznanje. Želeli smo si, da se ljudje ne bi spraševali, kaj hočemo od njih, ampak da bi se sprostili in sprejeli drugačnost. Za roza barvo smo se odločili zato, da bi se vsi liki najprej poenotili, ker ima vsak svoj »glup« izgled in svoj zvok, da nas bi ljudje lažje prepoznali. Roza tudi zato, ker ni zastrašujoča in ne agresivna. Ljudi smo s tem usmerili le v to, da se ukvarjajo z dogajanjem, ki ga izvajamo.

Ne postavljamo se nad občinstvo, želimo jim bit enaki. Postavljamo jih v situacije in potem na glede na njihove reakcije peljemo predstavo naprej. Dostokrat smo bili nad ljudi pozitivno presenečeni.

7. Kakšna je razlika med festivalom uličnega gledališča in med ulično predstavo?

Ulični festivali so bližje klasičnemu gledališču. Festivali so ulično gledališče uničili, ni več spontano, ampak je napovedano. Ulično gledališče ni več odprto, postalo je organizirano. Postalo je enako kot klasično gledališče, le da se dogaja na ulici. Poskušamo se temu izognit, ampak produkcijsko gledano pa nam zaradi velikosti ekipe ne uspe. Vesoljci ne moremo igrati ob klobuku in nam je super, da nam organizator krije stroške. Super je tudi, če organizator razume našo željo, da želimo nastopiti nenapovedano in na različnih koncih mesta. Soočenja z ljudmi so potem toliko bolj zanimiva, ker nas res ne pričakujejo in mi zmotimo njihovo rutino.

8. Kakšen je odnos med igralci, se povežete v eno veliko družino?

Glede tega smo poseben primer. Polovica ekipe živi tukaj v tem stanovanju. V bistvu smo en tak kolektiv, ki smo vajeni skupaj kuhat, pospravljat... Iz skupnega življenja se je posledično razvilo tudi skupno delovanje. Zato nam gostovanja in potovanja po več mesecev skupaj niso problem. Smo pa drugače iz čisto različnih področji. Jaz in Vid imava končan Agrft, potem so tudi sociologi, umetnostni zgodovinarji ,...

9. Ima predstava ves čas enako formo?

Mi igramo predstavo že 3 leta. Ves čas jo spreminjamo, jo razvijamo, skrbimo, da ne pride do tega, da bi predstava postala avtomatska, rutinska. Poskušamo vzdrževati neko svežino. Vsako leto vključimo novega vesoljca in se osredotočamo na druge stvar. Je pa vsaka predstava popolnoma drugačna. Običajno pa si želimo, da v enem mestu igramo vsaj dvakrat. Prvič ljudi preverimo, začutimo, drugič pa poizkusimo razbit njihov strah. Drugič potem točno vemo, kako daleč lahko gremo in kakšna mora bit dinamika predstave. Prilagajamo se publiki. Včasih uspe, da v prvo pristopimo s pravo energijo in se zgradi dober kolektivni dogodek.

10. Se je zgodil kdaj kakšen ne ljubi dogodek?

Da. Na Madžarskem smo postavili našo vesoljsko ladjo zraven enega majhnega kamna, na katerem je bila spominska plošča, ki se nam ni zdela nič posebnega. Kasneje se je ugotovilo, da je ta kamen simbol nacionalistov, neonacistov, ki je spomin neko bitko. Dva tedna pred našim nastopom so tam želeli imeti nekakšno manifestacijo in ker dogodka niso ustrezno prijavili, jih je policija razgnala. V nos jim je šlo, da so nas pustili pri miru. Napovedali so, da nam bodo uničili ladjo, klicali policijo, protestirali med našo predstavo. Organizatorji so se prestrašili. Zaradi tega se je razvila debata o umetnosti v javnem prostoru in je veliko ljudi o tem pisalo na blogih, v časopisih.

Je pa nek profil mlajših moških od 15 do 30, ki imajo agresivno reakcijo na našo drugačnosti. Počutijo se ogrožene in bi zaradi tega radi napadli. Takšnih primerov je razmeroma malo.

Zanimivi so tudi varnostniki in policisti, ki se znajdejo v dilemi. Ker so na dolžnosti, morajo vzdrževati red in mir. Po drugi strani se jim pa to zdi enkratni dogodek in se jim na obrazu vidi, da bi se želeli vključiti. V Izraelu so ulični festivali zagrajeni in vsak gledalec

mora it skozi rentgenski pregled. Mi smo se tam začeli z detektorji kovine ter uslužbenci igrat in nato priteče njihov šef in se začne dret, da ljudje hodijo nepreverjeni na festival.

2.2.2 Analiza intervjujev

Igralci na ulici se soočajo z številnejšimi izzivi kot tisti v gledališču. Nimajo na voljo orodji, s katerimi bi kontrolirali okolje, usmerjali gledalčevo pozornost, kot so luč, glasba, zvokovni efekti. Srečujejo se z raznimi motečimi dejavniki, zato je večina uličnih predstav zastavljenih tako, da so ti dejavniki vključeni v igro oz. celo zaželeni, igralcem predstavljajo izziv. Naključja (avtomobili, kolesarji, vinjeni ljudje, psi,...) igralci največkrat z improvizacijo integrirajo v svojo predstavo. Predstava lahko naredi ovinek okoli dejavnika in se čez nekaj časa vrne v normalen tok ali pa se vsak od ustvarjalcev na osnovi predvidevanja pripravi na določene moteče dejavnike. Improvizacija je odvisna od narave predstave. Nekatere so popolnoma naučene in imajo improvizacijske vložke le ob stiku z motečim elementom. Druge predstave imajo natančno določene le posamezne točke, ostalo pa je popolnoma improvizirano. Zaradi velike količine informacij v okolju (veliko ljudi, različni zvoki, vonjave, moteči dejavniki,...) igralci na ulici ne uporabljajo prezahtevnih, globokih besedil, ker jim gledalec ne more slediti. Ulično gledališče je svojemu okolju prilagodilo tudi gibe, kot pravi gospod Osojnik so »dvakrat večji in dvakrat počasnejši«. Ulična predstava nima zagotovljene publike. Predstava kot takšna mora pritegniti mimoidoče in spontano poskrbeti za svoje občinstvo. Osnovna ideja delovanja v javnem prostoru je, da igralec stopi v stik z ljudmi, ki tega sploh ne pričakujejo. Ko pridobi igralec gledalčevo pozornost, se prične komunikacija, ki je bistvo uličnega gledališča. Cilj uličnega gledališča je doseči komunikacijo »ena na ena«, torej vsak gledalec bi se moral med predstavo počutiti tako, kot da se igralec posveča samo njemu in z njim komunicira na osebni ravni. Ulična predstava je uspešna samo takrat, ko jo ustvarijo igralci in gledalci skupaj. Igralce drži na ulici prav komunikacija, participacija gledalcev pri izvedbi predstave in dinamično okolje.

Oba intervjuvanca sta se povedala, da imamo v Sloveniji eno izmed najboljših publik. Omenjeno trditev opravičujeta s splošno razširjenim stereotipom o tem da smo Slovenci ravno prav temperamentni, ne preveč, ne premalo. Menita tudi, da smo Slovenci zahtevna publika, ampak trdita, da je slovenski gledalec zelo zvest. To je gospod Osojnik izrekel zelo slikovito: »Za Slovensko publiko se moraš potruditi, da jo »kupiš«, vendar, ko ti to uspe, jih »kupiš« cele.«

V sodobnem času tudi v ulično gledališče vdira racionalizacija. Ulično gledališče, za katero velja, da se želi naključno srečati s posameznikom, ki ne zahaja v gledališče, se danes organizira v festivale. Iz ekonomskega stališča je to za igralce prednost, saj imajo zagotovljeno plačilo. Slabost pa je izguba pristnega emocionalnega odnosa, ki je nekoč vladal na ulicah. Ulično gledališče postaja vse bolj podobno »klasičnemu gledališču«, se institucionalizira, le da nima stalnega prostora, dogaja se v javnem prostoru. Iz ulic izginja magija, ljudi predstave ne presenetijo, saj se večinoma odvijajo v sklopu festivalov, ki imajo določen razpored. Tudi igralcem organizirano ulično gledališče ni več zanimivo, saj so se s predstavitvijo na ulico želeli izogniti organiziranju.

2.2.3 Prikaz podatkov pridobljenih z anketo

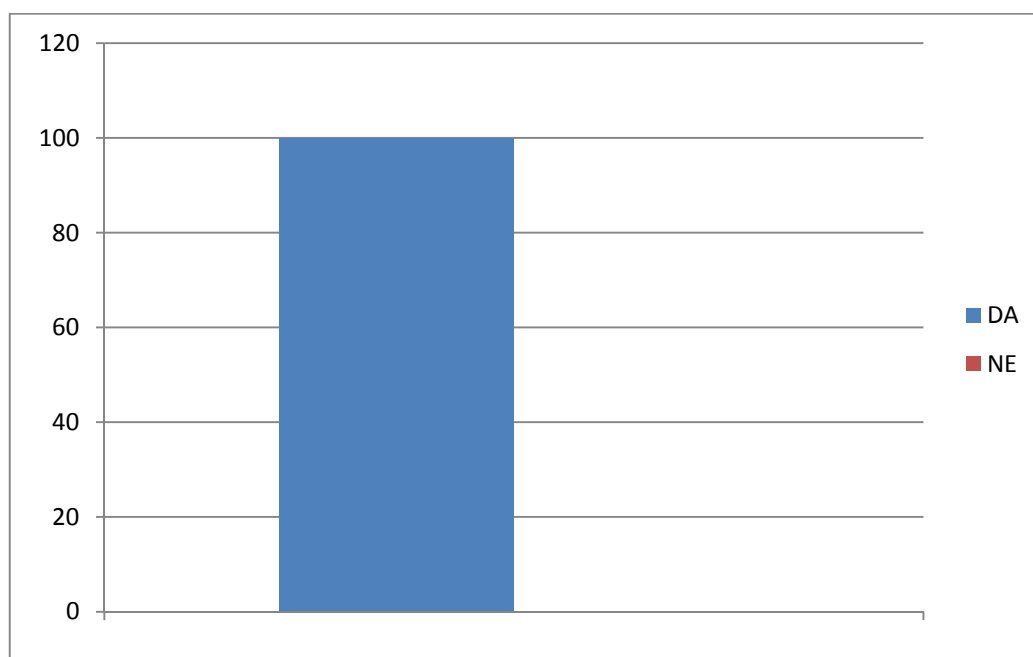
Anketo sem 7. marca 2011 razdelila med dijake Gimnazije Slovenske Konjice. Razdeljenih je bilo 110 anket. Vrnjenih je bilo 102. Od teh sta bili 2 neveljavni, zato sem jih v statistično obdelavo vključila 100 anket. Podatke sem obdelala s programom Microsoft Office Excel 2007.

Tabela 1: Število in odstotek dijakov, ki so oddali anketo po spolu

	Število	delež [%]
Moški	33	33
Ženski	67	67

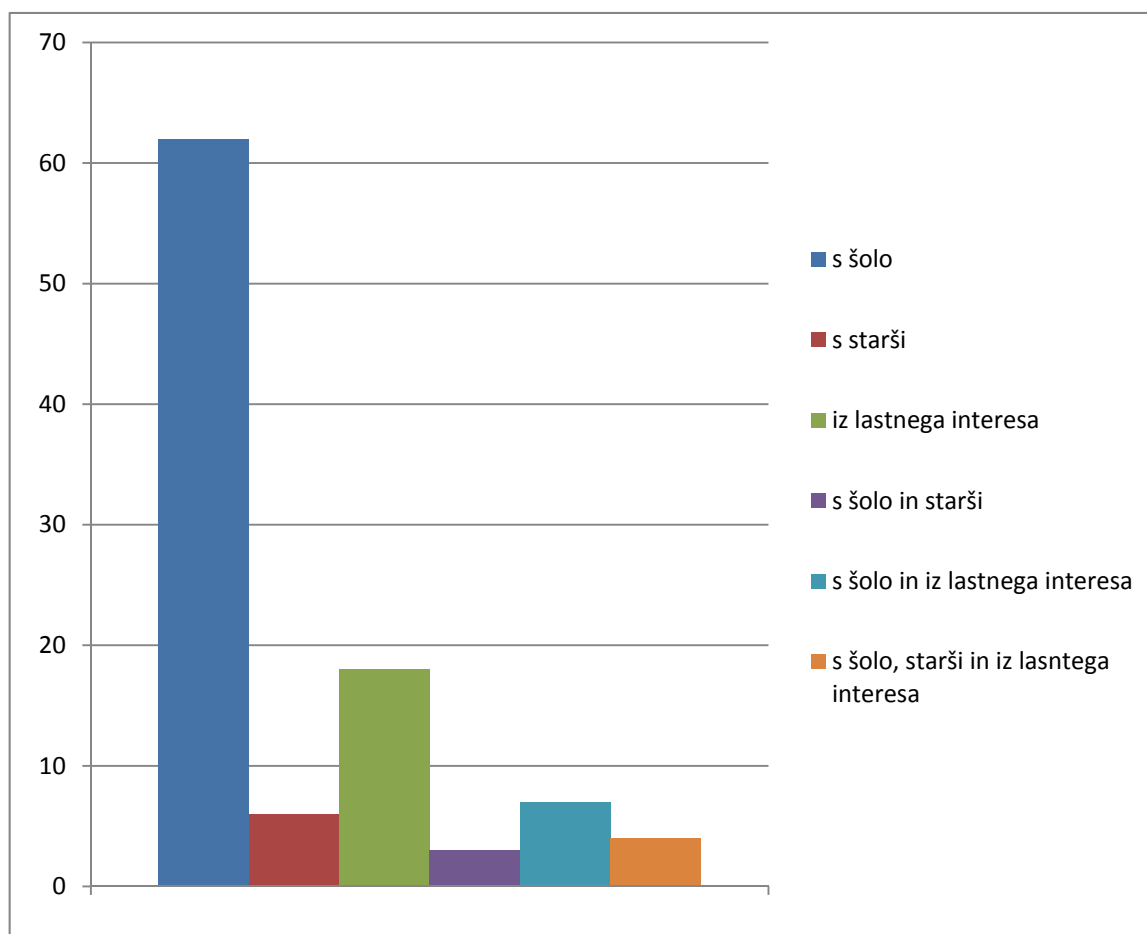
Tabela 2: : Število in odstotek dijakov, ki so oddali anketo, po letnikih (prikaz po številu in deležih)

	Število	delež [%]
1. letnik	19	19
2. letnik	28	28
3. letnik	25	25
4. letnik	30	30

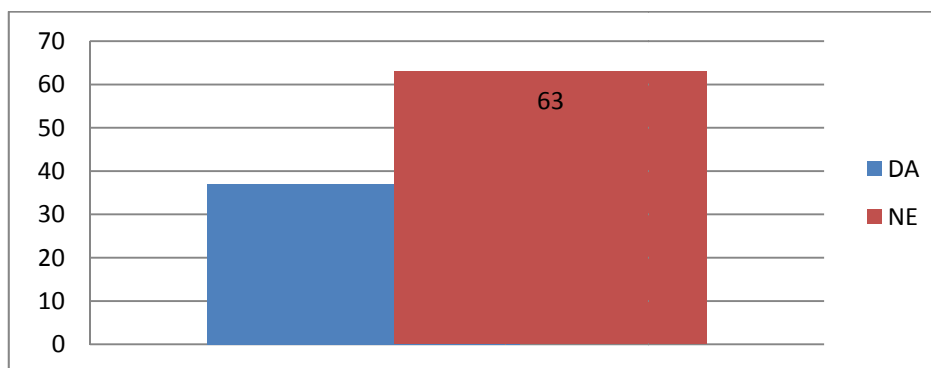
Graf 1: Si kdaj obiskal/-a gledališče? (prikaz po deležih)**Tabela 3: Zakaj si obiskal/-a predstavo? (prikaz po številu in deležih)**

	število	delež [%]
Obiskal/-a sem jo s šolo	62	62
Obiskal/-m sem jo s starši	6	6
Obiskal/-a sem jo iz lastnega interesa	18	18
Obiskal/-a sem jo s šolo in starši	3	3
Obiskal/-a sem jo s šolo in iz lastnega interesa	7	7
Obiskal/-a sem jo s šolo, s starši in iz lastnega interesa	4	4

Graf 2: Zakaj si obiskal/-a predstavo? (prikaz po številu in deležih)



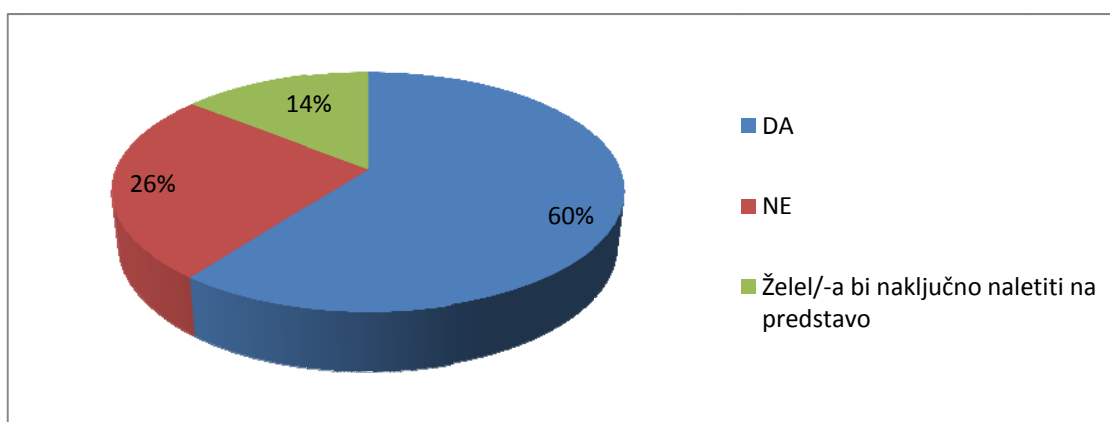
Na to vprašanje so dijaki lahko odgovorili z več odgovori. Namenoma sem ločila kategorije, saj je tako razvidno, kateri motivacijski dejavnik na dijake najbolj vpliva. Večina dijakov (62%) je obiskalo gledališko predstavo samo s šolo, ker je to del učnega načrta. S šolo in s starši so gledališče obiskali 3% dijakov. S šolo in iz lastnega interesa je predstavo obiskalo 7% dijakov in s šolo, starši ter iz lastnega interesa je gledališče obiskalo 4% dijakov. Če vse skupaj seštejem, je 76 dijakov (76%) obiskalo gledališče s šolo. Samo s starši je predstavo obiskalo 6 dijakov (6%). Če k tem 6% prištejem še dijake, ki so odgovorili, da so predstavo obiskali še zaradi katerega drugega motivacijskega dejavnika, je vse skupaj s starši gledališče obiskalo 13 dijakov (13%). 18 dijakov (18%) je gledališko predstavo obiskalo zgolj iz lastnega interesa. Če k tem 18 dijakom prištejem še tiste, ki so odgovorili s kombinacijo odgovorov, je vse skupaj 29 dijakov (29%) obiskalo predstavo iz lastnega interesa.

Graf 3: Si si kdaj ogledal/-a kakšno ulično predstavo? (prikaz po deležih)

Od 100 anketirancev je 37% odgovorilo, da so si že ogledali kakšno ulično predstavo. 63 dijakov pa ulične predstave še ni videlo, kar dokazuje, da se le 2/5 dijakov zanima za kulturo uličnega gledališča. Na žalost je tako, da elitna kultura, med katero bi se ulično gledališče po kvaliteti lahko uvrščalo, najstniške populacije ne zanima. Po besedah M. Ule v sodobnosti mladi težijo k zabavi in pasivnemu izkoriščanju prostega časa.

Tabela 4: Bi obiskal/-a kakšno ulično predstavo, če bi vedel/-a zanjo? (prikaz po številu in deležih)

	Število	delež [%]
DA	38	60
NE	16	26
Želeli bi naključno naleteti na predstavo	9	14

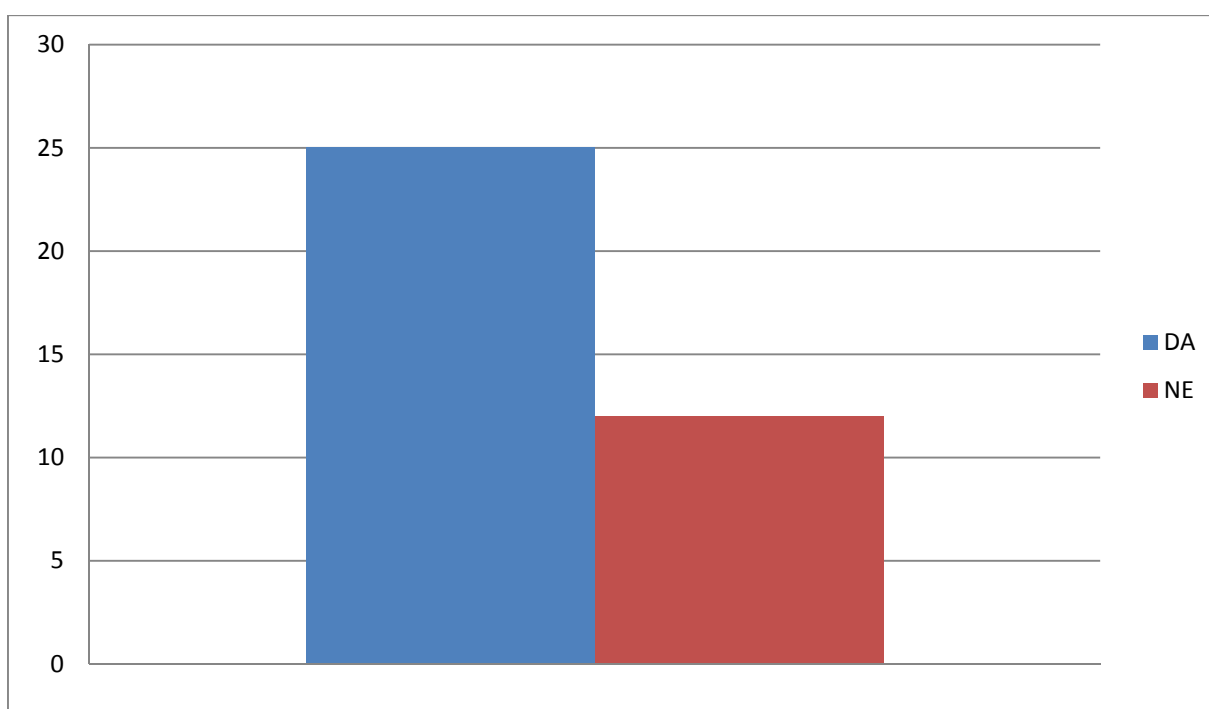
Graf 4: Bi obiskal/-a ulično predstavo, če bi vedel/-a zanjo? (prikaz po deležih)

To je bilo zastavljeno selektivno, nanj so odgovorili vsi tisti dijaki, ki so na 5. vprašanje odgovorili z NE. Takšnih dijakov je bilo 63. 38 dijakov (60 %) bi obiskalo ulično predstavo, če bi vedeli zanjo. Ulične predstave ne bi obiskalo 16 dijakov, kar predstavlja 26%. Na predstavo bi želelo naključno naleteti le 9 dijakov (14%).

Tabela 5: Ali te je ulično gledališče bolj pritegnilo kot »klasično«?(prikaz po številu in deležih)

	Število	Delež [%]
DA	25	68
NE	12	32

Graf 5: Ali te je ulično gledališče bolj pritegnilo kot "klasično"? (prikaz po številu)

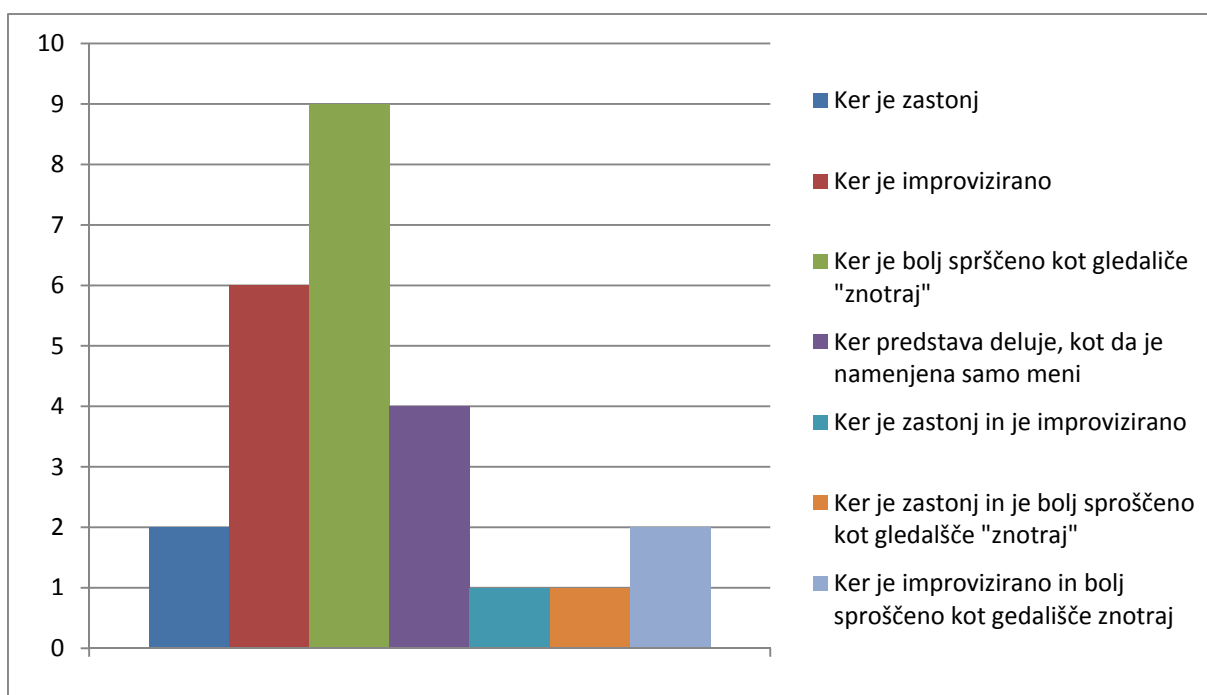


Tudi to vprašanje je bilo zastavljeno selektivno, nanj so odgovorili vsi dijaki, ki so na 5. vprašanje odgovorili z ne. Odgovorilo je 37 dijakov, od katerih je 25 dijakov (68%) bolj pritegnilo ulično gledališče.

Tabela 6: Zakaj te je ulično gledališče bolj pritegnilo kot »klasično«? (prikaz po številu in deležu)

	število	delež [%]
Ker je zastoj	2	8
Ker je improvizirano	6	24
Ker je bolj sproščeno kot gledališče »znotraj«	9	36
Ker predstava deluje, kot da je namenjena samo meni (komunikacija »ena na ena«)	4	16
Ker je zastoj in je improvizirano	1	4
Ker je zastoj in je bolj sproščeno kot gledališče »znotraj«	1	4
Ker je improvizirano in bolj sproščeno kot gledališče »znotraj«	2	8

Graf 6: Zakaj te je ulično gledališče bolj pritegnilo kot »klasično«? (prikaz po številu)



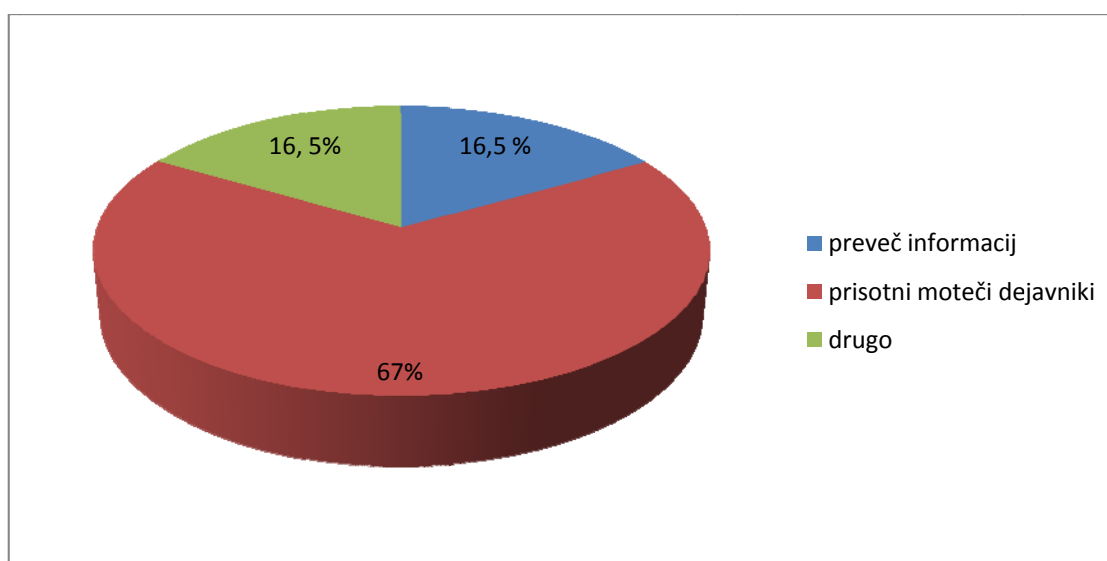
Na to vprašanje so odgovarjali vsi tisti anketiranci (25 dijakov), ki so na 7. vprašanje odgovorili z da. Na vprašanje je bilo mogoče odgovoriti z več odgovori hkrati. Največ dijakov (9 dijakov; 36%) je pritegnila samo sproščenost uličnega gledališča. Dva dijaka (8%) je poleg sproščenosti pritegnila še večja količina improvizacije, enega dijaka (4%) pa poleg sproščenosti še, da je predstava zastoj. Če vse skupaj seštejem, je večja sproščenost pritegnila 12 dijakov, kar znaša 48%. 6 dijakov (24%) je pritegnila le večja prisotnost

improvizacije. Če prištejem k temu še dijake, ki so odgovarjali s kombiniranimi odgovori, je 9 dijakov (36%) dijakov pritegnila improvizacija. 4 dijake (16%) je pritegnila komunikacija »ena na ena« . Samo to, da je ulično gledališče brez vstopnine, je pritegnilo 2 dijaka (8%). Če prištejem še 2 dijaka (8%), so z odgovorom, da jih ulično gledališče bolj pritegne kot klasično, ker je zastoj, odgovorili 4 dijaki (16%).

Tabela 7: Zakaj te ulična predstava ni pritegnila? (prikaz po številu in deležih)

	Število	delež [%]
Preveč informacij v okolju	2	16,5
Prisotni so bili moteči dejavniki	8	67
Drugo	2	16,5

Graf 7: Zakaj te ulična predstava ni pritegnila? (prikaz po deležih)

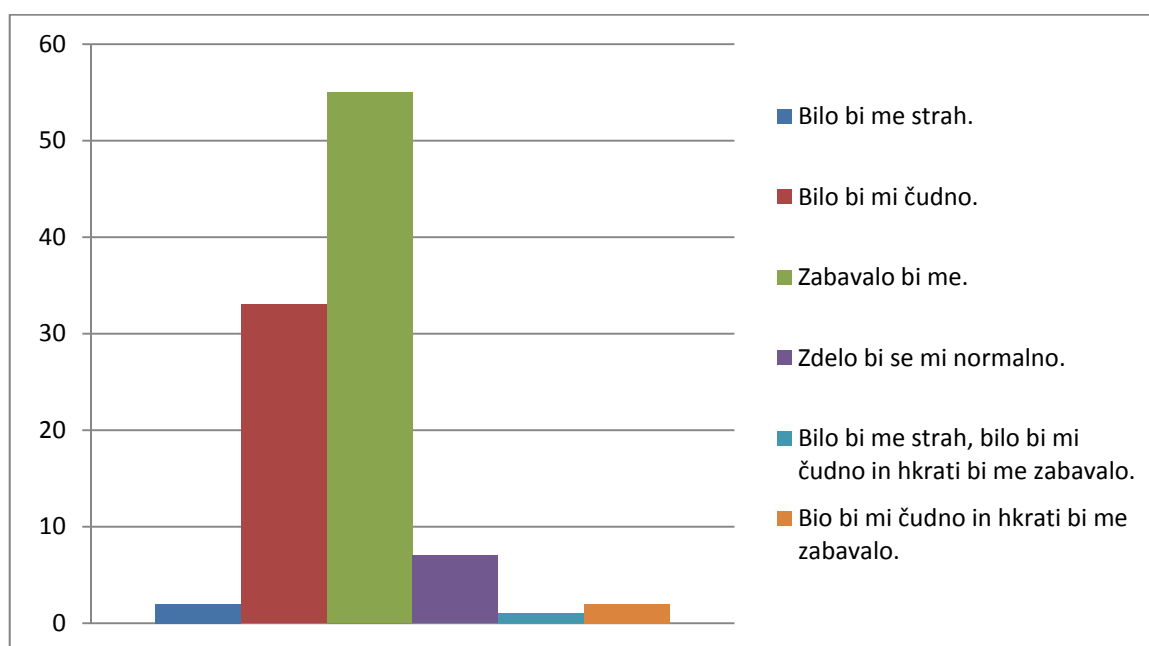


Tudi to vprašanje je bilo selektivne narave. Nanj so odgovarjali vsi dijaki, ki so na 7. vprašanje odgovorili za NE. Takšnih dijakov je bilo 12. Ulična predstava 8 dijakov (67%) ni pritegnila zaradi prisotnosti motečih dejavnikov. Dva dijaka (16,5%) ni pritegnila zaradi prevelike količine informacij v okolju. Dva dijaka pa sta kot odgovor navedla drugo. Pod drugo je eden navedel, da predstava ni bila kvalitetna, drugi pa, da sploh ni bilo prisotnega pravega gledališkega priokusa.

Tabela 8: Kako bi se počutil, če bi se naenkrat na ulici pojavili na primer roza vesoljci in pričeli s tabo komunicirati v nenavadnem jeziku in s čudnimi gibi? (prikaz po številu in deležih)

	število	delež [%]
Bilo bi me strah.	2	2
Bilo bi mi čudno, nenavadno.	33	33
Zabavalo bi me.	55	55
Zdelo bi se mi normalno	7	7
Bilo bi me strah, bilo bi mi čudno in hkrati bi me zabavalo	1	1
Bilo bi mi čudno in hkrati bi me zabavalo	2	2

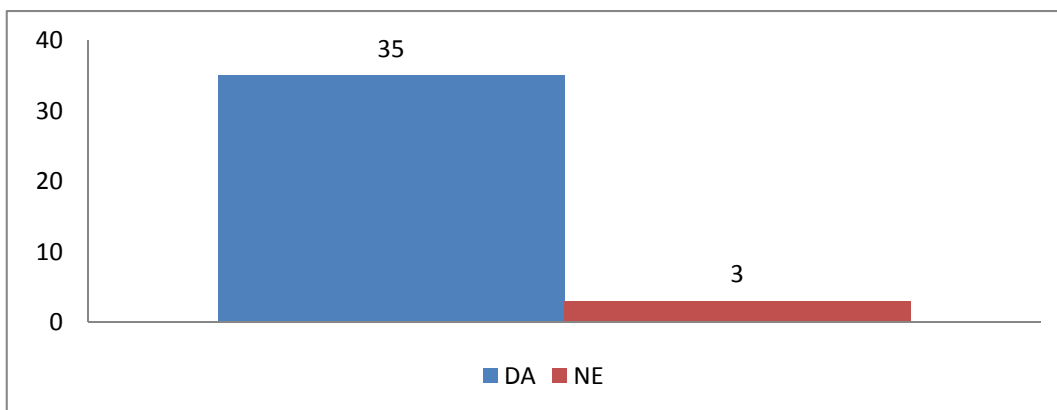
Graf 8: Kako bi se počutil, če bi se naenkrat na ulici pojavili na primer roza vesoljci in pričeli s tabo komunicirati v nenavadnem jeziku in s čudnimi gibi? (prikaz po številu)



Na to vprašanje je bilo možno odgovoriti z več odgovori. Naključna integracija v predstavo bi 55 dijakov samo zabavala. Enega dijaka bi naključna integracije prestrašila, zdelo bi se mu čudno in hkrati bi ga zabavalo. Dvema dijakoma (2%) bi se naključna integracija zdela čudna in hkrati bi ju zabavala. Skupaj je odgovor, naključna integracija v predstavo bi me zabavala, obkrožilo 58 dijakov. Vključitev v predstavo bi se 33 dijakom zdela čudna. Če k temu prištejem še dijake, ki so obkrožili več odgovorov, je odgovor, bilo bi mi čudno, izbralo 35 dijakov. 7 dijakom bi se vključitev v predstavo zdela popolnoma

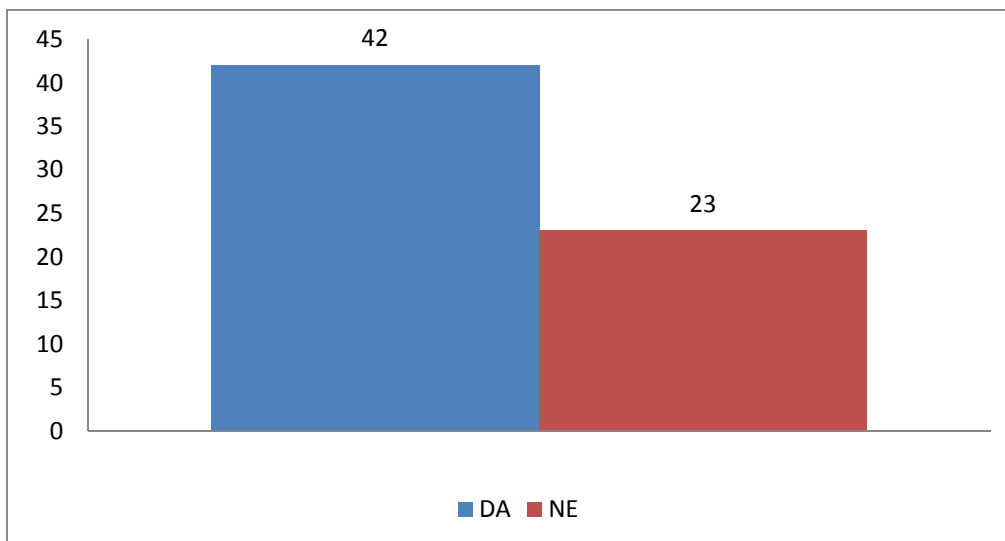
normalna. Dva dijaka (2%) bi ob naključni integraciji občutila strah. Skupaj z dijaki, ki so izbrali več odgovorov, so 3 dijaki, ki bi jih ob naključni integraciji bilo strah.

Graf 9: Bi dijaki poskušali premagati strah oz. sprejeti drugačnost? (po številu)



Na to vprašanje so odgovarjali vsi dijaki, ki so na 10. vprašanje odgovorili, da bi jih bilo strah ali da bi jim bilo čudno, nenavadno. Takšnih dijakov je bilo 38. 35 dijakov (92%) je odgovorilo, da bi premagali svoj strah oz. sprejeli drugačnost. 3 dijaki (8%) pa ne bi sprejelo drugačnosti oz. ne bi premagali strahu.

Graf 10: Bi se dijaki kljub svojim vsakdanjim obveznostim vključili v predstavo? (prikaz po številu)



Na to vprašanje so odgovorili vsi dijaki, ki so na 10. vprašanje odgovorili, da jih zabavalo ali da bi se jim zdelo normalno. Takšnih dijakov je bilo 65. Od 65 dijakov bi se 42 dijakov (65%) vključilo v predstavo kljub obveznostim. 23 dijakov (35%) pa bi nadaljevalo svojo pot.

2.2.4 Analiza pridobljenih podatkov in ovrednotenje hipotez

Tekom raziskovanja sem s pomočjo ankete ugotovila, da je celotna populacija dijakov že vsaj enkrat obiskala gledališče. Večinoma so dijaki predstavo obiskali s šolo, ker je to del učnega načrta. Le malo dijakov je obiskalo predstavo s starši ali iz lastnega interesa. To dokazuje, da zanimanje mladine za gledališko umetnost upada in da šola kot motivacijski dejavnik ni uspešna, saj nima ustrezne moči za usmerjanje v kulturo. Šola omejuje formalnost in predstave, ki si jih dijaki ogledajo s šolo se morajo skladati z učnim načrtom. Za razliko od šole ima družina kot primarna in neformalna skupina moč vplivati na posameznika, da bo zahajal v gledališče. V postmodernem času so družine v krizi, saj se pojavlja časovna neusklajenost med zaposlenostjo staršev in časom, ki ga starši namenjajo družini. Zaradi tega večji del socializacije otrok poteka izven družine v izobraževalnih institucijah, kjer so odnosi formalni in ni prisotne emocionalnosti. Relativno majhno število dijakov (37% anketirancev) se je že srečalo z uličnim gledališčem. Po besedah M. Ule mladi pasivno izkoriščajo prosti čas in v večini primerov težijo k zabavi. Podatek, da bi veliko število dijakov, ki še niso obiskali ulične predstave, jo obiskalo, če bi zanjo vedeli, dokazuje velik vpliv medijev na mlade.

Kljub maloštevilnemu obisku gledališča se je prva hipoteza potrdila, torej ulično gledališče je postalo bolj priljubljeno kot »klasično«. Večina anketirancev se je trdila, da jih je ulična predstava bolj pritegnila, ker je bolj sproščena kot »klasična predstava«. Torej je temeljni cilj uličnega gledališča dosežen, predstava je ljudem bližje in je upor institucionalizaciji. Oba intervjuvanca pa opozarjata, da se ulično gledališče po svoji poti institucionalizira. Organizirajo se ulični festivali, ki uničujejo pristnost, emocionalnost in nepričakovanost ulične predstave.

Delovanje v javnem prostoru je nepredvidljivo in ulice ni mogoče v popolnosti nadzorovati. Oba intervjuvanca kot igralca in režiserja uličnih predstav pravita, da se mora umetnik z nepredvidljivostjo ulice sprijazniti, vse elemente mora vzeti v zakup. Navajata dve možnosti integracije motečih dejavnikov in sprememb: improvizacija, »ovinek okoli dogodka« (predstava se za nekaj časa spremeni, nato se vrne v normalen tok). Obstajajo tudi predstave (večinoma plesne predstave), ki se na spremembe v okolju ne odzivajo, večina predstav pa je načrtovanih tako, da so moteči elementi zaželeni. Torej se potrdi druga hipoteza, da se gledališče na ulici uspešno spopada z dinamičnim okoljem, elemente svojih predstav sproti prilagaja spremembam okolja.

Tudi hipoteza, da v ulični predstavi gledalec večinoma sodeluje, ni le opazovalec dogajanja, se potrdi, saj je po besedah gospoda Osojnik bistvo uličnega gledališča komunikacija »ena na ena«, vsak gledalec se mora počutiti, kot da je predstava namenjena samo njemu. Po besedah obeh intervjuvancev se igralci trudijo doseči ideal »ena na ena«, dosežejo ga le redko. Rezultati ankete pa dokazujejo, da gledalce ulične predstave v največji meri zabavajo in so se gledalci pripravljene spustiti v interakcijo z igralci. Delu anketirane populacije (35%) se zdi ulične predstave nenavadne, ampak so v veliki meri navedli, da so jih pripravljene sprejeti (92%).

3 ZAKLJUČEK

Gledališče kot umetnost odraža družbeno dogajanje, ga kritizira in hkrati zabava ljudstvo. Prisotno je že od antičnih časov in nikoli ni prenehalo obstajati.

Z analizo literature sem ugotovila, da se je tudi ulično gledališče pojavilo že v antični dobi s Tespisom. Kasneje se je spet pojavilo v srednjem veku, ko na vrhuncu bili Pasioni in liturgične igre ter v času sodobnega gledališča, ko so se umetniki uprli institucionalizaciji. Skozi celotno raziskovalno nalogo sem ugotovila, da je bil temeljni cilj predstavitev gledališča na ulico dosežen. Umetniki so se soočili z gledalcem, ki v gledališče običajno ni zahajal. Glede na rezultate ankete jim je uspelo ustvariti popularno gledališče, saj je večina anketirancev, ki so že obiskali kakšno ulično predstavo, odgovorila, da jih je ulična predstava bolj pritegnila kot »klasična«. Ugotovila sem tudi, da umetnikom vse težave, ki jih prinaša odprt prostor, predstavljajo izziv in so prav ti izzivi en izmed razlogov, zakaj umetniki ostajajo na ulici. Drug razlog tako imenovana komunikacija »ena na ena«, vsak gledalec se mora počutiti tako, kot da je predstava namenjena samo njemu.

Pričakovala sem, da uličnim umetnikom organiziranje festivalov predstavlja prednost, vendar pa je ravno nasprotno. Festivali prinašajo le zagotovilo plačila in vnašajo racionalizacijo ter izganjajo magijo in emocionalnost, kar umetnikom ni všeč. Menijo, da nimajo več pristnega stika z naključnim mimoidočim in se jim ni več potrebno boriti za njihovo pozornost, ker publika ve kdaj in kje bo predstava..

Kot je značilno za vse umetnosti se tudi tu pojavljalo parasocialni stiki. Gledališka skupina oblikuje svoj lasten svet, čeprav so njeni člani še vedno del kolektiva. Pogoj za vstop v ta svet je poznavanje in druženje znotraj gledališke umetnosti, ki nadomesti običajen način komuniciranja. V veliki meri pa lahko umetniki tudi izgubijo kontakt s kolektivom, kar se potem odraža v njihovem ustvarjanju (glej Prilogo: Opazovanje z lastno udeležbo). Eden izmed takšnih primerov so KUD Ljud. Člani te skupine živijo skupaj, znotraj predstave pa komunicirajo z znaki, ki so nam ne razumljivi.

4 Viri in literatura

Barle - Lakota A., Počkar M., Novak - Fajfar B., Popit T., Pluško A., 2005, Uvod v sociologijo, Učbenik za sociologija v gimnazijskem izobraževanju, Ljubljana, DZS

Barle -Lakota A., Počkar M., Novak-Fajfar B., Rener T., Antić M. G., Popit T., Puško A., Ratkai – Ilič M.

Carlson M., 1992, Teorija gledališča: zgodovinski in kritični pregled od Grkov do danes, Ljubljana, MGL

Hartnoll P., 1989, Kratka zgodovina gledališča, Ljubljana, MGL

Poniž D., 1995, Komedija in mešane dramske zvrsti, Ljubljana, Znanstveno publicistično središče

Hartnoll P., 1985, The Theatre: A concise History, Singapore, World of Art

Kralj K., 2006, Ulično gledališče, diplomsko delo, Ljubljana, Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede

Žilavec G., 2003, Moj Dedek Mirko ali Kam grem, od kod prihajam in kaj je za večerjo, Ljubljana, Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Oddelek za gledališče in radio

Uradna stran Gledališča Ane Monro:

<http://www.anamonro.org/>

Uradna stran Kulturno umetniškega društva LJUD:

<http://www.ljud.si/>

Metka Kuhar: Za vedno brez perspektiv?

<http://www.delo.si/clanek/85294>

5 PRILOGE

Priloga 1: Izpis celotnega intervjua z Gorom Osojnikom

1. Kakšni so bili začetki gledališča Ane Monro?

Ustanovila sta ga Andrej Rozman Roza in Mare Kovačič jeseni leta 1982. Prišel sem par mesecev kasneje.

2. Kakšen je bil slovenski prostor takrat (leta 1982) za ulično gledališče? Kako so ljudje to sprejeli?

Pred Gledališčem Ane Monro je še nekaj »predzgodovine«. Že pred GAM je bilo Pocestno gledališče Predrazpadom in en festival mednarodnega značaja, ki se je imenoval Pomladni festival. Torej sta v enem trenutku soobstajali dve skupini: ena je bila Gledališče Predrazpadom, kjer smo bili vsi, potem pa sta Roza in Marjan začela z neko svojo možnostjo, Gledališčem Ane Monro. Nekaj časa smo delali na obeh projektih skupaj, potem pa je GAM bolj zaživel.

Da bi se spomnil, kako je bilo s publiko... da bi bilo kaj posebnega ne vem. Bilo je čist fajn. Ljudje so bili bolj presenečeni, ker so bili takšnih akcij manj navajeni. Po drugi strani so pa bili tudi časi in način bolj odprti. Imeli smo nekaj težav s pridobivanjem dovoljenj, ker smo bili novi. Na ulici sami pa je bil dober žur. Tu in tam si lahko prišel do kakšnih konfliktov, ampak po eni strani to tudi zato, ker še mi nismo znali stvari speljati tako kot bi jih je treba. Hitro lahko prestopiš črto in če jo, potem moraš pričakovat, da je na drugi strani tudi črta, za katero so ljudje. Glede na to, da je bistvo uličnega teatra komunikacija med ljudmi, je to tako, da včasih poizkusiš, kje je ta črta in pride do kakšnih konfliktov. Odvisno pa je kako ga ti znaš razrešiti. Načeloma je bila publika tako odprta kot je danes. Kakšni so bolj spraševali, kaj je to, za kakšne stvari, ki smo jih delali, ki so bile »ljubi bože«. Nam so bile zabavne, publiko pa mogoče malo majn.

Nekje okoli leta 1985 se je oblikovala prva predstava z naslovom *1492 ali ALI lahko striptizeta danes pred vojno še sploh kaj pokaže*, ki smo jo igrali zelo dolgo, tako noter kot zunaj. Večinoma pa na nenavadnih prostorih kot so lokali in veselice. V Italiji smo igrali na eni veselici in bilo je zelo nenavadno za vse udeležene, za igralce, gledalce in organizatorje. Ne vem kako smo tam pristali, ampak končalo se je dobro. V glavnem igrali smo kjerkoli.

Kar se tiče uličnega gledališča, smo imeli več akcij, ki so bile bolj povorka značaja. Bile so bolj pohodne. Imeli smo neke instrumente, našigali smo neke komade, delali smo velik šunder in še neke točke. Potem se je s časoma to formiralo v predstave. Dolga leta smo delali predstave za zunaj in za noter, ne iste. Za tem smo se vključili v KUD France Prešeren in v tem času je mogoče ulični del dejavnosti rahlo zamrl, ampak je potem spet oživel. Potem pa je nekje pred 15 leti (1995) padla odločitev, da gremo na ulico. Od takrat naprej smo na ulici, tu in tam se nam še kakšna predstava »zamota« noter.

3. Kaj vas drži na ulici? Je to mogoče sam odnos igralec-gledalec ali je kaj druga?

Ovisno kako. Ni, da bi kdorkoli od nas imel kaj proti temu, da bi noter igral, saj večina kot igralci tako preživijo večino časa v gledališču ali na televiziji. Razlogov za to je več. Prvi je ta, da samo z uličnim gledališčem v tej deželi ne moreš živeti. Če ti uspe nastopati v tujini in da tam kaj zaslužiš, potem mogoče, ampak jaz dvomim, da bi komu uspelo samo z nastopanjem. Mogoče KUD Ljud. Meni osebno je ulica fajn iz teh čisto »zgodovinskih« razlogov, da greš ven in srečaš ljudi, katerih ne moreš privabit v gledališče. Mene še bolj privlači to bistvo, komunikacija igralec gledalec tako rekoč ena na ena. Ta pristen stik z ljudi je živ, polno stvari se dogaja. Hoče en s kolesom čez, drug pa noče, skoz se nekaj dogaja, to je živ dogodek. To je interesantno pri uličnem gledališču in ulica je prostor, ki ga nikoli ne moreš v popolnosti kontrolirat. V gledališču lahko pa vse stvari nadzoruješ. Dobro, so izredni primeri, se nekaj zruši, enega kap zadene, nekemu se utrga, ... V gledališču ti točno veš kam, bodo ljudje gledali, ker imaš orodja, s katerimi to narediš. Recimo: luč, glas, zvok. Ne more se ti zgoditi, da ti na primer šepetaš ali počneš nekaj zelo intimnega vmes ti pa nekdo hupa kot zmešan in vsi pogledajo drugam. To se v gledališču ne more zgoditi, če se, je pa jasno, da bo nekdo izgubil službo. Na ulici ne moreš nikoli v popolnosti kontrolirati okolja in je to tudi del fore, občutka. Drugo je tud ta kontakt s publiko, ki je bistvo po mojem.

Neka generalna primerjava med tremi žanri, ki ste jih lahko tudi danes videli. Recimo ples. Fokus ljudi, ki izvajajo, je v njihovi glavi. Ukvarjajo se sami s sabo in jim ni pomembno kaj se okoli dogaja. Če pogledamo dramsko gledališče je pa drugače. Igralci so odprti navzven in sevajo neko energijo. V klasičnih gledališčih zaradi visokega odra in sedežih na nižjem položaju imaš ogromno prostora za sevanje energije. Zmeraj dobiš nek odziv nazaj takšen ali drugačen, ampak vprašanje je, kam gre. Na ulici to poteka direktno, iz oči v oči. Ideal, ki je težko dosegljiv, je komunikacija ena na ena, da se gledalec počuti, kot da je njemu namenjeno. Če gremo nazaj na primerjavo. Pri plesni predstavi je vseeno ali ima publiko ali je

nima, na predstavo to ne bo vplivalo. Gledališče pa publiko potrebuje. Igralci imamo tak ego, da jo rabimo, da jo sevamo nekemu. V gledališču se to ne opazi, ker sevaš v temo, ampak se čuti. Na ulici se pa vidi. Kot igralec pred gledalcem nisi skrit. Če kdo zadrema na ulici bodo vsi opazili, v gledališču, če si dovolj spreten, pa nihče. To je zelo ekstremna situacija, ki je možna v gledališču, na ulici pa ne, ker tu ali te bo nekdo zbudil ali boš pa padel po tleh. Gledalci postanejo neka skupnost in tudi igralec je del te skupnosti, čeprav jih ni še nikoli videl in morda tudi nikoli več ne bo. Skupina so le za 15 minut do pol ure in vsi člani skupine so sokreatorji tega dogodka. Prav zaradi prisotnosti in živosti publike postane dogodek edinstven in to je tisto kar je meni všeč. Ulično gledališče je skupna kreacija igralcev in publike. V klasičnem gledališču gre predstava pred premiero skozi roke veliko ljudi, režiserja, scenografa, kostumografa,... ki k predstavi doprinesejo avtorski del. Predstava v gledališču je kot sestavljanka in se sestavlja dokler ne pride do premiere. Ko enkrat pride do premiere se stvar konča, vsi soustvarjalci za to predstavo »nehajo obstajati«. Ostanejo še samo igralci, ki predstavo izvajajo. Pri uličnem gledališču je drugače. Gledalec je soustvarjalec, tudi po premieri se predstava spreminja, ker so avtorji na kraju dogajanja. Včasih se zgodi kaka situacija, se kaj zalomi in potem marsikaj boljše izpade ali pa tudi slabše.

Če spet primerjam z klasičnim gledališčem. Tam igralec pride ga uredijo, gre na oder, ko ga pokličejo, opravi svoje in gre z odra. Pri uličnem pa je vključen v vse procese, od postavitve scene do igranja in pospravljanja.

4. Kaj pa moteči dejavniki? Recimo nekdo se s kolesom pripelje na prizorišče predstave. Ga vključite v predstavo ali to zmoti predstavo?

Ovisno od predstave. Veliko predstav je tako naravnanih, da so to vrstne intervencije zaželeni. Na primer psi so blazno hvaležni. Psi so do neke mere predvidljivi, kako bodo reagirali. Če ga dražiš, bo lajal, če ga nadereš, bo šel,... so skoraj bolj predvidljivi kot otroci. Ali pa kakšne babice, ki gledajo z balkona super sodelujejo. Predstava lahko naredi ovinek okoli tega dogodka in se za nekaj časa spremeni, se potem vrne v naravni tok. So pa tudi predstave, ki so narejene, da sledijo tem dogodkom. Vsak od igralcev ima določen nabor reakcij, »for« za določeno situacijo.

5. Torej je potek predstave tudi pri uličnem gledališču naprej dogovorjene. Imate dogovorjene določene točke in se ostalo improvizira?

Odkvisno od predstave. To kar so Kud Ljud počeli danes na primer, je bilo delno dogovorjeno in delo improvizirano. Imeli so določene točke, kjer so se postavili v pozo. So pa recimo z improvizacijo v predstavo vključili tistega, ki je igral na čuden pisiker.

Nekatere so naštudirane, če gledamo Leto 2012. Naša predstava (Kletka) je delno naštudirana, ima pa tudi prostor za improvizacijo. Recimo ko postavljamo trak okoli kletke, je vseeno kako ga postavimo, kolikokrat padejo količki, vemo le da ga moramo v določenem času postaviti. Tudi začetek je popolnoma improviziran, odkvisno koliko časa se ljudje zbirajo. Drugače pa je predstava naštudirana, mora imeti svoj ritem, ker drugače ni več zanimiva.

Pri predstavi ŠUGLE imajo 2 možnosti kjer lahko improvizirajo. Bilo je zanimivo, da enkrat je igralka preveč vleka z svojo akcijo in je bila že rahlo dolgočasna. Drugič je pa tako dolgo stopnjevala, da je šla čez mejo in smo vsi razmišljali »a kaj bo?!« in potem je tako dolgo trajalo, da nam je spet postalo zanimivo. Zadnja predstava, plesna, so pa imeli neke točke naštudirane, druge pa improvizirane.

6. Je pri uličnem gledališču pomembno, da je ves čas zanimivo?

To v bistvu velja za vsako gledališče. S tem, da če si nekje noter malo težje »izgineš«. Je pa res, da so pri uličnem gledališču orodja drugačna. Pri klasičnem gledališču imaš na voljo orodja, s katerimi ti kontroliraš okolje in tam ni motečih dejavnikov. Tam ne more nič zmotiti gledalca in lahko gledajo samo eno stvar, ker drugih ni. Na primer, orodje luč osvetljuje samo eno točko in gledalci gledajo tja, ker je drugod tema. Ni pa tudi drugih motečih elementov in ker jih ni si kot gledalec lahko dosti bolj pozoren na detajle, lahko slediš besedilu. Zunaj lahko govorišti besedilo, vendar se po 3 minutah nihče ne bo spomnil, kaj si povedal, ker je preveč informacij v okolju. Tekst na ulici ne more bit globok, ker ne more gledalec sledit. Prav zaradi teh istih razlgoov moraš ti na ulici imeti dvakrat večje gibe in dvakrat počasnejše, da ti lahko gledalci sledijo.

7. Kakšna je publika v Sloveniji v primerjavi s tujino?

V Sloveniji imamo eno najboljših publik. Slovenci nismo tako zaprti, kot so ljudje severneje od nas in nismo tako temperamentni, kot so ljudje južneje od nas. Za Slovensko publiko se moraš potruditi, da jo »kupiš«, vendar, ko ti to uspe, jih »kupiš« cele.

Priloga 2: Izpis celotnega intervjuja z Jašo Jenullom

1. Imaš izkušnje z gledališčem »znotraj«. Kako bi primerjal ulično gledališče in gledališče?

Osnovna razlika je to, da v gledališču imaš vedno publiko. Publiko, ki je izvedela, prebrala, da se to dogaja in za predstavo v večini primerov tudi plačala in zdaj tam sedi. Oni so investirali neko energijo, so pripravljene na tebe in ti že imaš pozornost. So zainteresirani in hočejo, da se zgodi nekaj zanimivega, če so že prišli. Ulični festivali so pa malo drugačna scena. Kakšni so zastavljeni, da ljudje zvejo, pridejo, dobijo blazine, na katerih sedijo. Osnovna ideja v delovanju v javnem prostoru je to, da ti stopiš v stik z ljudmi, ki sploh tega niso pričakovali. Najprej moraš pridobiti njihov interes, njihovo zanimanje, da te oni do neke mere sprejmejo, da se ustavijo in pozabijo kam grejo. Ko to pridobiš, se lahko začne nekaj razvijati. Z neke pozicije je ulično gledališče bolj zahtevno in manj nadzorovano, ker vedno se lahko zgodi nekaj ne predvidljivega, lahko pride nek avto, policija, zastoji, pijanci, ... nam so zanimivi predvsem elementi naključja, improvizacije. Vsakič se zgodi nekaj drugega.

2. So določeni deli predstave dogovorjeni ali je vse improvizirano?

Mi lovimo ravnovesje. Pri projektu Invazije imamo par točk, ki so vnaprej določene, ker smo velika skupina. Število vesoljcev niha. Lahko nas je najmanj 4 do 15. Vsak ima svoj lik, svoj način gibanja in smo ugotovili, da je fajn, da imamo par točk določenih. V smislu, da vemo, kje bo šla pot, da vemo, kje se bomo ustavili in nekaj skupaj naredili. Vmesni čas je pa prostor za improvizacijo. Lahko se zgodi tudi nekaj drugega in se ne držimo tega plana. Potem si ga spremenimo, se prilagodimo.

3. Torej vse moteče dejavnike vključite v predstavo?

Da. Če delaš v javnem prostoru, moraš to vzeti v zakup. Če pridejo tam neki čudaki, ki se začnejo dret, navijači nogometnega društva, ... vse moramo to vključiti (inkorporirati) v predstavo. Noben element naj za nas ne bi bil moteč. Najbolj problematični so vinjeni ljudje, ker nimajo občutka. Popolnoma se vživijo, hočejo sodelovati. Nimajo občutka, kdaj se atmosfera spremeni. Recimo, da so se vsi vesoljci zbrali in grejo zdaj drugam. Niso pozorni, so brez kontrole, zato jih je potrebno malo bolj odločno usmeriti.

4. Kaj bi rekel za Slovenijo, je to prostor za ulično gledališče?

Težko bi rekel, da bi lahko živel od tega, da bi imel eno skupino v Sloveniji in se ukvarjal samo z uličnim gledališčem. V Sloveniji ni veliko festivalov. Ana Desetnica je edini malo večji festival. Drugače so pa še drugi festivali po Sloveniji, ki iščejo predstave v smislu, rabimo pol ure programa in imamo 300€, pridete ali ne? Težko je potem delati večjo stvar, bolj zahtevno, z več udeleženci. To je kar se tiče produkcijskih pogojev. V Sloveniji je zato relativno malo skupin, ki bi delovale redno. Mi večinoma igramo v tujini. Bolj izjemoma v Sloveniji, ker ni pravih pogojev. Drugače je pa super igrati na domačem terenu. Bolj specifične razlike, kako ljudje reagirajo je nemogoče določiti, ker je to odvisno od mesta do mesta. Recimo v Ljubljani, če gremo po Čopovi, so ljudje že navajeni tega, da se nekaj na ulici dogaja. Če ne druga so na Čopovi vsaj ulični glasbeniki. Ko smo pa šli z avtobusom v Fužine, je pa tam bil čisto drug svet. Ljudje so bili šokirani, niso znali tega umestiti. Reakcije so čisto različne. Mi na te Invazije gledamo kot na lakmusov papir, ki preverja, kako je s tem kaj v družbi. Smo zelo čudaški, ne uporabljamo jezika, ne uporabljamo prepoznavnih znakov. Potem pa vidimo, kako so ljudje. Eni so zelo dovzetni, so sposobni sprejeti drugačnost. Kakšnim je to težje in se jim pomaga sprejeti to drugačnost. To je nam najbolj zanimivo, ko nas neki ljudje sprejemajo z distanco in na koncu ugotovijo, da to ni nič groznega, da se lahko sprostijo in tudi oni naredijo nekaj čudaškega. Določeni kdaj presenetijo s kakšno stvarjo in se zelo sprostijo. Na primer danes je Jure z enim starim gospodom plesal in se je ta gospod čisto vživel. Preseneti te to, da veliko ljudi čuti potrebo, da bi se sprostili, pozabili na obremenitve družbe, kako se sme obnašati in kako se ne sme, da bi to premagali. Dostikrat se to pri nas premaguje z alkoholom. Se ga skupine mladih napijejo in potem se derejo po ulicah in plezajo po raznih objektih. Mi poizkušamo to atmosfero na kontroliran, pozitiven, sproščen način ljudem pokazati, da naj grejo izven konvencije, kaj je v javnem prostoru sprejemljivo in kaj ne. Da se ustavijo in opazijo, da se da kam splezati, da je tukaj nekaj zanimivega. Da opazijo in spoznajo svoje okolje, v katerem vsi bolj kot ne samo hodimo od točke A do točke B in gledamo v tla.

5. Kako bi primerjal odzive ljudi v Sloveniji in v tujini? Je res, da takšne intervencije v tuji bolj sprejmejo in je Slovenija še preveč zaprta?

Razlike so. Generalno bi se dalo reči, da bolj kot greš proti severu, so ljudje simpatični, se smehljajo, ampak so bolj umirjeni in kontrolirani, zaprti, so na distanci, raje se bodo postavili

10 metrov stran in te opazovali. Bolj kot greš južno, so ljudje bolj direktni, bolj sproščeni, se bodo spustili v interakcijo. Primer v Bihaču v Bosni smo mi komaj hodili, ker so bili ljudje ves čas na nas. Potem smo mi plezali v nek avto in so nas vlekli ven, češ » ne, ne, vi se boste zabili, vi ne znate vozit!!«. Čisto so bili v tej fikciji noter in so bili totalno angažirani, da so del tega dogajanja. Recimo v Linzu pa ista scena s tem avtom, so se ljudje postavili na razdaljo 15 metrov stran in nas opazovali. Niso čutili potrebe, da bi se umešali. V Izraelu, kjer smo bili 2 krat, so ljudje tudi blazno igrivi, odprti in posledično tudi kaotični ter niso sposobni spremljat. Mi zato v takšnih državah, kjer so ljudje bolj živahni, poskušamo ustvariti bolj umirjeno atmosfero, da se ljudje večkrat med igro malo umirijo, da ni vse skupaj en velik kaos. V državah, kjer pa so ljudje bolj zadržani, pa se trudimo ustvariti nek kaos, da bi se ljudje bolj razživali. Velike razlike so med mesti. Večja mesta so bolj navajena nekih »tujcev«, čudakov v javnem prostoru. V enem majhnem mestu pa različno. Zna bit super. Recimo ko smo bili na Sardiniji smo nastopali v majhnih vasicah, kjer se vsi poznajo in so vsi prišli na ulico ter nas sprejeli. Bil je prisoten tisti občutek nekega kolektivnega dogodka. Se nam je pa zgodilo v Kopru, da so bili ljudje posesivni do javnega prostora. Že ko smo imeli vaje in smo preizkušali na otroških igralih, kaj bi se dalo izvest, so prišli ljudje in nas pričeli naganjati: » Dol z naših igral! To so naša igrala! Kaj vi tukaj počnete! Strašite otroke.«. Imajo občutek, da je ta javni prostor njihov in da oni z njim razpolagajo. Da bi razbili ta občutek, smo se odločili, da gremo še večkrat v Koper.

6. Kako je prišlo do ideje te predstave?

Sama ideja vesoljcev se je pojavila na koncu. Začeli smo abstraktno in široko, ker se ukvarjamo s fizičnim gledališčem. Želeli smo ustvariti predstavo v javnem prostoru, ki bi bazirala na stiliziranih likih in komunikaciji, ki ne bi bila običajna. Poskušat dostopiti ljudi na drugačen način. Zelo pomembno se nam je zdelo, da širša javnost te predstave ne bi dojemala kot sodobno umetnost ali interaktivno gledališče, kot nekaj kar ne razumejo in da za razumevanje vsebine potrebujejo predznanje. Želeli smo si, da se ljudje ne bi spraševali, kaj hočemo od njih, ampak da bi se sprostili in sprejeli drugačnost. Za roza barvo smo se odločili zato, da bi se vsi liki najprej poenotili, ker ima vsak svoj »glup« izgled in svoj zvok, da nas bi ljudje lažje prepoznali. Roza tudi zato, ker ni zastrašujoča in ne agresivna. Ljudi smo s tem usmerili le v to, da se ukvarjajo z dogajanjem, ki ga izvajamo.

Ne postavljamo se nad občinstvo, želimo jim bit enaki. Postavljamo jih v situacije in potem na glede na njihove reakcije peljemo predstavo naprej. Dostikrat smo bili nad ljudi pozitivno presenečeni.

7. Kakšna je razlika med festivalom uličnega gledališča in med ulično predstavo?

Je pa velika razlika med tem ali je to ulični festivali in so ljudje prišli gledat predstavo ter je bližje klasičnemu gledališču. Festivali so ulično gledališče uničili, ni več spontano, ampak je vse napovedano. Ulično gledališče ni več odprto, postalo je organizirano. Postalo je enako kot klasično gledališče, le da se dogaja na ulici. Poskušamo se temu izognit, ampak produkcijsko gledano pa nam zaradi velikosti ekipe ne uspe. Vesoljci ne moremo igrati ob klobuku in nam je super, da nam organizator krije stroške. Super je tudi, če organizator razume našo željo, da želimo nastopiti nenapovedano in na različnih koncih mesta. Soočenja z ljudmi so potem toliko bolj zanimiva, ker nas res ne pričakujejo in mi zmotimo njihovo rutino.

8. Kakšen je odnos med igralci, se povežete v eno veliko družino?

Glede tega smo poseben primer. Polovica ekipe živi tukaj v tem stanovanju. V bistvu smo en tak kolektiv, ki smo vajeni skupaj kuhat, pospravljat... Iz skupnega življenja se je posledično razvilo tudi skupno delovanje. Zato nam gostovanja in potovanja po več mesecev skupaj niso problem. Smo pa drugače iz čisto različnih področji. Jaz in Vid imava končan Agrft, potem so tudi sociologi, umetnostni zgodovinarji ,...

9. Ima predstava ves čas enako formo?

Mi igramo predstavo že 3 leta. Ves čas jo spreminjamo, jo razvijamo, skrbimo, da ne pride do tega, da bi predstava postala avtomatska, rutinska. Poskušamo vzdrževati neko svežino. Vsako leto vključimo novega vesoljca in se osredotočamo na druge stvar. Je pa vsaka predstava popolnoma drugačna. Običajno pa si želimo, da v enem mestu igramo vsaj dvakrat. Prvič ljudi preverimo, začutimo, drugič pa poizkusimo razbit njihov strah. Drugič potem točno vemo, kako daleč lahko gremo in kakšna mora bit dinamika predstave. Prilagajamo se publiki. Včasih uspe, da v prvo pristopimo s pravo energijo in se zgradi dober kolektivni dogodek.

10. Se je zgodil kdaj kakšen ne ljubi dogodek?

Da. Na Madžarskem smo postavili našo vesoljsko ladjo zraven enega majhnega kamna, na katerem je bila spominska plošča, ki se nam ni zdela nič posebnega. Kasneje se je ugotovilo, da je ta kamen simbol nacionalistov, neonacistov, ki je spomin neko bitko. Dva tedna pred našim nastopom so tam želeli imeti nekakšno manifestacijo in ker dogodka niso ustrezno prijavili, jih je policija razgnala. V nos jim je šlo, da so nas pustili pri miru. Napovedali so, da nam bodo uničili ladjo, klicali policijo, protestirali med našo predstavo. Organizatorji so se prestrašili. Zaradi tega se je razvila debata o umetnosti v javnem prostoru in je veliko ljudi o tem pisalo na blogih, v časopisih.

Je pa nek profil mlajših moških od 15 do 30, ki imajo agresivno reakcijo na našo drugačnost. Počutijo se ogrožene in bi zaradi tega radi napadli. Takšnih primerov je razmeroma malo.

Zanimivi so tudi varnostniki in policisti, ki se znajdejo v dilemi. Ker so na dolžnosti, morajo vzdrževati red in mir. Po drugi strani se jim pa to zdi enkratni dogodek in se jim na obrazu vidi, da bi se želeli vključiti. V Izraelu so ulični festivali zagrajeni in vsak gledalec mora iti skozi rentgenski pregled. Mi smo se tam začeli z detektorji kovine ter uslužbenci igrati in nato priteče njihov šef in se začne dret, da ljudje hodijo nepreverjeni na festival.

Priloga 3: ANKETA

Pozdravljeni!

Sem Valentina Pugelj, dijakinja 4.a in pripravljam raziskovalno nalogo pri predmetu sociologija z naslovom Fenomen uličnega gledališča. Kot sestavni del mora biti vključena tudi anketa, zato lepo prosim, da anketo izpolniš.

1. Obkroži spol: M Ž
2. Letnik: 1 2 3 4

3. Si kdaj obiskal/-a gledališče?
 DA NE

4. Če si na prejšnje vprašanje odgovoril/-a z DA:
 Zakaj si obiskal/-a predstavo? (lahko obkrožiš več odgovorov)
 - a) Šel/Šla sem s šolo
 - b) Šel/Šla sem s starši
 - c) Šel/Šla sem iz lastnega interesa
 - d) Drugo: _____

5. Si si kdaj ogledal/-a kakšno ulično predstavo?
 DA NE

6. Če si na 5. Vprašanje odgovoril/-a z ne:
 Bi obiskal/-a kakšno ulično predstavo, če bi vedela zanjo?
 DA NE Želel/-a bi naključno naleteti na predstavo

7. Če si na 5. vprašanje odgovoril/-a z DA:
 Ali te je ulično gledališče bolj pritegnilo kot klasično ?
 DA NE

8. Če si na 7. vprašanje odgovoril/-a z DA:
Zakaj DA? (lahko obkrožiš več odgovorov)
- Ker je zastoj.
 - Ker je improvizirano in nikoli ne veš, kaj se bo zgodilo.
 - Ker je bolj sproščeno kot gledališče »znotraj«.
 - Ker predstava deluje, kot da je namenjena samo meni (komunikacija »ena na ena«)
 - Drugo: _____
9. Če si na 7. vprašanje odgovoril/-a z NE:
Zakaj NE? (lahko obkrožiš več odgovorov)
- Preveč informacij je bilo v okolju in se nisem mogel/mogla skoncentrirati na predstavo.
 - Prisotni so bili moteči dejavniki. (npr. zaradi gostega prometa nisem slišal besedila)
 - Drugo: _____
10. Kako bi se počutil/-a, če bi se naenkrat na ulici pojavili na primer roza vesoljci in pričeli s tabo komunicirati v nenavadnem jeziku in s čudnimi gibi? (lahko obkrožiš več odgovorov)
- Bilo bi me strah.
 - Bilo bi čudno, nenavadno.
 - Zabavalo bi me.
 - Zdelo bi se mi nekaj čisto normalnega.
 - Drugo: _____
11. Če si na 10. vprašanje odgovoril/-a z a ali b:
Bi poskušal/-a svoj strah premagati oz sprejeti drugačnost?
- DA NE
12. Če si na 10. vprašanje odgovoril/-a z c ali d:
Bi se kljub svojim vsakdanjim obveznostim vključil/-a kot aktivni gledalec/gledalka v predstavo?
- DA NE
- Hvala za sodelovanje in pomoč! ☺

Priloga 4: Obisk Malega oglednega festivala uličnega gledališča

V sklopu raziskovalne naloge sem se odločila, da v soboto, 12. 2. 2011, obiščem Mali ogledni festival uličnega gledališča v Ljubljani. Izmed vseh uprizorjenih predstav, sem si natančneje ogledala predstavi Električna invazija v izvedbi KUD Ljud in Kletka v izvedbi Gledališča Ane Monro, ker tem skupinam pripadajo tudi moji intervjuvanci.

Električna invazija, KUD Ljud

Predstava je bila na sporedu ob 10. uri zjutraj na Čopovi ulici v Ljubljani, z začetkom pri pošti. Petnajst minut pred 10. je na ulici vse potekalo kot vsak dan, ljudje so opravljali svoja rutinska opravila (šli v trgovino ali pekarno, se sprehajali,...). Pet minut pred začetkom predstave se je zbralo manjše število oseb (okrog 10), ki so čakali na predstavo. Naenkrat se je na drugi strani Slovenske ceste pojavilo 5 roza vesoljcev. Vsak je imel svoj značilen zvok in svoj specifičen gib. Publika se je zbrala na robu ceste. Večina ljudi je fotografirala. Nato so igralci prečkali cesto. Pri tem so ustavili par avtomobilov, splezali na enega in na sredini Slovenske ceste naredili pozo. Nato so prišli do publike, ki se jim je odmaknila, da bi omogočila prosto pot. Igralci so si nato naključno izbrali nekoga izmed ljudi, ga povohali, pogledali, kaj ima v rokah, se ga mogoče dotaknili. Za tem je eden od igralcev vstopil v kavarno in pričel komunicirati s parom, ki je sedel ob oknu. Ostali igralci so prilepili svoje obraze k oknu in opazovali reakcije para. Ko je igralec prišel iz kavarne, so se spet postavili v pozo in nadaljevali svojo pot proti Prešernovemu trgu. Naenkrat so se igralci iz skupine razkropili po ulici in vsak igralec se je ali ukvarjal z nekom ali plezal po luči, hodil po ograji McDonaldsa. Igralci so se »igrali« z ljudmi, se jih dotikali, jih objemali, poljubljali, jim kazali čudne gibe. Starejši gospod se je vživel in za enim izmed igralcev ponovil čuden gib. Nekaj časa sta ponavljala gibe, potem sta se objela in šla vsak svojo pot. Šestega igralca je publika odkrila v izložbi trgovine Orsay, kjer je stal namesto lutke zraven zastave 70% znižanje. Sedmi igralec je sedel na nekakšni rolki in se je pripeljal iz majhne ulice nasproti trgovine Orsay in se zaletel v zid ob izložbi. Publika sedmega igralca ni pričakovala, mnogi so se prestrašili. Igralec na rolki se je vrtel in se ukvarjal predvsem z otroci. Razdeljeval je bombone. Sprva so se ga otroci bali, kasneje so jim roza vesoljci postali zanimivi. Okupirali so tudi uličnega glasbenika, ki je igral na nenavadno glasbilo. Okoli njega so v krogu plesali in okoli igralcev se je zbrala publika. Na Prešernovem trgu so roza vesoljci najprej splezali na maketo Ljubljane, ker so spet naredili pozo. Nato so se razkropili po Prešernovem trgu. Eden

je splezal na kip Franceta Prešerna, drugi se je spuščal po ograji stopnic. Tretji je pograbil pod pazduho mene in še eno dekle in skupaj smo naredili dva kroga po Prešernovem trgu v nenavadnem koraku. Večina publike (vključno z mano) je bila skoraj tako roza kot igralci. Nepričakovano se je na Prešernov trg pripeljal taksi. S svojimi vesoljskimi kretnjami so vesoljci taksi »napadli« in tisti, ki so se lahko, so se usedli v taksi in se odpeljali. Vesoljec na hoduljah in tisti iz izložbe pa sta odšla peš. Publika se je razkropila, kot da se ni zgodilo nič. Vsak je spet šel svojo pot, le da je bil rahlo roza obarvan.

Med predstavo so se nekateri spraševali: »Kdo so ti čudaki?«, »Kaj se pa grejo?«. Drugi so reagirali: »Ooo, to so pa tisti iz Slovenske ceste!«.

Kletka, Gledališče Ane Monro

Predstava je bila napovedana ob 11 uri na Stritarjevi ulici. Pred predstavo je sredi ulice stala velika kletka. Okoli nje so se počasi zbirali ljudje na razdalji 5m. Deset minut čez 11 sta se ob kletki pojavila dva igralca, oblečena v policista. Eden je prišel sta spraševati ljudi, če vedo, čigava je ta kletka. Če je pridobil kakšno zanimivo informacijo, je šel po drugega igralca in sta skupaj naredila zapisnik. Ljudje so večinoma odgovorili, da ne vedo, le redko kdo si je izmislil, čigava bi kletka lahko bila. Nato je prišel še tretji igralec, ki je bil prav tako oblečen v policista, ki je prinesel velik zaboj z rekviziti. Potem so kletko ogradili. In preizkušali kletko ter ugotavljali, kako bodo ulovili zver. Postavili so past, jo zakrili s predmeti gledalcev (robčki, vrečke, ...). Past so preizkušali tako, da je eden od policistov igral zver. Vsi poizkusi so bili neuspešni. Za tem so razglasili stanje nevarnosti in skušali publiko, ki ni bila panična, pomirit. Predstava se je končala tako, da je četrti igralec, ki je igral človeka, ki je pravkar prišel iz trgovine, šel čez ograjeno območje mimo kletke. Policisti so ga pretepli in zaprli v kletko.

Predstava je ljudi zabavala, vendar jih ni vključevala tako pogosto kot predstava KUD Ljud.