

Hedi-Liis Toome

Hogyan befolyásolják a politikai értékek a színház működését?

Az észtországi Tartu példája összehasonlító európai perspektívában¹

Absztrakt

A tanulmány egy empirikus kutatás eredményeit mutatja be, amely a színház működését (a produkció, a disztribúció és a recepció területeit, valamint ezek kapcsolatait) vizsgálta Tartu városában. Ennek keretében az egy év alatt megrendezett összes nyilvános színházi eseményt kategorizálták színházi formák, műfajok szerint. Emellett kvantitatív és kvalitatív közönség- és befogadókutatásra is sor került. A kutatás alapjául a nemzetközi STEP – Project on European Theatre Systems által kidolgozott módszertan, illetve összehasonlító szempontok szolgáltak. Bár a színházi rendszerek mindig kulturális gyökerekre vezethetők vissza, és egyértelműen kultúrtörténeti, politikai és társadalomtörténeti folyamatok eredményei, a színházpolitika prioritásai és a színházi rendszer struktúrája is közvetlen hatást gyakorol a színház működésére.

Kulcsszavak: a színház működése, befogadáskutatás, közönségkutatás, értékek, empirikus vizsgálat

¹ Ez a tanulmány egy rövid áttekintése a PhD-kutatásomnak (Toome 2015). A konferencián való részvételem célja nem a publikálás volt, hanem a következtetéseim bemutatása, amelyeket legrészletesebben a disszertációmban fejtek ki (valamint annak bizonyos részei napvilágot láttak már rövidebb cikkek formájában is).

Bevezetés

A színház – legyen szó a színházi helyszínről vagy intézményről, illetőleg a színházról mint kulturális jelenségről, vagy a színházról mint a színpad és a nézők közötti kommunikáció bizonyos formájáról – nem légtüres térben létezik, hanem a társadalom része, tükrözi annak múltját és jelenét, sőt néha talán még a jövőjét is. Különösen egy neoliberális társadalomban, ahol a színház mint művészeti forma képtelen állami támogatás nélkül fennmaradni, és a színházi tevékenység társadalomra gyakorolt hatása gyakran kerül a figyelem középpontjába. Észországban viszont egyelőre nem ez a helyzet. Az olyan kérdéseket, mint „Mi a színház társadalmi szerepe?” vagy „Mi a színház célja az alkotók, a politikai döntéshozók, a nézők vagy akár azok szemszögéből, akik egyáltalán nem járnak színházba?”, ritkán teszik fel a politikai döntéshozók, de még maguk a színházi alkotók is. A színházat kutatók ugyanakkor nem kerülhetik ki ezeket.

Az észti kulturális minisztérium alulról felfelé építkező politikát folytat az előadó-művészeti intézmények tekintetében. Bár a színházakra nem vonatkoznak előírások azzal kapcsolatban, hogy mit kell tenniük, a támogatási rendszer és a jogszabályok Észország-szerte befolyásolják a működésüket. Ez a tanulmány egyedülálló és empirikusan megalapozott elemző áttekintést nyújt Tartu város színházi rendszeréről összehasonlító perspektívában.

A következőkben bemutatott adatok olyan tanulmányokon alapulnak, amelyek kisebb európai országok városainak (nem fővárosok, de regionálisan jelentős kulturális központok, valamint mindegyik egyetemi város is) a színházi működését elemzik: Groningen (Hollandia), Debrecen (Magyarország), Maribor (Szlovénia), Aarhus (Dánia), Tyneside (Egyesült Királyság).² Az itt ismertetett kutatást a STEP – The Project on European Theatre Systems nemzetközi kutatócsoport végzi, amelynek a tagjai kisebb európai országok színház-szociológiával foglalkozó tudósai közül kerülnek ki.

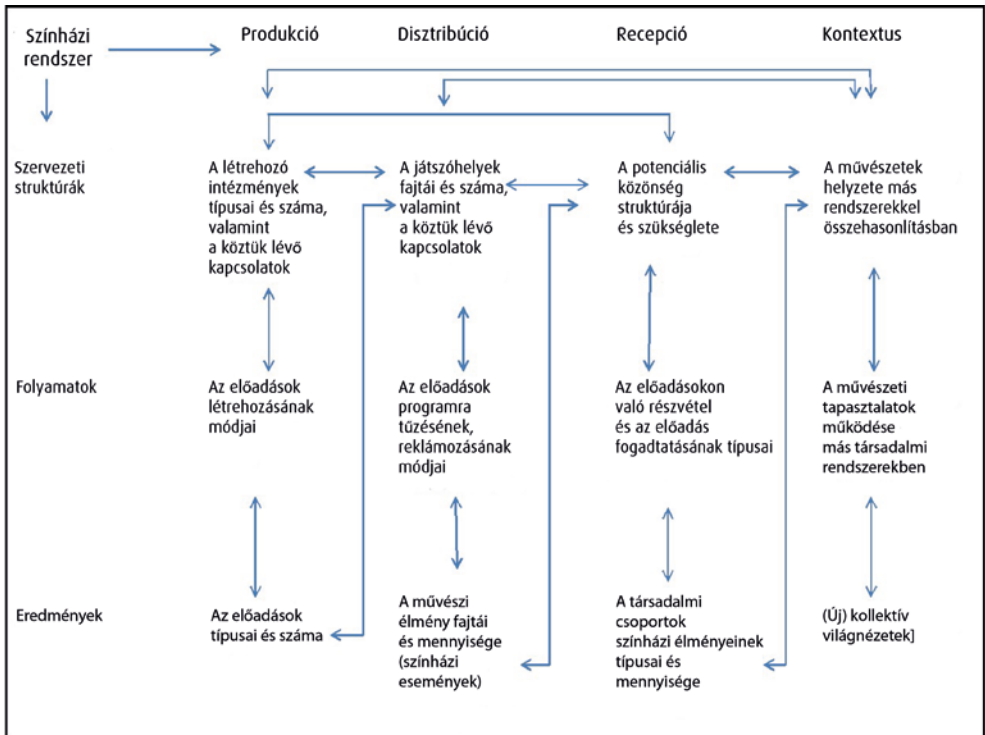
² Tyneside egyfajta kivétel – az Egyesült Királyság tagadhatatlanul nem egy kis európai ország, de az, hogy a projektet az Arts Council England támogatta, lehetővé tette, hogy az Egyesült Királyságnak ezt a különleges területét más STEP-városokkal összehasonlítva bevonjuk a kutatásba.

A kutatás érvelésének alátámasztására a lehető legtöbb empirikus adat felhasználása már a STEP első kiadványában (Van Maanen et al. 2009) is fontos volt, amely a színházi rendszerre globális és helyi szinten egyaránt ható gazdasági és politikai folyamatokat, valamint az értékek helyi szintű megvalósulásának az esettanulmányait tárgyalta (Van den Hoogen és Wilders 2009, 528).

Jelen tanulmány elsősorban a Tartu városában lévő színház működésére összpontosít, de szükség esetén összehasonlító szempontokat is bevon a vizsgálathoz. A következő kérdéseket vesszük górcső alá: 1) Mi befolyásolja a produkció, a disztribúció és a recepció területét, valamint ezek kölcsönös kapcsolatát Tartu színházi rendszerében? 2) Milyen különbségek és hasonlóságok vannak a produkció, a disztribúció és a recepció terén a STEP-városokban, és melyek a befolyásoló tényezők? 3) Milyen különbségek és hasonlóságok fedezhetők fel az egyes színházi formák kiváltotta élmények között a STEP-városokban?

Elméleti háttér

A tanulmány Hans van Maanen színházi rendszer-definícióján alapul. A holland színházkutató szerint a színházi rendszer a produkciós területből (a létrehozó szervezetek és az általuk a közönségnek kínált előadások), a terjesztési vagy disztribúciós területből (a közönség számára elérhető különböző formájú és műfajú előadások mennyisége), a befogadási vagy recepció területéből (a különböző formák és műfajok által elért látogatottság, valamint a formák és műfajok által a nézőkben kiváltott élmények száma), továbbá a kontextusból, illetőleg az e területek közötti kapcsolatokról áll (lásd az 1. ábrát a következő oldalon). Bár az ábra lineárisnak tűnik, a területek kölcsönösen befolyásolják egymást, amint azt a különböző elemek közötti kapcsolatokat mutató nyilak is jelzik. Ezek a területek három szinten (egyéni, intézményi és társadalmi) vizsgálhatók (Van Maanen 2009, 11–12), a szervezeti struktúrák, a folyamatok és az eredmények tekintetében (Van Maanen 1999, 722–726; Van Maanen 2009, 11).



1. ábra. Tanulmányozandó területek és összefüggések, amelyek a művészeti világ társadalmi szintű működését érintik (Van Maanen 2009, 12)

A STEP-kutatócsoport szempontjából a „működés” az esztétikai élményhez, jelen esetben az előadó-művészet élményéhez kapcsolható értékekre és funkciókra utal (Van den Hoogen 2009, 266). Hans van Maanen azt javasolja, hogy tegyünk különbséget a művészet értékei és funkciói között: „Hasznosabbnak tűnik elkülöníteni az esztétikaiérték-teremtést a belső és külső funkcióktól, amelyeket be kell tölteni ezen értékek megvalósításával” (Van Maanen 2009, 9). Ez azt jelenti, hogy a művészeteknek lehetnek olyan értékeik, amelyek egy negyedik funkciót is hordoznak, amelyek belső, azaz a művészetekre jellemzők, vagy külsők, azaz a művészeteken kívüli más típusú élményekkel (például sport stb.) is elérhetőek (Van den Hoogen 2010, 41).

A színház működésével kapcsolatos befogadástudományokra nagy hatással van a „színházi esemény” fogalma (Bennett 1997; Martin és Sauter 1995; Sauter 2000; Sauter 2008; Cremona et al. 2004) – ez azt jelenti, hogy a színpad és

a közönség közötti konkrét találkozást tágabb kontextusban értelmezzük, úgy, mint ami befolyásolja a befogadás aktusát. Tehát a hangsúly nem a befogadási folyamaton van – nemcsak a beazonosítást vagy az előadással való általános elégedettséget meghatározó szempontokon –, hanem a vizsgálat arra irányul, hogy a különböző értékeket felismerik-e a nézők, és hogy a színház hat-e vagy kell-e bármilyen módon hatnia a társadalomra az értékteremtés és azon értékek terjesztése által, amelyeket a közönség különböző tagjai felismernek. Ezért szükséges a nézők bevonása a kutatásba annak a megértése érdekében, hogy miként élük meg a színházi előadást, milyen szempontokat értékelnek leginkább, és hogy ezek az élmények kapcsolatba hozhatók-e a produkció és a disztribúció területével, illetve hogy tekinthetők-e azok eredményeinek.

Módszertan

A jelen kutatásban alkalmazott módszertant a STEP nemzetközi munkacsoport tagjai dolgozták ki. A legnagyobb kihívást a rendszerek empirikus bizonyítékon alapuló összehasonlítása jelentette (Van den Hoogen és Wilders 2009, 537; Edelman et al. 2015, 224). Ezért a színház működésének részletesebb vizsgálatához összehasonlító módszertanra volt szükség. A 2010–2014 közötti időszakban a munkacsoport négyféle adatot gyűjtött:

- 1) a város rövid leírása, különös tekintettel a kulturális és színházi infrastruktúrára (Van Maanen 2015a);³
- 2) a város színházi kínálatáról szóló adatok (Toome és Saro 2015);
- 3) kvantitatív adatok, amelyek mind a közönség-, mind a befogadáskutatást magukban foglalják (Van Maanen et al. 2015b; Wilders et al. 2015; Edelman és Šorli 2015; Toome 2015);
- 4) kvalitatív adatok, amelyek magukban foglalják a befogadáskutatást (Wilders et al. 2015).

A háromlépcsős kutatást nem lehetett minden városban elvégezni (lásd az *1. táblázatot*).

³ Ezt a táblázatban nem jelenítjük meg.

Város	Színházi eseményekre vonatkozó adatok	Kvantitatív közönség- és befogadás- kutatás	Kvalitatív befogadás- kutatás
Aarhus (Dánia)	X	–	–
Tartu (Észtország)	X	X	X
Groningen (Hollandia)	X	X	X
Maribor (Szlovénia)	X	–	–
Debrecen (Magyarország)	X	X	–
Tyneside (Egyesült Királyság)	–	X	X

1. táblázat. A STEP-városokból 2010–2014 között gyűjtött adatok

A kínálatra vonatkozó adatok lehetővé teszik a színházi rendszer létrehozási és terjesztési területének a leírását, a közönségre és annak tapasztalataira vonatkozó adatok pedig a befogadási terület elemzését. A város leírása kontextust képez az analízishez, és megkönnyíti a város kulturális életének a megértését. Általánosságban elmondható, hogy az adatgyűjtés különböző szintjei összefügghetnek, és akár függhetnek is egymástól. A város színházi kínálatának az ismerete lehetővé teszi a közönség- és befogadéskutatásra alkalmas reprezentatív produkciók kiválasztását; a kvantitatív adatok mellett gyűjtött kvalitatív adatok pedig segítenek a nézők tapasztalatainak a mélyebb elemzésében. A város leírása biztosította a kulturális infrastruktúra szükséges ismeretét, amely a kínálat vizsgálatának az alapját képezte.

A nyilvános színházi eseményekre vonatkozó adatokat az alábbiak szerint gyűjtöttük és kategorizáltuk: 1) az előadás címe, 2) az előadások száma, 3) a színházlátogatások száma a vizsgált időszakban; 4) az előadás típusa és szükség esetén 5) az előadás műfaja is. A városokban bemutatott előadások kategorizálása során a következő hét fő színházi formát használtuk: 1) prózai színház, 2) zenés színház, 3) tánc 4) *Kleinkunst* (kabaré és stand-up), 5) báb- és tárgy-színház, 6) *Nouveau Cirque* (újcirkus, kortárs cirkus) és show és 7) fizikai színház. Ezek közül hármat – a zenés színházat, a táncot és a *Kleinkunstot* – még műfajokra is osztottunk (Toome és Saro 2015, 261).

A kvantitatív közönség- és befogadó kutatás Debrecen, Groningen, Tartu és Tyneside városokban zajlott (lásd a 2. táblázatot). A cél az volt, hogy mindenhol olyan előadások sokaságát válasszuk ki, amelyek reprezentatív mintának tekinthetők a nézők számára egy évad alatt elérhető kínálatból, és igyekeztünk figyelembe venni a városban jelen lévő különböző társulatokat vagy helyszíneket is (a helyszínek és/vagy társulatok rövid áttekintését lásd Wilders et al. 2015, 309–310).

A mintában a prózai színház, a táncszínház, a zenés színház és a *Kleinkunst* előadásai szerepeltek. Kivételt képeznek a *Kleinkunst*-előadások Tartuban, mivel a kutatás időszakában nem volt ilyen típusú színházi előadás.

	Debrecen	Groningen	Tartu	Tyneside
Kutatási időszak	2012	2010–2011	2012	2014
Produkciók a mintában	8	52	13	24
Előadások a mintában	23	52	23	105
A kvantitatív felmérés válaszadói	1139	2773	1401	1808

2. táblázat. A kutatási időszak, a produkciók és az előadások száma, valamint a kvantitatív közönség- és befogadó kutatásban részt vevő válaszadók száma

A kvantitatív közönségkutatást főként elektronikus úton végeztük. A nézők általában egy elektronikus kérdőívre válaszoltak, amelyet az előadás után néhány nappal e-mailben kaptak meg. Az e-mail-címeket az előadás előtt vagy a szünetben gyűjtöttük be; Tyneside-ban a kérdőívek terjesztéséhez közönséglistákat is használtunk. Tartuban kiszámú nyomtatott kérdőívet is kiosztottunk felbélyegzett válaszborítékkal azoknak a személyeknek, akik nem rendelkeztek e-mail-címmel, de hajlandók voltak részt venni a felmérésben.

A kérdőív, amelyet a nézőknek többnyire e-mailben küldtük ki, ötféle kérdésből állt: 1) az előadás, a helyszín és általában az este általános értékelése, valamint a színházba járás okai; 2) a színházlátogatás gyakorisága, illetőleg a különböző típusú és műfajú (hivatásos és amatőr) színházak látogatásának gyakorisága az elmúlt egy évben; 3) az estével kapcsolatos elvárások, hogy a néző a színházba érkezés előtt és az előadás megtekintése után szerzett-e információkat, és ha igen, akkor honnan; 4) a színházi élményre vonatkozó kérdések; 5) a szociodemográfiai adatokra vonatkozó kérdések (Toome 2013, 66).

Ebben a tanulmányban csak a színházi élmény általános értékelésére vonatkozó kérdéseket tárgyaljuk. Az összegyűjtött adatok egyéb részeit a STEP más tagjai már felhasználták (például Van Maanen et al. 2015b; Šorli és Toome 2019), vagy a jövőben egyéni és közös tudományos munkákhoz fogják felhasználni.

Az 1. kérdésben az előadás, a helyszín és általában az este értékelését kérték egy 1–6 pontos skálán: 1 – egyáltalán nem érezte jól magát és 6 – tökéletesen jól érezte magát. A 2. kérdés egy állításokból álló listát tartalmazott, a 12. kérdés pedig egy kulcsszavakból/jellemzőkből álló felsorolást, amelyeket ugyanezen az 1–6 pontos skálán kellett értékelni. Az állítások listája többnyire Hans van Maanen TEAM-modelljén alapul (Van Maanen et al. 2013, 85), így a kijelentéseket öt csoportra lehetett osztani: teátrális (a színészi játék formáira és módjaira vonatkozóan), tematikus (a témákra és a szereplőkre vonatkozóan), immerzív (az előadás mennyire ragadta meg a nézőket), kommunikatív (a színpad és a nézők közötti kommunikációra vonatkozóan) és kontextuális (a relevanciára vonatkozóan).⁴ A kulcsszavak hat csoportba sorolhatók: formák és készségek, érzelmi hatás, kognitív hatás, komplexitás, szórakoztatás, relevancia. Az első csoport, a formák és készségek, olyan értékekre utal, mint a szépség megtapasztalása, az újonnan átélt képek és az előadók ügyességének a szintje. Az érzelmi és kognitív hatás mutatói az Eversmann-féle (2004) színházi élmény érzelmi és kognitív dimenzióit követik. A negyedik csoport, a komplexitás, a kényelmes és a kihívást jelentő tapasztalatok közötti különbségtételhez kapcsolódik (Van Maanen 2009, 191–194). A szórakoztatást gyakran a kényelmesebb élmények jellemzőjének tekintik, és ezért külön kategóriaként használják. Végül, az előadás megtapasztalt relevanciája arra utal, hogy az előadás a nézők valós életére vonatkozik-e, akár személyes, akár társadalmi szinten.

Az eredmények összegzése

Ebben az alfejezetben az empirikus kutatás eredményeit tárgyaljuk a tanulmány bevezetésében felvetett kutatási kérdések alapján. Mindenekelőtt a tartui színházi előadás létrehozása, terjesztése és befogadása közötti kapcsolatról lesz szó, mert ez lehetővé teszi a tartui színházi rendszer működésének a megismerését.

⁴ Az eredeti modelltől eltérően a narratív dimenzió helyett az immerzív dimenziót használtuk, mivel a kijelentések arra vonatkoznak, hogy a történet mennyire ragadja magával a nézőket, és mennyire képesek elmerülni a színpadon megteremtett világban.

Az elemzés kölcsönös kapcsolatot mutat a rendelkezésre álló előadások száma és a látogatottság között – egy előadást többször is eljátszhatnak, ha van elég ember, aki érdeklődik iránta. Így *a színházi rendszer működésében fontos tényezők a (bizonyos típusú) színházak számára rendelkezésre álló nézők száma és a közönség színházlátogatási szokásai*. A közönség elérhetősége egy bizonyos típusú színház számára a kultúrpolitika, valamint a művészeti marketing (reklámozás) és a színházi nevelés kérdéskörébe tartozik. A prózai színház kulturálisan és történelmileg a leginkább ismerős színházi forma, mivel az észt színházakban bemutatott előadások többsége ilyen, így a rendszeres és potenciális nézők számára ez a legkönnyebben hozzáférhető. Az oktatási rendszer is ennek a színház típusnak kedvez – a két észtországi színészképző iskola a prózai színészek kinevelésére összpontosít, illetve kisebb mértékben a táncosok és operaénekesek oktatására is; az iskolai tantervekben is elsősorban a prózai színház szerepel.

Az észt közönség kedvencei, valamint a meglévő színházi rendszer az észt *kulturális és történelmi háttér* eredménye. Az észt irodalmi kultúra a legtöbb nyugati kultúrához képest meglehetősen fiatal, virágzása a 19. század második felében kezdődött, egészen addig a német és az orosz számított az irodalmi nyelvnek. Az észt kulturális identitás nagymértékben az észt nyelvre épült és épül ma is. A mindössze egymillió ember beszélt nyelv megőrzése az észt kultúra fontos célja. Még Észtország alkotmánya is kimondja, hogy az állam „megőrzi az észt nemzetet, nyelvet és kultúrát a történelem folyamán” (lásd „Eesti kultuurpoliitika põhialused aastani 2020”). A szovjet időszakban, különösen az 1970-es és 1980-as években, amikor az eloroszosítás erős volt, a prózai színház lehetővé tette, hogy az észt nyelv megjelenjen a színházakban is. Az észt dramaturgiát a színházak és a kulturális minisztérium is nagyra értékelte, és így van ez ma is: a prózai színházi bemutatók szövegeinek 39%-a észt nyelven íródott 2010-ben; az állam az észt drámák színpadra állítását támogatja (Kultuur 2030).

Még ha a különböző színházi formáknak van is elegendő közönségük, akkor is akadályt jelenthet *a megfelelő helyszínek hiánya*. Például a táncszínháznak szüksége lehet valamekkora négyzetméterszámra vagy egy speciális táncparkettra, hogy bemutathassa az előadásokat. A báb- és tárgyszínház működéséhez szintén teljesülniük kell bizonyos feltételeknek. Tartuban egyetlen megfelelő helyszín létezik a báb- és tárgyszínház számára, de anyagi okokból ez szerződést kötött a város legnagyobb színházával, hogy főként az ő előadásait

mutassa be. A kis magánszínház, a Tartu Uus Teater alapvetően az egyetlen megfizethető helyszínt kínálja a kortárs táncegyüttesek számára, mivel a város legnagyobb színházának a páholya túl drága a kis magántáncszínházak számára, tekintettel az ilyen típusú tartui színházak elérhető nézőszámára.

Egy másik befolyásoló tényező *a kultúrpolitika a műsortervezésben, amely bizonyos színházi formákat vagy produciókat többre értékeli, mint másokat*. Emiatt egyes nagyra értékelt művek még közepes érdeklődés esetén is műsoron maradnak. Tartuban ez az operák esetében érzékelhető. Operát helyben csak Tallinnban és Tartuban mutatnak be. A Vanemuine – a város legnagyobb színháza, az egyetlen Észtországon, ahol háromféle színpadi műfajba tartozó előadásokat is tudnak játszani – zenei osztályának célja az opera műfajának fenntartása és fejlesztése, de az igazgatóság hangsúlyt fektet a musicalre is, amely a nagyközönséget és a gyermekeket célozza meg, hogy megfelelő számú nézőt biztosítson a zenés színház számára, és egyúttal elegendő bevételt ahhoz, hogy az operát fenn lehessen tartani Tartuban. Az opera általánosságban nem rentábilis műfaj, ezért a Nemzeti Opera és a Vanemuine is nagyobb állami támogatást kap a többi színháznál. Az opera ilyenén támogatása az ország déli részén kultúrpolitikai döntés eredménye.

A Vanemuine zenei részlegének esete is jól szemlélteti, hogy *az előadások költségei* befolyásolják bizonyos műfajok elérhetőségét, és arra kényszerítik a társulatokat, hogy *több nézőt vonzzanak be*. Az opera, a musical és a klasszikus balett előadása költséges, és hogy mindezeket a műfajokat fenn lehessen tartani, a musicalekkel kell nagy nézőszámot bevonni, ami akkora bevételt produkál, amekkorára az opera nem képes, hiszen az opera-előadások lehetséges nézői kevesen vannak.

Végül, az egyes színházi formák és műfajok oktatási elérhetősége közvetlenül befolyásolja a *különböző típusok és műfajok elérhetőségét*. Észtországon lehetőség van a prózai színészet elsajátítására (két iskola is van, mindkettőben Sztanyiszlavszkij módszere szerint folyik az oktatás), lehet prózai színházi rendezést tanulni (a végzetek közül néhányan zenés színházi produciókat is színpadra állítottak), dramaturgiát, díszlettervezést, balett- és kortárs táncművészetet, valamint operaéneklést. Emellett van világitástervezés-, vizuálistechológia- és színházelméleti képzés is. Az 1980-as évek végéig a színészek és rendezők többsége mind ugyanabból a színészképzőből érkezett. Még most is, amikor két színészkola létezik, az újabban alapított iskola tanárai a régebbi iskola végzősei, akik ugyanazokat az eszméket viszik tovább. A színház néhány

gyakorlati területét egyáltalán nem tanítják Észtországban – a bábszínház színészei eredetileg vagy prózai színészek, vagy külföldön tanultak. Az újcirkusz vagy az „Urban Dance” fellépőit is általában a szabadidős tevékenységeket oktató iskolákban (javarészt magániskolákban) képezik. Sajnos a *Kleinkunst*nek sincs olyan iskolája, mint Hollandiában. Észtországban csak 2002 óta lehet kulturális menedzsmentet is tanulni. Természetesen egy olyan kis országban, mint ez, nem célszerű báb- és tárgyszínházi színészeket vagy operarendezőket kinevelni, mivel a színházi területen minimális a kereslet az ilyen típusú szakemberek iránt.

Ha összehasonlítjuk a színház működését a *STEP-városokban, nevezetesen Tartuban, Aarhusban, Debrecenben, Groningenben és Mariborban*, a színházi produkciók számának („előadások száma”), disztribúciójának („előadások száma”) és látogatottságának („látogatások száma”) az elemzése rámutat bizonyos hasonlóságokra, de különbségekre is. Először is, Tartuban és Mariborban (a két legkisebb város a vizsgált városok közül) a legmagasabb az egy lakosra jutó színházlátogatások száma (1,5 látogatás). Ugyanakkor a közönség számára elérhető színházi formák választéka a bemutatók számát tekintve ebben a két városban a legszűkebb. Ez azt jelenti, hogy a tartui és maribori lakosoknak nincs annyi lehetőségük arra, hogy a különböző színházi formák közül válasszanak, mint más városok lakóinak.

	Aarhus			Debrecen			Groningen			Maribor			Tartu		
	ea.	bem.	lát.	ea.	bem.	lát.	ea.	bem.	lát.	ea.	bem.	lát.	ea.	bem.	lát.
Prózai színház	30%	54%	41%	44%	36%	42%	43%	48%	28%	45%	42%	30%	71%	72%	59%
Zenés színház	10%	13%	38%	9%	16%	24%	14%	18%	31%	13%	8%	24%	13%	19%	31%
Táncos színház	15%	7%	3%	27%	11%	11%	12%	9%	11%	9%	6%	17%	11%	8%	7%
Kleinkunst	14%	4%	12%	7%	3%	6%	24%	17%	21%	–	–	–	–	–	–
Báb- és tárgyszínház	10%	12%	2%	12%	30%	16%	2%	1%	2%	30%	43%	27%	4%	1%	2%
Egyéb ⁵	21%	10%	4%	1%	4%	1%	5%	6%	8%	3%	1%	2%	1%	1%	1%
	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%

3. táblázat. A létrehozott előadások (ea.), bemutatók (bem.) és látogatások (lát.) százalékos aránya műfajonként (Toome és Saro 2015, 279)

5 Az „egyéb” kategória olyan színházi formákat tartalmaz, mint a *Cirque Nouveau* és a *show*, a fizikai színház stb. Ezeket azért soroltuk egy csoportba, mert ilyen színházi formák még nem nagyon elérhetők, és nem szolgálja számottevő információval, ha külön kategóriaként kezelnénk őket az elemzés során.

Tartu kiemelkedik a prózai színházi előadások legnagyobb arányával, míg Mariborban sok báb- és tárgyszínházi produkciót láthatunk, Groningenben pedig a *Kleinkunst*-produkciók aránya a legmagasabb a kínálatban. Míg az előadások színházi formák szerinti felosztása lehetővé teszi, hogy megértsük a potenciális nézők számára rendelkezésre álló színházi kínálat sokféleségét, addig az előadások felosztása informatívabb a színházi formák elérhetőségi szintjéről, valamint tisztább képet ad arról, hogy a közönség ténylegesen mit látogat. Bár Groningenben és Aarhusban más városokhoz képest meglehetősen gazdag a különböző előadások választéka, a terjesztés területén a prózai színház dominál a kínálatban, illetve megosztja vezető pozícióját a báb- és tárgyszínházzal, mint Mariborban, illetve Debrecenben. A többi város kínálatában nem sok báb- és tárgyszínházi előadás szerepel. Groningenben az előadások 17%-a *Kleinkunst*, ami négyszer több, mint más városokban. Ez azt jelenti, hogy azokban a városokban is, ahol a közönség számára nagy választékban állnak rendelkezésre különböző színházi formák, még mindig a prózai színház a legkönnyebben elérhető színházi forma. Másodsorban, a százalékos arányokat tekintve a zenés színház produkcióinak aránya valamennyi városban egy kicsit, de nem jelentősen magasabb az előadások, mint a látogatások tekintetében (kivével Maribor, ahol ez éppen fordítva van): a zenés színházi produkciók a kínálat 9–14%-át teszik ki, és az előadások 8–19%-át. A táncszínház esetében fordított a helyzet: ott a produkciók a teljes kínálat 9–27%-át adják, míg az előadások csak 6–11%-át (itt a legmagasabb a debreceni arány). Ez arra utal, hogy egy színház vagy társulat több előadást tud értékesíteni zenés színházi produkciókkal, mint táncszínházi produkciókkal.

Harmadszor, Groningen kivételével minden városban a prózai színház vonzza be a legtöbb látogatót, ami azzal magyarázható, hogy valószínűleg ez a kognitív szempontból legkönnyebben hozzáférhető színházi forma, és a különböző típusú közönség körében is ez számít a legismertebbnek. Groningenben és Aarhusban azonban a zenés színház látogatottsága majdnem megegyezik a prózai színházéval, Mariborban pedig a prózai színház látogatottsága a báb- és tárgyszínházéhoz hasonlítható.

A kínálat különbségei és hasonlóságai négy szempont alapján magyarázhatók:

- 1) a kulturális hagyományok hatása;
- 2) a színházi rendszer felépítése;
- 3) a színházi rendszer politikai szempontjai;
- 4) a színházi produkció gazdasági tényezője (Toome és Saro 2015, 275).

Dánia és Hollandia a 20. század második felében más társadalmi-politikai helyzetben volt, mint Észtország, Szlovénia és Magyarország, amelyek vagy a Szovjetunióhoz, vagy annak befolyási övezetéhez tartoztak.

Az 1960-as évek végén a színház és a kultúrpolitika kapcsolatát a Nyugaton bekövetkezett politikai és társadalmi változások befolyásolták, ami oda vezetett az 1970-es években, hogy az államok egyre inkább elismerték és támogatták azokat a kisebb és újabb szereplőket, akik a színházi területen tevékenykedtek (Van Maanen et al. 2015a, 247). A vasfüggöny túloldalán a színházat inkább az állami propaganda eszközeként tekintették, és a fő irányzattól való eltéréseket kevésbé támogatták, sőt jobbra tagadták (az országok politikai körülményeitől függően). Lelkes (2009), Saro (2009) és Sušec Michieli (2009) rámutattak arra is, hogy Észtországban, Szlovéniában és Magyarországon még a Szovjetunió összeomlása után is nagyrészt megmaradtak a meglévő színházi rendszerek. Emellett a színházi rendszer struktúrája, valamint a színházi politika is közvetlen hatással van a színházi kínálatra. A társulatok jelenléte egy városban, az egyes színházi formák és műfajok számára rendelkezésre álló helyszínek, valamint az oktatási szempontok gyakran a kultúrtörténet következményei, ugyanakkor állandóan alakulnak is. A támogatási rendszer, a kulturálisprogram-kínálat, a helyszínek használata, az oktatási célkitűzések – mindezeket a jellemzőket figyelembe kell venni mint a színházi rendszer működését meghatározó potenciális tényezőket. Emellett a gazdasági szempontokat is szem előtt kell tartani. Egyes színházi formák vagy műfajok költségei ugyanis arra kényszerítik a színházakat, hogy szélesebb közönséget vonzzanak be, és így befolyásolhatják a színház művészeti döntéseit. Végül az ország mérete is szerepet játszik. Az olyan kis országokban, mint Szlovénia és Észtország, a közönség száma korlátozott a különböző típusú produkciók iránt érdeklődők tekintetében, ennél fogva egyes színházi formák vagy műfajok meglehetősen háttérbe szorulhatnak, és csak a fővárosban képesek nézőket bevonni. Ezek közé soroljuk az opera vagy a kortárs tánc műfaját, amelyek esetében a nézőknek olyan különleges kompetenciákkal kell rendelkezniük, amelyek lehetővé teszik, hogy követhessék és élvezhessék ezeket az előadásokat. Ezenkívül az ország mérete is behatárolja az egyes szakmákhoz szükséges képzés lehetőségeit, ami viszont befolyásolhatja bizonyos műfajok elérhetőségét.

A működés szempontjából jelentőséggel bír, hogy a különböző színházi formák különböző értékeket teremtenek-e a közönség számára; ha igen, hol vannak a legnagyobb eltérések, és hogy azok magyarázhatók-e a létrehozási és terjesztési területek működésével. Általánosságban elmondható, hogy Tartu, Groningen,

Tyneside városokban minden színházi forma magas pontszámot ér el a színház vonatkozásában, ami azt jelenti, hogy a nézők kifejezetten elégedettek az előadás minőségével, de a formavilágával (díszlet, jelmezek stb.) is, és értékeli, ha az előadás jól van megrendezve (4. táblázat). Debrecenben azonban más a helyzet, ott a színház terén a legmagasabb pontszámokat a zenés színház kapja. A *Kleinkunst* és a táncszínház esetében a nézők a magukkal ragadó produkciókat értékelik a legmagasabbra, vagyis azokat, amelyeket látva úgy érzik, el tudnak merülni az előadás világában, és a darab arra készíti őket, hogy használják a fantáziájukat.

Általánosságban elmondható, hogy a táncszínház szinte minden esetben a legjobb értékelést kapja, kivéve Groningenben, ahol a *Kleinkunst* jutalmazza a legmagasabb pontszámmal. A másik kivétel Debrecen, ahol a táncszínház helyett a *Kleinkunst* rendelkezik a legmagasabb átlaggal. Debrecenben és Tartuban a zenés színház a legalacsonyabb értékelést kapta; Groningenben és Tyneside-ban az eredmények sokkal változatosabbak. Minden városban a legalacsonyabb pontszám a kommunikatív aspektusé, ami azt jelenti, hogy a nézők nem érzik úgy, hogy az előadók várnak valamit a közönségtől, vagy hogy sikerült volna közvetlen kapcsolatot kialakítaniuk a színpadon lévő előadókkal. Ezek az eredmények azonban nincsenek összhangban a kvalitatív kutatásokkal, amelyek azt mutatják, hogy az emberek sokkal elégedettebbek az előadással, ha személyesen kapcsolódnak tudnak akár a témákkal, akár a szereplőkkel (összehasonlítva a groningeni *Kleinkunst* példájával). Az immerzív és a tematikus dimenzió meglehetősen magas átlagai is erre utalnak, ami alapján az feltételezhető, hogy a nézőket magával ragadta az előadás, és tetszett nekik az előadás témája, miközben a szereplők viselkedését is érdekesnek találták. A kommunikatív aspektus alacsony pontszámai, illetve a tematikus és immerzív dimenzió magasabb pontszámai közötti ellentmondás azonban a kérdőívben szereplő kijelentések nem megfelelő megfogalmazásából is adódhat: „Valamit nagyon közelről, szinte fizikálisan megtapasztalni” úgy is értelmezhető, hogy az előadás fizikális reakciókat (remegés, sírás stb.) vált ki, amelyek olyan erőteljes élmények következményei lehetnek, amiket az ember életében csak néhányszor tapasztal meg.

Ha azt vizsgáljuk, hogy mely aspektusok a legfontosabbak az előadás általános értékelése szempontjából, a prózai, a tánc- és a zenés színház közönsége számára, akkor kijelenthetjük, hogy az előadásban való elmélyülés és maga a színház a leglényegesebb. Ez is igazolja azt, hogy a produkció megítélésakor fontosnak tartják a színpadon megteremtett magával ragadó világot, amelyet a hozzáértő előadók tudnak a közönség felé közvetíteni.

	Groningen				Debrecen				Tartu				Tyneside			
	T	P	Z	K	T	P	Z	K	T	P	Z	K	T	P	Z	K
Színházi	4,79	4,72	4,86	5,03	5,37	4,75	4,94	5,03	5,21	4,88	4,80	–	5,95	5,44	5,58	5,42
Tematikus	4,28	4,47	4,53	4,81	4,74	4,74	4,30	4,83	4,70	4,56	4,38	–	5,51	5,0	5,0	5,01
Immerzív	4,34	4,18	4,14	4,51	5,45	4,67	4,47	5,09	4,86	4,52	4,35	–	5,50	5,09	5,09	4,72
Kommunikatív	3,37	3,53	3,53	3,80	4,58	4,06	3,61	4,54	4,06	3,79	3,43	–	4,70	4,20	4,42	4,52
Kontextuális	4,24	4,43	4,1	4,47	5,3	4,81	4,34	4,87	5,06	4,67	4,41	–	5,68	5,22	5,15	5,12

4. táblázat. A különböző dimenziók átlagai típusonként és városonként (Wilders et al. 2015, 336–337). T – táncszínház, P – prózai színház, Z – zenés színház, K – *Kleinkunst*.

A táncszínház a nézők számára a legnagyobb képzettséget igénylő, legszebb látványt nyújtó előadástípus, amely újszerű, lenyűgöző, inspiráló, izgalmas, és ez a legkevésbé felszínes. A prózai színházzal együtt e két típus tekinthető a legösszetettebbnek az olyan szempontokra adott magasabb pontszámok alapján, mint a „bonyolult” és „az ön számára személyesen megterhelő”. A „könnyen követhető” kijelentésre kapott pontszámok viszont alacsonyabbak a zenés színházzal és a *Kleinkunst*tal összehasonlítva. A prózai színház emellett nem túl pihentető, illetve a többi színházi forma szórakoztatóbbnak bizonyult a nézők számára. Ez azt jelenti, hogy a tánc- és a prózai színház kínálja a legjobb lehetőségeket az érzelmi és kognitív elköteleződésre, ezt összetettebbnek tartják, ellenben a legkevésbé szórakoztatónak élik meg. A zenés színház és a *Kleinkunst* a nézők számára nem túl bonyolult, és szórakoztatóbb, így magasabb pontszámot kap az olyan szempontokra, mint a „pihentető”, a „jó szórakozás”, a „vicces”, továbbá alacsonyabb pontszámot kap a „bonyolult” és „az ön számára személyesen megterhelő” faktorokra. A zenés színház ugyanakkor a leghagyományosabbnak is bizonyult, kivéve Tyneside-ot, ahol ezt a pozíciót a *Kleinkunst* foglalja el, amelyet szintén a legszórakoztatóbbnak és a legkevésbé összetettnek tartanak. Ez azt jelenti, hogy a zenés színház és a *Kleinkunst* általában könnyebb színházi formának számít a másik két típushoz képest. Általánosságban mind a négy színházi formát fontosabbnak tartják társadalmi, mint a személyes szinten. A *Kleinkunst*ot és a prózai színházat társadalmi tekintetben a leginkább relevánsnak, a *Kleinkunst*ot pedig a személyesen leginkább releváns színházi formának élik meg.

Amint a fentiekben bemutattuk, az immerzió (hogy a nézőket mennyire ragadja el a történet, és szippantja be az előadás) és a színházi aspektus szempontjai a legmeghatározóbbak az előadás egészének az értékelésekor. A „lenyűgöző”

az egyik legjelentősebb kulcsszó az előadás általános értékelésének a meghatározásában. A kvalitatív kutatás azonban azt mutatja, hogy a zenés és a prózai színház nézői meglehetősen eltérően értelmezik a „lenyűgöző”-t. A zenés színházi közönség számára ez inkább az előadó készségeihez, az énektudásához, az artikulációjához kapcsolódik; a színészi játék és a hiteles éneklés képességét olyan készségként emelik ki, amely nem minden operaénekesnek adatik meg.

A prózai színház közönségét az nyűgözi le, ha az előadás elgondolkodtatja őket a színpadon bemutatott témákról, és ha ezt a személyes tapasztalataikhoz tudják kapcsolni. Emellett csodálják a színészi képességeket is, különösen, ha a szerep nyilvánvaló kihívást jelent a művész számára (pl. gyermekszerepek eljátszása), vagy a színész tökéletes a szerepre (jó szereposztás). Az előadások általános értékelését meghatározó legfontosabb kulcsszavak a „tehetséges” és a „lenyűgöző”.

Először is, ki kell emelni, hogy a hangsúly a városok közötti összehasonlíthatóságon volt, ezért az olyan színházi formákat, mint a báb- és tárgyszínház, a cirkusz stb., amelyek egyes városokban elérhetőek voltak, másokban pedig nem, szándékosan kihagytuk a kutatásból. Ez azt jelenti, hogy a jelen kutatás alapján nem lehet megmondani, hogy azok a színházi rendszerek, amelyek több alternatív színházi formával is rendelkeznek a kínálatban, képesek-e másfajta élményeket is nyújtani. Mindazonáltal a kutatás rámutat bizonyos eltérésekre az adatokban, amelyek a rendszerek közötti különbségek eredményeként értelmezhetőek. Például, bár a zenés színházat általában szórakoztatóbbnak élik meg (mint a prózai és táncszínházat) Tartuban és Debrecenben, ahol kevesebb musical van a kínálatban, a zenés színházat kevésbé tartják pihentetőnek, sőt inkább bonyolultabbnak gondolják. Tyneside-ban és Tartuban, ahol a táncszínházi mintában klasszikus balett szerepel, a műfajt inkább a benne rejlő képességek miatt csodálják, míg Groningenben, ahol több kortárs tánc van a kínálatban, a táncot azért minősítik lenyűgözőnek, mert magával ragadóbb, meglepőbb, kevésbé kiismerhető és bonyolultabb. Az ebben a fejezetben bemutatott eredmények fényében az egyik leglényegesebb kérdés, hogy a színház fogalomalkotása kulturális konvenciókon alapul-e, vagy inkább univerzálisan jelenik meg. Látható, hogy mind a négy városban a színházat javarészt a külső tulajdonságai (az előadás, a díszlet, az előadás rendezésének a módja) miatt értékelik. Másodsor, az előadás látványvilágában való elmerülés ugyanolyan fontos a nézők számára, mint az, hogy lenyűgözze őket a színészi képesség, valamint a bemutatott témák és karakterek.

	Groningen				Debrecen				Tartu				Tyneside			
	T	P	Z	K	T	P	Z	K	T	P	Z	K	T	P	Z	K
Tehetséges	5,07	4,81	4,75	4,83	5,62	4,89	4,98	5,37	4,97	4,3	4,44	–	5,79	5,05	5,16	4,85
Gyönyörű látvány	5,04	4,51	4,94	4,93	5,06	4,14	4,36	3,25	5,32	3,87	4,6	–	5,6	3,58	4,7	3,97
Tele újfajta ábrázolásokkal	4,40	3,69	3,34	3,69	4,56	4,18	3,71	2,93	4	3,42	3,33	–	5,18	3,43	3,56	3,53
Lenyűgöző	4,51	4,09	4,01	3,86	5,06	4,24	4,22	4,68	4,78	4,22	4,15	–	5,74	4,86	5,18	5,44
Izgalmas	3,43	3,13	2,91	3,23	4,37	4,31	3,78	4,34	3,85	3,23	3,25	–	5,53	4,22	5,14	5,14
Megnyugtató	2,43	2,52	2,66	2,42	3,12	3,05	2,76	2,75	4,17	2,49	2,41	–	3,28	2,83	3,91	4,47
Kielégítően teljes	–	–	–	–	5,06	4,19	4,11	4,81	4,35	4,25	4,23	–	5,11	4,3	4,94	5,41
Fájdalmasan meglepő	2,6	2,99	2,17	2,84	2,19	3,24	2,75	1,43	2	3,39	2,31	–	2,81	3,14	1,99	1,97
Inspiráló	4,39	4,1	3,86	3,99	4,88	4,23	3,81	3,26	4,27	3,7	3,4	–	5,32	4,24	4,25	4,26
Felismerhető	2,84	3,28	4,2	4,23	4,75	4,44	4,59	4,16	2,92	3,15	3,73	–	4,7	4,23	5,32	4,97
Szembesítő	2,96	3,53	2,41	3,07	3,06	4,47	3,64	4,68	–	–	–	–	3,3	3,08	1,81	1,51
Kihívó	–	–	–	–	3,06	3,16	2,38	1,68	3,43	3,39	2,99	–	4,09	3,76	2,09	2,53
Hagyományos	2,13	2,29	2,71	2,19	2,81	2,48	3,17	2,65	3,12	2,58	3,26	–	1,86	2,5	2,7	3,54
Felszínes	1,91	2,1	2,59	2,14	1,44	2,03	2,21	1,68	1,97	2,11	2,3	–	1,52	1,85	2,2	1,61
Unalmas	1,89	1,95	1,63	1,54	1,25	1,81	1,85	1,22	1,56	1,92	1,88	–	1,15	1,44	1,3	1,23
Bonyolult	3,43	2,96	1,7	1,84	2,37	3,09	2,24	1,47	32,5	2,98	2,45	–	2,49	2,5	1,3	1,26
Könnyen követhető	3,55	4,1	5,08	5,06	4,93	4,24	4,56	5,34	3,71	4,06	4,23	–	4,95	4,76	5,55	5,68
Az ön számára személyesen megterhelő	2,75	2,75	1,71	1,89	2	2,86	2,25	1,66	2,05	2,21	1,91	–	2,7	2,79	1,52	1,53
Megnyugtató	4,08	3,87	4,9	4,8	4,13	3,35	3,86	4,47	4,17	3,37	3,79	–	3,76	3,05	3,89	4,94
Szórakoztató/Vicces	3,51	4,05	4,64	5	5,56	4,47	4,57	5,85	3,75	3,62	3,65	–	4,85	4,2	5,5	5,83
Vicces	3,19	3,95	4,38	5	4,63	3,47	2,57	5,53	2,54	3,46	3,12	–	4,05	4,38	4,56	5,66
Személyesen önnek releváns	3,19	3,23	2,66	3,57	4,06	3,79	3,01	4,31	3,12	3,09	2,58	–	3,67	3,5	3,96	4,88
Társadalmilag releváns	3,1	4,04	3,04	3,91	4	4,46	3,51	4,93	3,28	4,25	3,44	–	4,39	4,5	3,82	4,56

5. táblázat. A kulcsszavak átlaga színházi formák és városok szerint. (Wilders et al. 2015, 340–342). T – táncszínház, P – prózai színház, Z – zenés színház, K – *Kleinkunst*.

Konklúziók

Annak ellenére, hogy a különböző városokban más-más típusú és műfajú színházak működnek, Észak-, Nyugat-, Kelet- és Közép-Európa valamennyi városában a prózai színház a legkönnyebben hozzáférhető színházi forma, mivel a közönség számára a legtöbb előadást ez kínálja. Mindenhol ez a leglátogatottabb színház-típus is; néhol holtversenyben a zenés színházzal vagy a báb- és tárgyszínházzal. Az észak- és nyugat-európai városokban a zenés színház által elért, a prózai színházzal közel azonos látogatószám annak a következménye, hogy az ottani színházi rendszerbe sokkal több kereskedelmi színház tartozik, mint az északnyugat-Európába.

Bár a színházi rendszerek kulturális gyökerekre nyúlnak vissza, és egyértelműen adott kulturális, politikai és társadalmi folyamatok eredményei, a jelenlegi színházpolitika fontossági sorrendje és általában a színházi rendszer struktúrája is közvetlen hatással van a színház működésére. A lényeg az, hogy a nyugati kultúrpolitikában nagy hangsúlyt kapott az alternatívabb színházi formák támogatása, ami az Aarhusban és Groningenben kínált színházi műfaj sokféleségében is megmutatkozik. Ugyanakkor a rendszer megteremtette egy erőteljes kereskedelmi színházi szféra alapjait, amely gyakrabban játszik szórakoztató műfajokat (például musicaleket) nagy helyszíneken, nagyszámú közönség előtt. Tehát bizonyos típusok vagy műfajok támogatottsága vagy nem támogatottsága (aki részesül támogatásban, és aki teljes mértékben a saját jegybevételeire van utalva) meghatározza a színház működését. Északnyugat-Európában a kereskedelmi színház szinte nem létezik, ezért csaknem minden hivatásos színház támogatásban részesül. Ez azt jelenti, hogy még a szórakoztatóbb műfajokat, például a musicaleket is támogatott színházak adják elő. Tartui viszonylatban ez pozitívan értékelhető, mivel a musicalekből származó bevételek lehetővé teszik a Vanemuine számára, hogy Dél-Északnyugat-Európában operát és klasszikus balettet állítson színpadra, miközben ezekre a műfajokra soha nem érkezne annyi látogató, hogy önmagukból fedezni tudnák a költségeiket.

Ami azonban talán még szembetűnőbb, az az, hogy a színházba járás és a színház megélésének a módja ezekben az országokban több hasonlóságot mutat, mint különbséget, annak ellenére, hogy a színházi rendszerek igencsak eltérőek. A prózai és a táncszínház komolyabb színházként, a zenés színház és a *Kleinkunst* pedig szórakoztatóbb és inkább kikapcsolódást nyújtó színházként él meg. Általánosságban elmondható, hogy a nézők mindenhol nagyra értékelik azt, amit a színpadon látnak. A színészi játék, a díszlet, a jel-

mezek minősége, a rendező vagy a koreográfus minőségi munkája valamennyi színházi forma esetében magas pontszámokat kapott. Az előadás egészének megítélésekor pedig a legmeghatározóbb szempont az, hogy a nézők mennyire képesek elmerülni az előadás világában, mennyire tudják beleélni magukat a darabba, illetve az, hogy mennyire elégedettek a színészi játék, a rendezés és általában az előadás formáinak a minőségével.

A felhasznált irodalom

- Bennett, Susan. 1997. *Theatre Audiences: A theory or production and reception*. London – New York: Routledge.
- Cremona, Vicky Ann, Peter Eversmann, Hans Van Maanen, Willmar Sauter, John Tulloch szerk. 2004. *Theatrical Events: Borders, Dynamics, Frames*. IFTR/FIRT Theatrical Event Working Group. Amszterdam – New York: Rodopi.
<https://doi.org/10.1163/9789004502888>
- Edelman, Joshua és Maja Šorli. 2015. „Measuring the value of theatre for the Tyneside audiences”. *Cultural Trends* 24(3): 232–244.
Online elérés: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09548963.2015.1066074> (utolsó letöltés: 2024. május 13.).
- Edelman, Joshua, Maja Šorli és Van Maanen, Hans. 2015. „STEP into the Provinces: The theatre systems and audience experiences of smaller European cities”. *Amfiteater: Journal of Performing Arts Theory* 3(1–2): 220–233.
- „Eesti kultuurpoliitika põhialused aastani 2020” heakskiitimine. RT III, 2014. február 14. *Eesti Vabariigi Põhiseadus*. Online elérés: <https://www.riigiteataja.ee/akt/633949> (utolsó letöltés: 2018. június).
- Eversmann, Peter. 2004. „The Experience of Theatrical Event”. In *Theatrical Events: Borders, Dynamics, Frames*. Szerkesztette V. A. Cremona, P. Eversmann, H. Van Maanen, W. Sauter, J. Tulloch, 139–174. Amszterdam – New York: IFTR/FIRT Theatrical Event Working Group – Routledge.
https://doi.org/10.1163/9789004502888_012
- Lelkes, Zsófia. 2009. „Changes in Hungarian Theatre System”. In *Global Changes – Local Stages: How Theatre Functions in Smaller European Countries*. Szerkesztette Hans van Maanen, Andreas Kotte, Anneli Saro, 90–124. Amszterdam – New York: Rodopi.
https://doi.org/10.1163/9789042026131_008
- Martin, Jaqueline és Willmar Sauter. 1995. „Understanding Theatre: Performance Analysis in Theory and Practice”. *Acta Universitatis Stockholminensis*. Stockholm Theatre Studies 3. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.

- Saro, Anneli. 2009. „Interaction of Theatre and Society in Estonia”. In *Global Changes – Local Stages: How Theatre Functions in Smaller European Countries*. Szerkesztette Hans van Maanen, Andreas Kotte, Anneli Saro, 41–62. Amsterdam –New York: Rodopi. https://doi.org/10.1163/9789042026131_006
- Sauter, Willmar. 2000. *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Sauter, Willmar. 2008. *Eventness: A Concept of Theatrical Event*. Második, javított kiadás. Stockholm: Stiftelsen för utgivning av teatervetenskapliga studier.
- Šorli, Maja és Hedi-Liis Toome. 2019. „Is Theatre Personally and Socially Relevant? Empirical Insight into Theatrical Experience”. *Nordic Theatre Studies* 30(2): 115–132. Online elérés: <https://tidsskrift.dk/nts/article/view/112955> (utolsó letöltés: 2024. május 13.).
- Sušec Michieli, Barbara. 2009. „Between Inertia and Cultural Terrorism: Slovenian Theatre System in Times of Crisis and Change”. In *Global Changes – Local Stages: How Theatre Functions in Smaller European Countries*. Szerkesztette Hans van Maanen, Andreas Kotte, Anneli Saro, 63–89. Amsterdam – New York: Rodopi. https://doi.org/10.1163/9789042026131_007
- Toome, Hedi-Liis. 2013. „Teatrist Tartus, rahvusvaheliselt: Metodoloogilisi küsimusi rahvusvahelises võrdlusruuringus”. In *Eesti teatriteaduse perspektiivid: Studia litteraria Estonica*, Vol 13. Szerkesztette A. Saro, 55–82. Tartu: Ülikooli Kirjastus.
- Toome, Hedi-Liis. 2015. „Do you feel the same? Different dominants of aesthetical experience”. *Nordic Theatre Studies* 27(2): 22–36. <https://doi.org/10.7146/nts.v27i2.24248>
- Toome, Hedi-Liis és Anneli Saro. 2015. „Theatre Productions and Distribution in Different European cities”. *Amfiteater: Journal of Performing Arts Theory* 3(1–2): 257–279.
- Van den Hoogen, Quirijn Lennert. 2009. „Functioning of Performing Arts in Urban Society”. In *Global Changes – Local Stages: How Theatre Functions in Smaller European Countries*. Szerkesztette Hans van Maanen, Andreas Kotte, Anneli Saro, 265–299. Amsterdam – New York: Rodopi. https://doi.org/10.1163/9789042026131_015
- Van den Hoogen, Quirijn Lennert. 2010. *Performing Arts and the City: Dutch municipal cultural policy in the Brave New World of evidence-based policy*. Dissertation University of Groningen: Groningen.
- Van den Hoogen, Quirijn Lennert és Marlike Lisette Wilders. 2009. „STEP on Stage: Studying Theatre Systems in Glocal Contexts”. In *Global Changes – Local Stages: How Theatre Functions in Smaller European Countries*. Szerkesztette Hans van Maanen, Andreas Kotte, Anneli Saro, 527–537. Amsterdam – New York: Rodopi. https://doi.org/10.1163/9789042026131_024

- *Vanemuise arengukava 2014–2018*. Online elérés: <http://www.vanemuine.ee/wp-content/uploads/2014/10/Teater-Vanemuine-arengukava-2014-2018.pdf> (utolsó letöltés: 2018. június).
- Van Maanen, Hans. 1999. „How to Describe the Functioning of Theatre”. In *Theatre Worlds in Motion: Structures, Politics and Developments in the Countries of Western Europe*. Szerkesztette Hans van Maanen, Steve Wilmer, 721–758. Amszterdam–Atlanta: Rodopi.
https://doi.org/10.1163/9789004647121_023
- Van Maanen, Hans. 2009. *How to Study Art Worlds: On the Societal Functioning of Aesthetic Values*. Amszterdam: Amsterdam University Press.
<https://doi.org/10.5117/9789089641526>
- Van Maanen, Hans, Andreas Kotte és Anneli Saro szerk. 2009. *Global Changes – Local Stages: How Theatre Functions in Smaller European Countries*. Amszterdam – New York: Rodopi.
<https://doi.org/10.1163/9789042026131>
- Van Maanen, Hans, Antine Zijlstra és Marlike Lisette Wilders. 2013. *Hoe theatre functioneert in the stad de Groningen: Aanbod en gebruik in het seizoen 2010–2011. How theatre functions in the city of Groningen. Supply and use in the regular season*. STEP research. Groningen: Rijksuniversiteit Groningen, Faculteit der Letteren.
- Van Maanen, Hans, Joshua Edelman, Magdolna Balkanyi, Mathias P. Bremgartner, Louise Ejgod Hansen, Anneli Saro, Beate Schappach, Maja Šorli, Hedi-Liis Toome és Attila Szabó. 2015a. „Theatre Systems Compared”. *Amfiteater: Journal of Performing Arts Theory* 3(1–2): 234–255.
- Van Maanen, Hans, Maja Šorli, Hedi-Liis Toome, Marline Lisette Wilders, Joshua Edelman, Attila Szabó és Magdolna Balkányi. 2015b. „Spectators, who are they?” *Amfiteater: Journal of Performing Arts Theory* 3(1–2): 281–303.
- Wilders, Marline Lisette, Hedi-Liis Toome, Maja Šorli, Attila Szabó és Antine Zijlstra. 2015. „I was utterly mesmerised: Audience experiences of different theatre types and genres in four European cities compared”. *Amfiteater: Journal of Performing Arts Theory* 3(1–2): 305–343.