

MAJA BREZNIK

POSEBNI SKEPTICIZEM V UMETNOSTI

KOMENTARJI

BORIS BUDEN

EDA ČUFER

BORISLAV MIKULIĆ

DRAGAN KLAIĆ

POLONA POBERŽNIK

PRIMOŽ KRAŠOVEC

GREGOR KOCIJAN

ALDO MILOHNIĆ

EPILOG

RASTKO MOČNIK

SOAVTORICA POROČILA O GLASBENI PRODUKCIJI

LIDIJA RADOJEVIĆ



Založba Sophia

Ljubljana 2011

VSEBINA

Predgovor ix

Prolog: Posebni in splošni skepticizem v umetnosti xvii

PRVO POGlavJE: VIZUALNE UMETNOSTI

Umetnost v globalnem kapitalizmu 1

Boris Buden, Umetnost po koncu družbe 19

Eda Čufer, Komentar 29

DRUGO POGlavJE: UPRIZORITVENE UMETNOSTI

Kranjsko reprezentativno gledališče 43

Borislav Mikulić, Gledališče kot tranzicijska ustanova (Ali lahko mislimo razsvetljensko gledališče v »tranziciji« brez ironije?) 65

Dragan Klaić, Komentar 89

TRETJE POGlavJE: GLASBA

Glasbena produkcija v splošni svetlobi glasbenega

trga (v soavtorstvu z Lidijo Radojević) 99

Polona Poberžnik, Komentar 119

Primož Krašovec, Nekoliko predelana tovariška ocena 135

ČETRTO POGlavJE: ZALOŽNIŠTVO

Tisk za ljudstvo 145

Gregor Kocijan, Komentar 167

Aldo Milohnič, Quid pro quo ali o nekaterih anahronizmih slovenske založniške politike 181

Epilog: Rastko Močnik, Kultura pod liberalno
restavracijo 195

Literatura 237

Stvarno in imensko kazalo 245

BORISLAV MIKULIĆ

GLEDALIŠČE KOT TRANZICIJSKA USTANOVA

*Ali lahko mislimo razsvetljensko gledališče
v »tranziciji« brez ironije*

UVOD: NIČTA STOPNJA »SCENE« IN OBILJE DEPRESIJE

Ko sem sprejel vabilo Maje Breznik, da sodelujem pri raziskavi s komentarjem na raziskovalno poročilo, se mi je opis stanja, čeprav nisem specialist za kulturologijo ali kulturografijo, zdel tako podoben hrvaškemu, da bi se vsak konkreten primer lahko preslikal na institucionalne prakse in kulturno-politična gibanja v gledališču na Hrvaškem od leta 2001 naprej. A že ob samem začetku podrobnejšega raziskovanja domačih tal se je pokazalo, da imajo hrvaški akterji, poleg podobnosti reprezentacijskih praks nacionalnih gledališč in privatizacijskih tendenc v srži javnih kulturnih politik, v primerjavi s slovenskim materialom na področju samorefleksije nekakšen presežek v primerjavi s slovenskim materialom, ki je presegel moje raziskovalne kompetence – to je večkrat razglašena smrt »hrvaškega gledališča« in polivalentna depresija njegovih subjektov. Zdi se, da se hrvaško gledališče ohranja bodisi kot »živo truplo«, če uporabim to gledališko metonimijo, ali vsaj kot propadli oče pijanec, ki ga njegovi otroci oživljajo s tabletami proti glavobolu. Iz tega razloga so se mi zdeli obeti, da bi lahko kot laik dodal kar koli kvalitativno drugačnega ali boljšega od še bolj črne različice že tako pesimistične podobe, kakršno prikazujejo hrvaški gledališki strokovnjaki v svojih prispevkih, nič posebej dobičkonosni v ekonomskem smislu besede, zato sem po začetnem ali abstraktnem navdušenju padel v depresijo.

Blokado pred sprejeto nalogo sem poskušal odpraviti, tako da sem (zmotno!) mislil, da bi bil najboljši odgovor na realni pesimizem

kontrafaktično »pozitivno mišljenje«, tako da bi iz svojega teoretskega vidika raziskal *epistemične* implikacije skupaj z drugimi motivi in retoričnimi pobudami, ki jih vsebuje empirično gradivo v poročilu Maje Breznik, tako da bi v okvir njene raziskave postavil in znova premislil svojo staro analizo neke *marginalne* oblike »gledališke« umetnosti – performans avtorskega branja literarnih del, ki je bil popularen v začetku tega desetletja (tj., hkrati stoletja in tisočletja) na Hrvaškem pod imenom FAK.¹ Ne samo, da se tukaj sinkretično prepletata področji umetnostne produkcije, literarna in odrsko-izvedbena, temveč imamo tudi vtis, da FAK (nav)kljub »light« ljudski izvedbi literarnega in odrsko-izvedbenega dela predstavlja gledališki *novum*, tako rekoč nov »žanr« s specifičnim medijskim, zabavišnim, a tudi kulturno-kritičnim vidikom, ki se je ujel z najbolj burnimi družbenimi, političnimi, ideološkimi in kulturnimi razpravami na Hrvaškem na začetku »druge hrvaške tranzicije« leta 2001.² Vsekakor si zasluži pozornost teorije,³ a v odrski praksi književnosti, kakršno je izvajal FAK, in v strokovnih refleksijah o takšni medijski re-produkciji književnosti se je lomila tudi problematika institucionalne in alternativne kulturne politike, ki je takrat preganjala »visoko«

- 1 FAK (polno ime je bilo sprva »Festival alternativne književnosti«, kmalu zatem se je z razmahom gibanja ime spremenilo v »Festival A-književnosti«) meri bolj na določeno konceptualno prakso književnosti (branje lastnih del), demonstrativno dejanje samo-predstavitve nekaterih sodobnih hrvaških piscev, kakor na samo literarno skupino z literarno-teoretskimi ali estetskimi prepričanji. Poleg mlajših piscev, ki delajo tudi kot novinarji, knjižni uredniki in prevajalci, so se FAK-u pridružili tudi nekateri pisci starejše generacije, kot so Ivo Brešan; FAK sta organizacijsko vodila Borivoj Radaković (prozni in dramski pisec, prevajalec) in Nenad Rizvanović (prozni pisec, urednik) v obdobju 2001–2004.
- 2 Pojem, če ne celo termin *druge hrvaške tranzicije* je vpeljala, kolikor vem, Vesna Pusić v politično-programskih besedilih za časopis *Erasmus* sredi devetdesetih let, v katerih je zahtevala odstop Franja Tuđmana z mesta predsednika države, konec politične, ekonomske in ideološke dominacije HDZ in novi »hrvaški družbeni dogovor«, s katerim bi popravili katastrofalne učinke »prve tranzicije« ali »Tuđmanove dobe«. S tega vidika je pojem prej postularno-pragmatičen kakor analitičen, politiko pa je prestavil v kulturno sfero z novim geslom »politična kultura«.
- 3 O medijski epistemološki analizi glej Borislav Mikulić, »Glasovi, znoj i diskurs. FAK kao nulti stupanj medija i povratak kulturne ugode«, v: *Scena pjevanja i čitanja: Od Hesioda do FAK-a. Dva eseja iz epistemologije književnosti*, Zagreb, Demetra, 2007, in <http://deenes.ffzg.hr/~bmikulic/Književnost/>.

institucionalizirano književnost, h kateri se je FAK najprej obrnil, in še danes muči producente s področja gledališča.

Tukaj vsekakor ni prostora za daljšo teoretsko analizo FAK-a, da pa bi razumeli idejo o odnosu med festivalsko prakso avtorskega branja književnosti in moralno krizo nacionalnega gledališča, bom vseeno navedel nekaj izhodišč in pojasnil svoje stališče.⁴ Namreč, četudi javno branje književnosti »v živo« pred publiko seveda ni nikakršna novost, se mi pri branju raziskave Maje Breznik zdi morebiti zanimiv, a v medijsko-epistemološki analizi FAK-a ne dovolj pojasnjen, *neposredni* prehod iz književnosti v uprizoritvene umetnosti z navadnim avtorskim branjem in premik v kulturno-političnem pomenu književnosti takega neposrednega prehoda, ki je navidez medijsko in gledališko minimalističen. FAK ni le eksplicitno nastopil kot *ad hoc* institucija, ki bi imela kritične vzgibe proti uradni (pisni) književnosti, nasproti katere se je definirala kot mali »a« (tj., kot »alternativna« književnost); toda potem je kmalu spremenila svoj status alternative in cilje in ambiciozno nastopila kot »A«-književnost. Za nameček je FAK hkrati nastopil tudi kot »Festival« in tako implicitno postal praktična, performativna kritika re-prezentacije pri recipientih. Performativni vidik branja književnosti na festivalski način, ki ga je spremljal medijski in uprizoritveni vidik, je po mojem mnenju premaknil FAK proti gledališču ali teatru; ravno to *neposredno* samo-uprizarjanje književnosti skozi fizično *pričujočnost* avtorja je v posebnih rubrikah informativnih medijev in specializiranih revijah, koliko vem, ostalo premalo raziskan vidik te sinkretične, transinstitucionalne in transžanrske oblike kulturne produkcije.

Vzrok seveda ni samo ali predvsem teoretska ravnodušnost do performansa avtorskega branja, četudi predstavlja odnos književnosti in gledališča v tako rekoč elementarni, čisti, ne-posredovani obliki samo-»pripovedovališča« (ali morda prej »poslušališča«) književnosti, zato ga lahko imenujemo *teater* (v resnici *gledališče*)

4 Puščam ob strani vprašanje, ali je s tako avtoreferencialno gesto hkrati izpolnjen tudi pogoj za radikalno političnost subjekta, ki se kaže v »polju reprezentacije« (M. Breznik, podnaslov »Avtoreferencialnost gledališča in vprašanje političnega«) ali pa se ponavlja postmoderna gesta depolitizacije.

same književnosti.⁵ Prej gre za ravnodušnost ali slepoto za mesto, kjer se srečujeta ne le umetnostni produkciji, ki sta si hkrati blizu in različni (literarno pisanje vs. branje kot odrski performans), temveč tudi osrednji instituciji nacionalne kulture – književnost in gledališče – na način, ki želi biti hkrati njuna *alternativa* in *nadomestek* (A-produkcija). FAK kot nova oblika »minimalističnega« gledališča – elementarno samo-uprizarjanje književnosti, ki uporabi *telo* pisca kot *tehnični rekvizit* in kot *estetski posrednik* (ne glede na umetniški domet!) – je ponudil impliciten, strukturno-imanenten odgovor na sodobno *krizo orientacije* in identitete v hrvaškem gledališču vsaj v eni točki, za katero bomo na koncu videli, da je za akterje te krize tudi glavna zadeva, namreč vprašanje občinstva. Če je FAK-u z medijskim minimalizmom dolgo uspevalo pridobiti občinstvo za književnost in odrski performans, se je pri klasičnem gledališču, kot bomo videli, to medijsko vprašanje pojavilo v nasprotni smeri in mnogo bolj dramatično kot nesposobnost komunikacije z občinstvom in zahteva za hipertrofirano medijskost.

Čeprav lahko analiza FAK-a kot kulturno-produkcijskega in kulturno-političnega elementa na stičišču (vsaj!) dveh področij umetnostne produkcije, književnosti in uprizoritvenih umetnosti, vzbudi vtis, da je preveč idiosinkratična in samo približno metaforično upravičena, je vprašanje utemeljenosti teoretsko vprašanje in ga na tem mestu lahko obravnavam kot hipotetično pomembno. Po branju raziskovalnega poročila Maje Breznik in njene primerjave z *metakulturnim diskurzom* nekaterih hrvaških avtorjev o gledališču se kaže kot analitično funkcionalno ozadje. Iz tega razloga sem za nadaljevanje komentarja izbral neteoretsko in manj idiosinkratično pot argumentacije. Obrnil se bom k *medosebni* in zato objektivnejši perspektivi, ki predstavlja konkretno empirično realnost teatrološkega, meta-gledališkega in kulturno-političnega diskurza, kot

5 V izvirniku se stavek glasi: »Naravno, nije riječ samo ili čak ni primarno o teorijskom dezinteresu za performans autorskog čitanja, iako on predstavlja odnos književnosti i kazališta u takoreći elementarnom, čistom, ne-posredovanom obliku samo- 'kazivališta' (ili možda prije 'slušalište') književnosti da ga možemo nazvati *teatar* (upravo *gledališće*) sâme književnosti.« Hrv. »kazivati« je slov. »praviti, pripovedovati« in hrv. »slušati« je slov. »slišati, poslušati« (op. prev.).

se pojavlja pri gledaliških strokovnjakih (kritikih, intendantih, ravnateljih, teoretikih).

Točke, okoli katerih bom organiziral izbrane primere iz novejšega metagledališkega diskurza na Hrvaškem, sledijo in dopolnjujejo glavne smernice poročila Maje Breznik: to so *ideja tranzicije, politični značaj gledališča, odnos neodvisne in institucionalne produkcije, funkcija tržnega principa* v uprizoritveni in gledališki produkciji, *spmembe pri občinstvu* in – kot nekaj posebnega za tranzicijski proces gledališča na Hrvaškem – *vloga prava ali Zakona o gledališču* (iz let 1995 in 2006). Pri organiziranju besedila bom uporabil metodo brikolaža z dolgimi citati iz javno dostopnih avtorskih prispevkov, ki se mi zdijo kot izolirani otoki, osebna mišljenja, ideje, izkušnje, raziskovanja posameznih akterjev, ki (nav)kljub vneti retoriki o nujnem iskanju izhoda iz »tunela« ne uporabljajo jasnih konceptov, še manj pa se zavedajo potrebe po operativnem povezovanju.

Ali z drugimi besedami: v nadaljevanju besedila bom poskušal z montažo citatov iz pluri-monologov, kot jih najdemo pri nekaterih hrvaških avtorjih v časopisih in na internetu, ustvariti vsaj osnovo za *imaginarni dialog* (če ne sam dialog) o nizu problemov, ki jih obravnava Maja Breznik, z namenom, da opišem *vsebine in meje refleksije*, do koder sežejo nekateri akterji hrvaškega metagledališkega diskurza z analizami in razlagami gledališke kulturne politike skozi obdobje »dveh hrvaških tranzicij« (1989–1999 in 2000/01 do danes). Morda bodo že samo montiranje, povezovanje in selektivna predstavitev citatov iz osamljenih monologov na enem mestu do neke mere koristni, če že ne morejo nadomestiti operativnega dialoga med akterji na metagledališki »sceni«, ki ga v resnici ni.

TEŽAVE S »TRANZICIJO«: NESREČNA IDENTITETNA ZAVEST V (HRVAŠKEM) GLEDALIŠČU

Za razumevanje »tranzicije« pri hrvaških kulturnih producentih je značilna predstava o *zunanjem* demokratično-političnem okviru, ki ga je mogoče na neki čuden, mističen in težko razločljiv način, čeprav se je boleče sfzil na drugih področjih, prenesti v hrvaško gledališče.

Četudi je Hrvaška država formalno nastala skoraj dve leti po padcu berlinskega zidu, smo vpliv sprememb tukaj čutili hkrati z drugimi državami vzhodne in jugovzhodne Evrope. V primerjavi z drugimi družbenimi segmenti, na katere so spremembe delovale hitro in radikalno (včasih celo boleče), je gledališča vse do danes ostalo nedotaknjeno, kot da ni v 20., temveč v 19. stoletju. Privatizacija je prva vdrla v vse družbene pore, a si je še danes, po dveh desetletjih, ni mogoče predstavljati v gledališču. Vso tranzicijo v hrvaškem gledališču bi lahko opisali z eno besedo: vse je ostalo isto, več je le privatnih pobud. In to ne bi bilo daleč od resnice, pa vendar bi bilo popačenje.⁶

Čeprav je v izjavi očitna nedoslednost, ki je značilna za nenatančno definicijo stališča (trditev, da se gledališče ni privatiziralo, kar naj bi bila glavna pomanjkljivost tranzicije v gledališču, postavi na laž trditev, da je več privatnih iniciativ v primerjavi s preteklostjo), jo bomo za zdaj pustili ob strani. Pomembnejši je splošni pesimistični glas, ki ni zelo nov, o posebni nesposobnosti »hrvaškega gledališča«, da bi se nasploh spremenilo. Značilen je za razpoloženje na prehodu iz prve v drugo tranzicijo. Potrjuje ga neka ocena gledališkega repertoarja iz leta 2001, ki primerja stanje v hrvaškem gledališču s stanjem v svetu, kot ga opisuje Jean Baudrillard v *The Vital Illusion* (2001):

Takšno je, na žalost, na prehodu stoletja tudi hrvaško gledališče, obremenjeno s pogledi nazaj v (gledališko in politično) preteklost, ki danes ni nikomur več jasna in zaman prikriva zamazano scensko okolje, in z iluzijami, da se bo nekoč »vse to nekako popravilo«. Sezona, ki se je začela na jesen 2001, je le obnovila obsesivno nemoč hrvaškega gledališča v zadnjih desetih letih – njegove repertoarne kompromise, sume in napake, organizacijske pomanjkljivosti, estetsko ravnodušnost, pomanjkanje režiserskih veččin, osamitev iz evropskega gledališkega prostora in stalno potrebo, da oder spreminja v mesto odložene resničnosti.⁷

6 Viromira Lončar, »Kazališna tranzicija u Hrvatskoj. Zakonski aspekti«, ADU, http://www.adu.hr/index.php?option=com_content&view=article&id=509:kazalina-tranzicija-u-hrvatskoj-zakonski-aspekt&catid=73:eseji-razgovori&Itemid=97

7 Dubravka Vrgoč, »Kazalište – mjesto odgođene realnosti«, *Kolo*, št. 3, jesen 2001,

Podobno pesimistično, a vsekakor še bolj dramatično, zveni tudi nedavna analiza stanja v hrvaškem gledališču (iz leta 2009), ki obravnava posebej nevrvalgično in aktualno hrvaško »evropsko vprašanje«:

Obdobje od konca osemdesetih let, vojna leta v devetdesetih in obdobje do tako imenovanega novega pluralizma v letu 2000 niso prinesli, četudi so se precej spremenili dejanski in formalni prostori hrvaške kulture, ustreznih pridatkov modernosti in pričakovanih strukturnih in estetskih sprememb v mastodontsko organizirani celoti. Ta še vedno deluje po organizacijskih in repertoarnih modelih 19. stoletja, po načelu: program (klasične) opere, program (klasične) drame in program (klasičnega) baleta, skupaj na enem odru. Čeprav ustava iz leta 1990 obravnava kulturo kot deideologizirano kategorijo in želi (zlasti z amandmaji iz leta 1992) vzpostaviti hierarhije vrednot, profesionalizma, odgovornosti, spodbud za nadarjene posameznike in pluralizma kulturnih iniciativ, prihaja do splošnega razkroja starega sistema vrednot – zaradi *obdobja hrvaške politike, ki jo je zaznamovala politična utopija, ko je kultura delila usodo skupnosti, vojna in tranzicija pa sta postali izgovor za napake, ki so bile v resnici posledica slabega vodenja kulture.*⁸

Avtorica opozarja, da je bila odločitev vlade (HDZ), da ne bo izvajala hrvaške strategije kulturnega razvoja, usodna napaka:

Skupina dvajsetih strokovnjakov z raznih področij kulturnega ustvarjanja je leta 1998 na zahtevo Sveta Evrope izdelala poročilo o kulturni politiki RH, v katerem je *kultura prikazana kot temelj in osnova nacionalne identitete* [podčrtal B. M.]. Poročilo je pozitivno ocenil Svet Evrope in na tej osnovi je nastala Strategija kulturnega razvoja Hrvaške kot enega izmed »osnovnih elementov celostnega razvoja Hrvaške«; osnovna ideja je bila spodbuditi demokratizacijo,

<http://www.matica.hr/Kolo/kolo0301.nsf/AllWebDocs/kaz>.

8 Snježana Banović, »Nedostatak strategije razvoja nacionalnih kazališnih kuća i hrvatski kulturni identitet«, ADU, Eseji i razgovori, 21. 05. 2009, http://www.adu.hr/index.php?option=com_content&view=article&id=510:nedostatak-strategije-razvoja-nacionalnih-kazalinih-kua-i-hrvatski-kulturni-identitet&catid=73:eseji-razgovori&Itemid=97.

demonopolizacijo in decentralizacijo v kulturi, kulturno ustvarjalnost, inovativnost pri mednarodnem kulturnem sodelovanju in povezovanju, kulturno raznoličnost, pomen novih tehnologij pri ustvarjanju in občevanju.⁹

Zanimivo je, da avtorica na primeru enega samega strateškega dokumenta neke skupine ekspertov prikazuje dejansko nevidno stran dvojne tranzicije na Hrvaškem. Na manifestni ravni smo se navadili pozitivno gledati na ta proces kot »tranzicijo tranzicije« (ali morda negacijo negacije): to je *politični* avtokorektivni proces, s katerim so zavrnili parlamentarizem devetdesetih let na substancialno nacionalistični osnovi, z diktaturo ene stranke kot lažno tranzicijo (prva negacija!) glede na socialistični enostrankarski sistem; zamenja ga »pravi« parlamentarizem (druga negacija ali negacija negacije) na osnovi pragmatičnega, ideološko-nevtralnega vladanja in premišljenega sodelovanja več strank. Zdaj vidimo, da se je ta pozitiven *politični* rezultat, razpustitev politične in ideološke dominacije HDZ v letu 2001, pravzaprav opiral na *zunajpolitični* moment *kulture*, ki se je v začetku druge tranzicije v letu 2001 kazala kot utemeljiteljica nacionalne identitete, a tudi kot legitimacijska osnova oblasti s skupnim imenom »politična kultura«. S tega stališča ne preseneča, da zagovorniki *kulture kot temelja nacionalne identitete*, med njimi zgoraj navedena avtorica, ne razlagajo volitev v letu 2004 in ponovnega prevzema oblasti »reformarnega« HDZ in poraza SDP ter drugih »meščansko-liberalnih« strank (HNS, HSLS) kot *politični poraz* ali izraz *politične* neverodostojnosti sredinskih strank. Rajši gledajo na poraz kot na skrajno nesrečo, kot *dokončni pregon kulture z obzorja politike* in s tem *nacionalno izgubo zadnjega temelja identitete*. Avtorica razume to kot paradoks, ki je zagotovo vreden obžalovanja: da se je ravno HDZ, prav tista politična stranka, ki je v prvi tranziciji (v začetku devetdesetih let) zasnovala ekskluzivistično *nacionalno osnovo kulture*, pozneje pojavila kot dejavnik, ki onemogoča izpolnitev druge (tj., koalicijske, tj., kulturne) tradicije, ker (očitno) ni prepoznala *utemeljiteljske funkcije kulture za nacionalno identiteto*. Učinek na institucionalno kulturno politiko, zlasti pa na

9 Snježana Banović, *op.cit.*

gledališče, je, pravi avtorica, gola oblast in uveljavljanje proste sile, volutarizem in decizionizem brez evalvacije.¹⁰

Avtorica, ki sama sodeluje v kulturni produkciji, lahko nedvomno povsem legitimno ocenjuje neko konkretno kulturno politiko neke konkretne stranke, bodisi z vidika druge stranke ali neodvisno, a kar se njeni refleksiji v funkciji kulturnega producenta res izmakne, je to, da se njena lastna kritika brezbrizne kulturne politike sedanjega HDZ opira na *zamolčano ali nezavedno zamenjavo koncepcije same identitetne paradigme*, ne da bi spremenila politično funkcijo same paradigme. Kulturna osnova nacionalne identitete za avtorico še naprej opravlja funkcijo legitimacije (vmes izgubljene!) koalicijske demokratske oblasti, kakor je bila nacionalna identiteta izvor legitimacije avtoritarne oblasti HDZ na začetku devetdesetih let. Če je bila namreč v prvi tranziciji pod oblastjo HDZ (1990–1999) hrvaška kulturna identiteta definirana kot splošna kategorija »nacionalnega« (kamor sodijo »substancialne« zaloge etničnega, jezikovnega, državno-zgodovinskega, materialno- in duhovno-kulturnega, kot sta pisava in književnost, in zlasti verskega), je, kot vidimo, za kulturno-politične akterje druge tranzicije, med katere sodi citirana avtorica, nacionalni interes določen (celo *utemeljen!*) *kratkotamo s kulturo*, medtem ko se politična oblast legitimira s svojo *predanostjo principu kulture*. S to napačno (a vendarle samo postulatorno!) predpostavko o odvisnosti politike od kulture avtorica odtava stran od vprašanja o smislu manevra, s katerim ideologijo substancialne nacionalne identitete iz časa »prve tranzicije« iz devetdesetih let nadomešča z ideološko funkcijo kulture, ki utemeljuje nacionalno identiteto.

Videli smo, da se med pristopnimi pogajanji za vključitev v EU beseda kultura skorajda ni omenjala in da so to poglavje hitro in zlahka zaprli brez velikih besed, navkljub ali morda ravno zato, ker Evropa svoja stališča o kulturi utemeljuje na različnosti tradicij, sodobnosti, predvsem pa na svobodni in nadvse odprti menjavi kulturnih vrednot – področje, kamor se mi zlahka vključimo. Vendarle se zdi, da večina naših kulturnih institucij, med katerimi izstopajo

10 Namesto da bi se prilagodile Evropi, bodo kulturne institucije »še naprej trošile za večinoma drage in nepotrebne dejavnosti in programe, ki niso predmet nobenih evalvacij in nadzorov vladajoče kulturne politike«.

zlasti gledališča, ne načrtuje svoje »vključitve« v Evropo, temveč ravnodušno čaka, pogosto s precejšnjim evroskepticismom.¹¹

RAVNI DEPOLITIZACIJE

Kakor pri prvem citatu, ki je bil nedosleden pri oceni privatne iniciative v sodobnih gledaliških institucijah, se mi tudi pri tem citatu podobno zdi, da lahko odpor do »konservativnega evroskepticizma«, do prizadevanja za »svobodno in odprto menjavo kulturnih vrednot« kot evropskega načela razumemo kot politično-marketinško vizitko na trgu boljših (evropsko sprejemljivejših) kulturnih paradigem, namesto posebnih (etničnih, jezikovnih, državno-zgodovinskih) paradigem nacionalne identitete. Ali drugače, vojno s »strateškimi dokumenti« je mogoče prikazati kot vsebinsko odprtost in ideološko nevtralnost, skratka, kot polivalentnost kulturnega sporočila, ki poskuša univerzalizirati sposobnost neke politične stranke (ali skupine strank) za kulturno-politične konceptualizacije. Če pa »kulturna strategija« še naprej, tudi potem ko je prva hrvaška tranzicija zašla v šovinistično regresijo, samo sebe razume kot izvirno kulturno in transcendentno v odnosu do politike in se ima glede na politiko za *načelno in predhodno utemeljitev*, ima ta polivalentnost kulturnega sporočila *de facto* ideološki učinek na razumevanje odnosa države in kulture in učinek depolitizacije na politiko namesto univerzalistične sposobnosti neke posebne kulturne politike.

Nova hrvaška »strategija« kulturnega razvoja, ki je s pomočjo strateškega dokumenta simbolno bila plat zvona pred začetkom? druge tranzicije, je samo *obrnila odnos utemeljitve med nacijo in kulturo*, s tem pa namerno ali nenamerno *rehabilitirala ideološko funkcijo kulture in jo celo zaostrila v smer kulturnega fundamentalizma*. Razlika med nacijo, ki identificira kulturo s seboj, in nacijo, ki identificira sebe s kulturo, res zagotovo predstavlja določen družbeni napredek, vendarle je to razlika med ideologijama, v katerih nacija ali kultura izmenično delujeta kot *strukturni apriori*, ki na naslednji stopnji postane *ekspertna politika od zgoraj* ali strateški dokument. Iz tega

¹¹ Snježana Banović, *op. cit.*

razloga se lahko le čudimo avtoričinemu ogorčenemu začudenju, da je ves proces strateškega, metakulturnega mišljenja – poročilo za Svet Evrope leta 1998, iz katerega je leta 2001 nastala Strategija kulturnega razvoja Hrvaške, ki ga je potrdil hrvaški parlament leta 2003 – tako neslavno končal:

Stroka (nav)kljub ambiciji, da na široko poseže v vizijo hrvaške kulture v 21. stoletju (strategija je obravnavala kar 19 področij kulturnega delovanja, izmed katerih so bili nekateri dotlej skorajda neznani, kot so kulturni menedžment, sociokulturni kapital, kulturni turizem ipd.), in (nav)kljub pričakovanjem avtorjev ni sprejela *Strategije* z odprtimi rokami in samo redki so jo vzeli za spodbudo – večina jo je imela za golo utopijo.¹²

Na drugi strani vertikalne, na empirični ravni, druga tukaj citirana avtorica opisuje proces *depolitizacije* kot praznjenje političnih vsebin v literarnem ustvarjanju za gledališče:

V dramskih besedilih mladih hrvaških dramskih piscev, ki so začeli objavljati svoje drame leta 1988 v časopisih *Novi Prolog* in *Dramska biblioteka Teatar ITD*, manjkajo ideološke vertikalne, dramske agresije, dialoške obtožnice, polemični toni, zakonitosti političnega gledališča in prostora [...] V dramah novejših hrvaških avtorjev (kot so Ivan Vidić, Asja Srnc Todorović, Lada Kaštelan, Pavo Marinković in Milica Lukšić) si ne nasprotujejo realne osebe, temveč binarne nasprotnosti, kot so smrt /življenje, moški/ženska, aktivno/pasivno, prisotnost/odsotnost. Na mesto oseb je v teh dramah postavljen jezik, ki je po definiciji sama razlika in stalna negotovost. Čeprav v večini dram začutimo odmev travmatične vojne stvarnosti, po čemer so drame specifične za ta prostor in čas in imajo lokalni značaj, vendarle sledijo modelu razmišljanja sodobnih literarnih teorij [...] Izguba tradicionalne opore se podobno odraža v prozi in v teoretskih razmišljanjih o pisanju.¹³

12 *Ibidem*.

13 Dubravka Vrgoč, »Zalomi hrvatske drame«, Hrvatski centar ITI (International Theatre Institute), <http://www.hciti.hr/arhiva/kazaliste/dubvrg.html>. O nasprotnem primeru političnosti avtorica pravi: »Politika je bila v povojnem hrvaškem dramskem ustvarjanju [tj., po 2. svetovni vojni, op. prev.] osnovna tema, ena

Nova apolitičnost kot *abstrakcija političnega* v gledališču devetdesetih let se kaže kot naravni zakon v gledališču, kot menjava plime in oseke, zaradi neke, in kolikor vem, zagotovo povsem netematizirane stalnice »hrvaškega gledališča« – to je *objektivističnega razumevanja političnosti gledališča*. V tem okviru se gledališče (bodisi z vidika avtorja besedila ali režiserja) postavi kot akter kritike, ki oblikuje politično sporočilo z gledališkim besedilom; vendar pa gledališče samo kot producent ostaja zunaj polja gledališke reprezentacije sveta. Hkrati se *politično* praviloma identificira s »politiko« kot prakso politične moči in se prikazuje kot del gledališkega objekta. To je res tradicionalen koncept političnosti teatra, ki se razlikuje od »subjektivnega« modela političnosti, o katerem beremo v poročilu Maje Breznik. Pri njem avtor ali producent, glede na objekt gledališke predstave, sam stopi v polje reprezentacije in ta *subjektivacija* političnega gledališkega objekta je to, kar dejansko primarno ustvarja političnost teatra.¹⁴

Prva »objektivna« verzija političnosti ima bistveno prednost, zaradi katere prevladuje v hrvaškem gledališču: na en mah objektivira in distancira *politicum* že s tem, da ga prikazuje, in skozi strukturno distanco omogoča, da se, kot pri naravnih gibanjih plime in oseke, reproducirajo menjave političnih osek s plimami aktualnosti in angažmajev, a vedno na objektivističen način. Subjekt hrvaškega gledališča ni nikoli v reprezentacijskem polju gledališča. Po »post-modernizmu« devetdesetih let, ki si ga lahko razlagamo tudi kot odgovor na hipertrofijo nacionalističnega historicizma v repertoarjih gledaliških hiš, je gledališki repertoar na začetku druge tranzicije

od osrednjih perspektiv, ki je določala dramsko dogajanje, pogled in smer, za katerim so se obračali dramski liki. Če se strinjamo z Melchingerjevo definicijo, da je politično gledališče v preteklosti praviloma in brez izjeme iskalo in našlo konkretne vsebine v sodobnosti, zato tako 'gledališče napada, se vtika in se vpleta', je mogoče novejšo hrvaško zgodovino razumeti tudi s pomočjo dramskih besedil, ki so nastajala od sredine petdesetih do osemdesetih let. V teh delih so dramski nizi dogodkov izhajali iz političnega koda, 'tisti, ki ustvarjajo zgodovino, in tisti, s katerimi se zgodovina dela', so bili protagonisti dogodkov, močni dramski naboji so nastali iz pravega političnega ogorčenja dramskih piscev, osrednja tema pa je problematizirala spopad posameznika in političnega sistema.«

14 Glej definicijo političnega v knjigi pod poglavjem »Avtoreferencialnost gledališča in vprašanje političnega«.

leta 2001 zaznamovalo, na eni strani »ponovno odkritje Krleže«, na drugi pa dela avtorjev, ki želijo biti spet življenjsko konkretni, ki, drugače kakor postmodernisti, ponovno iščejo stvarne osebe in konkretne situacije namesto abstraktnih »binarnih nasprotij«, a se ne dotaknejo objektivnega značaja reprezentacijskega polja:

Drugo repertoarno linijo v tej sezoni (2001) predstavljajo dramske predloge, ki se ukvarjajo s časom, ki nas je za vselej spremenil, a je prav tako za vselej minil – z vojnim in povojnim časom devetdesetih let v našem prostoru. Skratka, gre za besedila, ki so leta 2000 prejela nagrade na natečaju dunajskega Teatra M.B.H. za drame v jezikih bivše Jugoslavije in so doživela praizvedbo v *Zagreškem gledališču mladih*. Zagrebški publiki so kot prvo tako dramo predstavili *Sosedo Zorice Radaković*, ki opisuje vsakdanjost, da bi predstavila neko družbeno stanje.¹⁵

Avtorica v sklepu ocene gledališkega repertoarja iz leta 2001 pokaže še nekaj pomembnejšega. Nastavi namreč verjeten odgovor na vprašanje, ki pa si ga ne zastavi, zakaj je model političnosti v hrvaškem gledališču vedno le objektivističen oziroma predstavitven, ne pa subjektivističen v smislu političnega stališča gledališkega producenta (avtorja): zakaj je *politicum teatra* usmerjen vedno samo na objekt ali stvar predstave, ne pa tudi na subjekte gledališča – na avtorja, režiserja, igralsko skupino, celo hišo! Odgovor bi bil: politični teater je objektivističen, ker odgovornost za politično (ali pravilneje: za *konstrukcijo* političnega) prevzame že sam objekt (besedilo ali pisec), mi pa lahko kot subjekti teatra (dramaturgi, režiserji, igralci) ostanemo na estetski distanci, celo če si drznemo biti politični! Svojo osebno (ali državljansko) izbiro političnega gledališkega objekta lahko namreč vedno prikažemo kot nekaj, kar je zmeraj *objektivno* in *pred nami* – kot estetsko preferenco v repertoarju! Večni *prenos* (ali delegacija) političnega na objekt gledališča je razlog, zakaj estetska preferenca – kot objektivni postopek v teatru – lahko postane, in pogosto je, *aluzija* in *metafora* za političnost samega subjekta teatra, ki, če sploh, samo indirektno stopa v polje reprezentacije. *Mutatis*

15 Dubravka Vrgoč, »Kazalište – mjesto odgođene realnosti«, *Kolo*, št. 3, jesen 2001, <http://www.matica.hr/Kolo/kolo0301.nsf/AllWebDocs/kaz>.

mutandis, to je hkrati razlog, zakaj je sam »hrvaški teater« kot ustanova družbene refleksije – ali, če rečeno s starim razsvetljenskim žargonom: »moralna« ustanova (Lessing) – ne-subjektiven, *teatralen*, *metaforičen*, v resnici *iluzoren*.

Te problematike se avtorica dotakne le posredno na primeru neke *klasične moderne estetske* preference, s katero glavna nacionalna gledališka hiša nadomesti srečanje z robom svoje konceptualne politike in s krizo identitete:

Pirandellov gledališki esej, prikazan v drami *Nocoj bomo improvizirali* v zagrebškem HNK [v sezoni 2001, op. B. M.], je igra s sencami fikcije, osvobojene v gledališkem prostoru, kjer igralci zaman poskušajo prikazati stvarnost, čeprav se ob njo stalno spotikajo. [...] V hrvaškem gledališču, kjer že leta improvizirajo, a na žalost slabo, je najnovejša »improvizacija« po Pirandellovi predlogi nakazala pomemben premik v programu in v ambicijah Drame zagrebškega *Hrvaškega narodnega gledališča*, ki je zdaj očitno pripravljeno na avanturistično iskanje novega in drugačnega. Toda pomembnejšega premika v hrvaškem gledališču še ni videti.¹⁶

Zdaj bolje vidimo začarani krog »hrvaškega gledališča« v *repertoarnih politikah*, ki je postalo polje zanikane *kulturne državljanske vojne* s pomočjo gledaliških poetik. To stran zgodbe o »hrvaškem teatru« prikaže gledališki kritik v širokem kronološkem prikazu:¹⁷

[O]bdobje osemdesetih in devetdesetih let prejšnjega stoletja je posebej pomenljivo, saj sta zlom socializma in nato vojna na območju Jugoslavije pomembno vplivala na *repertoarne politike* hrvaških gledališč, tudi na reško. [...] Kot lahko trdimo za sedanje hrvaško gledališče v celoti, tudi za Reko velja, da *duh inovacije v glavnem nastaja nekje na obrobju, v alternativnih gledaliških skupinah, ki morda največ naredijo za promocijo mesta v tujini* [poudarek B. M.]. Na drugi strani, ogromni pogoni nacionalnih gledaliških hiš delajo drage projekte, ki občasno uspejo pobegniti iz tradicionalnega in

¹⁶ Dubravka Vrgoč, op. cit.

¹⁷ Kim Cuculić, »Od nacionalnih budnica do iskoraka u kazališni eksperiment (kazalište u Rijeci 1987–2004)«, *Kolo*, št. 4, zima 2004, http://www.matica.hr/Kolo/kolo2004_4_n.nsf/AllWebDocs/ri4.

konvencionalnega, ko se zgodijo »ekscesi«, kot so predstave Vita Tauferja in Branka Brezovca.¹⁸ Navkljub takim stranpotem HNK-jev, vključno z reškim, repertoarji v glavnem podpirajo družbeni »status quo«, prikazujejo nam olepšano sliko stvarnosti in malomeščansko udobje. Križanje z realnostjo in družbena kritika se zgodita le občasno, na off-scenah, zato moramo čakati *Festival malih scen*, da vidimo, da obstaja tudi gledališče, ki si ne zapira oči pred stvarnostjo in se mu ni potrebno boriti za publiko z estradnimi publicami in vsiljevanjem glamurja.

Avtor goji funkcionalen pogled na kulturo kot identitetno podlago nacionalne kulturne politike proti substancialni nacionalni identiteti kot osnovi kulture, kar pokaže, na eni strani, uporaba izraza »promocija mesta v tujini« v zadnjem citatu, na drugi strani pa kronološki prikaz, kako so se menjale repertoarne politike v nacionalnem teatru. Prikaz vpelje nov vidik, ki ga ne problematizira – inverzijo običajne predstave o primatu v odnosu med nacionalno-zgodovinsko identitetno politiko reprezentacije in lokalno politiko manjšinske identitete:

Konec neke dobe [v osemdesetih letih, op. M. B.] je simbolno zaznamovala predstava *Vježbanje života*, ki je bila prvič uprizorjena leta 1990. To je bil čas velikih družbenih sprememb, ko so Rečani naenkrat začeli iskati »pravo« Reko. Knjiga *Kako čitati grad* Radmile Matejčić je spodbudila ponovno odkrivanje reške identitete, prebujanju zatrte mestne identitete pa se je nato pridružila še dramatizacija romana *Vježbanje života* Nedjeljka Fabrija. [...] Predstava je imela ob uprizoritvi poleg kulturološke vloge tudi pomembno družbeno vlogo, saj je prikaz potlačenega dela reške preteklosti vzpostavil

18 »Navkljub splošno razširjenemu mnenju, da so nacionalna gledališča trdnjave konservativizma in tradicionalnosti, primeri nekaterih predstav, ki so nastale konec osemdesetih let in v začetku devetdesetih v reškem HNK, kažejo, da lahko občasno tudi okorele institucije pobegnejo tradiciji ali celo pokažejo odprtost za eksperiment. [...] Radikalni rez na estetski ravni je zagotovil nadaljnji pretok novih kreativnih energij in idej. Tako je prišel, prvič na Hrvaško in ravno v reško gledališče, tudi gost iz Slovenije, Vito Taufer, ki je pripravil tri pomembne predstave. To so Gogoljev *Revizor* iz leta 1988, malo manj uspešen Shakespearov *Kralj Lear* iz leta 1989 in legendarno (Krlježino) *Kraljevo* iz leta 1991.« Ibidem.

kontinuiteto, ki je bila prekinjena. [...] Osamosvojitve Hrvaške in prebujanje nacionalne identitete vidimo tudi v repertoarni politiki HNK, a gledališče ni bilo neobčutljivo niti za balkanske vojne vihre. Te tendence so zaznamovale sezono 1991/92 reškega HNK, ko je bila poleg že omenjene prestave *Kraljevo* uprizorjena tudi dramatizacija zgodovinskega romana *Vuci Milutina Cihlarja Nehajeva*. [...] Zatem je reško gledališče zopet sodelovalo z Nedjeljkom Fabrijem. Tokrat so za predlogo vzeli njegov roman *Smrt Vronskega*, ki govori o vukovarski tragediji in o vojni na Hrvaškem nasploh. Režijo te »peklenške gledališke simfonije« je prevzela Ivica Boban, sodelovali pa so vsi ansambli gledališča. Po sagi o mestu je Reka tako dobila tudi gledališko epopejo o domovini, ki je dosegla le polovične umetniške rezultate.¹⁹

Četudi avtor ne analizira svojega odkritja, je očitno, da ima v menjava identitetnih reprezentacijskih paradigem prva, lokalna, kronološko in logično prednost pred nacionalno-zgodovinsko. Učinek je, da se »vzpostavitev časovne kontinuitete« pri iskanju identitete »prave Reke« lahko hkrati interpretira na podlagi paradigme »vojne poetik«, kot *estetski upor* do gledališke univerzalne in avtonomne estetske politike iz prejšnjega obdobja (Taufer in Brezovac) in kot anticipacija ali priprava na substancialno identitetno kulturno politiko, ki se bo združila z nacionalno paradigmo. *Mutatis mutandis*, nacionalno-zgodovinsko reprezentacijsko politiko v repertoarju HNK Reka je mogoče razložiti s paradigmo »vojne poetik« kot nadregionalne rekonkviste pretirano »polivalentnih sporočil« na lokalno-regionalni ravni repertoarnih politik v multinacionalnem okolju, kakršno je Reka.²⁰ Dokaz za napetost in menjave repertoarnih politik, ki je skozi celo desetletje rabilo kot sredstvo v vojni za reprezentacijo, je mogoče videti tudi v izbruhu odprtega in zunaj-gledališkega političnega spora glede kadrov v kulturi:

¹⁹ Ibidem.

²⁰ »Kot nacionalna gledališka hiša, ki pod svojo streho združuje pet umetniških skupin – hrvaško dramo, italijansko dramo, balet, opero in orkester – ima reški HNK hkrati tudi najvišje subvencije med kulturnimi ustanovami v mestu.« (Ibidem.)

S potekom mandata Darka Gašparovića je izbor novega kandidata potekal v duhu političnega obračuna s Slobodanom Šnajderjem, ki ga tedanji [in zdajšnji, op. B. M.] minister kulture Božo Biskupić navkljub strokovnim in umetniškim kvalifikacijam ni hotel potrditi za novega intendanta HNK Ivana pl. Zajca.²¹

V nasprotju s to sliko, v kateri iste vrste konfliktov vznikajo vedno znova v stalnem ritmu, ena od zgoraj citiranih avtoric vidi izhod v določbah, ki so zapisane v Zakonu o gledališčih (ZOK):

Poleg organizacijskih sprememb je zakon (1996) prinesel tudi *repertoarne spremembe*. Manjše umetniške organizacije se niso ozirale na nacionalno-zgodovinski repertoar, ki smo ga navadno gledali na odrih javnih institucij. Oživljajo manjše forme, potujoča gledališča, gledališča za otroke, prebuja se plesna scena – konec devetdesetih let je podoba hrvaškega gledališča povsem drugačna kakor na začetku. Potemtakem lahko rečemo, da se je prava tranzicija za gledališče začela šele z Zakonom o samostojnih umetnikih.²²

Negativna (neoliberalna) stran te tranzicijske inovacije, kot razloži avtorica, je v tem, da je zakon neposredno blokiral gledališki razvoj s »konfliktom interesov« v javnem sektorju. Gledališki ustvarjalci so namreč zaradi pravice do zasebnega podjetništva stopili v neposreden konflikt z ustanovo, v kateri so obenem stalno zaposleni.²³ Tako se je dobronamerni duh zakona, ki je bil avtorici tako drag, razblinil z opozorilom, da je zakonska rešitev iz leta 2006, ki poskuša regulirati konflikt interesov – ali, bolje, blokado javnega sektorja z zasebno pobudo sicer v njem zaposlenih – takšna,

21 *Ibidem*.

22 Viromira Lončar, »Kazališna tranzicija u Hrvatskoj. Zakonski aspekti«, http://www.adu.hr/index.php?option=com_content&view=article&id=509:kazalina-tranzicija-u-hrvatskoj-zakonski-aspekt&catid=73:eseji-razgovori&Itemid=97.

23 »Zaposleni igralci in igralkе, razen iz zasebnih gledališč/umetniških skupin, snemajo nove TV oddaje in kmalu je bilo v gledališču nemogoče organizirati in izvesti celo predstave, kaj šele vaje. V posameznih gledališčih celo osemdeset odstotkov vseh igralcev snema kakšno TV oddajo in seveda nimajo časa, da bi se ukvarjali z delom, ki so ga pogodbeno dolžni opravljati v svojem matičnem gledališču.« (Ibidem.)

da bodo ansambli sčasoma postali zaprte skupine z redkimi menjavami in lahko si predstavljamo, da neka ustanova tudi več let ne bo mogla najeti novega člana skupine. [...] *Zdajšnje pogodbe o delu onemogočajo osnovna izhodišča, ki jih podpirajo evropski cilji v kulturi: mobilnost umetnikov, mobilnost umetniških del in medkulturni dialog.* Videti je, da na koncu drugega desetletja tranzicije gledališče nikogar več ne zanima.²⁴ [...] Gledališče, ki je imelo skozi zgodovino osrednjo vlogo v družbenem življenju bržkone vsake skupnosti, je obtičalo nekje ob strani, ne da bi se zavedalo, da je izgubilo vodilno mesto.²⁵

PUBLIKA KOT »ŠUM V KANALU« ESTETSKE POLITIKE

Da gledališče izgublja »osrednjo vlogo v družbenem življenju skupnosti«, je za avtorico kratko malo »mladoletnost, za katero je gledališče samo krivo«. Na eni strani ima ta položaj sistemski značaj:

Niti eno javno gledališče/nacionalna hiša ni objavila svojega strateškega načrta dela. Če vemo, da je edini poskus oblikovanja strategije kulture na Hrvaškem neslavno propadel,²⁶ potem je logično, da je strateško planiranje kot najboljši način načrtovanja v tranzicijskih državah in v nemirnih časih milje daleč od hrvaške kulture, pa tudi od gledališča.²⁷

Zdi se, da je gledališču notranji problem političnosti, o katerem smo prej govorili, v resnici zunaj-gledališki problem: akterji kulturne produkcije v gledališki umetnosti so po inerciji zunaj »reprezenta-

24 O samem zakonu avtorica pravi: »Postopek sprejemanja ZOK v letu 2006 je bil v primerjavi s prejšnjim demokratičen; vzbudil je veliko pozornost stroke, medijev in organov, ki so ga sprejemali. Moje osebno mnenje je, da se je po šestih mesecih, potem ko je zakon začel veljati, izgubila volja obeh strani (zakonodajalca in stroke), da se izvaja. Zakonodajalec ni predvidel mehanizmov implementacije, stroka pa zavoljo trenutnega stanja ni bila zainteresirana.« Primerjaj Vitomira Lončar, »Zakon o kazalištima 2006«, http://www.adu.hr/index.php?option=com_content&view=article&id=512:zakon-o-kazalitima-2006&catid=73:eseji-razgovori&Itemid=97.

25 Viromira Lončar, »Kazališna tranzicija u Hrvatskoj. Zakonski aspekti«, *op. cit.*

26 Avtorica se sklicuje na že omenjeni dokument o kulturni strategiji na Hrvaškem iz leta 2001 [1998] in na usodo tega dokumenta, ki ga obravnava Snježana Banović (več o tem spodaj).

27 Viromira Lončar, »Kazališna tranzicija u Hrvatskoj. Zakonski aspekti«, *op.cit.*

cijskega polja«, kot da niso sestavni del problema. Avtorica o tem ne dvomi: »Večja odgovornost vseh subjektov pri delovanju je način, da se rešijo problemi v gledališču, vendar večina še vedno nima ne volje ne potrebe, da bi se to zgodilo.«²⁸

Drugi razlog za regresijo gledališča zadeva globalni tranzicijski kontekst, razvoj medijskih tehnologij in njihov formativni vpliv na družbo. To odpira popolnoma novo polje za postavljanje vprašanj:

V celi zgodbi o težavah hrvaškega gledališča v tranziciji se še nismo niti dotaknili tehnologije, ki je z razvojem še bolj odrinila gledališče v ozadje in ji vsak dan speljuje tiste, zaradi katerih gledališče živi: občinstvo. Kje je v celi tej zgodbi občinstvo? Ali občinstvo podpira svoje gledališče? Mu kdo posveča pozornost? Kaj želi občinstvo? Žal nimamo odgovorov niti na ta vprašanja, saj na Hrvaškem ni bila opravljena niti ena temeljita raziskava tržišča, zato ne moremo vedeti, kako občinstvo vidi hrvaško gledališče danes, v prvem desetletju 21. stoletja.²⁹

Kakor koli, podobno raziskavo je opravilo gledališče Mala scena, ki jo opiše omenjena avtorica:

Gledališče Mala scena je od septembra do decembra 2006 organiziralo raziskavo tržišča med skupino mladih, ki je tudi prva reprezentativna raziskava tržišča za hrvaško gledališče nasploh. Rezultati raziskave, ki je zajela 1400 mladih od 14 do 18 let, učencev zagrebških srednjih šol, niso samo pokazali odnosa mladih do gledališke umetnosti, temveč tudi opozarjajo na širše probleme odraščanja v tranzicijski družbi.³⁰

Četudi se tukaj ne moremo podrobneje ukvarjati z zanimivimi epistemološkimi vidiki primera, da je neko gledališče naročilo sociološko raziskavo o občinstvu – zagrebško gledališče Mala scena

28 *Ibidem.*

29 *Ibidem.*

30 Vitomira Lončar, »Kazalište u Hrvatskoj i mladi (1950–2007)«, http://www.adu.hr/index.php?option=com_content&view=article&id=511:kazalite-u-hrvatskoj-i-mladi-1950-2007&catid=73:eseji-razgovori&Itemid=174.

ni naročilo sociološke raziskave o mladem občinstvu po naključju.³¹ Razlogi nam postanejo jasni po obširni predstavitvi raziskave:

Cilj raziskave je bil, da ugotovi vrednostna stališča mlade populacije o gledališču, navade obiskovanja gledališča, pričakovanja in potrebe. Raziskava je potekala v sedemindvajsetih zagrebških srednjih šolah na vzorcu 1400 učencev, starih od štirinajst do osemnajst let, izmed katerih je bilo dvainšestdeset odstotkov deklet in osemtrideset odstotkov fantov. Vključenih je bilo dvanajst gimnazij in strokovnih šol, ena obrtna šola in dve umetniški šoli.

Rezultati so tile:

Petindvajset odstotkov mladih Zagrebčanov danes meni, da gledališče ni dovolj zanimivo in da ne zbuja večjega zanimanja. Enak odstotek mladih hodi v gledališče, le kadar jih k temu prisili šola; sedem odstotkov jih sploh ne hodi v gledališče. Izmed vseh vprašanih jih petdeset odstotkov želi gledati v gledališču izključno komedije. Zaskrbljujoči so rezultati, ki kažejo, da štirideset odstotkov zagrebških srednješolcev preživlja prosti čas v kavarnah, petindvajset odstotkov doma pred TV sprejemnikom in samo 1,3 odstotka se odloči za obisk gledališča.³²

Ti rezultati so učinek dolgotrajnega procesa propadanja dediščine socialistične kulturne politike, ki je za avtorico sicer pozitiven, čeprav na razvoj gledališča vpliva dvoumno. To politiko avtorica predstavlja nekako ambivalentno, vendar pa tega ne tematizira:

Organizirane obiske [kar je za avtorico dediščina obdobja od šestdesetih do osemdesetih let, op. B. M.] tudi danes zelo uspešno uporabljajo gledališča za otroke in mladino. Vsako lutkovno gledališče ali gledališče za mlade je trdno povezano s šolami in prodaja svoje predstave na tem trgu, ki je danes edini organizirani kulturni trg na Hrvaškem. Gledališče za otroke in mladino velja za dopolnitev pouka, del šolskega kurikulumu in lahko rečemo, da je organizirano obiskovanje gledališča naravno in nujno. Žal pa

³¹ *Ibidem.*

³² *Ibidem.*

organizirano obiskovanje gledališča ne navaja k individualnemu obiskovanju gledališča in h kupovanju kart pri gledališki blagajni. Za otroke je odhod v gledališče del izleta z avtobusom ali, še pogosteje, priložnost, da odpade pouk, manj pa ga doživljajo kot posebno in samostojno kulturno dejavnost.³³

Avtorica poudarja značilno pubertetniško obliko osvobajanja (izogibanje šoli za vsako ceno, četudi s pomočjo alternativne šolske dejavnosti!), hkrati pa opozarja na ideološko, ekonomsko in množično kulturno ozadje te vrste institucionalnega prenašanja visoke kulture k množicam:

Tovrstna kulturna politika je želela nadzorovati programe, ki so jih kazali občinstvu; hkrati je zagotavljala razmeroma veliko stabilnost institucijam in poklicem. Kulturne in umetnostne institucije so se zelo redko srečale s tržno usmeritvijo in niso potrebovale razvojne strategije. [...] Moramo poudariti, da je bil v drugi Jugoslaviji edini možni model organizacije gledališča institucionalni model, čeprav so s privatno iniciativo ustanovili Teatar u gostima leta 1974 in leta 1975 GD Histrioni, KPGT in še nekaj drugih. [...] Na osnovi zapisanega lahko rečemo, da je bilo kulturno življenje prebivalstva zadovoljivo, vsakomur dostopno in ni zahtevalo večjih stroškov.³⁴

Glede na to je učinek »tranzicije« videti grotesken. Avtorica v nadaljevanju piše:

[G]ledališča niso sprejela novih načinov poslovanja, promocije in prodaje, temveč so se še naprej opirala na organizirano prodajo po šolah, in to ne več za posebne termine matinej, pač pa za *večerne termine in redni repertoar, kar je uničujoče učinkovalo tako na občinstvo kakor na repertoar*. Osnovnošolskemu občinstvu so prikazovali in jim še zmeraj kažejo naslove, ki niso primerni njihovi starosti. Takšna praksa dokončno odbija mlade ljudi od gledališča; ti postanejo del statistike o obisku in dokazujejo dvomljivo uspešnost pretežno nacionalnih hiš in dramskih gledališč. Na drugi strani pa so gledališča hotela ustreči šolskim programom in si na vsak

³³ *Ibidem.*

³⁴ *Ibidem.*

način zagotoviti šolsko, to je organizirano občinstvo *in so se zato vse bolj ravnala po programu obveznega branja, niso pa spremljala sodobnih gledaliških dogajanj in sodobne svetovne dramatike* [podčrtuje B. M.].³⁵

Matrica avtoričine analize, ki napoveduje kritično prihodnost gledališča v zvezi z občinstvom, je vendarle videti regresivna. Tudi ona namreč vidi glavnega krivca za brezperspektivnost »hrvaškega teatra« v sedanji državni administraciji, ki se je odrekla *dokumentu* z naslovom »Strategija 21«. ³⁶ Na isti dokument se je sklicevala prej omenjena avtorica (S. Banović), ki je izrazila razočaranje, da se v sedanjih pogajanjih Hrvaške za vstop v EU beseda »kultura« sploh ne omenja; sedaj vidimo, da se ne omenja niti gledališče. Žal se nobena avtorica nikdar ne vpraša, kako bi lahko bili s to odsotno *identitetno koncepcijo kulture* iz (opuščenega) dokumenta *Strategije 21* povezani drugi dejavniki, ki delujejo na gledališče od znotraj in ki jih ena izmed avtoric omenja v opisu ankete o mladih. Med te dejavnike sodijo formativni procesi, s katerimi nova medijska tehnologija in življenjski stili delujejo na mlade, ki vsaj statistično tvorijo pretežni del občinstva.

Tako avtorica ni analitično in interpretativno izkoristila ene izmed navidez banalnih, a strukturno bistvenih tehnoloških medijskih »inovacij«, ki jo navaja v svojem komentarju ankete. To so mali brezžični mikrofoni za igralce (»bubice«), ki so jih po avtoričinem mnenju gledališča morala vpeljati kot *nujen* rekvizit, da bi predstava sploh lahko dosegla mlado občinstvo in postala zanj »slišna«, saj gledalci med predstavo zganjajo hrup z uživanjem hrane kakor v kinu (slaščic, sendvičev, kokic in pijač) in se celo fizično osamijo in psihološko odtujijo od predstave, s tem da poslušajo glasbo s svojih mp3 predvajalnikov. Ta na videz zgolj zunanji tehnični vidik odnosa med gledališčem in medijem je strukturno bistven, saj ne opozarja

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ »Na žalost niso nikoli sprejeli mehanizmov za izvedbo *Strategije 21*, tako da strategija v resnici ni zaživela, niti preden so jo (iz nejasnih razlogov) zavrgli. Dokument na spletnih straneh Ministrstva za kulturo, ki bi moral zamenjati *Strategijo 21*, ne zadošča niti za začetek resnejše razprave, kaj šele, da bi bil konsistentna kulturna strategija. Ni nepomembno, da v tem dokumentu niti ne omenjajo gledališča.« *Ibidem*.

samo na socialno-psihološke probleme na relaciji gledališče–»mladi« (v stilu »dobre domače vzgoje«) ali na nesposobnost koncentracije za več kot petnajst minut, če »stvar ni zabavna«.

Opozarja še na nekaj drugega in bolj usodnega: da »mladi« konzumirajo vsebine skozi *okrepljeno* mediacijo oziroma skozi *medijski prenos* predstave, ki ji fizično prisostvujejo. Gre za *instantno re-mediacijo*, kar je sicer že v navadi pri množičnih predstavah, kot so koncerti ali športna tekmovanja. To kaže, da »mladi« pravzaprav doživljajo (klasično) gledališče kot navadno stvarnost, to je, kot nekaj neposrednega, indiferentnega in dolgočasnega. Gledališče postane *perceptibilno* za medijsko vzgojeno občinstvo, šele potem ko se še *enkrat medijsko reproducira* v trenutku, ko se producira. *Instantnost reprodukcije s produkcijo* tako določa točko ambivalence, pravzaprav točko dialektičnega obrata. V tej točki se (klasično) gledališče na eni strani prikazuje kot že dokončno odtujeno od svojega lastnega občinstva, na drugi strani pa se pravzaprav odtuja od svoje lastne medijske neizoblikovanosti. V klasični predstavi namreč vsi vidni in tehnični rekviziti mediacije rabijo temu, da postanejo nevidni in neslišni, da prenesejo gledalce v stvarnost gledališke iluzije stvarnosti, da proizvedejo vtis *neposredne stvarnosti*, ki se dogaja na odru, kakor da ni na odru.

Na tej podlagi lahko tisto *nekulturno* pubertetniško vedenje pri gledaliških predstavah (hrup ob jedi in pijači in še zlasti poslušanje glasbe z mp3 predvajalnikov) hipotetično razumemo kot napad na *medijsko neposrednost* klasične gledališke predstave, ki je zdaj popolno nasprotje ničti stopnji medialnosti performansa pri FAK-u. V nasprotju s fakovsko »teatralizacijo« književnosti lahko pubertetniško medijsko opremo razumemo kot implicitno *zahtevo po hipermedializaciji* gledališča in kot anarhičen upor proti klasični predstavi, katere značilnost je, da bodisi pasivizira občinstvo na potrošnika ali kanalizira (tj., nadzoruje) način participacije občinstva, kot pri alternativnih avantgardnih koncepcijah z interakcijo z občinstvom. Zato pubertetniško vedenje v gledališču ni toliko pomembno z negativnega stališča, kakor zaskrbljeno opozarja avtorica, ker bi imelo pomanjkanje kompetence ali »kulture« za kulturo. Ustrezneje bi bilo reči, da je to vedenje *anti-kulturno*, saj se spontano upira uveljavljenemu in sprejemljivemu režimu in

postopkom recepcije. Pubertetniško ne-kulturno občinstvo še ni konformno odraslo občinstvo in ni več naivno otroško občinstvo. Za obe občinstvi – tako za odraslo kulturno občinstvo kakor za naivno otroško – je značilno *samoumevno* pristajanje na *iluzijo* gledališča kot *igrane stvarnosti*.

Dodatna medijska »bogatega prestave« (glasba v ušesih občinstva) ali hipermedializacija mogoče ne pomeni, da ni več možnosti za izvedbo predstave (če bi, denimo, odpovedali predstavo zaradi hrupa med občinstvom), pač pa pomeni, da ni več samoumevno, da bi gledališče avtonomno določalo stopnjo in način pristajanja občinstva na *organizirano* iluzijo, ki se družbeno proizvaja kot *joint venture* gledaliških hiš in šol namesto s prosto prodajo kart. Zato problem s hrupnim mladim občinstvom nemara ni toliko v tem, da so propadle prihodnje perspektive gledališča, kolikor je v izzivu in v (doslej) *neprepoznani* spodbudi za gledališčinike, da kritično refleksijo in rekonceptualizacijo gledališke produkcije usmerijo na strukturne, estetske in medijske temelje in da repertoarne politike osvobodijo identitetnih ideologij.

Prevedla Maja Breznik