

O nenapisani knjigi proizvajanja občinstva

Primož Jesenko

Že bežen prelet slovenske gledališke zgodovine po letu 1950 ne more spregledati, da so bila “gledališča na robu in ob robu” sistemsko vpeta v mrežo uprizoritvene ustvarjalnosti. Stanje je mogoče ponazoriti kot razcepljenost na kulturniški center in provinco (obrobje). V ospredju takratne politike je prizadevanje za čim širšo vključitev ljudi v kulturo, poteka nenavadno hitro ustanavljanje gledaliških hiš, četudi brez polnega materialnega, kadrovskega in organizacijskega kritja. Strukturiranost gledališke dejavnosti usmerja živa zavest o nuji po regionalizaciji (ki je bila vsejugoslovanski fenomen). Kulturna politika v začetku petdesetih let tako ob osrednjih nacionalnih gledaliških hišah v Ljubljani, Mariboru in Trstu ustanavlja poklicna regionalna gledališča (Kranj, Celje, Ptuj, Koper). Dvomilijonski narod in njegov kulturni trg tako izoblikujeta mrežo slovenskih gledališč.

Vse naj ne bi obstajalo le v Ljubljani in njenih institucijah in naj ne bilo le stvar prestolnice. To načelo je poznala Francija; zaradi procesa denacifikacije je tudi v poveljni Nemčiji večina mest dobila svoja gledališča, ki naj bi skrbela za omiko publike zunaj centra. Enaka zavest je do ločala slovensko kulturo po letu 1950, in to v času, ko je kultura veljala za preplet izobrazbe in omike in ko je stike zagotavljala kultura verižnih dopisovanj in pisanj v gledaliških listih, revijah, časopisih in zbornikih. Prvi nosilci zgodovinskega razvoja moderne gledališke dejavnosti (omenimo tri: Herbert Grün, Lojze Filipič, Balbina Baranovič) niso bili del boja za prevlado, ki v produkciji kulture bolj ali manj zaznavno poteka ves čas – ampak je šlo, pa čeprav na nezavedni ravni, za nekaj več, za izgradnjo in utrditev temeljev, ki bi omogočali nadaljnjo rast in razvoj mo-

dernega dramaturškega koncepta tudi zunaj centra. Vizionarsko. Ti tvorci koncepta sodobne gledališke kulture so nenehno sodelovali in polemizirali z državo kot financerjem in upravnikom, z lokalno skupnostjo in drugimi, da je zadeva lahko delovala. Stavbi je bilo snov treba vdihniti. Ekskurz v 20. stoletje seže le 65 let nazaj, a nas presune z dejstvi, ki se ob tem razkrijejo.

Kaj je pokazal pogovor o možnostih policentričnega kulturnega razvoja v Sloveniji leta 2018, ki ga je v okviru 48. Tedna slovenske drame konec marca v Kranju organiziralo Društvo gledaliških kritikov in teatrologov Slovenije? Lahko bi govorili o festivalih, ki so postali nujnost, o majavi kulturni politiki, o neodzivanju strokovne kritike na dogodke zunaj Ljubljane, ki vključuje tudi uredniško politiko in finančno strukturo lastništva medijev, ali o koprodukcijah, ki so že vsakdanji pojav in prinašajo tudi nagrade. Izbrana tema o porušenih regionalnih razmerjih v kulturni politiki se je osredotočila na položaj nekoč pomembnih regionalnih gledaliških institucij, kot so o njih pričali sedanji umetniški vodje. Kako se na stanje strateško odzivajo gledališča, ki jih je kulturna politika po letu 1950 ustanovljala domala programsko (politika je oblikovanje publike aktivno utrjevala), nato pa jih v letih 1957 in 1958 tudi v sunku zapirala (to pa je že del druge zgodbe). Kot vidi Aleš Gabrič, zgodovinar z Inštituta za novejšo zgodovino in osrednji poznavalec te tematike, zgodovinska situacija ne odgovori na vprašanje, kako ta element socializma prenesti v današnjo družbo, kjer je pomembna le ekonomska plat, vsi ostali družbeni vidiki pa odpadejo. Zaveza do sveta kot celote je po Borisu Groysu pač odsotna, razbita, le še potrošna.

Zgodba slehernega gledališča je posebna, doseže svoj zenit in nato spet rahlo usahne, tržaško in celjsko gledališče sta bila v sedemdesetih in osemdesetih letih v samem vrhu, slovensko gledališče je dosegalo uspehe v jugoslovanskem kontekstu, strokovna gledališka kritika v medijih je segla do regionalnih/mestnih odrov. Kako pa so se razvijale gledališke institucije v regijah od devetdesetih let naprej? Skepticizem, ki ob bujno mnogovrstnih načinih umetniškega vodenja podvomi v prihodnost slovenskih regionalnih gledališč in kliče po spremembah, seznanitvi in uku iz preteklih izkušenj, se glede na dejstva o preteklem upravljanju regionalnih gledališč ne potrdi kot najbolj upravičen. Izkušnja govori prej nasprotno, o kombinaciji in prepletu (od države spodbujane) koproducijske usmerjenosti na eni strani (MG Ptuj), predajanju historično in lokalno pogojeni (mediteranski) afiniteti do komedije na drugi strani (Gledališče Koper), do bolj tveganih in ambicioznih taktik v upravljanju z gledališko publiko (v prvi vrsti PG Kranj, tudi SLG Celje). Zunanje družbene okoliščine in splošno ozračje vzpostavljanju umetnostnega produkcijskega sistema ne pomagajo ne tu ne tam.

Zakaj spajamo kategoriji, ki sta na videz daleč vsaksebi? Vzrok je preprost: v srčiki regionalizma je oblikovanje publike. Gre za proces, katerega učinki se porajajo centripetalno. Podpiranje regionalne mreže gledališč je pomembno za krepitev publike, ta proces pa povratno krepi vsa polja kulturnega ustvarjanja. Tema je občinstvo in tisti občutek za ceremonialnost, ki se tiče ukvarjanja z občinstvom (ne le mladim) in z njegovim potencialom, ki je končni seštevek več dejavnikov. Očitno smo imeli v domnevno svinčenih časih to srečo z oblastjo, da so pogosto naključni, šibko koordinirani in celo zgrešeni, pa vendar s posebej titansko močjo vizije podprti politični prijemi samodejno krepili profil gledalcev. Zdaj pa smo se znašli v času kapitalistične demokracije, kjer se preprosti *homo sapiens* po prav tako samodejnem ključu nagne k popreproščenosti. In se zdi misija projektne oblikovanja občinstva pogosto že vnaprej izgubljena.

Tudi zato kot posledico žanjemo nekatere simptome v drugih sferah istega gledališkega pri-zorišča. Dobre igralce v vlogah, ki omogočajo močne odrske kreacije, vidimo vse redkeje. Odlo-ženi so v zaodrje in, kot je to običajno pri igralcu, hirajo ali si pač iščejo angažmaje drugod, po gle-dališčih, kjer predstave slonijo natanko na njih. Po drugi strani vabila igralcem, katerih ugled izvira iz televizijskega ali iz zabavljaškega miljeja, v repertoarne predstave osrednje nacionalne inštitucije, dolgoročno ne prinašajo profesionalne stabilnosti ne ansamblu ne občinstvu. “*Cross-over*” postopek premešanja in pritegnitve publik je lahko izpeljan bolj ali manj elegantno. Svet s svojo logiko gre svojo pot, teče svoj maraton, le zdi se, da je treba servirati dopińške napitke, da sploh vzdržimo. Kakor da se vsem, vključno z obetavnimi mladimi obrazi, mudi umreti, še preden dosežejo umetniško zrelost. Izid so običajno približki optimumu v določenem trenutku.

Pomik k podpori ustvarjalnosti v regijah so pokazali nedavni rezultati programskega razpisa MK za nevladne organizacije, ki so namenili sredstva tudi kulturnim akterjem, dejavnim v Mur-ski Soboti (Zavod Flota s plesnim festivalom Front@) in Mariboru (KUD Moment na Intimnem odru v GT22). Ustavljeni Predlog Nacionalnega programa za kulturo 2018–2025 se je zavedal po-trebe po zmanjšanju centraliziranosti dejavnosti in po njeni večji razpršenosti, kot tudi deprivi-legiranosti nekaterih delov Slovenije. Regijam in mestnim občinam država pri kreiranju kultur-nih programov in izboru gostovanj od drugod dopušča avtonomijo.

Toda kako meriti napredek, razmišljanje o progresizmu v kontekstu sistemskih problemov kulturne politike? Možnosti sodelovanja gledaliških institucij z nevladnim sektorjem in nevlad-nega z mestnimi gledališči ostajajo marsikje na deklarativni ravni, premisleka zmanjka, ministr-stvo je zaspalo. Pri očitnem dejstvu, da do vizionarsko podkletenega, dejansko sodobnega kultur-nega modela v Sloveniji ne sežemo, pa se zdi problematično samo odkrivanje problema, ki se tiče pridobivanja občinstva (“audience building”), na kar mora misliti sleherni producent, tudi neod-visni. Strateški dokumenti kot NPK pač ostanejo golo strateški – medtem pa je strokovno pod-prta distribucija kulturne ponudbe po terenu ključna tema, nič manj vezana na regionalizem. “Javnega interesa za kulturo” ni, če se pozabi na občinstvo, v čigar interesu kultura nastaja.

Kot vselej, situacija ni docela črna: potekajo gostovanja gledaliških institucij zunaj regional-nih centrov; obstaja Transferzala, gledališko-plesni abonma, ki ponuja izbor predstav petih ljub-ljanskih neodvisnih odrov; Zveza kulturnih društev Slovenije je maja (v predvolilnem času) za-čela kampanjo Čas je za kulturo in umetnost; deluje Art kino mreža Slovenije. V širši javnosti je o pozitivnih premikih slišati manj, medijem so zanimivi le kratki stiki in prekinitve financiranja, zanimivo pa bi bilo izvedeti, kako so z rezultati svojih dejavnosti zadovoljni izvajalci.

V prevladujoči predstavi, ki jo oblikuje tudi sprotna intelektualna refleksija, sicer prevla-duje imperativ po vzdrževanju sodobnosti (sodobnega potenciala) pri občinstvu, ki se od odrskega uprizarjanja nadeja več od golega obnavljanja dramskih matric. Sodobni gledalec, h ka-teremu stremi slovenska gledališka scena ali poskuša skrbeti za njegove potrebe, ga oblikovati, kaže t. i. kaotično naravo sodobnosti (o kateri piše Maja Breznik v *Posebnem skepticizmu v umet-nosti*, 2011), zaradi katere se je tudi enotna tendenca recepcijskega aparata razpršila, se pomno-žila. Zato je iskanje afinitet sodobnega občinstva legitimno, pa naj se zdi oblika tega početja še tako bizarna. Ideja o napredovanju – poznata jo kršćanska teologija odrešitve in razsvetljensko gibanje –, ki predpostavlja postopno zgodovinsko napredovanje k boljši, srečnejši družbi, ni sa-moumevna, opozarja Terry Eagleton. Z “dokazi” o napredku je namreč križ, saj ob teh, kako kapi-talizem investira v inventivno misel, obstajajo tudi znaki, da jo zavira.