

100UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Nina Svetelj

Mentorica: asist. dr. Ksenija Šabec

**Komercializacija gledališke umetnosti na primeru
Prešernovega gledališča Kranj**

Diplomsko delo

Ljubljana 2007



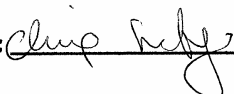
IZJAVA O AVTORSTVU diplomskega dela

Spodaj podpisani/-a Nina Svetelj, z vpisno številko 21017776
rojen/-a 10.4.1982 v kraju Kranj, sem avtor/-ica diplomskega dela z naslovom:
Komercializacija gledališke umetnosti na primeru
Prešernovega gledališča Kranj

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je predloženo diplomsko delo izključno rezultat mojega lastnega raziskovalnega dela;
- sem poskrbel/-a, da so dela in mnenja drugih avtorjev oz. avtoric, ki jih uporabljam v predloženem delu, navedena oz. citirana v skladu s fakultetnimi navodili;
- sem poskrbel/-a, da so vsa dela in mnenja drugih avtorjev oz. avtoric navedena v seznamu virov, ki je sestavni element predloženega dela in je zapisan v skladu s fakultetnimi navodili;
- sem pridobil/-a vsa dovoljenja za uporabo avtorskih del, ki so v celoti prenesena v predloženo delo in sem to tudi jasno zapisal/-a v predloženem delu;
- se zavedam, da je plagiatstvo – predstavljanje tujih del, bodisi v obliki citata bodisi v obliki skoraj dobesednega parafraziranja bodisi v grafični obliki, s katerim so tuje misli oz. ideje predstavljene kot moje lastne – kaznivo po zakonu (Zakon o avtorstvu in sorodnih pravicah, Uradni list RS št. 21/95), prekršek pa podleže tudi ukrepom Fakultete za družbene vede v skladu z njenimi pravili;
- se zavedam posledic, ki jih dokazano plagiatstvo lahko predstavlja za predloženo delo in za moj status na Fakulteti za družbene vede;
- je elektronska oblika identična s tiskano obliko diplomskega dela ter soglašam z objavo diplomskega dela v zbirki »Dela FDV«.

V Ljubljani, dne 29.10.2007

Podpis avtorja/-ice: 

Komercializacija gledališke umetnosti na primeru Prešernovega gledališča Kranj:

Profesionalna gledališča v Sloveniji se ne morejo vzdrževati z lastnimi prihodki, zato so sofinancirana iz državnega in občinskih proračunov. Višina dodeljenih sredstev se med gledališči razlikuje glede na njihovo velikost ter zaledje potencialnega občinstva, glede na njihov status (poklicno, polpoklicno) in glede na zgodovinsko ozadje gledališč. Prav slednje je usodno zaznamovalo tri slovenska gledališča, saj jim je oblast med letoma 1957 in 1958 ukinila statuse profesionalnih gledališč. Med njimi je tudi Prešernovo gledališče v Kranju, ki je po ponovnem priznanju profesionalnega statusa, danes še vedno upravičeno do precej nižjih sredstev kot ostala gledališča z enakim statusom. Pomanjkanje finančnih sredstev vpliva na oblikovanje abonmajskega programa, saj si mora gledališče bolj prizadevati za polnjenje dvoran, kot pa za doseganje umetniškega nivoja gledališča. S tem pa je kot poklicno gledališče omejeno pri izpolnjevanju svojega umetniškega poslanstva, ki naj bi občinstvu nudilo kritičnost in refleksijo stanja v družbi.

Ključne besede: gledališče, komercializacija, abonmajski program, kulturna politika.

The commercialization of theatre: case study of Prešernovo gledališče Kranj:

Because Slovenian professional theatres can not exist solely on their own income, the additional funding is provided by city and country budgets. The sum spread among the theatres differs according to their size and the quantity of potential audience, according to their condition (professional, semiprofessional) and also according to their historic background. The latter has seriously affected three Slovenian theatres, because their professional state had been cancelled by the government in 1957 and 1958. Prešernovo gledališče Kranj is one of these theatres. After it had once again been recognized as a professional theatre, Prešernovo gledališče has been receiving considerably less money than other professional theatres. The lack of sources affects the programme, because the theatre is forced to concentrate more on not leaving any seats empty, than at trying to achieve the desired artistic level. By doing that, the professional theatre is restricted from accomplishing it's mission, which is to offer criticism and reflection of society.

Key words: theatre, commercialization, programme, cultural politics.

KAZALO

1.	Uvod.....	5
1.1	Teze in metodologija.....	7
2.	Kulturna politika v Sloveniji.....	9
2.1	Kulturna politika na področju gledališke umetnosti v Sloveniji.....	12
3.	Zgodovina Prešernovega gledališča Kranj.....	14
3.1	Ustanovitev in prvo amatersko obdobje (1945–1950).....	15
3.2	Profesionalizacija in kulturni škandal leta 1957 (1950–1957).....	16
3.3	Vzdrževanje gledališča na amaterskih temeljih (1957–1989).....	17
3.4	Dolgo pričakovana ponovna profesionalizacija (od leta 1989 naprej).....	19
4.	Študija primera: Prešernovo gledališče Kranj.....	21
4.1	Poslovanje Prešernovega gledališča Kranj.....	22
4.2	Oblikovanje programa.....	24
4.3	Odnos med umetniškim vodjem in direktorjem gledališča.....	26
4.4	Financiranje Prešernovega gledališča Kranj.....	30
4.4.1	Pomen sponzorskih sredstev za delovanje Prešernovega gledališča.....	37
4.4.2	Analiza deležev sredstev od sezone 1990/1991 do 2005/2006.....	39
4.4.3	Problemi, povezani s pomanjkanjem finančnih sredstev.....	43
4.5	Gostujoče predstave v abonmajskem programu Prešernovega gledališča Kranj.....	47
4.6	Aktualnost gledališča.....	50
4.7	Vpliv »komercialnih« gledališč na poklicna gledališča.....	52
5.	Sklep.....	56
6.	Literatura in viri.....	59

1. Uvod

Ob menjavi sistema iz komunistično-socialističnega v kapitalističnega se potrošniški logiki kapitalizma ni izognila niti kultura.¹ Komercializacija le-te je postala vidna na več področjih kulturnega udejstvovanja. Poleg vpliva na filmsko, glasbeno in literarno umetnost je znaten odtis pustila tudi v gledališki umetnosti.

Že na začetku pisanja diplomskega dela se je pojavil terminološki problem, ki ga moram pojasniti, preden nadaljujem z uvodnim delom. Med nadaljnjim pisanjem se bosta občasno pojavljala termina »visoka« oziroma »umetniška« kultura na eni strani in »popularna« oziroma »komercialna« kultura na drugi. Čeprav so tako ločevanje kulturološke študije že zdavnaj zavrnilo, ker pogosto predpostavlja hierarhično razlikovanje med njima, se temu težko izognem, saj je v vsakdanjem diskurzu to splošno sprejet način pojmovanja.

Na splošno je umetniška kultura po svetu zelo odvisna od količine finančnih sredstev, ki so zanjo namenjena. V nasprotju s popularno kulturo se »visoka« umetnost² le redko lahko financira in vzdržuje z lastnimi sredstvi, zato je vsaj po Evropi financirana neposredno iz občinskega ali državnega proračuna, lahko pa se financiranje porazdeli tudi med oba proračuna, bodisi posredno, z davčnimi olajšavami za sponzorje in donatorje. Javne ali zasebne subvencije so bistvenega pomena za preživetje umetniške produkcije. Tovrstno

¹ Kultura je v najširšem pomenu označena kot celovit način življenja, ki zajema znanja, vrednote in ustvarjalnost ljudi (glej Tomc v Debeljak in drugi 2002: 121). Mene bo v diplomskem delu zanimal predvsem zadnji, ustvarjalni del kulture.

² Umetnost je del kulture. V zgodnji modernosti pa se je od nje začela vse bolj ločevati in se ji v določenem trenutku celo zoperstavila. Estetsko ustvarjanje se je osamosvajalo in postajalo izolirano od širše družbe. Bilo je pretežno samonanašujoče, saj so z njim ustvarjalci iskali smisel svojega delovanja v svetu (glej Tomc v Debeljak in drugi 2002: 126). Ta razkol med »visoko« umetnostjo, ki je bila rezervirana za elite, in popularno kulturo, obravnavata dve šoli, ki veljata za začetnici kulturnih študij: birminghamski Center za sodobne kulturne študije in frankfurtski Institut za družbene raziskave. Medtem ko frankfurtska šola na eni strani privilegira elitno kulturo, birminghamska na drugi strani povečuje množično kulturo. Šoli ločuje predvsem njuna definicija kulture. Za birminghamsko šolo kultura ne zajema le visoke umetnosti, ampak vključuje tudi živeto in pridobljeno izkustvo. Kulture ne ločuje na »dobro« in »slabo« oziroma na »visoko« in »nizko«. Frankfurtska šola pa v nasprotju z birminghamsko na kulturo gleda v ožjem smislu, saj zanjo termin kultura označuje zgodovinsko priznane dosežke »visoke« umetnosti, na popularno kulturo pa gleda zviška (glej Debeljak v Debeljak in drugi 2002: 72–75).

Umetnost je tudi danes za definicijo zelo izmuzljiv pojem in zato je ne moremo zajeti z neko splošno veljavno trditvijo. V Slovarju slovenskega knjižnega jezika je opredeljena kot dejavnost, katere namen je ustvarjanje. Neformalno se pogosto deli na »visoko« in »nizko« umetnost. »Visoka« naj bi veljala za umetnost v pravem smislu, »nizka« pa se pogosto opredeljuje kot tista, ki je namenjena širši potrošnji.

Jacek Debicki s soavtorji knjige Zgodovina slikarske, kiparske in arhitekturne umetnosti iz leta 1998 je umetnost označil predvsem kot »izpoved osebnega odnosa do določene teme oziroma problema, vprašanja, ki je v ozadju«. Poleg tega sta pomembni lastnosti umetnosti nenehna inovativnost in sorazmerna izvornost (glej v Debicki in drugi 1998: 237).

pridobivanje sredstev lahko kulturo hkrati spodbuja in tudi ovira s tem, ko ji postavlja določene omejitve, znotraj katerih mora ta delovati.

S težavo medsebojnega prilagajanja umetniškega programa in sredstev, ki so zanj namenjena, se zelo intenzivno srečujejo gledališča s tako imenovanega obrobja.³ Na tak problem sem naletela v Prešernovem gledališču v Kranju, ko sem v okviru strokovne prakse kot študentka kulturologije leta 2005 pri njih izvedla anketiranje občinstva in nato dobljene rezultate tudi analizirala. Analiza mi je ob razgovoru z direktorjem Borutom Veselkom odkrila številna problematična področja, s katerimi se mora gledališče soočiti. Presenetila me je predvsem potrebna premišljenost vsakega koraka, narejenega v poslovanju gledališča, in množica dejavnikov, ki jih vsak tak korak skriva. Po mojem mnenju je to problem, saj so z omejitvami zaprti v neke okvire, ki jih gledališča težko prerastejo. Težnja gledališč je nadaljnji razvoj, ki ga v manjših poklicnih gledališčih (kranjsko, ptujsko, koprsko) ovirajo skromna finančna sredstva, ki povzročijo, da ta gledališča pogosto »cepetajo« na mestu.

K razmišljanju o problemu komercializacije gledališke umetnosti me je poleg analize anket pritegnil tudi dogodek, ki se je zgodil v kranjskem kinu in se gledališča ni neposredno dotikal. Ta dogodek je bil ukinitve abonmaja umetniških filmov v kranjskem kinu Center. Pred predvajanjem zadnjega abonmajskega filma v sezoni 2005/2006 je na oder stopil direktor takratnega kina Center in gledalcem sporočil, da dvomi, da bodo lahko s tovrstnim filmskim programom nadaljevali tudi naslednjo sezono, saj bo kino prevzelo podjetje Kolosej kinematografi, ki bo nato predvajalo svoj program (predvsem filme ameriške produkcije). Grenak priokus, ki ga je pustil direktorjev govor, se je potrdil za upravičenega, saj naslednje leto ni bilo več ne duha ne sluha o filmskem abonmaju. Strah pred podobnim oskrunjenjem gledališkega programa me je vodil v raziskavo obstoječega stanja v kranjskem Prešernovem gledališču.

V svojem diplomskem delu me bo zanimalo predvsem to, v kolikšni meri se mora gledališče (v mojem primeru Prešernovo gledališče Kranj) s programom prilagajati razpoložljivim finančnim sredstvom. Za obravnavo sem si izbrala obdobje Prešernovega gledališča med sezonama 1990/1991 in 2006/2007, torej obdobje dvanajstih let.

³ Poklicna gledališča, ki niso v večjih mestih, kot sta Ljubljana in Maribor.

1.1 Teze in metodologija

Pred raziskovanjem področja gledališkega poslovanja sem postavila naslednje teze, ki jih bom v diplomskem delu poskušala potrditi ali ovreči:

- Gledališče se mora z abonmajskim programom prilagajati finančnim sredstvom, zato je program manj kvaliteten, kot bi bil ob večjem finančnem zaledju.
- Prešernovo gledališče Kranj si mora zaradi pomanjkanja finančnih sredstev vse bolj prizadevati za večjo zasedenost dvorane in se ob tem prilagajati okusu široke množice in ne ciljne publike.
- Tako imenovana komercialna gledališča (gledališča, ki se večinsko financirajo s prodajo kart in zato v svoj program v večini uvrščajo lahkotnejše komedije) so vplivala na poslovanje poklicnih gledališč. Zaradi za širše množice bolj privlačnega komedijskega programa »komercialnih« gledališč morajo profesionalna gledališča svoj program vse bolj prilagajati množičnemu občinstvu, ki prvotno ni njihovo ciljno občinstvo.

Zavedam se, da je to področje prekompleksno in hkrati odvisno od več medsebojno prepletenih dejavnikov, da bi lahko na zastavljene teze dobila enoznačne odgovore, vendar se mi zdi tema vredna obravnave, saj je lahko gledališče kot del kulturne socializacije med drugim pomemben dejavnik pri dojetanju vsakdana in razvoju kritičnega mišljenja, prav tako je pomemben pokazatelj odnosa ljudi in posredno države do te zvrsti umetnosti. Poleg tega ima gledališče velik vpliv tudi na razvoj slovenske dramatike, ki s sodelovanji v mednarodnih projektih prispeva k prepoznavnosti slovenske države in predvsem njenega kulturnega delovanja.

Glavni vir informacij mi bodo predstavljali polstrukturirani intervjuji, ki sem jih opravila z dvema direktorjema, Borutom Veselkom in Milanom Mariničem, in dvema umetniškima vodjema, Marinko Poštrak in Matijem Logarjem, ki so se v obdobju med sezonama 1990/1991 in 2006/2007 zamenjali na vodilnih mestih Prešernovega gledališča Kranj. Direktorja naj bi predstavljala predvsem poslovni vidik gledališča, umetniška vodja pa umetniški. Pri tem je že mogoče reči, da določena trenja obstajajo tako med direktorji in umetniškimi vodji kot tudi med uspešnim poslovanjem in umetniškim izražanjem. Dodatne podatke sem zbrala z analizo gradiva v arhivu Prešernovega gledališča, preko pogovorov z Darko Mihelič, ki je bila v obdobju med sezonama 1990/1991 in 2006/2007 računovodkinja

Prešernovega gledališča, z rezultati anket, ki sem jih izvedla v sezonah 2004/2005 in 2005/2006, ter z analizo obstoječe literature.

Glavna metoda dela je polstrukturirani intervju, ker bom z njim najlažje dobila podatke, ki mi bodo pomagali pri moji raziskavi, saj je komercializacija gledališke umetnosti sodoben in trenutno pereč problem. Vprašalnik sem razdelila na štiri tematske sklope. Najprej me bo zanimalo oblikovanje programa in kateri dejavniki na ta proces vplivajo. Naslednji sklop bom posvetila gledanosti in občinstvu gledališča. Ker je način financiranja ključen dejavnik pri predvideni komercializaciji gledališke umetnosti, mu bom posvetila tretjo točko intervjuja. Kot zadnje pa me bo zanimal vpliv tako imenovanih komercialnih gledališč na poslovanje poklicnih gledališč. Intervjuje bom izvedla z ljudmi, ki so bili v teh dvanajstih letih (med sezono 1990/1991 in sezono 2006/2007) najdalj časa na vodilnih položajih: nekdanji direktor Milan Marinič, sedanji direktor Borut Veselko, nekdanji umetniški vodja Matija Logar in sedanja vodja umetniškega oddelka Marinka Poštrak.

Svoje diplomsko delo sem razdelila v tri obširnejše tematske sklope. V prvem delu se bom v omejenem obsegu posvetila področju slovenske kulturne politike, ki obravnava poslovanje gledališč. Kulturna politika posamezne dežele in predvsem njeno vrednotenje različnih zvrsti umetnosti je namreč pomemben pokazatelj odnosa do kulture in relevantnosti le-te v širši družbi, zato se mi to področje zdi zelo pomembno za raziskavo odnosa ljudi do gledališč in poslovanja tovrstnih institucij, ki je posledica tega odnosa. V diplomskem delu bom obravnavala Prešernovo gledališče Kranj, ki je med poklicnimi gledališči skupaj s koprskim in ptujskim potisnjen na dno plačilne liste. Vsem trem gledališčem je bil konec leta 1957 oziroma na začetku leta 1958 ukinjen status profesionalnih gledališč in od takrat naprej se borijo za svoj obstanek. V drugem tematskem sklopu bom obravnavala zgodovino Prešernovega gledališča Kranj, saj je pomembno vplivala na razvoj in delovanje gledališča skozi čas. Pod bremenom svoje pestre preteklosti Prešernovo gledališče še danes »kleca«, saj se manjši finančni delež opravičuje prav z dolgoletnim amaterskim statusom tega gledališča. Tretji del diplomskega dela pa bom posvetila že omenjeni analizi podatkov o usklajevanju finančnega poslovanja in hkratnega ustvarjanja umetniškega programa v Prešernovem gledališču Kranj.

2. Kulturna politika v Sloveniji

Za termin kulturna politika obstaja več definicij, ki se v večini prekrivajo. Rudi Šeligo je podal naslednjo definicijo kulturne politike:

Kulturna politika je tehnika in tehnologija upravljanja z javnim denarjem, ki naj omogoči živo življenje kulture – po njenih avtonomnih zakonitostih, idejah, nazorih, nagibih, pa tudi kapricah in navdihu. Prav na tej točki (če odmislimo naknadno merjenje lastne učinkovitosti) pa se njena tehnologija konča. Se mora končati. Demokratična kulturna politika mora v tej fazi sebi ukazati »roke stran«, namreč stran od ideološkega in idejnega vrednotenja tega, kar z »njenim« denarjem nastane – če bi to vrednotenje pomenilo navodilo za prihodnjo podporo (Šeligo 2001: 34).

Gmotno podpiranje in na ta način ohranjanje ustvarjalne kulture sega že v srednji vek, ko so bile pokroviteljice umetnosti cerkvene in posvetne oblasti. Ta podpora se je ohranila, saj bi brez nje umetnost težko obstajala. Zaradi tovrstnih subvencij se je zmanjšala težnja po ustvarjanju dobička in to je omogočilo, da se je lahko kakovost produkcije izboljšala nad raven, ki jo je zahtevalo občinstvo (Frey in Pommerehne 2001: 54). Danes države za umetniško kulturo namenjajo del lastnega proračuna. Višino sredstev v njem določi letni zakon o državnem proračunu. Kolikšen je ta delež in kateremu segmentu kulture je namenjen, je odvisno od kulturne politike, kakršno vodi posamezna država (glej Frey in Pommerehne 2001: 33–36). V splošnem pa naj bi veljalo, da naj bi politična kultura v demokratičnih političnih sistemih podpirala različne vrste kulturnega ustvarjanja in na račun ostalih ne bi favorizirala le določenega segmenta (glej Čopič in Tomc 1997: 33). Podpiranje umetnosti z javnimi sredstvi sta s svojo obsežno raziskavo uprizarjajoče umetnosti v knjigi *Performing Arts: the Economic Dilemma* že leta 1966 utemeljila Baumol in Bowen. Dokazala sta, da stroški gledališč naraščajo hitreje kot prihodki od prodaje vstopnic, zato je dodatni vir prihodkov bistvenega pomena za njihov obstoj (glej Frey in Pommerehne 2001: 17). Vrednote in naloge kulturnih politik različnih držav se z manjšimi odstopanji prekrivajo, njihovo udejanjanje pa je odvisno od več dejavnikov.

Lahko bi rekli, da je kulturna politika evropski izum, namenjen ohranjanju in razvijanju nacionalne kulture posamezne evropske nacionalne države. »Evropski narod je kot poseben fenomen v prvi vrsti rezultat kulturizacije Evrope« (Kovačič Peršin v Tomc in Čopič 1998: 59). V dobi, ko se evropski narodi med seboj povezujejo na vse več področjih in je

globalizacija⁴ pogosto pojmovana kot grožnja kulturni identiteti, pa ostaja kultura, kot se je izrazil Peter Kovačič Peršin, skorajda edino poroštvo ohranjanja narodne samobitnosti in prepoznavnosti (glej Kovačič Peršin v Tomc in Čopič 1998: 60). Poleg povezovalne vloge pa ima kultura po mnenju Ksenije Šabec tudi razločevalno vlogo: »Kultura (posledično) ni substanca, stvarnost kot taka, ampak je skupinska identiteta, ki temelji na razlikah, oziroma je proces naturaliziranja sklopa razlik, s katerimi se artikulira neka skupinska identiteta« (Šabec 2006: 75).

V uvodnem nagovoru na Simpoziju o slovenski kulturni politiki leta 1998 je predsednik SAZU prof. dr. France Bernik opredelil naloge kulturne politike: »Poglavitna naloga kulturne politike je torej pripravljane gmotnih pogojev in vsega, kar lahko prispeva k razmahu kulture. Zlasti finančno in pravno problematiko lahko ureja le kulturna politika, z jasno zavestjo, da vsebinska vprašanja kulture niso njeno področje« (Bernik v Tomc in Čopič 1998: 16).

Po mnenju dr. Vesne Čopič in dr. Gregorja Tomca mora nacionalni kulturni program temeljiti na vrednotah, kot so: ustvarjalnost, participacija pasivnega potrošnika in aktivnega ustvarjalca kulture, avtonomija ustvarjalca umetnosti, multikulturalnost, demokratičen kulturni razvoj,⁵ ohranjanje kulturne dediščine za prihodnje in sedanje rodove (glej Tomc in Čopič 1998: 38).

Vendar te vrednote niso vedno prioriteten cilj kulturne politike. Vlade področje kulture podpirajo iz različnih vzrokov: nekatere so mnenja, da kultura prispeva k »civiliziranosti« družbe, druge preko kulture uveljavljajo uradne vrednote (glej Everitt v Tomc in Čopič 1998: 71). V času, ko je bila Slovenija partijska država, je bila njena kulturna politika ideološko represivna in je hotela področje kulture obvladovati in ga podrediti ciljem svoje politike. Po osamosvojitvi Slovenije leta 1991 je vodilno ideologijo zamenjala ideologija privilegiranih

⁴ Termin globalizacija je zelo pogosto uporabljan, vendar zelo težko definiran, saj je prisoten na več področjih (kulturna globalizacija, ekonomska globalizacija, informacijska globalizacija, ekološka globalizacija...) (Beck 2002: 35–37), zato bom navedla nekaj njenih definicij:

Z izrazom globalizacija Anthony Everitt označi »celoto gospodarskih, političnih in kulturnih dejavnikov, ki izvirajo tako iz Zahodne Evrope, Severne in Južne Amerike kot iz Avstralije in južne ter vzhodne Azije«. Glavni lastnosti globalizacije naj bi bili »prodajna politika, ki je rezultat brezobzirnega izkoriščanja produktivnih sil, in amerikanizacija, ki jo podpirata energija ameriške kulture in njena komercialna moč« (glej Everitt v Tomc in Čopič 1998: 73).

Anthony Giddens je globalizacijo označil bolj pozitivno, in sicer kot delovanje in (so)življenje preko nacionalnih držav, religij, celin (Giddens v Beck 2003: 39).

Po Ulrichu Becku pa je globalizacija izkušnja vsakdanjega življenja, ki je na različnih področjih človeškega delovanja izgubilo meje (Beck 2003: 39).

⁵ V odločanje o nadaljnjem kulturnem razvoju morajo biti vključeni zainteresirana javnost, stroka in politični odločevalci. Prav tako mora biti porazdelitev finančnih sredstev dostopna javnosti.

strank na oblasti, ki so skozi kulturno politiko prav tako uveljavljale svoje interese in ne stvarnih interesov ljudstva (glej Kovačič Peršin v Tomc in Čopič 1998: 62). Kulturna politika naj bi kot svoj poglobitni cilj imela omogočanje nemotenega svobodnega delovanja kulture in hkrati presegala ideološko obarvanost trenutne oblasti. Poleg tega pa naj bi po Adamsu kulturna politika poskušala doseči, da bi se uporabniki kulture dojamali tudi kot oblikovalci in ustvarjalci kulture (glej Adams v Tomc in Čopič 1998: 96). Profesor slavistike in primerjalne književnosti Peter Kovačič Peršin je v uvodnem referatu simpozija Kulturna politika v Sloveniji leta 1998 zapisal: »Kulturna politika se na Slovenskem še ni dokopala do tiste deideologizacije, ki bi narekovala, da naj zastopa avtentični interes kulture same, kulture kot duhovne samouresničitve naroda in posameznikov, ki kulturna dejanja in dela ustvarjajo« (Kovačič Peršin v Tomc in Čopič 1998: 63).

V kulturni politiki Slovenije se na splošno dogaja prehod od ustvarjanja k trženju, od invencije k posredovanju. Ustvarjalnost in invencija sta se umaknili v ozadje. Kulturna politika pa vse bolj teži k zmanjšanju proračuna in poskuša v kulturi najti tržno vrednost (glej Tomc in Čopič 1998: 254). Problem takega pristopa k umetnosti in iskanje njenih ekonomskih vplivov pa je »...ta, da se ne podajo k njeni naravi oziroma so z njo v protislovju. Umetnostna produkcija ima ekonomsko razsežnost, toda ta razsežnost ni bistvena za umetnost. Ekonomski argument v prid umetnosti ni nastal iz osrčja njene filozofije, njenih prednosti – denimo, kreativnosti, izzivalnosti – pač pa se zanaša na poteze, ki so značilne za neko drugo neumetnostno vedo« (Radich v Bibič in drugi 2005: 11).

Boštjan M. Zupančič v svoji knjigi Prvine (pravne) kulture (1995) ugotavlja, da komercializacija povzroča razpadanje kulturne elite, ki kulturo posreduje, saj jo kapitalistični sistem s svojo lastnino nad produkcijskimi sredstvi omejuje v njihovem ustvarjanju. Povedano z njegovimi besedami: »Kultura je informacijski sistem medsebojnega oplajanja tistih, ki imajo kaj povedati. Če pa ta sistem ne zaradi politične prepovedi, marveč zaradi dejstva, da malomeščan ne dá denarja, ker ga to ne zanima, neha obstajati, potem kulturna elita iz razreda ne-za-sebe (non pro se) postane tudi razred ne-po-sebi (non per se)« (Zupančič 1995: 306). Razpad kulturne elite na posameznike po Zupančičevem mnenju povzroči, da ti v svoji ustvarjalnosti ostanejo nepotrjeni od okolja in kot taki postopoma prenehajo ustvarjati. Njihova težnja po posedovanju »stvari« je v nasprotju z njihovo ustvarjalnostjo. Tako stanje v družbi pa lahko predstavlja grožnjo obstoju kulture (Zupančič 1995: 304–307).

Kulturna politika posamezne demokratične države naj bi bila odsev naravnosti njenih državljanov. Stanje v kulturni politiki pa se nato odraža v posameznih segmentih kulturnega življenja. Eden takih je prav gotovo gledališka umetnost, ki je pogosto odvisna od naklonjenosti ministrstva za kulturo in lokalnih oblasti.

2.1 Kulturna politika na področju gledališke umetnosti v Sloveniji

Slovenska gledališka kultura je po gostoti mreže poklicnih gledališč in njihovih dosežkih primerljiva z evropsko. Kakor hitro pa primerjamo višino sredstev namenjenih gledališčem in razvejanost izvajalcev kulturne politike, ta primerljivost ne vzdrži več (glej Kobal, Jaklič Klanšek in drugi v Tomc in Čopič 1998: 255). Vzroke za današnje stanje strokovnjaki pogosto iščejo v odpravljanju gledališč leta 1958, ko je oblast ukinila več profesionalnih gledališč z obrazložitvijo, da dušijo delavsko oziroma amatersko kulturo. Kljub odpravi profesionalnih gledališč pa amaterska kultura na njihov račun v naslednjih letih ni opazneje napredovala. Sporno leto 1958 pa je postalo tudi primeren izgovor za izbris vsakršne krivde za obstoječe stanje ministrstva za kulturo. Gledališka umetnost se je začela ponovno postavljati na noge šele približno štirideset let kasneje. Za nekatera gledališča pa je bil ta korak usoden v tolikšni meri, da jih zaznamuje še danes. Finančne dotacije se namreč opravičujejo z zgodovino posameznega gledališča in če je to v preteklosti delovalo kot amatersko, so prihodki takega gledališča občutno nižji. Čeprav se zneski, ki se odmerjajo za gledališča, na prvi pogled zdijo visoki, se moramo pri tem zavedati, da gledališča kljub navidezno visokim dotacijam pogosto poslujejo na spodnjem finančnem robu in so zato omejena pri svojem umetniškem delovanju.

V Sloveniji je pogosto dvojno financiranje gledališč, na lokalni in državni ravni. Najbolj učinkovit sistem pri sprejemanju odločitev je, da se sprejemajo na nivoju, ki je bližje izvajanju (Mundy 2000: 33). V primeru Prešernovega gledališča je to Mestna občina Kranj. Na ta način lokalna politična oblast pridobi na moči, saj so gledališča postala odvisna od njene naklonjenosti tovrstnim ustanovam. Pred ukinitvijo oziroma »reorganizacijo«⁶ poklicna gledališča ščiti nacionalni interes, nad katerim roko drži država. Ministrstvo za kulturo mora v imenu države poskrbeti za nadzor in ustrezno financiranje s strani občin (glej Kobal, Jaklič

⁶ V primeru Prešernovega gledališča se je govorilo o tako imenovani reorganizaciji gledališča, v resnici pa je šlo za odvzem statusa profesionalnega gledališča in prestrukturiranje v amatersko.

Klanšek in drugi v Tomc in Čopič 1998: 263). Če bi ministrstvo za kulturo gledališča v celoti v oskrbo prepustilo občinski oblasti, bi bila ta na milost in nemilost prepuščena interesu lokalne oblasti. Ker gledališča ne bi več ščitil nacionalni interes in za občinske proračune pomenijo velik strošek, bi v skrajni obliki lahko prišlo do odprave gledaliških hiš.

Brane Kovič je le eden izmed avtorjev, ki s svojim mnenjem nasprotuje miselnosti o kulturi zgolj kot porabnici:

Zadrto vztrajanje naših politikov in birokratov na lokalni, občinski in državni ravni pri podmeni, da je kultura zgolj poraba, ki kot sicer neizogibni nebodigatreba obremenjuje njihove vsakoletne proračunske špekulacije, je namreč v eklatantnem nasprotju z dejstvom, da najrazličnejši festivali, mednarodne likovne manifestacije ter podobna nekajtedenska ali celo večmesečna dogajanja niso več namenjena predvsem povzdigovanju nacionalne (samo)zavesti, ampak v marsičem na novo vzpostavljajo družabna razmerja ter odnos do okolja in zlasti izdatno pripomorejo k ekonomskemu razcvetu regij, v katere so umeščeni (Kovič 2002).

Težnja slovenske kulturne politike po zmanjšanju proračuna, namenjenega kulturi, se odraža v ponudbi kulturnih dobrin kot tržnega blaga. Nižanje finančnih sredstev je za gledališko umetnost lahko pogubno. Uspeh gledališke uprizoritve je pogosto negotov in zato se gledališča ne morejo zanašati na lastne prihodke. Sodobno gledališče je eksperimentalno in išče nove načine uprizoritev. Nima izoblikovanih receptov, ki bi zagotovo prinašali kakovost, in to ustvarja tveganost, ki gledališčem otežuje poslovanje. Ali kot pravi skupina gledališčnikov: »...nobeno gledališče nima monopola nad kakovostjo...« (Kobal, Jaklič Klanšek in drugi v Tomc in Čopič 1998: 265). Če gledališča ne bi podpirali država in občina in bi hkrati to gledališče hotelo ohraniti bolj zahteven umetniški program, bi se vstopnina za ogled gledališke predstave zelo dvignila. Slovenska gledališča pa želijo ceno vstopnic ohraniti dostopno tudi za depriviligirane sloje, vendar je z zmanjševanjem sredstev demokratičen dostop do gledališč ogrožen (glej Kobal, Jaklič Klanšek in drugi v Tomc in Čopič 1998: 263–264).

Gledališča kot dinamične institucije so s svojim razvojem vezana na spremembe. Za njihov razvoj, v smislu napredovanja gledališča, bi bilo potrebno vlagati v več področij:

- omogočiti več gostovanj tako doma kot v tujini;

- podpirati razvoj domačega dramskega pisanja in večjega promoviranja slovenske dramatike v tujini;
- ohraniti ceno vstopnic, dostopno širšim množicam in ne le elitnemu krogu;
- pošiljati svoje štipendirane študente v tujino in s tem ohranjati stike z mednarodnimi gledališkimi dosežki;
- izenačiti pogoje za vsa slovenska gledališča in vsem omogočiti umetniški razvoj... (glej Kopal, Jaklič Klanšek in drugi v Tomc in Čopič 1998: 263–264).

V kolikšni meri so zelene spremembe upoštevane in udejanjene, je odvisno od obstoječe kulturne politike. Po mojem mnenju trenutna kulturna politika ne vlaga v razvoj gledališč, ampak ohranja le obstoječe stanje. Gledališča sicer vsako leto dobijo dovolj sredstev, da izpeljejo gledališko sezono, vendar pa to ni dovolj, da bi lahko držala korak z razvojem evropskega gledališča.

Orientiranost kulturne politike v razvoj in napredek sodobne kulture bi lahko znatno pripomogla k napredovanju gledališč. Simon Mundy je mnenja, da je »odkrito in javno razpravljanje o kulturni politiki edini način, ki zagotavlja nenehno vitalnost kulture in odgovornost do vseh, ki v njej sodelujejo. Kultura je preveč pomembna za ozračje v družbi, da bi vire zanjo zastirali oblaki nezakonitih interesov« (Mundy 2000: 35). Poleg idejnih premikov v kulturni politiki pa bi morala slovenska oblast spremeniti tudi pristop do manjših poklicnih gledališč, ki jih, kot sem že omenila, dodatno ovira njihov zgodovinski razvoj. V tako nevhvaležnem položaju se nahaja tudi Prešernovo gledališče Kranj.

3. Zgodovina Prešernovega gledališča Kranj

V tem poglavju bom najprej nekaj besed posvetila zgodovini slovenske kulture od druge svetovne vojne naprej, saj to obdobje približno sovpada z delovanjem Prešernovega gledališča Kranj, nato pa bom v strnjeni obliki predstavila zgodovino Prešernovega gledališča.

V prvih letih po drugi svetovni vojni je bila slovenska kultura pod močnim vplivom sovjetskih vzorov (socialistični realizem s črno-belimi prikazovanjem sveta in poudarkom na družbeni noti). V petdesetih letih pa je začela ponovno loviti korak s kulturno ustvarjalnostjo zahodne Evrope, ki je človeka obravnavala kot intimno, individualno bitje, ki ni bil več le del širše družbe. Dvig življenjskega standarda je prispeval k policentričnemu razvoju kulture v

Sloveniji, ki je imela v sezoni 1956/57 kar dvanajst poklicnih in polpoklicnih gledališč (glej Dolenc in drugi 1999: 122–124). Mreža poklicnih in polpoklicnih gledališč, ki so imela v tistem času kulturnopolitično vlogo, se je razprostrla po celi Sloveniji z namenom, da bi gledališko umetnost približali ljudem (glej Čopič in Tomc 1997: 165). Nato pa so bili očitki s strani oblasti, da tovrstna gledališča dušijo razvoj delavskih amaterskih odrov, vzrok, da so bila v sezoni 1957/1958 registrirana le še štiri poklicna gledališča. Njihovo število se je začelo povečevati šele sredi sedemdesetih let (glej Dolenc in drugi 1999: 122–124). Razlog za večkrat prekinjen razvoj slovenskega dramskega gledališča lahko iščemo v redkosti načrtnih in družbeno podprtih razvojnih procesov (glej Predan 1996: 167).

Prešernovo gledališče v Kranju je zelo zaznamovano s pestro zgodovino slovenske kulture. Njene posledice nosi še danes in zato je to pomemben element pri razumevanju sodobnega poslovanja Prešernovega gledališča. Zgodovino Prešernovega gledališča Kranj sem iz tega razloga razdelila na štiri obdobja: dve obdobji amaterskega delovanja (prvo od ustanovitve leta 1945 do 1950, drugo od ukinitve poklicnega statusa leta 1957 do ponovne profesionalizacije leta 1989) ter dve obdobji poklicnega delovanja (prvo od leta 1950 do leta 1957 in drugo od leta 1989 naprej). Za tako časovno »neenakovredna« obdobja sem se odločila na podlagi njihovega načina poslovanja, saj naj bi to »zapečatilo usodo« Prešernovega gledališča pri razdeljevanju sredstev iz državnega proračuna tudi v desetletjih, ki so sledila.

3.1 Ustanovitev in prvo amatersko obdobje (1945–1950)

Gledališki začetki v Kranju segajo v amatersko gledališko izročilo iz leta 1863. Leta 1945 so se gledališki zanesenjaki s treh predvojnih amaterskih odrov (Prosvetni oder, oder Narodne čitalnice in Cankarjev oder) združili v enotno gledališko skupino, ki je sezono 1945/1946 začela kot Mestno gledališče Kranj. Njihov namen je bil uprizarjanje zahtevnejših predstav in oblikovanje gledališke sezone. Že v začetku naj bi bila repertoarna politika zasnovana tako, da naj bi delala v prid takratnih kulturnopolitičnih smernic in širila merila novega časa (glej Gabrič 2001: 7). Za svoje delovanje so ustanovitelji Mestnega gledališča Kranj obnovili dvorano in oder v nekdanjem Ljudskem domu. Slabe materialne in finančne pogoje so izboljšali s pobiranjem simboličnih članarin za članstvo v Mestnem gledališču. Kot podpora in hkrati cenzor se je izkazal tudi takratni mestni svet. Po izrednem občnem zboru 8. februarja

1946 so kranjski gledališčniki sklenili, da se iz Mestnega gledališča Kranj preimenujejo v Prešernovo gledališče Kranj. Že s prvo sezono so vzpostavili vzorec, po katerem so se nato ravnali tudi prihodnje sezone. Program je bil sestavljen iz približno enakega deleža komedij in tragedij, ki so jim dodali še eno predstavo za mlajše občinstvo (glej Gabrič 2001: 8–11).

Ker se je moralo Prešernovo gledališče kot samostojno društvo zanašati predvsem na lastne dohodke, se je zelo hitro pokazala izguba, ki je sami niso bili zmožni pokriti. Prvega avgusta 1947 jih je pod svoje okrilje vzel Mestni ljudski odbor. Vendar je rešitev finančnih težav hkrati pomenila dodatne omejitve v repertoarnem smislu, saj so bili s sprejetjem finančne pomoči bolj vezani na interese političnih struktur (glej Gabrič 2001: 16–17).

Kljub pomoči z občinskih strani pa se je tako na področju gledališča kot tudi na drugih področjih družbenega življenja po Sloveniji pojavila kriza in Prešernovo gledališče tu ni bilo izjema (glej Gabrič 2001: 17).

3.2 Profesionalizacija in kulturni škandal leta 1957 (1950–1957)

Petdeseta leta so bila obdobje hitre širitve kulturnih ustanov. Ta kulturni policentrizem je omogočil obrobim središčem večjo vlogo v kulturnem udejstvovanju na Slovenskem (glej Gabrič 2001: 27).

Dne 8. februarja 1950 se je Prešernovo gledališče uradno preoblikovalo iz amaterskega v profesionalno gledališče. Profesionalizacija je zahtevala veliko vložene delo. Za prej amaterske igralce je ministrstvo za znanost in kulturo organiziralo trimesečni tečaj, na katerem so se odločili, kateri igralci so primerni za zaposlitev v novem profesionalnem gledališču (glej Gabrič 2001: 24).

Med leti 1950 in 1953 se je Prešernovo gledališče uveljavilo kot eno najbolj eksperimentalnih gledališč v Sloveniji. Ustvarjalci predstav so vnašali nove modernistične prvine, ki so zaznamovale delovanje gledališča (Prešernovo gledališče Kranj 2007). V začetnih sezonah je bilo Prešernovo gledališče prepoznavno predvsem zaradi dveh med seboj izključujočih se lastnosti:

- postalo je gledališče z delavskimi abonmaji, ki so bili vedno polno zasedeni;

- o njem se je širil sloves najbolj modernega slovenskega gledališča (glej Gabrič 2001: 42).

Že leta 1953 pa so se s strani umetniškega sveta, v katerem so bili po novem tudi zastopniki vseh večjih tovarniških kolektivov, pojavili očitki, da naj bi bilo gledališče ustanovljeno z namenom, da bi zabavalo ter umetniško in politično vzgajalo malega človeka. Ker pa naj ta ne bi razumel težjih predstav, naj bi se mu gledališče s svojim programom prilagodilo. Kot razlog za prilagajanje gledališča malemu človeku so navedli tudi obrobnost mesta Kranj, saj bi to kot manjše delavsko mesto težko postalo kulturno središče kot na primer Ljubljana ali Maribor in zato naj bi se razlikovale tudi naloge njegovega gledališča, ki naj bi svoje artistične cilje postavilo na stranski tir. Zaradi takšnih vmešavanj v oblikovanje programa je Prešernovo gledališče hitro izgubljalo sloves eksperimentalnega, modernega in naprednega gledališča (glej Gabrič 2001: 43–46).

Sezona 1956/1957 je lažno napovedovala boljše čase. Prešernovo gledališče je iz mestnega postalo gorenjsko gledališče. Finančno je izpod mestnega prešlo pod okrilje okrajnega ljudskega odbora, kar je pomenilo, da so ga finančno podprle tudi druge gorenjske občine. Poleg tega pa so svoj delež primaknila tudi uspešna gorenjska podjetja (glej Gabrič 2001: 62).

Optimistične napovedi za nadaljnje delo Prešernovega gledališča so padle v vodo poleti 1957. Ukinitev poklicnega statusa Prešernovega gledališča je bil v času komunističnega režima v Sloveniji velik kulturni škandal, ki je odmeval po celi državi. Kranjski politiki so ukinitev oziroma reorganizacijo (kot so jo zaradi blažjega učinka začeli imenovati) opravičevali z »meščanskostjo« oziroma »malomeščanskostjo« značaja gledališča, ki naj ne bi ustrezal kulturnim potrebam večinskega delavskega razreda in je bil zato prevelik finančni zalogaj za občinski proračun. Dokončno odločitev so na skupni seji Okrajnega ljudskega odbora Kranj podali 23. septembra 1957, ko so Prešernovo gledališče kot poklicno ukinili in ga razglasili za finančno samostojen zavod (glej Gabrič 2001: 99–103).

3.3 Vzdrževanje gledališča na amaterskih temeljih (1957–1989)

Ukinitve Prešernovega gledališča niso mogli preprečiti niti glasni protestni glasovi slovenskih kulturnikov. Prešernovo gledališče je bilo ponovno »reorganizirano« v amatersko gledališče,

ki je delovalo pod okriljem dramske sekcije Svoboda. Kasneje je bilo preimenovano v zavod Prešernovo gledališče z amatersko dejavnostjo (Prešernovo gledališče Kranj 2007). Ukinitev so najbolj občutili zaposleni poklicni igralci, ki so morali gledališče zapustiti. Gledališki delavci pa so še vedno lahko ostali profesionalni (režiserji, oblikovalci gledališkega dekorja, scenografi, kostumografi...) (glej Logar 1993: 99).

Eden od namenov ukinjanja poklicnih gledališč je bil, da bi se s financami, ki so bile prej namenjene za njihovo delovanje, bolj razmahnila in razvila amaterska umetnost. Vendar se to ni uresničilo in politikom se je vse bolj očitala njihova napaka, ki so jo nekateri tudi sami priznali (glej Gabrič 2001: 118).

Amaterski oder je v Kranju med leti 1957 in 1989 deloval z nepoklicno igralsko skupino, s katero so dosegali rezultate,⁷ primerljive s tistimi, ki bi jih dosegli s poklicnim ansamblom. Od amaterskih igralcev so zahtevali predstave, ki naj bi bile primerljive s predstavami poklicnih gledališč. Na ta način se je amaterizem neuradno postopno profesionaliziral. Večkrat so se pojavljale težnje po ponovni uradni profesionalizaciji, vendar so s kvaliteto svojih uprizoritev nepoklicni igralci »pljuvali v lastno skledo«, saj so dokazali, da je uspešno gledališče možno voditi tudi brez poklicnega ansambla. Tema potrebne profesionalizacije Prešernovega gledališča je bila pogosto načeta in prav tako pogosto tudi ignorirana (glej Logar 1993: 86).

Leta 1971 se je v Prešernovem gledališču prvič odvil festival Teden slovenske drame, ki je bil namenjen predstavitvi in pregledu uprizorjene slovenske dramatike. Festival je v nadaljnjih letih postajal obsežnejši in hkrati si je Prešernovo gledališče z njim ponovno vzpostavilo umetniški ugled, ki je bil dobra podlaga za kasnejšo ponovno profesionalizacijo.

Poleg leta 1971 je bilo pomembnejše leto v tem obdobju tudi leto 1975, ko je v gledališču prišlo do kadrovske spremembe. Prejšnjega direktorja Marjana Lombarja je nadomestil Jakob Kurat, umetniškega vodjo Janeza Povšeta pa Matija Logar, ki je za svoj cilj že takoj napovedal ponovno profesionalizacijo Prešernovega gledališča. S programom so začeli

⁷ Kljub statusu neprofesionalnega gledališča so v Prešernovem gledališču obdržali abonmajsko ponudbo, dosegali visoko število ponovitev, za svoje predstave so večkrat poželi dobre kritike in se udeleževali gledaliških festivalov.

posegati po novitetah, uvajati nove avtorje in s tem Prešernovemu gledališču poskušali vrniti izvornost, ki jo je nekoč že imelo (glej Logar 1993: 5).

Gledališče, ki ima status amaterskega, vendar se trudi dosegati profesionalne kriterije⁸ izvedbe predstav, je najdražja možna oblika gledališča, saj z lastnimi in občinskimi sredstvi poskuša doseči program, kot ga dosegajo poklicna gledališča z lastnimi, občinskimi in državnimi sredstvi. In prav tako je postalo Prešernovo gledališče, kar so večkrat občutili na lastni koži, saj so zapadali iz ene finančne krize v drugo (glej Logar 1993: 99).

3.4 Dolgo pričakovana ponovna profesionalizacija (od leta 1989 naprej)

Leta 1989 so v Prešernovem gledališču ukinili amaterske igralce in bili z zaposlitvijo profesionalnih igralcev ponovno potrjeni kot poklicno gledališče. Ta tip stalnega repertoarnega ansambelskega gledališča je v Sloveniji najbolj zastopan in je v veliki meri pripomogel k priznanju gledaliških dejavnosti kot poklicnih (glej Tomc in Čopič 1998: 259). Prvo leto so v Prešernovem gledališču zaposlili pet profesionalnih igralcev in si z njimi prizadevali vzpostaviti zahtevnejši program (glej Logar 1993: 103). Do leta 2004 se je gledališki ansambel razširil na deset profesionalnih igralcev, ki so gledališču omogočili lažje oblikovanje programa (Arhiv Prešernovega gledališča Kranj).

Velik napredek gledališča so pomenila dodatna finančna sredstva, ki jih je prispevalo ministrstvo za kulturo, ko je leta 1992 Prešernovo gledališče vzelo na svojo plačilno listo. Leta 1993 je državna oblast zmanjšala količino državnih sredstev, namenjenih za celotno področje kulture, vendar so morali zaradi odmevne reakcije javnosti in medijev ta delež naslednje leto ponovno povečati (glej Rotovnik v Tomc in Čopič 1998: 102). Ta dogodek na poslovanje Prešernovega gledališča Kranj v tistem obdobju ni pretirano vplival.

Med leti 1989 in 2007 je v Prešernovem gledališču prišlo do več zamenjav na strateško pomembnih mestih. V tem času so se zamenjali trije direktorji (Milan Marinič, Tomaž Kukovica in Borut Veselko) in štiri umetniške vodje (Matija Logar, Ira Ratej, Janez Vencelj in Marinka Postrak) (Arhiv Prešernovega gledališča Kranj). Vse bolj se je krepila funkcija

⁸ Kriterije, kot so: kvalitetna uprizoritev, večje število ponovitev, profesionalni režiserji, scenaristi, kostumografi...

direktorja. Umetniški vodja pa se je postopoma prekvalificiral v vodjo umetniškega oddelka. Vendar bom o tem več pisala v nadaljevanju.

Že omenjeni festival Teden slovenske drame je od leta 1971 naprej postajal vse odmevnejši in zato tudi bolj zanimiv za sponzoriranje. Leta 2004 so na račun sponzorjev uvedli brezplačne karte za predstave, ki so bile uprizorjene na festivalu. Sponzorji kupijo karte za predstave in jih nato, če obstaja zanimanje, najprej ponudijo svojim zaposlenim, ostale pa gledališče lahko podari abonentom in jim na ta način omogoči brezplačen ogled predstav. Ta način doniranja sredstev ni obdavčen in je zato za sponzorje bolj sprejemljiv. V sezoni 2003/2004 je festival Teden slovenske drame poleg sedmih tekmovalnih uprizoritev gostil tri predstave iz tujine. Gostujoče predstave iz tujine so se ohranile tudi v nadaljnjih letih festivala. Kot dodatno dejavnost so v okviru 34. Tedna slovenske drame⁹ v sodelovanju z revijo Sodobnost prvič izpeljali dramske delavnice (Gledališki list javnega zavoda Prešernovo gledališče Kranj 2003/2004). Naslednje leto se je v sodelovanje poleg revije Sodobnost vključil tudi British Council. Z njihovo pomočjo dramske delavnice potekajo pod vodstvom priznanih domačih in tujih mentorjev. Skupaj s prijavljenimi na projekt ustvarijo petnajstminutna dramska besedila na določeno temo, ki jih nato s skupnimi močmi uprizorijo kot predstavo (Gledališki list javnega zavoda Prešernovo gledališče Kranj 2004/2005). Odziv na delavnice je bil že od njihovega začetka zelo dober in zato so z njimi dosegli svoj namen, ki je bil spodbuditi mlade slovenske avtorje k ustvarjalnemu pisanju. Nastalo je precej dovršenih dramskih del. V sezoni 2006/2007 so na primer v repertoar sezone Prešernovega gledališča uvrstili dramo Zatočišče, ki jo je na dramskih delavnicah napisala Saša Rakef (Gledališki list javnega zavoda Prešernovo gledališče Kranj 2006/2007).

V Prešernovem gledališču so v sezoni 2004/2005 povečali število predstav, uprizorjenih v lastni produkciji. Namesto štirih so sedaj z lastnim ansamblom uprizorili pet predstav. Naslednjo sezono se je ta številka povečala še za eno predstavo (Gledališki list javnega zavoda Prešernovo gledališče Kranj 2004/2005).

V sezoni 2006/2007 so bili kot moderno in progresivno gledališče povabljeni k sodelovanju v mednarodnem projektu, imenovanem Nočni azil – shajališče sanj, ki je bil narejen po drami Maksima Gorkega Na dnu in v režiji Reinharda Hinzpetra. Prešernovo gledališče je bilo prvo

⁹ 34. Teden slovenske drame se je odvil v sezoni 2003/2004.

slovensko gledališče, ki je sodelovalo v takem projektu. Predstavo so uprizorili s pomočjo gledališča Freies Schauspiel Ensemble iz Frankfurta in gledališča Teatr im. Juliusza Słowackiego iz Krakova. Projekt je bil financiran iz evropskih skladov in je bil vreden več kot dobi Prešernovo gledališče za celotno produkcija iz proračuna ministrstva za kulturo (Gledališki list javnega zavoda Prešernovo gledališče Kranj 2006/2007). Projekt je bil vreden 307.656,50 €, kar je 24.819,42 € sredstev več, kot so jih dobili z ministrstva za kulturo za leto 2006 (Arhiv Prešernovega gledališča Kranj).

Prešernovo gledališče si po dolgotrajnem amaterskem obdobju v slovenskem gledališkem prostoru tako ponovno ustvarja ime priznanega gledališča. Vendar pa usklajevanje dveh idejno nasprotujočih si nivojev, uspešnega poslovanja in sočasnega vodenja umetniškega programa, ni lahka naloga ob vse prej kot enolični zgodovini tega gledališča.

4. Študija primera: Prešernovo gledališče Kranj

Za glavni vir ustreznih podatkov za analizo obstoječega stanja v Prešernovem gledališču sem si izbrala polstrukturirani intervju, ki dopušča metodološko dovolj odprta vprašanja, da lahko intervjuvanec doda ugotovitve, ki se mu zdijo pomembne. V intervjuju sem zajela štiri obsežnejše tematske sklope, glede na katere bom strukturirala tudi samo analizo. Prvi sklop vprašanj sem namenila oblikovanju programa: kdo je zanj pristojen, kateri dejavniki nanj najbolj vplivajo, kako pomemben dejavnik je aktualnost gledališča... Drugi sklop sem posvetila gledanosti in obisku gledališča: kaj vse vpliva na gledanost, kako pomembne so za obisk gledališča gostujoče predstave drugih gledališč... Financiranju sem namenila tretji sklop vprašanj: kdo so vaši največji viri pridobivanja finančnih sredstev, v kolikšni meri finančno stanje gledališča vpliva na nastanek programa, kako pomembni so za gledališče sponzorji, kakšni so pogoji, ki jih postavljata ministrstvo za kulturo in občina za pridobivanje finančnih sredstev... V zadnjem delu vprašalnika pa me je zanimal vpliv tako imenovanih komercialnih gledališč na poklicna gledališča. Ker sem za analizo vzela obdobje dvanajstih let (od sezone 1990/1991 do sezone 2006/2007), sem si za intervjujance izbrala štiri osebe, ki so bile v tem obdobju v Prešernovem gledališču najdlje na vodilnih mestih. To so bili: Milan Marinič, Matija Logar, Borut Veselko in Marinka Poštrak. Glede na njihove odgovore, dodatno raziskavo gradiva iz arhiva Prešernovega gledališča, analizo literature in neformalnih pogovorov z gledališčniki Prešernovega gledališča sem analizo strukturirala po poglavjih, ki si sledijo v naslednjem zaporedju:

- poglavje o poslovanju Prešernovega gledališča,
- poglavje o oblikovanju programa Prešernovega gledališča,
- poglavje, v katerem bom analizirala odnose med umetniškimi vodjo in direktorjem gledališča,
- poglavje o financiranju Prešernovega gledališča, ki je razdeljeno med podpoglavja o financiranju na splošno, pomembnosti sponzorjev, analizo deležev finančnih sredstev in probleme, ki so povezani s financiranjem,
- poglavje o gostujočih predstavah v Prešernovem gledališču,
- poglavje o aktualnosti tem v gledališču,
- poglavje o vplivu komercialnih gledališč na profesionalna gledališča.

4.1 Poslovanje Prešernovega gledališča Kranj

Kot uvod v analizo delovanja Prešernovega gledališča je potrebno vedeti nekaj osnovnih zakonitosti o načinu poslovanja gledališča.

V tretjem členu Odloka o ustanovitvi javnega zavoda Prešernovo gledališče Kranj, ki je bil sprejet leta 2004, so opredeljene naloge gledališča kot javnega zavoda:

Zavod skrbi za trajno in nemoteno izvajanje programov in projektov ter posredovanje na področju uprizoritvenih umetnosti v lokalnem, regionalnem in mednarodnem prostoru.

Zavod omogoča profesionalno kakovostno umetniško produkcijo, ki je v največji meri dostopna občinstvu. Deluje kot središčni center uprizarjanja dramskega gledališča v regiji in vključuje v letni program uprizarjanje sodobnih, klasičnih in eksperimentalnih odrskih del. Zavod načrtno spodbuja pisanje in predstavljanje novih slovenskih dramskih tekstov in jih uvršča v letni program uprizoritev.

Zavod je organizator vsakoletnega festivala slovenske drame (v nadaljevanju festival). Festival je vsakoletna gledališka manifestacija nacionalnega značaja in se neprekinjeno prireja vsako leto. Festival naj s svojim delovanjem bistveno vpliva na nastajanje in uprizarjanje kakovostne slovenske dramatike. Celotna organizacija festivala je stalna delovna naloga zavoda. Gledališče se s svojim programom aktivno vključuje v revitalizacijo mestnega jedra Kranj (Bogataj 2004: 1).

Javni zavod Prešernovo gledališče Kranj se financira iz:

- iz občinskega proračuna,
- z vstopninami,
- s prodajo blaga in storitev na trgu,
- z donacijami, darili in iz drugih zakonitih virov,
- na mednarodnih razpisih,
- iz državnega proračuna in proračuna lokalnih skupnosti (glej Bogataj 2004: 6–7).

Prešernovo gledališče v Kranju se uvršča med repertoarna gledališča, ki je prevladujoča oblika gledališča v Sloveniji. Kljub temu, da se drugod po Zahodni Evropi ta oblika gledališča postopoma že ukinja, je pri nas še vedno globoko zakoreninjena. Repertoarno gledališče deluje po načelu vsakoletnega razpisa abonmajev, v katerem svojemu občinstvu ponudijo paket izbranih predstav po znižani ceni (Cetinski 2006a). Na ta način si gledalci zagotovijo ogled predstave že na začetku gledališkega leta, gledališčniki pa občinstvo. Repertoarno ansambelsko gledališče se je pojavilo v Evropi v devetnajstem stoletju. Namen tovrstnih gledališč je bila krepitev narodnih kulturnih identitet (glej Tomc in Čopič 1998: 258). V Prešernovem gledališču vsako leto razpišejo redni abonma, ki vsebuje pet predstav, za katere se trudijo, da bi bile žanrsko bolj ali manj uravnotežene. Nekaj je komedij in nekaj tragedijsko obarvanih dram. Od sezone 2005/2006 naprej so redni abonma nadgradili v super resni, v katerem sta dve dodatni, resnejši predstavi, in super veseli, v katerem sta dve dodatni komediji. Najbolj zainteresirani gledalci si lahko v abonmaju na leto ogledajo devet predstav, kar je za tako imenovano gledališče »z obrobja« veliko. Svoj program v Prešernovem gledališču vsako sezono popestrijo s sodelovanjem z gostujočimi gledališči. S predstavami lastnega gledališča pa gostujejo tako v Sloveniji kot tudi v tujini (Gledališki list javnega zavoda Prešernovo gledališče Kranj 2005/2006).

Poleg rednih abonmajskih predstav so vsak mesec v mesečnem koledarju navedene tudi predstave za izven in konto. Predstave, ki so označene za izven, so dostopne tudi neabonentom. Konto sistem pa pomeni prodajo konto vstopnic (ki so za razliko od vstopnic za redne predstave vse po enotni ceni), ki jih nato imetnik na blagajni zamenja za redno vstopnico. Ta vstopnica velja za katerokoli predstavo v tekoči sezoni (Gledališki list javnega zavoda Prešernovo gledališče Kranj 2005/2006: 28–29).

V Prešernovem gledališču je 251 sedežev, ki so razdeljeni v štiri cenovne razrede. Cena vstopnice za predstavo je odvisna od mesta, kjer se sedež v dvorani nahaja (najdražja je peta vrsta, ker je od tu najboljši pogled na oder, najcenejše karte so za sedeže na balkonu, ki so najbolj oddaljeni od odra).

Gledališče si poskuša pridobiti gledalce tudi med finančno slabše situiranimi sloji, zato nudi 30 % popusta za upokoјence in 50 % popusta za študente in dijake. Popust velja za katerokoli sedišče v dvorani, ne glede na cenovni razred. Poleg tega imajo abonenti 10 % popust pri nakupu karte za katerokoli predstavo v izven-abonmajski ponudbi, razen če je to premiera ali prireditev, ki je ne organizira Prešernovo gledališče.

4.2 Oblikovanje programa

Ključna naloga, ki jo mora gledališče uspešno opraviti, je oblikovanje programa. Dober program ima za vsakega gledalca v občinstvu specifične kriterije. Problem, kako najti neko srednjo pot, da bo zadovoljno čim večje število gledalcev, nima enostavne rešitve, saj je program odvisen od tolikšnega števila medsebojno prepletenih dejavnikov, da se celotna slika njegove uspešnosti lahko izriše šele proti koncu izpeljane gledališke sezone. Izvedba dobrega repertoarnega programa je v Prešernovem gledališču po mojem mnenju zelo pomembna iz več razlogov, ki jih bom pojasnila v nadaljevanju.

Prešernovo gledališče v Kranju je edino profesionalno gledališče, ki pokriva Gorenjsko regijo in ima zato poglobljeno vlogo pri posredovanju tovrstne umetnosti ljudem na tem območju. Gledališče naj bi držalo ogledalo družbi in kritično prikazovalo obstoječe razmere v državi. Vendar pa jim roke vse bolj veže kulturi nenaklonjena politika, ki upravlja s finančnimi sredstvi. Ta so za obstoj gledališča ključnega pomena, saj se samo s prodajo kart ne morejo vzdrževati. Ker je trenutni trend manjšanje javne porabe, sredstva pa v nasprotju s stroški ne naraščajo, to gledališča vse bolj hromi. Direktor Prešernovega gledališča Kranj Borut Veselko, ki je direktor gledališča že od leta 2001 naprej in hkrati tudi aktiven igravec, je mnenja: »Ohranitev lastne umetniške produkcije je primarna in najpomembnejša naloga gledališča in ta ukrep kaže na resnost problema šibkega financiranja, ki ga je nov način

obdavčevanja hočeš-nočeš še dodatno obremenil. Sredstev ministrstva za kulturo je vsako leto premalo že za produkcijo predstav, kaj šele za organizacijo festivala« (glej Veselko 2006: 3).

Oblikovanje programa za gledališko sezono je poleg razpoložljivih finančnih sredstev odvisno tudi od drugih dejavnikov. Vse te pa skupaj vežejo dostopna ali nedostopna finančna sredstva, ki na program vplivajo bodisi posredno bodisi neposredno. Če bi te dejavnike strnili v nekaj točk, bi lahko približno našteali naslednje:

- Osebnost umetniškega vodje in njegova vizija gledališča – Umetniški vodja, ki sestavlja program, je nek posameznik, ki ima svoje interese. Ne more nastopiti povsem objektivno, zato je izbor programa v veliki meri odsev njegove osebnosti.
- Lokacija gledališča – Za obiskanost gledališča je pomembno, kolikšno zaledje potencialnega občinstva ima. Večje občine, ki imajo posledično tudi večje zaledje, lažje eksperimentirajo z izborom predstav, ki jih uvrstijo na repertoar, saj je med večjim številom ljudi večja verjetnost, da jih bo tema predstave zanimala.

Poleg tega je pri lokaciji gledališča pomembna tudi bližina večjih kulturnih središč. Kranjčani se zaradi bližine Ljubljane pogosto raje odločijo za ogled predstav v enem od ljubljanskih gledališč. S tem dejstvom je povezana tudi izobrazbena struktura občinstva v Prešernovem gledališču. Večinoma ga sestavljajo ljudje s srednje visoko izobrazbo, malo pa je gledalcev z izrazito nizko in izrazito visoko izobrazbo. Tisti z višjo si službo velikokrat poiščejo v Ljubljani, zato postane zanje Kranj le spalno naselje. Pogosto to pomeni, da se njihovi interesi po kulturnem udejstvovanju prav tako preselijo na ljubljansko območje. Ker se izobrazbena struktura v veliki meri pokriva z zahtevnostjo gledalcev, to pomeni, da v kranjskem gledališču večinoma ostane manj zahtevna publika, ki gledališče jemlje zgolj kot sredstvo za sprostitev in razvedrilo, zato jim zahtevnejši program pogosto ne ustreza (glej prilogo C).

- Finančne zmožnosti, ki jih diktirata država in občina, ter finančna spretnost direktorja;
- Igralci in skrb za njihov umetniški razvoj;
- Svetovni gledališki tokovi;
- Izbor režiserjev in ostalih sodelavcev;
- Publika, vendar ne splošna, ampak ciljna (tista, ki dojema gledališče kot umetnost in ne zabavo in sprostitev) (glej prilogo B);

- Cilji in osebnost direktorja gledališča - Program gledališča je v veliki meri odvisen od direktorja gledališča. Od njegovega karakterja, osebnosti, prioritet in sposobnosti. Vloga direktorja se v slovenskih gledališčih vse bolj krepi.

Ti dejavniki so med seboj močno prepleteni in jih nikakor ni mogoče obravnavati posamezno, ampak vedno v medsebojni povezavi. V primeru, da so finančna sredstva omejena, pa lahko hitro postanejo ključni dejavnik pri nastanku samega programa. Če se sredstva za gledališče zmanjšajo, to vpliva na sestavo programa oziroma na njegovo krčenje, kar pa je v nasprotju s politiko gledališča, saj je ponudba kvalitetnih uprizoritev njegova osnovna dejavnost. Veselko že nekaj časa opozarja na tovrstno problematiko: »Sredstva, ki so namenjena za program, ne zadostujejo za velikost produkcije, kar nas občasno sili v komercialno obnašanje. Trenutno to počnemo s širitvijo pričakovanega programa, a se bliža katastrofa, ko bomo morali umetniški program delno nadomestiti s komercialnim ali ga omejiti na male predstave, majhne zasedbe in poceni sodelavce« (Veselko 2007: 6). Dilema, kako se izkoptati iz finančnih težav, je razrešljiva vsaj na dva načina:

- s krčenjem programa, ki še vedno ohranja nek umetniški nivo, vendar pri tem obstaja bojazen pred izgubo občinstva;
- z uvajanjem komercialnega programa, pri čemer pa na račun pridobitve novih gledalcev lahko izgubimo ciljno publiko.

V katero smer se tako gledališče obrne, pa je odvisno predvsem od njegovega vodstva.

4.3 Odnos med umetniškim vodjem in direktorjem gledališča

Poleg direktorja ima v gledališču pomembno vlogo tudi umetniški vodja (danes je to vodja umetniškega oddelka). Od teh dveh vlog je odvisna pot gledališča, ki je lahko naravnana bolj eksperimentalno, lahko je bolj usmerjena h klasičnim uprizoritvam, bolj orientirana v lahkotnejše žanre... V končni fazi pa je pomembno, da sta ti dve vlogi usklajeni in da medsebojno dobro sodelujeta. Skozi čas so se pristojnosti direktorja in umetniškega vodje spreminjale in danes se vse bolj stapljajo v eno osebo.

Slovenska gledališča so v svojih ponovnih začetkih v povojnem obdobju imela glavno odgovorno osebo, ki je odgovarjala za delovanje gledališča. Ta oseba je imela različne nazive (ravnatelj, direktor...). Sprva je bil to večinoma intendant. Odločal je o programu in finančah,

potrebnih za izvedbo celotnega gledališkega programa. V petdesetih letih dvajsetega stoletja je prišlo do spremembe in ob umetniškega vodjo je bil postavljen še poslovni direktor. Ta naj bi opravljal vlogo nekakšnega tihega cenzorja, čeprav v realnosti te vloge večina ni opravljala. Opazoval naj bi dogajanje v gledališču in odstopanja od sprejemljivega nato javil takratni oblasti, ki je lahko še pravočasno preprečila, kar ni bilo v skladu z obstoječo politiko (glej prilogo D).

Konec osemdesetih in v začetku devetdesetih let se je začela vsesplošna demokratizacija družbe in države. S prehodom iz sistema socialističnega samoupravljanja v klasični pluralistični parlamentarni sistem se je počasi začel uvajati politični pluralizem in strankarski sistem, v katerem funkcije, ki jo je prej opravljal poslovni direktor, niso več potrebovali. Spremembam v političnem sistemu so sledile spremembe na področju gledališke kulture. Prišlo je do konfliktna situacije, saj ni bilo več jasno, kdo je v gledališču glavni, kdo o čem odloča in kdo na koncu podpiše potrebne dokumente. Oblast je še vedno trdila, da sta si funkciji poslovnega direktorja in umetniškega vodje enakovredni, čeprav je na koncu pogodbo vedno podpisal le en sam in to je pogosto vodilo v nesporazume. Konflikt med vodilnimi funkcijami v gledališčih se je vlekel skozi leta, dokler niso gledališčniki prišli do spoznanja, da je potrebno vpeljati spremembe. Oblast jim je pustila proste roke in jim tako nudila možnost izbire med enojnim ali dvojnimi vodenjem. V Prešernovem gledališču Kranj so samoupravljanje oziroma dvojno vodenje ukinili že v sezoni 1990/1991 in uvedli enojno vodenje ter s tem uveljavili vodilno vlogo direktorja gledališča.

Zakon, ki je bil sprejet na dvajseti seji Sveta Mestne občine Kranj 22. decembra 2004, uzakonja direktorja in pomočnike direktorja. Direktor je lahko poslovni direktor in ima pomočnike za umetniško izražanje, lahko pa je umetniški direktor in ima ob sebi pomočnike za poslovno delovanje. Vsaka od teh dveh možnosti pa za seboj potegne specifične težave. Če je direktor poslovni direktor, se lahko zgodi, da ima premalo posluha za umetniško izražanje gledališča. Zato se lahko poslanstvo gledališča hitro spremeni. Primarno umetniško izražanje se podredi poslovni uspešnosti gledališča in težnji po čim večji zapolnjenosti abonmajev. Pri profesionalnih gledališčih to ni sprejemljivo, saj so financirana s strani države in občine prav z namenom, da bi lahko sledila le svojim umetniškim težnjam in da se jim s programom ne bi bilo potrebno prilagajati okusu širših množic, ampak le ciljne publike. Vendar pa je to zaradi prenizkih sredstev velikokrat zelo težko. Če je direktor po svoji naravnosti umetnik, se lahko hitro zgodi, da pripelje do slabih poslovnih rezultatov, in posledica je lahko ponovno ta,

da se morajo zatekati k cenejšim in bolj prodajanim predstavam. Te težave seveda niso pravilo, saj se tako človek, ki je po svoji naravnosti bolj umetnik kot poslovnež, zaveda višine izstavljenega računa in deluje v okviru danih sredstev, kot tudi poslovni direktor pomembnosti ugleda gledališča kot institucije z umetniškim poslanstvom (glej prilogo C).

V Prešernovem gledališču je leta 1975 na mesto umetniškega vodje prišel Matija Logar, ki je na tem mestu vztrajal dvaindvajset let. Leta 1990 se mu je v Prešernovem gledališču kot direktor pridružil Milan Marinič, ki je nadomestil prejšnjega direktorja Jakoba Kurata. Z direktorskim mestom je prevzel vodilno funkcijo v gledališču. Sam pravi, da je bila njegova politika taka, da je poskušal puščati roke umetniškega vodje čim bolj proste. Umetniški vodja naj bi deloval suvereno in se ne omejeval s finančnimi zadregami, saj naj bi bilo gledališče kot institucija ustanovljeno, da bi izpolnjevalo določeno umetniško poslanstvo in ne strmelo po polnjenju lastne blagajne (glej prilogo E). Matija Logar je Prešernovo gledališče zapustil po sezoni 1996/1997. Pred odhodom z mesta umetniškega vodje je zagovarjal enojno vodenje, saj je iz lastnih izkušenj spoznal, da je dvojno vodenje prineslo le konflikte, ki niso bili spodbudni ne za direktorsko funkcijo in ne za funkcijo umetniškega vodje. Poudarjal je, da mora biti za program obvezno odgovoren slednji in da za to ne more biti pristojna nobena druga funkcija. Gledališče naj bi vodil umetniški vodja, saj je njemu najbolj jasno, kaj gledališče v določeni situaciji potrebuje. Poleg tega mora znati delovati v okviru ponujenih finančnih sredstev in jih poskušati čim bolj oplemenititi (glej prilogo D).

V sezoni 1997/1998 je Matija Logarja kot umetniška vodja nadomestila Ira Ratej (glej Tabelo 4.3.1), ki je bila v Prešernovem gledališču le eno leto. Naslednjo gledališko sezono jo je nasledil Janez Vencelj, ki je to delo prav tako opravljal le eno leto. V sledeči sezoni 1999/2000 se je vodstvo v celoti zamenjalo. Milana Mariniča je zamenjal Tomaž Kukovica, Janeza Venclja pa Marinka Poštrak. Poleg kadrovskih zamenjav pa se je spremenil tudi naziv in pristojnosti umetniškega vodje.

V skladu z odlokom o ustanovitvi javnega zavoda Prešernovo gledališče Kranj, ki ga je izdala Mestna občina Kranj, od sezone 1999/2000 funkcije umetniškega vodje ni več. Ta odlok (zadnji je bil sprejet 22. decembra 2004) pooblašča direktorja gledališča, da s sklepom določi vodjo umetniškega oddelka za določen čas, ki se ponavadi sklada s časom njegovega mandata (Arhiv Prešernovega gledališča Kranj). Mesto, ki se najbolj približa nekdanji funkciji umetniškega vodje, je torej mesto vodje umetniškega oddelka. Vendar ima slednje veliko

manj pristojnosti od pretekle vloge umetniškega vodje in ni enakovredno funkciji direktorja, ampak ji je podrejeno (glej prilogo B). Glavno vlogo od takrat naprej igra direktor gledališča, ki ima ob sebi pomočnike direktorja.

V sezoni 1999/2000 je vodja umetniškega oddelka in dramaturginja postala Marinka Poštrak. Oblikovanje abonmajskega programa je sicer še vedno v njenih rokah, vendar pa ima zadnjo besedo direktor gledališča, ki dokončno odloča tako o programu kot tudi o financah. Direktor opravlja funkcijo poslovnega in programskega direktorja, zastopa, predstavlja in vodi poslovanje zavoda ter odgovarja za zakonitost, gospodarnost in strokovnost dela zavoda (Statut Prešernovega gledališča Kranj 2004: 3). V sezoni 2001/2002 se je Prešernovem gledališču pridružil Borut Veselko, ki je prevzel vodilno vlogo in od takrat uvedel že kar nekaj sprememb (več različnih abonmajev, razširjena ponudba abonmajskih predstav, sponzorirane karte za ogled predstav na festivalu Teden slovenske drame¹⁰ ...).

TABELA 4.3.1: Pregled menjavanja direktorjev in umetniških vodij* od sezone 1990/1991 do 2006/2007

SEZONA	DIREKTOR	UMETNIŠKI VODJA*	
1990/1991	Milan Marinič	Matija Logar	
1991/1992			
1992/1993			
1993/1994			
1994/1995			
1995/1996			
1996/1997			
1997/1998			Ira Ratej
1998/1999			Janez Vencelj
1999/2000	Tomaž Kukovica	Marinka Poštrak	
2000/2001	Borut Veselko		
2001/2002			
2002/2003			
2003/2004			
2004/2005			
2005/2006			
2006/2007			

*Funkcijo umetniškega vodje od sezone 1999/2000 naprej opravlja vodja umetniškega oddelka.

Vir: Gledališki listi javnega zavoda Prešernovo gledališče Kranj 1990/1991 do 2006/2007.

¹⁰ Festival Teden slovenske drame (TSD) je bil prvič izveden leta 1971. Cilj festivala je bil pregled uprizorjene slovenske dramatike. Leta 1978 so začeli podeljevati nagrado Slavka Gruma za najboljše izvirno slovensko dramsko besedilo in Grün-Filipičevo priznanje za dosežke v slovenski dramaturgiji.

V idealnih okoliščinah naj bi umetniški vodja in direktor gledališča medsebojno sodelovala, se podpirala in nastopala kot uigran, estetsko in idejno usklajen par. Vendar to velikokrat ni mogoče. Funkcija umetniškega vodje postaja vse bolj podrejena direktorski. Direktorska funkcija pa vse bolj zajema tudi funkcijo umetniškega vodje (glej Priloge B in C). To razmerje zapletajo predvsem dostopna oziroma nedostopna finančna sredstva. Ker sta umetniški in finančni del gledališča medsebojno zelo soodvisna in si hkrati tako zelo nasprotujoča, se konfliktom pogosto ni mogoče izogniti. Samo gledališče pa temelji prav na uspešnem sodelovanju in dopolnjevanju teh dveh področij, zato je njuno »shajanje« zelo pomembno. Vse pa se začne z zadostnimi finančnimi zalogami, ki omogočijo uprizoritev letnega programa.

4.4 Financiranje Prešernovega gledališča Kranj

Po letu 1989, ko so Prešernovo gledališče ponovno priznali za poklicno oziroma profesionalno (v smislu, da lahko zaposluje profesionalne igralce), je bilo le-to delno financirano s strani države, delno s strani občine, ostalo pa je moralo gledališče kriti iz lastnih prihodkov, razmerje med njihovimi deleži v odstotkih je približno 25:50:25. Delež s strani države in občine sta se stalno spreminjala. Za delovanje samega gledališča je bila pomoč države pri sofinanciranju ključnega pomena. Od leta 1957 do leta 1989 so se namreč financirali le iz občinskega proračuna. Po dolgotrajni finančni krizi je leta 1989 Prešernovo gledališče pod okrilje vzela tudi država. Čeprav je prva tri leta namenjala bolj skromna sredstva (le 5% vseh prihodkov Prešernovega gledališča), so ga ta pomagala vzdrževati do konca leta 1991, ko je gledališče zapadlo v večjo finančno krizo in je država morala ukrepati bolj temeljito, saj bi v nasprotnem primeru vrata tega gledališča lahko le še zaprli. Medtem ko je občina namenjala bolj ali manj vedno isti delež, ki je za gledališče pomenil približno polovico vseh prihodkov (spreminjal se je le vzporedno s stopnjo inflacije), se je količina sredstev, namenjenih iz državnega proračuna, od začetka, ko je Prešernovo gledališče pod svoje okrilje vzela država, spreminjala, nato pa se je tudi ta delež sredstev ustalil in prav tako rasel le za stopnjo inflacije (Arhiv Prešernovega gledališča Kranj). Gledališčniki so pred ponovno profesionalizacijo z občinskimi sredstvi gledališče ohranjali in nekako držali njegov nivo kulturne institucije. Da je napredovalo in postajalo uspešnejše tudi v umetniškem smislu, pa je bil potreben še dodatni finančni priliv, ki ga je država v zadostni količini začela prispevati šele od leta 1992.

Ministrstvo z gledališči nima nekih večjih ambicij, saj si z njimi ne morejo kupovati glasov, zato jih puščajo ob strani oziroma jih, kot se je izrazil sedanji direktor Prešernovega gledališča Borut Veselko, celo nekako počasi dušijo. Tu naj bi šlo za počasno dušenje same kulture. Te spremembe in omejitve se odvijajo postopoma, saj kultura v svojem protestu ne sme postati preveč glasna in kontradiktorna obstoječi oblasti (glej prilogo C).

Slovenska gledališča pa si na drugi strani zelo prizadevajo pridobiti sredstva prav od države. Prvi razlog je dodatni finančni priliv, ki je pomemben za izpeljavo abonmajskega programa. Drugi pa je, da se država najmanj neposredno vpleta v oblikovanje programa. Država se ne spušča v analizo posameznih gledališč. Drugače je na občinski ravni, kjer so finance odvisne od tega, kaj podpira oziroma kaj zanima trenutno oblast. Država, kot večja institucija, reagira na dogajanje bolj počasi in vmes se občasno zgodi, da mandat že poteče in se oblast zamenja. Na občinski ravni pa so te reakcije hitrejše in bolj usodne za gledališko delovanje (glej Prilogo D). Gledališča so hitro lahko prikrajšali za tako imenovana »tiha sredstva«. To so bila sredstva, ki so na koncu leta v občinskem proračunu ostala neporabljena in so jih nato razdelili med institucije, za katere se je občinskemu vodstvu zdelo, da jih potrebujejo. Vendar tega danes ni več (Arhiv Prešernovega gledališča Kranj). Glede stanja v današnjem sistemu pridobivanja finančnih sredstev je trenutna vodja umetniškega oddelka Prešernovega gledališča Marinka Poštrak mnenja, da: »ustvarjamo v neprijaznem, komercialno prostituiranem času. Namesto predstav, ki odpirajo in zastavljajo temeljna vprašanja, obravnavajo tabuje in silijo k razmišljanju, se gledališča v boju za preživetje zmeraj bolj odločajo za predstave, ki naj bi zadostile zahtevam najširšega občinstva« (Poštrak 2007: 1).

Deleži finančnih sredstev države in občine so odmerjeni glede na določen namen. Občina naj bi pokrivala stalne stroške v gledališču. Pod te stroške spada skrb za stavbo (obnove, inovacije...), plače za zaposleno osebje, materialni stroški (kot so: material za scene, material za kostume, rekviziti, pisarniški material, material za čiščenje, kurilno olje za ogrevanje gledališča, stroški za reklamiranje, plačilo avtorskih honorarjev, PTT stroški, telefon, internet, prevozni stroški...). Država pa naj bi preko ministrstva krila neposredne programske stroške in stroške Tedna slovenske drame (Zaključni račun Prešernovega gledališča Kranj za leto 2006). Problem se pojavi, ker ministrstvo in ustanovitelj gledališča, to je občina, med seboj nimata sklenjene nobene pogodbe in na ta način vsaka institucija (občina, ministrstvo za kulturo in samo gledališče) deluje po svoje in druga drugi ne postavljajo nobenih pogojev (na

primer: koliko predstav mora gledališče uprizoriti, na kakšnem umetniškem nivoju naj se odvijajo te predstave, na katerih festivalih naj se gledališče udejstvuje in si prizadeva za uveljavitev...) (glej Prilogo C).

Sredstva za Prešernovo gledališče so v primerjavi z drugimi poklicnimi gledališči precej skromnejša (glej Tabela 4.4.2). Razlika je najbolj občutna, če delež, namenjen Prešernovemu gledališču, primerjamo z deležem, namenjenim za gledališče Slovensko narodno gledališče Drama Ljubljana (oziroma SNG Drama Ljubljana) ali katero drugo gledališče s statusom narodne institucije, pa tudi nekatera mestna gledališča. SNG Drama Ljubljana kot javni zavod, katerega ustanoviteljica je država, je tako v letu 2006 prejela od ministrstva za kulturo 1.010.818.000,00 tolarjev oziroma 4.218.068,76 €. Na drugi strani so zavodi, katerih ustanoviteljice so občine. Mednje poleg Prešernovega gledališča, ki je v letu 2006 od ministrstva dobilo 67.779.000,00 tolarjev oziroma 282.836,75 €, sodijo tudi Slovensko ljudsko gledališče Celje (oziroma SLG Celje), ki je v letu 2006 iz državnega proračuna dobilo 454.359.000,00 tolarjev oziroma 1.896.006,00 € prihodka (kar je 1.613.169,25 € več kot Prešernovo gledališče), Mestno gledališče Ljubljana je dobilo 774.241.000,00 tolarjev oziroma 3.230.850,44 € (2.948.013,69 € več od Prešernovega gledališča). Edina javna zavoda, ki sta v slabšem položaju kot Prešernovo gledališče, sta Gledališče Koper s 37.710.000,00 tolarji oziroma 157.361,04 € in Gledališče Ptuj z 31.128.000,00 tolarji oziroma 129.894,84 € (MK 2007: 4-5). Finančni problemi, ki pestijo ta tri gledališča, jih hromijo predvsem pri oblikovanju programa. To ugotavljajo tudi gledališki kritiki:

Zdi se, da imajo gledališča na obrobju težave, za katere je kriva tudi zagatna finančna situacija, ki je že posledica decentralizacije kulture in zmanjšanega interesa lokalnih skupnosti, manjših igralskih ansamblov, pa tudi prilagajanje zahtevam publike. Pri tem skušajo ta gledališča nagovarjati kar najbolj široke segmente publike, ob tem pa se prilagajati umetniškim vizijam gostujočih režiserjev, ki pogosto ne dajo vsega od sebe, saj najbolj domišljene in umetniško dominantne uprizoritve realizirajo v večjih gledaliških hišah z bolj razvito teatrsko infrastrukturo (Bogataj 2002: 6).

Problematično finančno stanje Prešernovega gledališča je v programu dela za leto 2006 direktor gledališča Borut Veselko opisal z naslednjimi besedami:

Razmere so se močno zaostriale zaradi spremenjenega sistema obdavčevanja. Dobro bi bilo povečane obremenitve vsaj delno kompenzirati s povečanjem programskih sredstev MK. Cena dela se je namreč močno povečala, saj zunanji sodelavci ne pristajajo na tolikšno znižanje neto zaslужka. V našem gledališču je bilo že v preteklosti razmerje med dejanskimi "materialnimi" stroški in stroški (honorarnega) dela močno v škodo materialnih stroškov, saj so honorarji na spodnji meji sprejemljivega. Pri zunanjih sodelavcih gre večinoma za visoko strokovno delo, ki ima svojo ceno... Prešernovo gledališče je skupaj s še dvema malima mestnima gledališčema (Ptuj in Koper) v zgodovinsko neenakopravnem položaju, saj ima na razpolago precej manj sredstev v povprečju na predstavo kot primerljiva mestna gledališča z drugačno zgodovino (Veselko 2006: 5).

Javnim zavodom, katerih ustanoviteljice so občine (gledališča, muzeji, galerije) in so hkrati sofinancirani tudi iz državnega proračuna, ministrstvo za kulturo krije plače, materialne stroške, vzdrževanje inventarja ter nakup opreme (Poročilo o (so)financiranju kulturnih programov in projektov za leto 2006). Za porazdelitev javnih sredstev za subvencije in dotacije na področju kulture ministrstvo vsako leto objavi razpis, na katerega javni zavodi prijavijo svoj letni program. Letni program naj bi minister za kulturo sprejel na podlagi meril, ki so določena za dodelitev sredstev. »Merila naj bi zlasti določala:

- cilje kulturne politike na posameznih področjih, ki se želijo doseči,
- prednostna področja in zvrsti znotraj posameznih področij,
- merila za presojo strokovne usposobljenosti izvajalca ter njegove sposobnosti za gospodarno izvedbo predlaganega programa oziroma projekta« (Čopič in Tomc 1997: 92).

Na splošno je mogoče ugotoviti, da za pridobivanje finančnih sredstev občina, ki je ustanoviteljica gledališča, in država praktično ne postavljata nobenih specifičnih zahtev, ki bi jih gledališča kot pogoj za ponovno financiranje morala izpolniti. Ne ukvarjata se z dolgoročnimi vizijami, v katerih bi lahko zastavili cilje, ki naj bi jih gledališča z nadaljnjim delo poskušala doseči. Cilji kulturnopolitične vizije bi morali temeljiti na strokovnih podlagah in ne na političnih merilih vladajoče stranke. Kulturna politika pa bi morala postati bolj relevantna razsežnost državne politike (glej Čopič in Tomc 1997: 239). Kratkoročno

TABELA 4.4.2: Financiranje javnih zavodov, ki so jih ustanovile občine, s strani Ministrstva za kulturo RS¹¹

	Prešernovo gledališče Kranj	SLG Celje	Mestno gledališče Ljubljana	Slo. mladinsko gledališče	Gledališče Koper	Gledališče Ptuj	SNG Drama Ljubljana*
1997	31.262.665 sit /130.456,78 €	257.900.916 sit /1.076.201,45 €	356.455.805 sit /1.487.463,71 €	259.366.719 sit /1.082.318,14 €			503.515.728 sit /2.101.133,9 €
1998	33.763.679 sit /140.893,33 €	273.794.908 sit /1.142.525,9 €	390.313.116 sit /1.628.747,77 €	275.401.890 sit /1.149.231,72 €		2.000.000 sit** /8.345,85 €	565.907.739 sit /2.361.491,14 €
1999	37.140.048 sit /154.982,67 €	112.599.496 sit /469.869,37 €	101.434.855 sit /423.280,15 €	77.410.540 sit /323.028,46 €		4.000.000 sit /16.691,7 €	617.873.096 sit /2.578.338,74 €
2000	37.794.651 sit /157.714,28 €	193.349.900 sit /806.834,83 €	264.207.671 sit /1.102.519,07 €	184.412.004 sit /796.537,65 €		15.000.000 sit /62.593,89 €	729.264.692 sit /3.043.167,63 €
2001	41.916.262 sit /174.913,46 €	369.708.452 sit /1.542.766,03 €	590.810.307 sit /2.465.407,72 €	395.588.568 sit /1.650.761,84 €	1.400.000 sit** /5.842,1 €	15.675.000 sit /65.410,61 €	795.327.123 sit /3.318.841,27 €
2002	50.257.584 sit /209.721,18 €	408.617.378 sit /1.750.130,1 €	659.079.815 sit /2.750.291,33 €	448.778.288 sit /1.872.718,61 €	3.000.000 sit** /12.518,78 €	20.376.600 sit /85.030,04 €	901.537.103 sit /3.762.047,67 €
2003	51.820.717 sit /216.244,02 €	422.026.000 sit /1.761.083,29 €	721.033.125 sit /3.008.817,91 €	459.889.044 sit /1.919.082,97 €	20.699.998 sit /86.379,56 €	23.999.997 sit /100.150,21 €	912.918.162 sit /3.809.539,98 €
2004	54.132.000 sit /225.888,83 €	433.806.000 sit /1.810.240,36 €	734.890.000 sit /3.066.641,63 €	469.930.000 sit /1.960.983,14 €	22.425.000 sit /93.577,86 €	26.681.000 sit /111.337,84 €	948.589.000 sit /3.958.391,75 €
2005	66.284.000 sit /276.598,23 €	443.026.000 sit /1.848.714,74 €	766.040.000 /3.196.628,27 €	485.944.000 sit /2.027.808,38 €	41.174.000 sit /171.816,06 €	38.205.000 sit /159.426,64 €	1.004.435.000 sit /4.191.432,98 €
2006	67.779.000 sit /282.836,75 €	454.359.000 sit /1.896.006,51 €	774.241.000 sit /3.230.850,44 €	495.752.000 sit /2.068.736,43 €	37.710.000 sit /157.361,04 €	31.128.000 sit /128.894,84 €	1.010.818.000 sit /4.218.068,77 €

* SNG Drama Ljubljana je javni zavod, ki ga je ustanovila država in je v razpredelnici zgolj za primerjavo.

** Izplačan finančni delež za izveden projekt na področju umetnosti.

Vir: Poročila o (so)financiranju kulturnih programov in projektov med leti 1997 in 2006.

¹¹ Podatki v tabeli 2 so zbrani iz Poročil o (so)financiranju kulturnih programov in projektov, ki so dostopna na internetni strani Ministrstva za kulturo Republike Slovenije. Poročila na internetni strani so dostopna od leta 1997 naprej, starejše letnice pa so shranjene v arhivu ministrstva za kulturo. Kljub večkratnim telefonskim klicem uradnim osebam za posredovanje informacij kontakta z njimi nisem mogla vzpostaviti. Ker ti podatki niso pretirano relevantni za nadaljno analizo, sem tabelo podala brez njih.

gledališčem odsotnost dodatnega nadzora in podajanje smernic najverjetneje ustreza, dolgoročno pa bi se morda neki splošno zastavljeni cilji lahko izkazali za bolj stimulatивne.

Na seznamu javnih zavodov financiranih iz državnega proračuna, katerih ustanoviteljice so občine, izstopajo trije, ki imajo iz proračuna krite le materialne stroške za potrebe predstav, medtem ko imajo ostali pokrite tudi stroške za plače, vzdrževanje inventarja ter nakup opreme. To so Prešernovo gledališče Kranj, Gledališče Ptuj in Gledališče Koper, ki jim je bil v času odpravljanja gledališč (1957–1958) odvzet status poklicnih gledališč. Ostalim javnim zavodom, ki so se uvrstili v nacionalni program slovenske kulture, država poleg ostalih stroškov krije tudi plače za zaposlene. Kranjsko, koprsko in ptujsko so danes edina poklicna gledališča, ki jim mora plače za zaposlene kriti domača občina. Ko sem v Prešernovem gledališču vprašala, zakaj je temu tako, mi ni uspelo priti do drugega odgovora kot: »Zaradi zgodovinskega razvoja gledališča.« Ker so bila ta gledališča v vmesnem obdobju brez poklicnih statusov, kar je pomenilo, da niso bila na plačilni listi državnega proračuna, so jim ob ponovni potrditvi poklicnih statusov najprej dodelili minimalna sredstva, ki jih sedaj ohranjajo pod pretvezo zgodovinskih dejstev.

Gledališči Koper in Ptuj sta v primerjavi s kranjskim manjši in nista edini poklicni gledališči v svoji regiji. Poleg koprskega gledališča je na Primorskem tudi SNG Nova Gorica, na Štajerskem pa sta poleg ptujskega gledališča iz državnega proračuna financirani še gledališči SNG Maribor in SLG Celje. Prešernovo gledališče na drugi strani je v Gorenjski regiji edino profesionalno gledališče in zato zadolženo za širjenje gledališke kulture na zelo velikem področju. Vsa tri gledališča so obremenjena s finančnimi skrbmi, kar zelo vpliva na izbor programa, saj se morajo zaradi prodaje kart bolj prilagajati okusu množic kot ostala bolj situirana gledališča.

Pred leti¹² je z ministrstva za kulturo prišla pobuda, da bi plače v javnih zavodih, katerih ustanoviteljice so občine, začele kriti iz občinskih proračunov, vendar pa jim v ta namen niso dodelili več finančnih sredstev, s katerimi bi to omogočili. Občine so se uprle, saj takega dodatnega stroška z obstoječim proračunom ne bi mogle pokriti. Ko je ministrstvo za kulturo spoznalo, da bi ukinitvev plačila plač pomenila zaprtje več tovrstnih javnih zavodov, so svojo

¹² Natančne letnice nisem dobila, ker so bili podatki o financiranju gledališč iz državnega proračuna dostopni le od leta 1997 naprej. V obdobju med letoma 1997 in 2007 pa nobenemu gledališču niso bile plače za zaposlene v celoti prestavljene na plačilno listo občin.

pobudo umaknili. Vendar pa so za kranjsko, ptujsko in koprsko gledališče plače zaposlenih še vedno ostale na plačilni listi domačih občin. »Prešernovo gledališče je skupaj s še dvema malima mestnima gledališčema (Ptuj in Koper) v zgodovinsko neenakopravnem položaju, saj ima na razpolago precej manj sredstev v povprečju na predstavo kot primerljiva mestna gledališča z drugačno zgodovino,« je v programu dela za leto 2006 zapisal direktor Borut Veselko (Program dela za leto 2006, javni zavod: Prešernovo gledališče Kranj).

V občinske stroške za občino spadajo torej tudi plače za zaposleno osebje v Prešernovem gledališču. S ponovno profesionalizacijo so v gledališču zaposlili profesionalne igralce. Pred letom 1989, ko je bilo gledališče amatersko oziroma polpoklicno,¹³ kot so ga nekateri imenovali, je bilo zaposleno le osebje, ki dela v upravi, tehnično osebje... Razlika je bila v tem, da so lahko bili igralci, ki so uprizarjali predstave, le amaterski. Po profesionalizaciji so začeli amaterske igralce nadomeščati s poklicnimi. Leta 1992 je bilo v Prešernovem gledališču redno zaposlenih pet profesionalnih igralcev. Ta številka se je leta 1998 dvignila na sedem zaposlenih. V dogovoru z občino, ki plačuje zaposlene v gledališču, so nato vsaki dve leti dobili v igralski ansambel še enega igralca. Dogovor je veljal do leta 2004, ko so zaposlili še desetega, od takrat pa je ta številka ostala nespremenjena (Arhiv Prešernovega gledališča Kranj).

Višina dotacije namenjene javnim zavodom iz državnega in občinskega proračuna se vsako leto poveča za stopnjo inflacije (Rotovnik v Tomc in Čopič 1998: 109). Razmerje med občinskimi, državnimi in lastnimi prihodki v gledališčih pa ostaja približno enako. Čeprav so v Prešernovem gledališču Kranj odigrali nekaj zelo uspešnih sezon in prejeli številne nagrade in priznanja, se jim to v finančnem smislu vidneje ne obrestuje, saj ne z občinskega in ne z državnega proračuna za svoj uspeh ne dobijo finančnih nagrad, ki bi jih v prihodnosti spodbudile k razvoju in napredovanju (glej Tabelo 4.4.2.3). To je za gledališče zelo nestimulativno, saj namesto da bi napredovalo, lahko nazaduje. Ker se storitve dražijo, gledališče pa zato ne dobiva dodatnih sredstev, se mora zatekati k novim načinom pridobivanja financ. Najbolj učinkovit način je prilagajanje okusu širokih množic z igranjem vsečnih predstav komedijskega žanra, ki pa pogosto nižajo umetniški nivo gledališča (glej Prilogo B). Nižanje umetniškega nivoja gledališča z uprizarjanjem komedij sicer ni pravilo,

¹³ Prešernovo gledališče naj bi povezovalo poklicno in amatersko gledališko ustvarjalnost in zato naj ne bi bilo označeno kot povsem amatersko gledališče. To naj bi doseglo z gostovanji poklicnih in amaterskih gledališč, z izposojjo gledaliških rekvizitov, kot strokovna umetniška svetovalnica... (Gabrič 2001: 90)

saj obstajajo tudi komedije, katerih umetniški nivo se lahko kosa z zahtevnejšimi tragedijami, vendar včasih ta meja ni povsem razvidna.

Da bi predstavo lahko označili kot finančno uspešno, bi morali biti po Veselkovem mnenju izpolnjeni trije pogoji:

- poceni produkcija predstave,
- velik odziv gledalcev,
- obsežna postprodukcija (glej Prilogo C).

Vendar ker finančna uspešnost ne sme biti edini kriterij pri presojanju uspešnosti v profesionalnih gledališčih, obstajajo tudi drugi elementi presojanja. Predstava je lahko zelo poceni in ima veliko odziva, vendar ne dosega zadostnega umetniškega nivoja. Druga je nasprotno lahko zelo draga in veliko vredna tudi zaradi umetniškega presežka, v postprodukciji pa namesto dobička prinaša celo izgube. Spolzkost terena med umetniškim in komercialnim je po mnenju gospoda Veselka značilna tako za gledališča kot za druga področja kulture (glej Prilogo C).

V Prešernovem gledališču je bila na primer ena izmed zelo dragih predstav v zadnjem obdobju, ki je imela hkrati velik umetniški presežek, predstava Elfride Jelinek Drame princes v režiji Ivice Buljana, ki je bila uprizorjena v gledališki sezoni 2005/2006. Kontroverzna drama sicer ni prinesla dobička, ker je bila predraga pri svoji produkciji, vendar pa je gledališče obogatila z nagrado za najboljšo predstavo v celoti na festivalu Zlati lev 2006 v Umagu (Gledališki list Prešernovega gledališča Kranj za sezono 2006/2007).

Kot sem že omenila, omejena finančna sredstva pogosto zapletajo gledališko produkcijo in zato vsak dodaten priliv sredstev olajša njihovo poslovanje.

4.4.1 Pomen sponzorskih sredstev za delovanje Prešernovega gledališča

Poleg sredstev iz državnega in občinskega proračuna vse bolj pomembna postajajo tudi sponzorska sredstva. Za pridobitev tovrstnih sredstev si je v Prešernovem gledališču, zaradi omejenih financ, v obdobju med leti 1990 in 1999 prvi začel prizadevati njegov direktor Milan Marinič. To so bili šele začetki sodelovanj med sponzorji in gledališči, zato v tistem času ni bilo nekega znatnejšega vlaganja. Začelo se je s sponzoriranjem festivala Teden

slovenske drame, kasneje pa je prešlo tudi na posamezne projekte. Vendar so bili, v primerjavi s stroški postavitve predstave, ti prispevki zelo skromni. Sponzorji so veliko raje kot finančna sredstva prispevali materialna sredstva za potrebe predstave (glej prilogo E). Danes je sponzoriranje z materialnimi sredstvi razmeroma malo (poleg raznih zakusk so na ta način za potrebe predstave dobili kavč, razno hrano in podobne malenkosti). Sponzoriranje z davčnimi olajšavami za pravne osebe, ki vlagajo v kulturo, promovira tudi država. Olajšava za donacije v kulturi za pravne osebe znaša 0,3 odstotka obdavčenega prihodka. Z letom 2007 je bila dodana še dodatna olajšava, ki lahko znaša do 0,2 odstotka obdavčenega prihodka davčnega obdobja zavezanca za znesek izplačil v denarju in v naravi za kulturne namene (Ministrstvo za finance Republike Slovenije 2007).

V Prešernovem gledališču Kranj danes bolj pogosto sponzorji vložijo svoja sredstva tako, da odkupijo karte za prestave in se na ta način izognejo davku, saj denar, ki ga gledališča pridobijo od prodaje vstopnic, ni obdavčen. V kolikor pa so bila sponzorska sredstva v obliki gotovine in so presegala 6.000.000,00 tolarjev oziroma 25.000,00 €, kar je današnja meja, je ta prihodek obdavčljiv in je zanj potrebno plačati DDV¹⁴ (Arhiv Prešernovega gledališča Kranj). Že več sezon sta glavna sponzorja repertoarnega programa Prešernovega gledališča Goodyear in Gorenjski glas (Gledališki listi javnega zavoda Prešernovo gledališče Kranj). Kljub pozitivnim stranem, ki jih sponzorji s svojimi vlaganji prinesejo, pa se na tem mestu postavi vprašanje: do katere meje se je smiselno prilagajati komercialnim interesom podjetij?

V prihodnosti bo zelo pomembno razvijanje sponzorstva. Kultura bo morala razviti dejavnosti, ki bodo zanimive tudi za gospodarstvo oziroma bodo prinašale korist obema stranema. Pri tem bo morala kulturna inštitucija paziti, da bo ostala v mejah svojega kulturnega poslanstva, in v okviru programskih ciljev, ki iz njega izhajajo. Iskanje skupnih interesov oziroma interesno povezovanje in zблиževanje kulture in gospodarstva ne pomeni le pluralizacije virov financiranja, ampak tudi demokratizacijo kulturnega prostora (Čopič in Tomc 1997: 114).

Za sponzorje je pomembno, da ima institucija, kamor vlagajo svoj kapital, zadosten družbeni ugled, da si lahko s sponzorstvom v tej določeni instituciji pridobijo spoštovanje v svojem socialnem okolju. Gledališča pa danes ne dosega te mere družbenega ugleda, da bi bila

¹⁴ DDV je davek na dodano vrednost.

zanimiva za potencialne donatorje. V Prešernovem gledališču v podjetjih bolj kot finančna in materialna sredstva iščejo potencialne odjemalce med njihovimi zaposlenimi. Pri tem ne gre za neposredno sponzorstvo, vendar je učinek enak. Sponzorji največji interes še vedno kažejo za festival Teden slovenske drame, saj je za razliko od ostalih projektov bistveno bolje oglaševan, medijsko pokrit in posledično tudi razvpit. Hkrati je poudarek na slovenski dramatik, kar je pomemben podatek za podjetja, ki so vse manj lokalna in vse bolj slovenska (glej prilogo C).

4.4.2 Analiza deležev sredstev od sezone 1990/1991 do 2005/2006

Dejansko stanje poslovanja Prešernovega gledališča Kranj v obdobju med sezonama 1990/1991 in 2006/2007 si najlažje predstavljamo, če si ogledamo deleže prihodkov od države, občine in lastne produkcije v tem obdobju. Zato sem v arhivu Prešernovega gledališča zbrala poslovna poročila od leta 1990 do leta 2007 in iz njih izpisane zneske vstavila v tabelo ter jih za lažjo primerjavo preračunala v odstotke (glej Tabela 4.4.2.3).

Čeprav se moja analiza začne šele v sezoni 1990/1991, naj okvirno omenim še leto 1989, ko je bil Prešernovemu gledališču Kranj ponovno dodeljen status poklicnega gledališča. Po ponovni profesionalizaciji je delež stroškov začela kriti tudi država (glej Tabela 4.4.2.3) in ga s tem vključila v nacionalni program slovenske kulture. Sprva je krila le festival Teden slovenske drame, ki je vseslovenski pojav, in eno otroško predstavo, ker je tovrstnega programa v ponudbi gledališč takrat primanjkovalo. Vendar je bil ta delež zelo majhen (pet do sedem odstotkov vseh prihodkov), zato se je Prešernovo gledališče konec leta 1991 znašlo pred hudo krizo, ki je ogrozila sam obstoj gledališča. Zaradi neurejenega financiranja so poslovali z izgubami,¹⁵ ki so bile prevelike, da bi jih lahko pokrili brez temeljitejših sprememb v načinu poslovanja in financiranja. Postavljeni so bili pred dejstvo, da morajo nujno pridobiti dodatna finančna sredstva. Druga možna alternativa pa je bila zaprtje gledališča. Zaradi te krize konec leta 1991 je prišlo celo do odmika študija nove gledališke uprizoritve in njene premiere. Pred ponovno ukinitvijo kranjskega gledališča¹⁶ ga je z izredno

¹⁵ Izguba je ob zaključenem letu 1991 znašala 760.000,00 tolarjev oziroma 3.171,42 €.

¹⁶ Kot smo že omenili so Prešernovo gledališče kot profesionalno ukiniteli leta 1957, kar je preraslo v velik kulturni škandal, ki je odmeval po vsej državi.

dotacijo¹⁷ rešilo Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije. Da je do te dotacije prišlo, je bilo po vsej verjetnosti precej zaslužno odmevno medijsko poročanje o nastalih težavah Prešernovega gledališča konec leta 1991 (Poslovno poročilo Prešernovega gledališča Kranj za leto 1992 1993: 2–3). Takratni direktor Milan Marinič je dejal: »V pričetku leta 1992 je bilo Prešernovo gledališče še vedno edino slovensko poklicno gledališče, ki ga je financirala izključno občina, ki pa ni zmogla v svojem proračunu zagotavljati potrebnih sredstev za načrtani in sprejeti program dela« (Poslovno poročilo Prešernovega gledališča Kranj za leto 1992 1993: 2).

Ena od prelomnic v poslovanju Prešernovega gledališča je prav gotovo 30. marec 1992. Na ta dan so predstavniki Občine Kranj, predstavniki Prešernovega gledališča ter takratni minister za kulturo dr. Andrej Capuder sprejeli dogovor, s katerim je Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije prevzelo financiranje celotnega obsega neposrednih materialnih stroškov izvedenih predstav. Podpisana pogodba je osebje gledališča zavezovala, da bodo v letu 1992 poleg krstne uprizoritve dramskega besedila Matjaža Zupančiča *Slastni mrlič* odigrali še tri premiere in imeli skupaj 120 ponovitev svojih predstav. Te pogoje so celo presegli in uprizorili 148 predstav ter s tem pokazali resnost svojih namenov (Poslovno poročilo Prešernovega gledališča Kranj za leto 1992 1993: 2).

V letu 1992 se je delež, ki ga je prispevalo ministrstvo za kulturo, s sedmih odstotkov povešal na enaintrideset odstotkov (točen znesek je bil 13.631.500,00 tolarjev oziroma 56.883,241 €). Delež občine (točen znesek je bil 22.112.946,00 tolarjev oziroma 92.275,688 €) je na račun povišanja državnega padel, vendar pa je količinsko ostal enak kot prejšnja leta (glej Tabelo 4.4.2.3) (Poslovno poročilo Prešernovega gledališča Kranj za leto 1992). V letih 1992 in 1993 je bil državni delež v primerjavi z deležem lastnih prihodkov še močnejši, vendar pa se je delež lastnih sredstev postopoma krepil predvsem na račun večjih uspešnic, ki jih je v nadaljnjem delovanju gledališče uprizorilo na svojem odru.

Leta 1992 je bil postavljen vzorec financiranja, ki se je v prihodnjih letih bolj ali manj obdržal. Višina deležev države, občine in lastnih prihodkov so v naslednjih letih skozi sezone z rahlimi odstopanji ostajali približno enaki. Prihodki so se višali le za stopnjo inflacije (glej

¹⁷ Republika Slovenija je za leto 1992 Prešernovemu gledališču namenila 13.631.500,00 tolarjev oziroma 56.883,24 €.

TABELA 4.4.2.3: Prihodki Prešernovega gledališča Kranj iz občinskega in državnega proračuna¹⁸ ter lastni prihodki med sezonama 1990/1991 in 2006/2007

Leto	Prihodek iz občinskega proračuna	%	Prihodek iz državnega proračuna	%	Lasten prihodek	%	Skupaj %
1990	5.851.622,00 sit / 24.418,39 €	77 %	332.612,00 sit / 1.387,97 €	5 %	1.553.100,00 sit / 6.480,97 €	18 %	100 %
1991	8.498.137,00 sit / 35.462,10 €	68 %	860.000,00 sit / 3.588,72 €	7 %	2.424.665,00 sit / 10.117,95 €	25 %	100 %
1992	23.030.158,00 sit / 96.103,15 €	50 %	14.488.514,00 sit / 60.459,50 €	31 %	9.643.302,00 sit / 40.240,79 €	19 %	100 %
1993	32.536.722,00 sit / 135.773,34 €	45 %	23.677.703,00 sit / 98.805,30 €	31 %	23.224.982,00 sit / 96.916,13 €	29 %	100 %
1994	43.617.621,00 sit / 182.013,11 €	46 %	25.673.060,00 sit / 107.131,78 €	26 %	25.527.401,00 sit / 106.523,96 €	28 %	100 %
1995	53.923.774,00 sit / 225.019,92 €	46 %	30.073.949,00 sit / 125.496,37 €	26 %	30.060.017,00 sit / 125.438,23 €	28 %	100 %
1996	63.023.204,00 sit / 262.991,17 €	48 %	35.974.517,00 sit / 150.119,00 €	27 %	35.789.910,00 sit / 149.348,65 €	25 %	100 %
1997	72.230.598,00 sit / 301.412,94 €	50 %	39.762.665,00 sit / 165.926,66 €	27 %	38.684.635,00 sit / 161.428,12 €	23 %	100 %
1998	72.285.577,00 sit / 301.642,37 €	50 %	38.623.679,00 sit / 161.173,76 €	26 %	32.771.668,00 sit / 136.753,75 €	24 %	100 %
1999	91.036.819,00 sit / 379.889,91 €	49 %	41.440.048,00 sit / 172.926,26 €	23 %	50.522.807,00 sit / 210.827,94 €	28 %	100 %
2000	112.264.077,00 sit / 468.469,69 €	50 %	47.294.026,00 sit / 197.354,47 €	21 %	61.966.573,00 sit / 258.581,93 €	29 %	100 %
2001	124.425.659,00 sit / 519.219,07 €	53 %	47.916.262,00 sit / 199.951,02 €	20 %	66.246.356,00 sit / 276.441,15 €	27 %	100 %
2002	154.725.831,00 sit / 645.659,45 €	59 %	54.357.584,00 sit / 226.830,18 €	20 %	65.704.612,00 sit / 274.180,49 €	21 %	100 %
2003	158.071.447,00 sit / 659.620,46 €	56 %	51.820.717,00 sit / 216.244,02 €	18 %	77.865.997,00 sit / 324.929,05 €	26 %	100 %
2004	171.757.094,00 sit / 716.729,65 €	57 %	54.131.508,00 sit / 225.886,78 €	18 %	83.928.455,00 sit / 350.227,24 €	29 %	100 %
2005	177.017.239,34 sit / 738.679,85 €	55 %	65.784.006,00 sit / 274.511,79 €	21 %	81.379.602,54 sit / 339.591,06 €	24 %	100 %
2006	183.016.779,74 sit / 763.715,49 €	55 %	67.779.077,29 sit / 282.837,08 €	20 %	91.813.087,29 sit / 383.129,22 €	25 %	100 %

Vir: Arhiv Prešernovega gledališča Kranj.

¹⁸ Prihodki iz državnega proračuna navedeni v Tabeli 2 in Tabeli 3 se ne skladajo popolnoma, ker razlika denarja ni bila redna dotacija po pogodbi, ampak so bila to sredstva, ki so v proračunu ostala in so jih nato razdelili kot dodatke za različne dejavnosti in projekte (Prešernovemu gledališču je bil med drugim dodeljen dodatek za mednarodni program).

Tabelo 4.4.2.3). Poleg inflacije so razlogi za manjša odstopanja med celoletnimi prihodki različni. V letih 2001 in 2002 je občina gledališču dodelila večji delež za izvedbo gostovanja v Ameriki in Argentini. Lastni prihodki (prihodki od prodanih vstopnic, prihodki od prodanih vstopnic na gostovanjih, gostovanja v tujini, organizacija prireditev, sponzorstva, druge storitve, kot so na primer televizijska snemanja določenih predstav, razne donacije) so odvisni od uspešnosti predstav in posledično od števila vpisanih abonmajev. Višja lastna sredstva lahko gledališče porabi znotraj dejavnosti bodisi za izboljšanje kvalitete dejavnosti ali potrebe predstav bodisi za nagraditev zaslužnih. Te nagrade so, da ne bi prišlo do zlorab, procentualno točno določene (Arhiv Prešernovega gledališča Kranj).

Tako je na primer na višji delež lastnih sredstev leta 1993 vplivala velika uspešnica Zbeži od žene,¹⁹ ki so jo nato zaradi velikega zanimanja občinstva zelo pogosto ponavljali (v treh mesecih so jo odigrali kar 38-krat) in jo nato na program uvrščali še nekaj naslednjih sezon. Ker je bila predstava vsakič razprodana že v predprodaji, se je to odražalo pri višjem deležu lastnih prihodkov, saj je predstava s številom ponovitev obogatila gledališko blagajno. Tako kot predstava Zbeži od žene je leta 1999 precej dobička prinesla tudi uspešnica Svetlane Makarovič Teta Magda²⁰ (Arhiv Prešernovega gledališča Kranj). V sezonah 2004/2005 in 2006/2007 pa podobne uspehe dosejajo predstave napisane po literarni podlagi Dese Muck: Blazno resno zadeti in Blazno resno slavni, obe v režiji Katje Pegan.

Čeprav je Prešernovo gledališče za leto 2006 na ministrstvo za kulturo prijavilo šest lastnih projektov (Jerzy Kosinski: Gospod Chance, Friedrich Schiller: Spletkarstvo in ljubezen, Desa Muck: Blazno resno slavni, po drami Maksima Gorkega Na dnu: Nočni azil – shajališče sanj, Gregor Strniša: Žabe, Martin Crimp: Podeželje), so dobili finančna sredstva še vedno le za štiri predstave (za tri odrasle in eno otroško), kot so jim odobrili že leta 1992. Slovenska kulturna politika je s tega vidika zelo nefleksibilna in ne nudi razvojnih možnosti. Razpoložljiva finančna sredstva v letnem proračunu razdelijo po približno enakem vzorcu kot prejšnja leta ne glede na morebiten razvoj in dosežke posameznih gledališč. Problem okostenelosti slovenske kulturne politike je, da nihče ne upa prevzeti odgovornosti za prerazporeditev sredstev, saj če bi na eni strani hoteli v določeno področje vložiti več

¹⁹ Ray Cooneyeva Zbeži od žene v režiji Zvoneta Šedlbauerja je bila velika uspešnica Prešernovega gledališča v sezoni 1992/1993. To komedijo so že v sezoni 1992/1993 na matičnem odru in na gostovanjih ponovili stoštiridesetkrat in jo pogosto ponavljali tudi v prihodnjih sezonah.

²⁰ Satirično pripoved Teta Magda Svetlane Makarovič je režiral Dušan Mlakar. Premiera predstave je bila v decembru 1998.

sredstev, bi morali na drugi strani nekomu ta sredstva odvzeti. Do spremembe bi lahko prišlo le, če bi država ali občina²¹ v gledališču videli potencialni nacionalni oziroma občinski interes (glej Prilogo C). Do takrat bodo gledališča s finančnimi problemi ovirana pri svojem umetniškem poslanstvu. Poleg ovir pri postavitvi scene, nabavi rekvizitov, dostopnosti cene kostumov in podobnih organizacijskih problemov pa pomanjkanje finančnih sredstev predstavlja problem tudi na drugih, za gledalca mogoče manj očitnih²² nivojih gledališke produkcije.

4.4.3 Problemi, povezani s pomanjkanjem finančnih sredstev

Poleg tega, da se mora gledališče zaradi pomanjkanja finančnih sredstev spopadati s povsem praktičnimi problemi, saj se vsako leto prilagaja bolj ali manj enaki finančni situaciji, se pojavljajo tudi drugi problemi, ki vplivajo na kakovost gledališča.

4.4.3.1 Prava izbira režiserjev

Režiserji so lahko festivalski ali repertoarni. Festivalski imajo svojo skupino sodelavcev, s katerimi se udeležujejo gledaliških festivalov. Repertoarni režiserji pa v nasprotju s festivalskimi nimajo lastne skupine, temveč svoje vizije udejanjajo v različnih gledališčih, z različnimi igralskimi zasedbami. Uršula Cetinski kot tretjo kategorijo režiserjev navede še ustvarjalce, ki jim gledališče pomeni način življenja in ne zgolj poklica (Cetinski 2001).

Izbira pravega režiserja je pomemben dejavnik pri nastanku programa. Ob določitvi besedila za uprizoritev ima sestavljenec abonmajskega programa pogosto v mislih že izbranega določenega režiserja, ki bi bil primeren za izpeljavo predstave. Ta izbira je zelo pomembna, saj zaznamuje celotno uprizoritev predstave. Tudi pri dostopnosti režiserjev kot pomemben akter nastopi finančni dejavnik, saj ima vsak režiser svojo ceno; če je le-ta previsoka, je manjša gledališča ne morejo plačati, saj bi ta manjko morali pokriti na račun ostalih predstav (glej Prilogo B).

²¹ Na tak način je večji interes za gledališče SNG Maribor pokazala Občina Maribor, saj se pripravlja na kandidacijo za Evropsko prestolnico kulture 2012.

²² Manj očitni problemi so mišljeni v smislu, da gledalec ne ve, da je bil za režijo predstave prvotno mišljen nek drug režiser oziroma za igro neki drugi igralci, ki so se izkazali za finančno nedostopne.

4.4.3.2 Ciljna publika profesionalnih gledališč

Gledališča potrebujejo svoje občinstvo, saj brez njega ne morejo obstajati. Potrebujejo refleksijo in kritiko publike, sedeče v dvorani. Vasja Predan je o tej vzajemnosti zapisal: »Scena in avditorij, gledališki stvarnik in njegov gledalec/spremljevalec sta od nekdanj prvi in neizogibni pogoj, *conditio sine qua non*²³ ter poglobitveni in pravi smisel gledališke predstave in gledališča sploh. Igralec in gledalec sta neločljivi interakcijski binom gledališča kot umetnostne kreacije« (Predan 1996: 147). Zaplete pa se pri vprašanju: kakšno in kolikšno naj bo to občinstvo. Tako imenovana komercialna gledališča so sprožila popularizacijo gledališč v širokem krogu ljudi. Še v šestdesetih letih prejšnjega stoletja so bili »zadovoljni potrošniki« nekomercialne umetniške kulture ozka skupina intelektualcev, ki so predstavljali elito. V sodobnem gledališču pa zaradi pomanjkanja finančnih sredstev pogosto poteka bolj zavzeto iskanje potencialnega občinstva. To velja predvsem za manjša in slabše situirana poklicna gledališča. Vodja umetniškega oddelka v Prešernovem gledališču Marinka Poštrak ugotavlja:

Potrebno se je le odločiti, za kakšno in kako zahtevno publiko delamo predstave. Meni osebno je merilo razgledana in zahtevna publika. Okus povprečne oz. večinske publike je lahko le informativna orientacijska točka, nikakor pa ne merilo in usmerjevalec programa. Publiko je zmeraj potrebno voditi, usmerjati in zapeljati in konec koncev tudi presenečati, šokirati in provocirati. Če gledališče podleže okusu publike, to nikakor ne prispeva k njegovemu renomeju, razvoju in k njegovi prodornosti, kajti večinska publika nima jasno izoblikovanega odnosa do umetnosti, kar naj bi gledališče po svoji funkciji in poslanstvu bilo (glej Prilogo B).

Gledano z ekonomskega vidika ima gledališče največ koristi od čim višje izobraženega gledalca, ki ima skoraj praviloma več stikov z gledališčem. Bolj izobraženi ljudje imajo večinoma višje dohodke in zato si lahko pogosteje privoščijo ogled gledališke predstave. Za finančni obstoj gledališča naj ne bi bilo pomembno čim večje število obiskovalcev, ampak pripravljenost in zmožnost ozkega kroga gledalcev, ki je pripravljen plačati dovolj visoko ceno vstopnice za izvedbo kulturne prireditve (glej Frey in Pommerehne 2001: 30). Vendar je po mojem mnenju tovrstna publika pogosto dostopna le v večjih mestih, kjer je, kot sem že prej omenila, zaposlena večina višje izobraženih ljudi. V Prešernovem gledališču prevladuje publika s srednje visoko izobrazbo, malo pa je gledalcev z izrazito nizko in izrazito visoko

²³ Nujen, neogibni, prvi pogoj (Veliki slovar tujk 2002: 1254).

izobrazbo (Analiza anket 2003–2004), zato se ne morejo zanašati na finančne sposobnosti kritja višje cene vstopnic svojega občinstva.

Problem pomanjkanja sredstev lahko vodi v izgubo ciljnega občinstva in orientacijo na široko populacijo potencialnih gledalcev. Če se poklicna gledališča preveč osredotočijo na pridobivanje nove publike, kar skoraj praviloma pomeni, da na program poskušajo uvrstiti potencialno uspešnico, potem obstaja nevarnost, da izgubijo zahtevnejšo publiko. Če pa si v nasprotnem primeru ne prizadevajo za pridobitev nove publike, bodo v končni fazi zaradi pomanjkanja finančnih sredstev morda v to tako ali tako prisiljeni.

4.4.3.3 »Beg igralcev«

Slovenska gledališča imajo v večini ansambel repertoarnega tipa. To pomeni, da ima vsako gledališče zaposleno redno skupino igralcev, s katerimi v tekočem letu uprizorijo projekte, ki jih dajo na repertoar. Redni igralski ansambel prinese določene prednosti:

- boljše medsebojno poznavanje igralcev, kar omogoča lažje, bolj kontinuirano in poglobljeno umetniško delovanje,
- skupna daljnoročna umetniška rast, saj se na podlagi zamisli vseh ansambel razvija, si širi obzorja in raste v umetniškem smislu (glej Tomc in Čopič 1998: 260).

Problem nastane, če gledališče ne more obdržati svojih igralcev, ker ne more izpolnjevati določenih pogojev in nuditi podlage za njihov razvoj. Ta problem je dobro razviden v Prešernovem gledališču, kjer mladi in obetavni igralci pogosto precej hitro zapustijo kranjsko gledališče in se raje zaposlijo v ljubljanskih, kjer jim nudijo boljše delovne pogoje.

Gledališče mora igralcem poleg rednih plač nuditi možnost napredovanja, razne nagrade za uspešno odigrane vloge... S temi sredstvi stimulirajo igralce in jim nudijo pogoje za ustvarjalno delo in nadaljnji umetniški razvoj, ki ga kot umetniki potrebujejo. Vendar kranjsko gledališče teh sredstev nima in jim zato teh ugodnosti ne more ponuditi. Tega problema se je v času svojega vodenja Prešernovega gledališča (od leta 1990 do leta 1999) zavedal že nekdanji direktor Milan Marinič, ki je v Poslovnem poročilu za leto 1992 zapisal: »Možnosti stimulatívne nagrajevanja posameznikov tako rekoč ni, kar otežkoča nagrajevanje po rezultatih dela. V primerjavi z drugimi gledališči po Sloveniji pa je obremenjenost našega igralskega in tehniškega dela mnogo večja« (Marinič 1992: 13).

Na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo (AGRFT) si gledališčniki sicer lahko izberejo dobre igralce, ki nato v Prešernovem gledališču nastopajo dve ali tri sezone, nato pa jih, če izstopajo kot perspektivni igralci, povabijo v ljubljanska gledališča in jih tam tudi zaposlijo. Ker jim v primerjavi s kranjskim lahko ponudijo precej več tako v finančnem kot tudi v umetniškem smislu, saj se za gledališča odmerja precej višji znesek, je težnja večine igralcev prav igranje v prestolnici. Posledično to dejstvo seveda vpliva na program, saj ga brez točno določenih in dobrih igralcev veliko težje izpeljejo. »Dober izbor besedil in torej program je namreč možen samo z dobrimi in primernimi igralci. Če si lahko umetniški vodja zagotovi kvalitetno »igralsko bazo«, je izpeljava njegove vizije lažja in manj finančno obremenjujoča za gledališče. Oboje gre z roko v roki in je seveda proces, ki traja oziroma je dolgoročen,« pravi trenutna vodja umetniškega oddelka Marinka Poštrak (glej prilogo B).

O problemu, ki izhaja iz pomanjkanja finančnih sredstev za potrebe igralskega ansambla in posledičnem vplivu na izvedbo programa trenutni direktor Prešernovega gledališča Borut Veselko pravi:

Glede na letošnje leto²⁴ bomo morali ponovno skrčiti program, a ne v številu premier temveč po zasedbah. Dve predstavi s po tremi igralci, ena domača koprodukcija in dva evropska projekta v koprodukciji, od katerih je postprodukcija enega namenjena naslednji sezoni, ter dva normalna projekta – to je poskus kako zadovoljiti potrebe abonmaja s sredstvi, ki so na razpolago. Končna cena predstave je (po tem, ko so scena in kostumi »itak« skrčeni na minimum) sorazmerna številu sodelujočih, zato se moramo odločati za manjše zasedbe in posledično manjšo zasedenost igralcev (Veselko 2006:3).

Ena od kratkoročnih rešitev za gledališče z majhnim igralskim ansamblom je najem profesionalnih igralcev iz drugih gledališč. Vendar je negativna stran takega posega ta, da gostujoči igralci obremenijo materialne stroške gledališča, ker niso na plačilni listi občin (kot je v primeru Prešernovega gledališča Kranj) oziroma ministrstva za kulturo, ampak jih morajo plačati gledališča sama iz svojega proračuna. Zato so igralci v domačem igralskem ansamblu veliko cenejši, saj za njihove plače skrbi občina oziroma ministrstvo za kulturo. Problem gostujočih igralcev je tudi njihova časovna razpoložljivost. Večina je zaposlena v raznih

²⁴ Mišljeno je leto 2005.

gledališčih in je zato pogosto težko uskladiti proste termine. V tekoči sezoni igralce lažje »pogrešajo« v večjih gledališčih z večjimi igralskimi ansambli, saj imajo ta možnost, da v obdobju, ko določen igralec gostuje drugje, igrajo druge predstave, v katerih odsotni igralci nimajo vlog (glej Prilogo D). Bolj zadovoljiva rešitev od gostovanja posameznih igralcev pa je medgledališka izmenjava že dovršenih predstav.

4.5 Gostujoče predstave v abonmajskem programu Prešernovega gledališča Kranj

Gostujoče predstave so za Prešernovo gledališče zelo pomembne. Ker je igralski ansambel zelo majhen, saj zaradi pomanjkanja finančnih sredstev ne odpirajo novih delovnih mest, se isti obrazi pojavljajo skoraj v vseh predstavah. Za gledalce, ki imajo abonma vpisan več let, lahko to počasi postane moteče. Iz tega razloga kar nekaj abonentov vsako leto prekine vpis abonmaja in se zaradi spremembe odloči za kakšno drugo gledališče, največkrat ljubljansko. Tam teh problemov večinoma nimajo, saj so igralski ansambli večji in se obrazi igralcev skozi predstave bolj ali manj razporedijo in se ne ponavljajo v tolikšni meri kot v manjših gledališčih. Zato so za Prešernovo gledališče gostujoče predstave ključnega pomena, saj gledalcem z njimi ponudijo bolj raznovrsten program in nove gledališke obraze. Vendar pa se pri teh predstavah velikokrat zaplete ponovno zaradi finančnih ovir, ki otežujejo izmenjave med gledališči. »PGK naj bi se poskušal čimbolj povezati z drugimi manjšimi gledališči po Sloveniji tako produkcijsko kot upravno in marketinško in tako ustvariti s sodelovanjem tudi velike predstave, ki jih samo PGK ni sposobno realizirati« (Program dela javnega zavoda Prešernovo gledališče Kranj za leto 2006).

Prešernovo gledališče je eno redkih, ki je svojemu občinstvu že od nekdaj nudilo možnost ogleda predstav drugih gledališč. Poleg dveh gostujočih v rednem abonmaju v gledališču vsako leto organizirajo že omenjeni festival Teden slovenske drame, kjer ljudje dobijo zelo širok vpogled v trenutno gledališko ustvarjalnost. Kot ugotavlja Milan Marinič, kranjsko občinstvo poleg estetike Prešernovega gledališča na ta način spozna tudi estetiko slovenskega gledališča na splošno (glej prilogo E). Festival je postal zelo priljubljen in si je pridobil tudi redna sponzorska sredstva.²⁵

²⁵ Večletni glavni sponzorji Tedna slovenske drame so bili: Telekom d. d., KD Holding Ljubljana, Sava Tires, Sava d. d., Merkur Naklo, Mercator poslovni sistem, Mobitel Ljubljana, Iskratel Kranj, Akra Šenčur, Zavarovalnica Triglav, Loterija Slovenije, British Council Ljubljana...

Gostujoče predstave v rednih abonmajih so v Prešernovem gledališču že redna praksa. V abonmaju je bilo vedno pet ali šest predstav in med njimi je bila približno polovica gostujočih. Od sezone 1990/1991 naprej je bilo v rednem abonmaju pet predstav, od tega so bile tri domače in dve gostujoči. Poleg treh predstav v rednem abonmaju pa so v Prešernovem gledališču vsako leto pripravili še eno igro za otroke. V sezoni 2003/2004 so pod vodstvom direktorja Boruta Veselka v abonma uvedli novost in redni abonma ločili od študentskega. Oba sta imela še vedno pet predstav in od teh sta bili dve iz gostujočih gledališč. Medtem ko so bile tri domače skupne obema abonmajema, sta bili dodatni dve tisti, ki sta abonmaja med seboj ločili in ju vsebinsko razlikovali. Naslednjo gledališko sezono so ponovno uvedli spremembo in so v rednem abonmaju vseh pet predstav odigrali sami. V študentskem pa so še vedno obdržali dve gostujoči predstavi. Ta abonma je bil že od začetka napačno razumljen, saj so mu gledališčniki skušali dati prizvok bolj resnega abonmaja, ljudje pa so ga sprejeli kot abonma za študente. Poleg tega se danes pridevnik študentski pogosto ne sklada z resnim, razmišljajočim, kritičnim... Do zapletov je prihajalo tudi ob vpisu abonmajev in upoštevanju študentskih popustov. Ti razlogi so vodili do ukinitve študentskega abonmaja. V naslednji sezoni 2005/2006 so uvedli super veseli in super resni abonma, ki sta ponovno prinesla spremembe. Poleg petih rednih predstav so dodali še dve komediji v veselem in dve drami v resnem abonmaju. Vseh pet predstav v rednem abonmaju je bilo odigranih z domačim ansamblom. Dve dodatni komediji in dve dodatni drami pa so bile gostujoče predstave (Gledališki listi javnega zavoda Prešernovo gledališče Kranj od sezone 1990/1991 do sezone 2006/2007).

Glede boljše gledanosti domačih ali gostujočih predstav se je težko opredeliti. Lahko bi rekli, da ni bistvene razlike. Razlog temu je verjetno tudi dejstvo, da so to predstave, ki so uprizorjene v okviru abonmajske ponudbe in si jih zato ogledajo vsi gledalci, ki imajo že vnaprej kupljene abonmajske vstopnice. Izjema so določene gostujoče predstave iz SNG Drame, ki pa morajo biti »razvpite«, še preden pridejo v Prešernovo gledališče in na ta način poznane domačemu občinstvu. Druga izjema pa so gostovanja Špas teatra.²⁶ Trenutna vodja umetniškega oddelka Marinka Poštrak meni, da je bistvena razlika v zasedenosti dvorane zgolj v tem, ali je predstava komedija ali ne, drugi kriteriji pa so bolj zanemarljivi (glej

²⁶ Špas teater je gledališče, ki se financira s prodajo kart in zato njegov program večinoma bazira na ljudem vsehnih lahkotnih komedijah. Ustanovljeno je bilo leta 1997 in je prvo tovrstno gledališče pri nas. Taka gledališča so poimenovana komercialna gledališča, saj delajo predvsem za zaslužek in niso financirana s strani občin in ministrstva za kulturo. Podobna gledališča so še: Teater 55, Boom teater, Satirikon...

prilogo B). Ljudje pod oznako komedija pričakujejo lahkotno zabavo in sprostitvev. Veliko ljudi namreč rado gleda »varne« predstave, v katerih točno vedo, kaj lahko pričakujejo, in se ne bojijo neprijetnih presenečenj, ki bi jih predstava lahko vsebovala. Vendar vse komedije ne izpolnijo njihovih pričakovanj po brezskrbni zabavi, saj se s svojo temo lahko dotaknejo tudi resnejših problemov. Uvedba super veselega abonmaja je zato marsikoga razočarala, ker so pričakovali le lahkotne komedije, ki pa jih niso bili deležni. Ime super veseli abonma se je tako izkazalo kot rahlo zavajujoče, saj je ta abonma sestavljen iz petih predstav rednega abonmaja, med katerimi niso vse predstave komedijskega žanra, in dveh dodatnih komedij, ki ta abonma poimenujeta super veseli. Poleg tega, da so si ti gledalci v gledališki sezoni ogledali tudi nekaj resnih dramskih uprizoritev rednega abonmaja, pa tudi komedije niso bile najlahkotnejšega tipa. Ljudje, ki so pričakovali »super veselo zabavo«, so bili razočarani.

Gostujoče predstave za gledališče ne prinesejo le pozitivnih posledic, ampak tudi negativne in pogosto zapletajo produkcijo domačega gledališča. Predstavlja namreč dodatno finančno breme, saj so dodatek k programu in zato nimajo namenjenih nobenih dodatnih sredstev, ampak mora te stroške kriti gledališče, ki organizira gostovanje. Izjema so predstave, ki lahko stroške takega gostovanja krijejo same s prodajo kart, vendar pa so to običajno le tako imenovane komercialne komedije, okoli katerih ljudje ustvarijo nekakšno »famo«, ki se najbolj učinkovito širi preko ustnega izročila (glej Prilogo B).

Poleg finančnih zapletov je problematična tudi razpoložljivost gostujočih predstav. Ker sta se povečala povpraševanje in posledično tudi vpis v abonmaje, je znotraj posamezne sezone več ponovitev. To pa je za gostujoča gledališča lahko problem, saj morajo v tem času zapustiti matično institucijo. Najbolj problematično je to za gledališča z majhnimi ansambli, saj morajo v tem času zapreti vrata lastnega gledališča, da bi lahko gostovala v tujem. Večji igralski ansambli si pomagajo s tem, da v tem času na program dajo drugo predstavo. Usklajevanje terminov otežuje tudi dejstvo, da ljudje najraje hodijo v gledališče v zimskih mesecih, vendar pa je to zelo težko uskladiti in ugoditi njihovi želji, saj je trenutno kar devet abonmajev, ki se zaradi svojega števila pogosto zavlečejo v pozno pomlad oziroma zgodnje poletje (glej Prilogo C).

Če bi izmenjave predstav med gledališči postale redna praksa, bi bilo njihovo usklajevanje najverjetneje lažje. Vendar pa zaenkrat večja gledališča ne čutijo te potrebe, manjša pa si jih sama, zaradi zgoraj omenjenih težav, težko privoščijo, saj si s tem preveč zapletajo

produkcijo. Uprizoritve različnih gledališč bi lahko doprinesle k razgibanosti programa in razgledanosti gledalcev na področju slovenske gledališke umetnosti. Poleg tega pa bi se gledališča lažje lotila tudi bolj aktualnih tem, saj bi lahko v krajšem času odigrala več uprizoritev in na ta način tema predstav ne bi tako hitro zastarala.

4.6 Aktualnost gledališča

Gledališče se mora v določeni meri vedno prilagajati aktualnemu stanju v družbi, obravnavati obstoječe pereče teme in do njih zavzeti kritično stališče. Prilagajanje duhu časa pa ne sme pomeniti, da bi gledališče zato postalo režimsko. Marinka Poštrak o tem pravi:

Na oblikovanje umetniškega programa vplivajo tudi svetovni tokovi in sledenje le tem, pa tudi sledenje in vzpodbujanje slovenske dramatike ter uprizarjanje novitet in klasičnih dramskih del v izvirni in radikalni režijski interpretaciji. Če želi biti gledališče aktualno, moderno in sodobno tako v smislu dramskih besedil kot tudi v uprizoritvenem, režijskem smislu, mora slediti sodobnim dramskim tokovom kot tudi »trendom«. Brez tega se gledališče zapira v svojo provincialnost, kar mu jemlje kredibilnost (glej prilogo B).

Kritika obstoječega stanja v družbi je zaradi načina financiranja v gledališčih vse težja in bolj tvegana. Čeprav je eno pglavitnih poslanstev gledališč kritično motrenje družbe in politične situacije, v kateri se nahaja, se to poslanstvo po mnenju Poštrakove ne obrestuje, kot bi se moralo, ampak jih ravno obratno največkrat udari po žepu. Bivši umetniški vodja Prešernovega gledališča Matija Logar je v svoji knjigi zapisal: »Gledališče ima dva obraza: veselega in žalostnega. Nikdar pa nima dnevno političnega, seveda če gra za pravo gledališče« (Logar 1993: 83).

Problem aktualnosti slovenskega gledališča je v tem, da se zelo aktualne teme ne morejo uprizarjati, ker se predstave običajno igrajo približno tri leta in v tem času vsaka tema zastara in se spremeni. Ogromno predstav ostaja živih, vendar se igrajo le nekajkrat na leto. Problem je v tem, da se naročniki predstav odločajo zelo počasi in zato gledališča predstave začasno pospravijo ter čakajo na priložnost, ko jih lahko ponovno obudijo. Obuditev predstave ne predstavlja velikega stroška, saj lahko z nekaj obnovitvenimi vajami uprizoritev ponovno

postavijo na oder. V tako imenovanih komercialnih gledališčih imajo drugačen sistem uprizarjanja, saj igrajo eno predstavo toliko časa, dokler je po njej dovolj povpraševanja, ko pa se ta izčrpa, jo zaključijo in na oder postavijo novo (glej prilogo C).

Nekatere teme se štejejo kot vedno aktualne in so prisotne več obdobj, zato jih lahko uprizarjajo tudi v predstavah, ki jih nato ponavljajo še več let zapored. To so zelo široke teme, ki obravnavajo pojav brezposelnosti, socialne ogroženosti, revščine... Ti problemi so prisotni že od nekdanj in ljudje se z njim vsakodnevno ukvarjajo, zato so nanje tudi bolj odzivni. »Prava narava gledališča je, da zmeraj diha s svojim časom in ga reflektira, da je v opoziciji in da kritično motri družbeno-politično situacijo in ji neizprosno drži ogledalo« (glej prilogo B).

Različna obdobja nudijo zelo raznolike podlage za gledališko refleksijo. Bivši direktor Prešernovega gledališča Milan Marinič, ki je to funkcijo opravljal med letoma 1990 in 1999, ugotavlja, da je bilo obdobje njegovega vodenja oblikovalcu programa bolj naklonjeno kot danes. Ker je bilo to obdobje precej drugačno in bolj nemirno, so bile politične teme veliko bolj hvaležne za kritično obravnavo. V tem času se je zbralo veliko tovrstnega gledališkega programa. Mamljiva je bila predvsem provokacija, ki so jo takrat lahko dosegali s teksti o Golem otoku, o problemu pomora domobrancev... Privlačne so bile tudi predstave s teksti, ki so bili na listi prepovedanih. Danes je veliko težje doseči neko provokacijo na odru, saj je dovoljeno veliko več stvari, zato niso več sporne in spotakljive ter zato mamljive za občinstvo (glej prilogo D). »Danes je težje držati publiko. Držati jo moraš izključno z optimalno kvaliteto. Včasih, ko je bila avtocenzura močnejša, je bil vsak vulgarizem za publiko šok. Danes pa gola ženska ali goli moški ni nič več posebnega. Takrat pa se je to hodilo gledat« (glej prilogo D).

Aktualnost se je v veliki meri odražala tudi na festivalu Teden slovenske drame, ki je že takrat gostil takratni izbor sodobnih slovenskih avtorjev in s tem nudil pregled gledališkega dogajanja znotraj Slovenije.

Pobuda za obravnavo aktualne teme lahko pride s strani umetniškega vodje oziroma s strani sestavljalca abonmajskega programa, predlog pa lahko podajo tudi režiserji posameznih predstav. Vendar današnji čas ni naklonjen problematičnim aktualnim temam, ampak pretežno komediji. Aktualne teme se obravnavajo predvsem v satirah, ki jih je v Prešernovem gledališču zelo malo. Miselnost ljudi se skozi čas spreminja in z njo tudi teme, ki jih

zanimajo. Kot pravi Veselko so se približno trideset let nazaj ljudje zelo zanimali in poglabljali v razne filozofske dileme in zato so jih v gledališčih lahko vključevali v predstave, saj so občinstvo spodbudile k razmišljanju in na ta način dobile dober odziv. Danes bi bili za tako predstavo hvaležni le redki. Gledališče kot institucija je v končni fazi ustanovljeno za svoje občinstvo in zato se mu morajo do določene mere prilagajati (glej prilogo C). Večno vprašanje pa je: kje natanko se ta meja nahaja? V kolikšni meri se gledališče še lahko prilagaja občinstvu, da pri tem ne zapade v neprofesionalnost ali celo banalnost?

Gledališniki se pogosto sprašujejo, kaj vpliva na zanimanje ljudi, ki sedijo v njihovem občinstvu, kakšne teme jih privlačijo, saj je neizpodbitno dejstvo, da se njihov okus skozi čas spreminja. Vse pogosteje se med »krivci« za »nižanje« okusa gledališke publike pojavljajo tudi tako imenovana komercialna gledališča. Vendar pa se mnenja ljudi, ki se ukvarjajo z gledališčem, o tej temi razlikujejo in si pogosto celo nasprotujejo.

4.7 Vpliv »komercialnih« gledališč na poklicna gledališča

Gledališča v Sloveniji se vse bolj ločujejo na tako imenovana »umetniška« in »komercialna« gledališča. Leta 1997 so v Sloveniji ustanovili prvo »komercialno« gledališče Špas teater. Ta je v svoj program začel uvrščati predvsem lahkotne komedije, ki so bile privlačne za ljudi. Takoj so poželi zelo dober obisk, ki ga imajo še danes. Po uspehu Špas teatra se je v Sloveniji odprlo več tovrstnih gledališč (Satirikon, Teater 55, Boom teater...).

Da »komercialna« gledališča oziroma k dobičku usmerjena gledališča lahko delujejo, morajo biti za to izpolnjeni specifični pogoji, ki omogočajo zadosten dobiček gledališča, saj se financirajo le z lastnimi prihodki. Zagotoviti si morajo nizke fiksne stroške same uprizoritve predstav. Med te stroške spada vzdrževanje lastne gledališke hiše, ki je tovrstne gledališke skupine praviloma nimajo v lasti, ampak se selijo z odra na oder. Ker profesionalni igralci v komercialnih gledališčih niso pogoj za uprizoritev predstave, lahko kot igralce uporabijo pomožno osebje, ki je cenejše. Zaradi odvisnosti od količine prodanih kart pa morajo težiti k temu, da pritegnejo čim večje občinstvo (glej Frey in Pommerehne 2001: 47–49). Ti pogoji oziroma način njihovega delovanja zahtevajo specifično vsebino predstav, ki ljudi pritegne k nakupu vstopnice.

Razlika med profesionalnimi in tako imenovanimi komercialnimi gledališči je zato razvidna predvsem v vsebini predstav. Gledališčem, ki popolnoma delujejo v okviru trga oziroma komercialnim gledališčem, sta inovativnost in eksperimentalnost skoraj onemogočeni, saj bi z njima zelo težko sledili okusu širše množice ljudi (glej Frey in Pommerehne 2001: 29). Na simpoziju Kulturna politika v Sloveniji konec leta 1997 so gledališčniki (med njimi tudi takratni direktor Prešernovega gledališča Milan Marinič in umetniška vodja Ira Ratej) to razliko opredelili z naslednjimi besedami: »Samo repertoarno gledališče²⁷ ima možnost, da soustvarja vrednote, ima pomisleke o njih, sooča različne zgodovinske in nazorske perspektive – v nasprotju s komercialnim gledališčem, ki predvsem potrjuje obstoječe vrednote in se ravna po dobičkonosni logiki« (Tomc in Čopič 1998: 260).

Vendar moramo biti zelo previdni, da komedije kot specifičnega žanra že vnaprej ne označimo za neumetniško obliko, ki ne more dosegati kvalitetne uprizoritve in nima zadostnega sporočilnega presežka. Uršula Cetinski o tem pravi: »Na odrskih deskah lahko doživimo marsikaj. Gledališke dogodke, katerih poglobljena intenca sta razvedrilo in zabava, pa tudi tiste z bolj poglobljenimi estetskimi, etičnimi in spoznavnimi dimenzijami, ki so ali naj bi bili umetnost. Seveda pa nikjer ne piše, da umetnost kot taka ne sme biti zabavna. In pogosto tudi je. Tako pri umetnosti kot pri razvedrilnih odrskih peripetijah nam včasih uspe in drugič spodleti« (Cetinski 2006b).

Pojav komercialnih gledališč so začeli problematizirati predvsem v profesionalnih gledališčih in izoblikovala sta se dva vidika gledanja na vpliv tovrstnih gledališč na profesionalna in njihovo občinstvo:

1. komercialna gledališča so pozitiven pojav za profesionalna gledališča, ker v dvorane vabijo večje število ljudi, ki prej nikoli niso zahajali v tovrstne institucije;
2. komercialna gledališča kvarijo okus množic.

Med vodilnimi v Prešernovem gledališču, s katerimi sem izvedla intervjuje, se je komercialnim gledališčem v bran najbolj postavil sedanji direktor Prešernovega gledališča Borut Veselko (direktor je od sezone 2001/2002 naprej). Meni namreč, da je zelo pomembno dejstvo, da je zaradi teh predstav veliko ljudi prvič prestopilo prag gledališča. Strah, da bi kvarili okus gledalcev, se mu zdi neupravičen. Običajno tovrstne predstave režirajo uspešni

²⁷ Kot repertoarno gledališče je mišljeno profesionalno gledališče, čeprav imajo danes repertoarno ponudbo tudi v nekaterih komercialnih gledališčih.

režiserji in odigrajo priznani in dobri igralci, zato so pogosto celo boljše kot pa komercialni poskusi komedij v institucionalnih gledališčih. Borut Veselko še meni, da z vsiljevanjem pretežkih predstav občinstvu, ki tega ni sposobno in pripravljeno sprejeti, ne moremo izostriti njihovega okusa, ampak jih lahko od gledališča le odvrnemo. Veliko prej naj bi zasledili obraten pojav, da bi se ljudje naveličali lahkotnih in plehkkih predstav in si zaželeli česa bolj zahtevnega in provokativnega. Zato ni naključje, da se na izven-abonmajskem programu občasno zvrstijo tudi predstave tako imenovanih komercialnih gledališč. Niti ni presenetljivo to, da se te predstave odigrajo v isti dvorani kot abonmajske. Namen vodstva Prešernovega gledališča je gledališče približati ljudem, jim predstaviti gledališko igro ter jih na ta način mogoče celo pripraviti do vpisa abonmaja (glej prilogo C).

Drugačnega, bolj pesimističnega mnenja glede pojava komercialnih gledališč je trenutna vodja umetniškega oddelka v Prešernovem gledališču Kranj Marinka Poštrak. »Po mojem osebnem mnenju komercializacija znižuje že tako zmeraj bolj nizek umetniški nivo gledališč. Prav tako pa nivo povprečnega gledalca, ki je po svoji naravi in izobrazbi nezahteven in si od gledališča želi zgolj lahkotne in neobvezne zabave, vzpodbuja komercializacijo in jo tako rekoč zahteva« (Poštrak 2007).

Za občinstvo, ki obiskuje predstave komercialnih gledališč, naj bi bile predstave profesionalnih gledališč pretrd oreh, saj jih ne razumejo in so zato nad njimi razočarani. Problem je v tem, da so uprizoritveno in intelektualno prezahtevne. Ta publika si želi neke »varne« predstave z »varno« zgodbo, kar pomeni, da si z rahlimi variacijami želijo vedno isto in jim ni potrebno skrbeti, da bodo v določenem trenutku negativno presenečeni oziroma da jih bo nek prizor prizadel ali jih opomnil na »kruto realnost« (glej prilogo B). Gledanje predstav na ta način deloma verjetno izhaja iz ameriške filmske industrije, ki snema filme bolj ali manj po istem receptu z rahlimi variacijami na temo. Ljudje se tega navadijo in zato to preslikajo tudi v gledališče. Pod vplivom tako imenovanih komercialnih gledališč nato take predstave hočejo videti tudi v drugih gledališčih, saj so ta bodisi bližje, bodisi imajo cenejše vstopnice. V nasprotju z direktorjem Borutom Veselkom je Marinka Poštrak drugačnega mnenja tudi glede vpliva komercialnih gledališč, saj meni, da se v Prešernovem gledališču ta vpliv že kaže v nižanju zahtevnosti publike. Vpliv še ni tako očiten v institucionalnih gledališčih tipa SNG Drama ali Slovensko mladinsko gledališče, saj imajo ta veliko večje zaledje ljudi in s tem tudi potencialne publike. V manjših gledališčih pa bo lahko to dejstvo sčasoma usodno za način njihovega delovanja. Ali kot pravi Poštrakova: »Nezahtevna publika

si namreč želi komercialnih uprizoritev čim bolj pred svojim pragom, politika pa gledališča sili, da se tej publiki čim bolj približajo« (glej prilogo B).

Marinka Poštrak prav tako meni, da lahkotne komercialne predstave v Prešernovem gledališču, ki imajo vlogo vabljenja novega občinstva k vpisu abonmajev, ne bodo opravile svoje naloge, saj je izobrazbena in zahtevnostna struktura te publike povsem drugačna od tiste, ki raje gleda zahtevnejše predstave.

5. Sklep

Čeprav se morda zdi misel, da stvari začnemo ceniti šele, ko jih začnemo izgubljati, izrabljena, pa pogosto na žalost drži. Ustvarjalna kultura je pomemben element našega vsakdana, čeprav se je pogosto ne zavedamo. Ko pa se ta ustvarjalnost začne omejevati, največkrat zaradi pomanjkanja sredstev za nadaljnji razvoj, nas počasi lahko začne skrbeti. Ukinitev filmskega abonmaja umetniških filmov, vse več radijskih postaj, ki so oblikovane po istem kalupu, literatura, ki se piše glede na to, kako »moderna« in brana je neka tema, vse več filmov, posnetih po nekdanjih uspešnicah oziroma njihova nadaljevanja... Se je ustvarjalnost »izpela« ali le podredila potrošniški kulturi, ki pušča svojo sled na vseh področjih življenja?

V diplomskem delu sem se posvetila gledališki kulturi in preučila, v kolikšni meri se je podredila komercializaciji. Komercializaciji v smislu prilagajanja abonmajskega programa željam širše množice ljudi z namenom, da bi na ta način prodali več abonmajskih vstopnic. Za študijo primera sem si izbrala Prešernovo gledališče Kranj, ki je zaradi svoje »obrobnosti« še bolj podvrženo skušnjavi. Kot sem na več mestih v diplomskem delu omenila, je Prešernovo gledališče eno od treh poklicnih gledališč, ki na seznamu gledališč financiranih iz državnega proračuna izstopajo, saj so v primerjavi z ostalimi upravičeni do občutno nižjega deleža finančnih sredstev. Gledališča so od teh sredstev zelo odvisna, saj z lastnimi prihodki ne bi bili zmožna pokriti niti polovice vseh stroškov uprizoritve letnega programa. Ugotovila sem, da kulturna politika posamezne države v razvoju gledališke umetnosti igra pomembno vlogo, saj z dodeljenimi sredstvi precej narekuje »trend«, kateremu bo gledališče sledilo. Pri dodeljevanju sredstev z ministrstva za kulturo se mi zdi zelo sporno to, da razporeditev deležev dodeljenih finančnih sredstev opravičujejo na podlagi zgodovinskih dejstev. Zakaj so nekatera gledališča tako občutno postavljena na konec vrste, da pri tem ujamejo le še drobtinice z mize proračuna za kulturo? Oblastniki iščejo izgovore v preteklosti, češ da so imela še nedavno tega status amaterskega gledališča in niso iz državnega proračuna dobivala ničesar. Škandalozna ukinitvev statusov poklicnih gledališč, nad katerimi so se leta 1958 množično zgražali, jih zaznamuje tudi danes. Tokrat naj bi bilo to očitno manj sporno.

Za analizo sem si izbrala dvanajstletno obdobje delovanja Prešernovega gledališča Kranj, od sezone 1990/1991 do sezone 2006/2007. Osredotočila sem se predvsem na odvisnost oblikovanja programa od razpoložljivih finančnih sredstev. S polstrukturiranimi intervjuji s tistimi, ki so Prešernovo gledališče v tem obdobju vodili, sem dobila podatke o ustvarjanju

programa, gledanosti in obiskanosti gledališča, načinu financiranja in pogojih, ki jih morajo v skladu s financiranjem izpolnjevati, ter o vplivu tako imenovanih komercialnih gledališč na delovanje poklicnih. S temi tematskimi sklopi sem poskušala ugotoviti, ali dejansko gre za vse večjo zapostavljanost gledališke umetnosti ter njeno brezperspektivnost v smislu razvoja.

Mojo prvo v uvodu zastavljeno tezo - gledališče se mora z abonmajskim programom prilagajati finančnim sredstvom, zaradi česar je program manj kvaliteten, kot bi bil ob večjem finančnem zaledju - lahko ob pregledu poslovanja Prešernovega gledališča potrdim kot pravilno. Gledališče mora skrbeti za uravnoteženost programa. Če je ena od predstav v gledališkem abonmaju dražja in se hkrati zanjo ne pričakuje, da bo postala uspešnica ter s tem ponovno napolnila blagajno, mora biti kot njena protiutež na drugi strani predstava, ki bo pritegnila širšo množico. Pri tem lahko ugotovimo, da bo pomanjkanju sredstev prilagojena vsaj ena predstava, kar pa v abonmaju s petimi uprizoritvami predstavlja zajeten delež vsega programa. Od finančnih sredstev pa ni odvisen le žanr in z njim potencialna priljubljenost predstave, ampak tudi kvaliteta režiserja, številčnost igralskega ansambla, kostumografija, scena...

Tezo o načrtnem polnjenju dvoran lahko potrdim le delno. Na prvi pogled se zdi, da si želijo višjo gledanost zagotoviti z uvedbo super veselega abonmaja. Vendar gre pri tej ponudbi po mojem mnenju bolj za zavajanje kot pa komercializacijo umetniškega programa. Kljub temu, da se iz naslova abonmaja zdi, da bodo celotni abonma sestavljale lahkotne komedije, temu ni tako. V abonmaju je pet predstav z rednega programa, temu pa sta dodani dve komediji, ki sta nosilki pridevnikov »super veseli«. Res je, da so z imenom abonmaja pritegnili ljudi k vpisu, saj so v zelo kratkem času zapolnili dve dvorani, vendar večina teh gledalcev ne bo sklenila bolj dolgoročne vezi z gledališčem. Kot nagib h komercializaciji bi prej omenila ponovno zaposlovanje avtorjev, ki so nekoč že ustvarili uspešnico, vendar je ta največkrat brez tistega umetniškega presežka, ki gledališču daje njegovo čarobnost, kritičnost, refleksijo...

Zadnje poglavje sem posvetila analizi vpliva »komercialnih« gledališč na poslovanje poklicnih gledališč. Tudi te teze ne morem v celoti potrditi niti je ovreči. Kot sem razbrala iz odgovorov intervjuvancev, je vpliv tako imenovanih komercialnih gledališč odvisen od tega, kako stabilna so poklicna gledališča (finančno stabilna, z zvesto ciljno publiko, ki se lahko ustvari v gledališčih z večjim zaledjem prebivalstva). Problematična so manjša poklicna gledališča, ki so porinjena na obrobje z manjšim zaledjem potencialnega občinstva in nižjimi

finančnimi sredstvi za vodenje programa. V manjših krajih se občinstvi poklicnih in komercialnih gledališč v določeni meri lahko prekrivata, kar pomeni, da imajo ljudje v istem občinstvu različna pričakovanja glede določenega žanra predstave (s tem mislim predvsem na pričakovanja glede žanra komedije). Če pričakovanja občinstva niso izpolnjena, to pogosto pomeni, da jih naslednje leto ne bo več v gledališki dvorani. Poleg tega so ta gledališča, med njimi je tudi Prešernovo gledališče Kranj, bolj vezana na občinstvo tudi zaradi prihodka, ki ga ustvarijo s prodajo kart. Dilema, s katero se morajo slabše situirana poklicna gledališča ukvarjati, je: ali zadovoljiti večino občinstva in na program uvrščati vsečne predstave, ki bodo lahko škodovala ugledu ter ovirale umetniško poslanstvo gledališča, kar naj bi bilo bistvo njihovega delovanja - ali pa vztrajati pri »umetniškem« programu in životariti, dokler ga ne bo povozil čas. Vodstvo Prešernovega gledališča v Kranju kljub skopim finančnim sredstvom po mojem mnenju ustvarja program med obema skrajnostima, povsem komercialno in umetniško, če pristanemo na idealno-tipsko razdelitev, ki v praksi sicer obstaja le redko. Če ima na eni strani izrazito komercialno predstavo, ima na drugi izrazito »umetniško«, ki jim pogosto prinese zelo dobre strokovne kritike.

Gledališka umetnost je pomemben kritik družbene realnosti in mora zato ostati (oziroma v nekaterih primerih postati) neodvisna od politike, finančnih sredstev, širše družbe... Svoboda je temelj ustvarjalnosti. Ustvarjalnost pa je kritično in aktivno mišljenje, ki se ob primernih pogojih poraja tudi v gledališču. Omejevanje in zatiranje ustvarjalne misli lahko družbo pahne v še bolj brezbrizno, anemično stanje. Obstoječa kulturna politika, ki poklicnim gledališčem otežkoča nadaljnji razvoj, ter vse bolj agresivna potrošniška kultura, ki se je zajedla v vse pore življenja, pa povzročata prav to.

6. Literatura in viri

- Beck, Ulrich (2003): *Kaj je globalizacija? Zmote globalizma – odgovori na globalizacijo*. Ljubljana: Krtina.
- Bibič, Bratko, Maja Breznik, Majda Hrženjak in Aldo Milohnič (2005): *Kultura d. o. o., Materialni pogoji kulturne produkcije*. Ljubljana: Mirovni inštitut.
- Bogataj, Matej (2002): Težave zaradi decentralizacije. *Delo*, 23.7., 6.
- Čopič, Vesna in Gregor Tomc (1997): *Kulturna politika v Sloveniji*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Čopič, Vesna in Gregor Tomc (1998): *Kulturna politika v Sloveniji: simpozij*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Debeljak, Aleš, Peter Stankovič, Gregor Tomc in Mitja Velikonja (2002): *Cooltura, Uvod v kulturne študije*. Ljubljana: Študentska založba.
- Debicki, Jacek, Jean-François Favre, Dietrich Grünewald in Antonio Filipe Pimentel (1998): *Zgodovina slikarske, kiparske in arhitekturne umetnosti*. Ljubljana: Modrijan založba d. o. o.
- Dolenc, Ervin, Bojan Godeša in Aleš Gabrič (1999): *Slovenska kultura in politika v Jugoslaviji*. Ljubljana: Modrijan.
- Frey, Bruno S. in Werner W. Pommerehne (2001): *Muze na trgu – Odkrivanje ekonomike umetnosti*. Murska Sobota: PAC, Pomurski akademski center.
- Gabrič, Aleš (2001): *Prešernovo gledališče v Kranju 1945–1957*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.
- Logar, Matija (1993): *PeGe med včeraj in jutri*. Kranj: Prešernovo gledališče Kranj.
- Marinič, Milan in Darka Mihelič (1993): *Poslovno poročilo Prešernovega gledališča Kranj za leto 1992*. Kranj: Prešernovo gledališče Kranj.
- Mundy, Simon (2000): *Kulturna politika, Kratek uvodnik*. Ljubljana: Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije.
- Predan, Vasja (1996): *Slovenska dramska gledališča*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- Šabec, Ksenija (2006): *Homo europeus, Nacionalni stereotipi in kulturna identiteta Evrope*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Šeligo, Rudi (2001): Knjiga v rokah poslancev. *Ampak* 2(8/9), 4–5.
- *Veliki slovar tujk 2002*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

- Veselko, Borut (2006): *Program dela javnega zavoda Prešernovo gledališče Kranj za leto 2006*. Ljubljana: Ministrstvo za kulturo.
- Zupančič, Boštjan M. (1995): *Prvine (pravne) kulture*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Internetni viri:

- Cetinski, Uršula (2001): Kako je lep svet, O podobah, ki so se vrnile iz preteklosti. *Mladina*, 10.12. Dostopno na <http://www.mladina.si/tehdnik/200149/clanek/trans49/> (17. september 2007).
- Cetinski, Uršula (2006a): Pride ura, pride dan, vsak nekoč zavije k nam. *Mladina*, 23.9. Dostopno na http://www.mladina.si/tehdnik/200639/clanek/kul-in_medias_res--ursula_cetinski/ (19. september 2007).
- Cetinski, Uršula (2006b): O umetnosti in zabavi. *Mladina*, 20.10. Dostopno na http://www.mladina.si/tehdnik/200643/clanek/nar-in_medias_res--ursula_cetinski/ (19. september 2007).
- Kovič, Brane (2002): Kultura je.... *Mladina*, 22.7. Dostopno na <http://www.mladina.si/tehdnik/200229/clanek/trans29/> (28. september 2007).
- Mestna občina Kranj (2004): *Odlok o ustanovitvi javnega zavoda Prešernovo gledališče Kranj*. Dostopno na <http://www.kranj.si/dokument.aspx?id=318> (29. avgust 2007).
- Ministrstvo za finance (2007): *Novi zakon o davku od dohodkov pravnih oseb – bistvene novosti in spremembe*. Dostopno na http://www.durs.gov.si/si/aktualno/novi_zakonski_akti/novi_zakon_o_davku_od_dohodkov_pravnih_oseb_bistvene_novosti_in_spremembe/ (14. september 2007).
- Ministrstvo za kulturo (1998): *Poročilo o (so)financiranju kulturnih programov in projektov v letu 1997*. Dostopno na http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Podatki/Letna_poročila/Finpor97.pdf (21. avgust 2007).
- Ministrstvo za kulturo (1999): *Poročilo o (so)financiranju kulturnih programov in projektov v letu 1998*. Dostopno na http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Podatki/Letna_poročila/Finpor98.pdf (21. avgust 2007).

- Ministrstvo za kulturo (2000): *Poročilo o (so)financiranju kulturnih programov in projektov v letu 1999*. Dostopno na http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Podatki/Letna_pocila/Finpor99.pdf (21. avgust 2007).
- Ministrstvo za kulturo (2001): *Poročilo o (so)financiranju kulturnih programov in projektov v letu 2000*. Dostopno na http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Podatki/Letna_pocila/FINPOR00.pdf (21. avgust 2007).
- Ministrstvo za kulturo (2002): *Poročilo o (so)financiranju kulturnih programov in projektov v letu 2001*. Dostopno na http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Podatki/Letna_pocila/FINPOR01.pdf (21. avgust 2007).
- Ministrstvo za kulturo (2003): *Poročilo o (so)financiranju kulturnih programov in projektov v letu 2002*. Dostopno na http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Podatki/Letna_pocila/FINPOR02.pdf (21. avgust 2007).
- Ministrstvo za kulturo (2004): *Poročilo o (so)financiranju kulturnih programov in projektov v letu 2003*. Dostopno na http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Podatki/Letna_pocila/FINPOR03.pdf (21. avgust 2007).
- Ministrstvo za kulturo (2005): *Poročilo o (so)financiranju kulturnih programov in projektov v letu 2004*. Dostopno na http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Podatki/Letna_pocila/FINPOR04.pdf (21. avgust 2007).
- Ministrstvo za kulturo (2006): *Poročilo o (so)financiranju kulturnih programov in projektov v letu 2005*. Dostopno na http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Podatki/Letna_pocila/FINPOR05.pdf (21. avgust 2007).
- Ministrstvo za kulturo (2007): *Poročilo o (so)financiranju kulturnih programov in projektov v letu 2006*. Dostopno na http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Podatki/Letna_pocila/FINPOR06.pdf (21. avgust 2007).

- Poštrak, Marinka (2007): *O pretekli in prihodnji sezoni z razmislekom o sedanjosti*. Dostopno na [http://www.sigledal.org/index.php?id=12&tx_ttnews\[tt_news\]=177&cHash=803c27d367](http://www.sigledal.org/index.php?id=12&tx_ttnews[tt_news]=177&cHash=803c27d367) (12. september 2007).
- Prešernovo gledališče Kranj (2007): *O gledališču*. Dostopno na <http://www.pgk.si/main.php?vie=cnt&gr1=prePre&gr2=gle> (3. avgust 2007).

Arhivsko gradivo Prešernovega gledališča Kranj:

- Prešernovo gledališče Kranj (1990): *Gledališki list Prešernovega gledališča Kranj: Sezona 1990/1991*, (1). Kranj: Prešernovo gledališče Kranj.
- Prešernovo gledališče Kranj (1991): *Gledališki list Prešernovega gledališča Kranj: Sezona 1991/1992*, (1). Kranj: Prešernovo gledališče Kranj.
- Prešernovo gledališče Kranj (1992): *Gledališki list Prešernovega gledališča Kranj: Sezona 1992/1993*, (1). Kranj: Prešernovo gledališče Kranj.
- Prešernovo gledališče Kranj (1993): *Gledališki list Prešernovega gledališča Kranj: Sezona 1993/1994*, (1). Kranj: Prešernovo gledališče Kranj.
- Prešernovo gledališče Kranj (1994): *Gledališki list Prešernovega gledališča Kranj: Sezona 1994/1995*, (1). Kranj: Prešernovo gledališče Kranj.
- Prešernovo gledališče Kranj (1995): *Gledališki list Prešernovega gledališča Kranj: Sezona 1995/1996*, (1). Kranj: Prešernovo gledališče Kranj.
- Prešernovo gledališče Kranj (1996): *Gledališki list Prešernovega gledališča Kranj: Sezona 1996/1997*, (1). Kranj: Prešernovo gledališče Kranj.
- Prešernovo gledališče Kranj (1997): *Gledališki list Prešernovega gledališča Kranj: Sezona 1997/1998*, (1). Kranj: Prešernovo gledališče Kranj.
- Prešernovo gledališče Kranj (1998): *Gledališki list Prešernovega gledališča Kranj: Sezona 1998/1999*, (1). Kranj: Prešernovo gledališče Kranj.
- Prešernovo gledališče Kranj (1999): *Gledališki list javnega zavoda Prešernovo gledališče Kranj: Sezona 1999/2000*, (1). Kranj: Prešernovo gledališče Kranj.
- Prešernovo gledališče Kranj (2000): *Gledališki list javnega zavoda Prešernovo gledališče Kranj: Sezona 2000/2001*, (1). Kranj: Prešernovo gledališče Kranj.
- Prešernovo gledališče Kranj (2001): *Gledališki list javnega zavoda Prešernovo gledališče Kranj: Sezona 2001/2002*, (1). Kranj: Prešernovo gledališče Kranj.

- Prešernovo gledališče Kranj (2002): *Gledališki list javnega zavoda Prešernovo gledališče Kranj: Sezona 2002/2003*, (1). Kranj: Prešernovo gledališče Kranj.
- Prešernovo gledališče Kranj (2003): *Gledališki list javnega zavoda Prešernovo gledališče Kranj: Sezona 2003/2004*, (1). Kranj: Prešernovo gledališče Kranj.
- Prešernovo gledališče Kranj (2004): *Gledališki list javnega zavoda Prešernovo gledališče Kranj: Sezona 2004/2005*, (1). Kranj: Prešernovo gledališče Kranj.
- Prešernovo gledališče Kranj (2005): *Gledališki list javnega zavoda Prešernovo gledališče Kranj: Sezona 2005/2006*, (1). Kranj: Prešernovo gledališče Kranj.
- Prešernovo gledališče Kranj (2006): *Gledališki list javnega zavoda Prešernovo gledališče Kranj: Sezona 2006/2007*, (1). Kranj: Prešernovo gledališče Kranj.

Priloge:

Priloga A: Vprašalnik za polstrukturirane intervjuje sedanjega in bivšega vodstva Prešernovega gledališča Kranj

Komercializacija gledališke umetnosti na primeru Prešernovega gledališča Kranj
Vprašalnik:

1. Program!
 - Kaj vse vpliva na oblikovanje gledališkega programa?
 - Kakšna je pri tem vloga direktorja in kakšna programskega vodje? Koliko ta dva med seboj sodelujeta? Kdo ima odločilno vlogo?
 - V kolikšni meri se »mora« gledališče prilagajati duhu časa (politiki, aktualnim družbenim dogodkom...)
 - Koliko na izbor predstav vpliva njihov žanr in koliko vsebina?
2. Gledanost/obisk?
 - Ali na gledanost vpliva dejstvo, ali je predstava domača ali gostujoča? Kaj s finančnega vidika to (ali odigrajo lastno predstavo ali povabijo gostujoče gledališče) pomeni za gledališče? Ali menite, da bi moralo imeti gledališče več gostovanj? Kaj ta sodelovanja ovira?
 - Kolikšen delež gledalcev ne obnovi abonmaja? Ste opazili, od česa je to odvisno?
3. Financiranje?
 - Kje dobite največji finančni priliv? Kolikšen delež dobite od države, občine in koliko s strani sponzorjev? So te deleže od sezone 1990/1991 naprej kaj spreminjali in koliko se je to poznalo na programu gledališča?
 - V kolikšni meri je gledališče dolžno upoštevati želje sponzorjev?
 - Kakšen je namen PGK-ja kot državnega gledališča? Kakšni so pogoji za pridobivanje finančnih sredstev?
4. »Komericalna« gledališča?
 - Se je v institucionalnih gledališčih čutil vpliv pojava tako imenovanih komercialnih gledališč?
 - Je gledanost kaj bolj zanihala?
 - Kakšno vlogo imajo komercialne predstave v PGK? Ali vplivajo na obisk drugih predstav PGKja?
5. Kaj se vam zdi pomembnejše: umetniški ugled ali poslovna uspešnost gledališča?

Priloga B: Odgovori vodje umetniškega oddelka Marinke Poštrak na vprašalnik o komercializaciji gledališke umetnosti v Prešernovem gledališču Kranj

Zaradi neuspešnega dogovarjanja za izvedbo intervjuja sva se z gospo Poštrak zmenili, da mi je odgovore poslala po elektronski pošti. Prejela sem jih 15. maja 2007 ob 16:45 uri. Ker je gospa Poštrakova pristojna za izvedbo umetniškega dela programa, je prosila, če se lahko izogne vprašanju o finančnem poslovanju gledališča.

Odgovori Marinke Postrak na vprašalnik iz Priloge A:

1. Program:

- Na oblikovanje gledališkega programa žal vpliva vse preveč odločilnih dejavnikov. Že v idealnih razmerah jih na program vpliva kar nekaj, ki se jim je nemogoče izogniti, če pa se dejavniki kopičijo, to za delo umetniškega vodje nikakor ni stimulatивно in inspirativno. Toda v želji po pridobivanju čim večjega števila publike ali zaradi strahu, da bi jo izgubila, gledališča pristajajo na zmeraj več kompromisov. S tem pa se omejuje vizija umetniškega vodje, njegova suverenost in izpovedna moč. Taktiziranje in koketiranje z nezahtevno publiko zmeraj pripeljeta do kompromisov, ki vizijo in identiteto gledališča zameglijo.

In prav zato je v danih razmerah eden od odločujočih dejavnikov pri oblikovanju repertoarja lokacija in naziv gledališča ter posledično tudi finančna situacija. Za Prešernovo gledališče je situacija specifična. Po eni strani je edino profesionalno gledališče, ki pokriva gorenjsko regijo in ima prvenstveno umetniško poslanstvo. Ker pa ni gledališče tipa SNG, so sredstva zanj seveda temu primerno skromnejša in ne glede na ambicije gledališča nestimulativna in bolj ali manj ista že vrsto let. Ker pa je delno financirano tudi s strani občine, ki s sredstvi ni ravno radodarna (tako kot tudi ne ministrstvo), si mora del manjkajočih sredstev »prislužiti« oz. »doslužiti« s komercialnimi predstavami, kar seveda vpliva na umetniški nivo in umetniško podobo gledališča.

Klub temu pa oblikovanje programa (kolikor je to v mojih močeh) še zmeraj vidim kot umetniško poslanstvo in kreativni akt ne glede na vse ali ravno navkljub vsemu. Sama osebno poskušam odmisлити lokacijo in slediti svojemu umetniškemu okusu, ambicijam in željam, vendar je to z vsakim letom težje.

Kljub vsemu sem še zmeraj globoko prepričana, da bi moralo biti Ustvarjanje uspešnega gledališkega programa v prvi vrsti odslilkava afinitet, okusa in umetniškega kreda umetniškega vodje. Program bi moral odslilkavati in biti »izpoved« tistega, ki ga kreira, njegovega odnosa do sveta ter želje, kaj z njim izpovedati in to seveda s premlšljenim izborom besedil in režiserjev in ne s pragmatično tržno logiko in servilnostjo do publike in taktiziranj kaj si večinska publika želi in kaj najraje gleda. Toda ker te »svobode« zaradi manjka denarja v večini gledališč ni, se mora oblikovanje repertoarja zmeraj bolj prilagajati finančni situaciji in tržni logiki, kar pa nezadržno niža njegov nivo.

Na oblikovaje programa pa seveda (tudi v idealnih razmerah) vpliva misel na igralce oz. na ansambel gledališča. Brez točno določenih in dobrih igralcev je nemogoče narediti še tako drzen repertoar. Dober izbor besedil in torej program je namreč možen samo z dobrimi in primernimi igralci. V kolikor si lahko umetniški vodja zagotovi kvalitetno »igralsko bazo«, v toliko je izpeljava njegove vizije lažja in manj finančno obremenjujoča za gledališče. Oboje gre tukaj z roko v roki in je seveda proces, ki traja oz. je dolgoročen.

Na oblikovanje umetniškega programa vplivajo tudi svetovni tokovi in sledenje le tem, pa tudi sledenje in vzpodbujanje slovenske dramatike ter uprizarjanje novitet in klasičnih dramskih del v izvorni in radikalni režijski interpretaciji. Če želi biti gledališče aktualno, moderno in sodobno tako v smislu dramskih besedil, kot tudi v uprizoritvenem, režijskem

smislu, mora slediti sodobnim dramskim tokovom, kot tudi »trendom«. Brez tega se gledališče zapira v svojo provincialnost, kar mu jemlje kredibilnost.

Na oblikovanje repertoarja oz. na izbor besedil vpliva tudi sodelovanje z režiserji. Odločitev za neko besedilo je zmeraj tesno povezana že tudi z mislijo na njegovo realizacijo in na režiserja, ki bo to besedilo režiral. Kajti še tako dobro besedilo in še tako dobri igralci lahko »rodijo« povprečno predstavo, če je ne režira tisti režiser, ki do besedila in igralcev čuti posebno afiniteto in mu je besedilo in igralska zasedba izziv. Ni vsak režiser primeren za vsako besedilo in prav usklajevanje ali »nos« za prave režiserje je eden najpomembnejših faktorjev za oblikovanje programa.

Kar se tiče vpliva publike, sem prepričana, da mora biti gledališče zmeraj (če hoče biti uspešno in kreativno), neodvisno od njenega okusa. S tem seveda ne mislim, da publika ni pomembna in da jo je potrebno ignorirati. Potrebno se je le odločiti, za kakšno in kako zahtevno publiko delamo predstave. Meni osebno je merilo razgledana in zahtevna publika. Okus povprečne oz. večinske publike je lahko le informativna orientacijska točka, nikakor pa ne merilo in usmerjevalec programa. Publika je zmeraj potrebno voditi, usmerjati in zapeljati in konec koncev tudi presenečati, šokirati in provocirati. Če gledališče podleže okusu publike, to nikakor ne prispeva k njegovemu renomeju, razvoju in k njegovi prodornosti, kajti večinska publika nima jasno izoblikovanega odnosa do umetnosti, kar naj bi gledališče po svoji funkciji in poslanstvu bilo. Večinska publika si želi zgolj neobremenjene zabave in sprostitve ter meša pojme zabavišča in umetnosti, zato nikakor ni merilo in nikoli ni bila – z izjemo seveda gledališčem komercialne usmeritve, ki se orientirajo in redijo prilepljeni na njen plehek in nezahteven okus.

In če povzamem:

Na oblikovanje programa vpliva:

Osebnost umetniškega vodje in njegova vizija gledališča

Lokacija gledališča

Finančne zmožnosti, ki jih diktira država in občina ter finančna spretnost direktorja

Igralci in skrb za njihov umetniški razvoj

Svetovni gledališki tokovi

Izbor režiserjev in ostalih sodelavcev

Publika, vendar ne na splošno, ampak ciljna (tista, ki dojema gledališče kot umetnost in ne zabavo in sprostitve)

- Pri oblikovanju programa bi (v idealnih okoliščinah) morala direktor in programski vodja najtesneje sodelovati kot uigran, idejno in estetsko usklajen tandem. Direktorska funkcija bi morala biti predvsem usmerjena v finančno podporo viziji umetniškega vodje. Vendar je žal glede na situacijo v naših gledališčih situacija velikokrat obratna, saj se krepi vloga direktorja, ki ima vse kompetence ter si glede na to izbira programskega oz. umetniškega vodjo. Ta je največkrat po funkciji in sistemizaciji popolnoma podrejen direktorju in njegovim zahtevam.

- Gledališče se mora že po svoji naravi zmeraj prilagajati duhu časa, kar pa ne pomeni, da mora biti režimsko. Prava narava gledališča je, da zmeraj diha s svojim časom in ga reflektira, da je v opoziciji in da kritično motri družbeno - politično situacijo in ji neizprosno drži ogledalo. Vendar je glede na financiranje to zmeraj težje in tvegano. Kljub

vsemu se gledališče tej funkciji kritike družbene stvarnosti nikoli ne bi smelo odreči, četudi tvega pri tem marsikaj. Gledališče mora slediti aktualnim družbenim dogodkom, vendar ni dobro zanj, da zapade v banalno aktualističnost (ki je vedno kratke sape). Gledališče mora biti aktualno (tako s klasičnimi kot sodobnimi besedili, ki jih uprizarja), vendar nikoli na prvo žogo aktualistično.

- Na izbor predstav bi zmeraj morala vplivati le vsebina. Vsakršno koketiranje z žanri (komedija, musical, burka itd.) je že koketiranje z okusom publike, vendar je to v skomercializiranih teh časih in krajih žal takorekoč neizbežno. Če ne gre drugače, vsaj na propagandnem in marketinškem nivoju.

2. Gledanost/obisk?

- Glede gledanosti, ali je predstava domača ali gostujoča ni bistvene razlike. Morda sta izjemi le gostovanji kakšne predstave iz SNG Drame iz Ljubljane (pa še to mora biti razvpita predstava) ali gostovanje Špas teatra. Bistvena razlika je zgolj v tem, ali je predstava komedija ali ne. S finančnega vidika so gostujoče predstave za gledališče zmeraj dodatno breme, ker so »dodatek« k programu in bremenijo gledališče in njegove finančne zmožnosti, za katere ni dodatnih sredstev (vsaj v okvirju repertoarja). Drugače je, če se gostujoče predstave (za izven) pokrijejo same iz obiska, kar pa uspe samo in zgolj komercialnim komedijam. Vendar bi v vsakem primeru gledališče moralo omogočiti več gostovanj, ker je samo tako osmišljeno delo gledališč, hkrati pa publika dobi priložnost videti še kaj drugega. V slovenskem gledališkem prostoru bi moralo krožiti čim več predstav, vendar ne zgolj komedijskega žanra, ampak predvsem resnega in predstav raziskovalnega tipa od alternativnega do plesnega, saj bodo drugače ta gledališča in te prakse preprosto zamrle, saj jim država ne omogoča postprodukcije. S tem pa se oži prostor, pa tudi okus, kriteriji, nivo ter ter zahtevnost publike.

Ta sodelovanja ovirajo najbolj finance, ki jih preprosto ni dovolj, velikokrat pa tudi termini in njihovo oteženo usklajevanje zaradi prezasedenosti določenih igralcev.

- Delež obiskovalcev pri obnovi abonmaja je v povprečju (z rahlimi nihanjem) zmeraj isti. To je odvisno predvsem od (vsaj upam) kvalitete repertoarja. V bolj pesimistični varianti pa – od navade in deleža komedij.

3. Komercialna gledališča?

- Pojav komercialnih gledališč je bolj zapleten, kot se na prvi pogled zdi. Po mojem osebnem mnenju komercializacija znižuje že tako zmeraj bolj nizek umetniški nivo gledališč. Prav tako pa nivo povprečnega gledalca, ki je po svoji naravi in izobrazbi nezahteven in si od gledališča želi zgolj lahkotne in neobvezne zabave, vzpodbuja komercializacijo in jo takorekoč zahteva. Teorija, da se bo publika Špas teatra in ostalih komercialnih gledališč te vrste nezahtevnihih komedij naveličala, po moje ne drži. Publika, ki si želi tovrstnih predstav žal v resna in zahtevnejša gledališča sploh nikoli ne zaide, če pa že zaide, je nad predstavami umetniškega tipa razočarana in ogorčena, ker jih ne razume in so ji intelektualno in uprizoritveno prezahtevne. To je segment publike, ki se ne bo spremenila in želi v rahlih variacijah zmeraj isto, vendar pod vplivom tovrstnih komercialnih gledališč zahteva tovrstne »usluge« in »užitek« tudi od drugih gledališč. To je publika, ki gleda stupidne TV oddaje in limonade, ki jih je zmeraj bolj polna tudi naša nacionalna televizija ob najbolj gledanih terminih, publika, ki svoj pobebavljeni ljudski šov išče ob pivu in klobasah in je ne bi smeli mešati z resno in zahtevno gledališko publiko in tega nivoja žal v svojem življenjskem

mandatu ne bo presegla, kot tudi ne z naslednjo generacijo. In da odgovorim na vprašanje še bolj konkretno; v institucionalnih gledališčih tipa SNG Drama in morda še v Slovenskem mladinskem gledališču se vpliv komercialnih gledališč še ne čuti tako usodno, v PG Kranj pa žal že v nižanju zahtevnosti publike.

- Gledanost ni toliko zanihala, da bi to lahko pripisovali razmahu komercialnih gledališč, čeprav upravičeno obstaja ta bojazen. Nezahtevna publika si namreč želi komercialnih uprizoritev čim bolj pred svojim pragom, politika pa gledališča sili, da se tej publiko čim bolj približajo.

- V PGK imajo komercialne predstave vlogo »vabljenja« publike, na obisk drugih predstav pa ne vplivajo, saj je, kot sem že omenila, izobrazbena in zahtevnostna struktura te publike popolnoma drugačna od tiste, ki si želi umetniških predstav.

4. Ugled/poslovna uspešnost?

Po vsem napisanem je seveda več kot logično, da se mi zdi umetniški ugled pomembnejši od poslovne uspešnosti gledališča, saj Prešernovo gledališče ni gledališče komercialnega tipa in vanj tudi nikakor ne bi smelo prerasti. To bi pomenilo njegovo smrt in smrt vseh, ki v njem delujemo in ponovitev zgodbe iz 50-ih let, ko so gledališča ukinjali iz ideoloških, zdaj bi jih pa obsodili na počasno umiranje in končno na smrt iz ekonomsko-finančnih razlogov.

Priloga C: Transkript intervjuja z direktorjem Prešernovega gledališča Kranj, Borutom Veselkom

Intervju je bil izveden v Prešernovem gledališču v pisarni gospoda Veselka, 23. januarja 2007 ob 10:30 uri.

1. Program?

- Kaj vse vpliva na oblikovanje gledališkega programa?
- Kakšna je pri tem vloga direktorja/programskega vodje? Koliko ta dva med seboj sodelujeta?
- V kolikšni meri se »mora« gledališče prilagajati »duhu časa« (politiki, aktualnim družbenim dogodkom...)?
- Koliko na izbor abonmajskih predstav vpliva njihov žanr in koliko vsebina?

Nina: Kaj vse vpliva na oblikovanje gledališkega programa in kakšni vlogi pri tem igrata umetniški vodja in direktor gledališča?

Borut Veselko: Če začneva pri razmerjih v gledališču. Po novem zakonu so razmere v gledališču malo spremenjene. Včasih je bilo tako, da sta bili umetniški vodja in direktor (poslovni direktor) enakovredni funkciji. Enakovredne funkcije praviloma vodijo v nesporazume. To se je največkrat tudi dogajalo. Zato nov zakon predvideva direktorja in pomočnike direktorja. Direktor je lahko poslovni direktor, ki ima pomočnike za strokovne zadeve ali pa obratno, da je direktor iz »branže« in ima pomočnika za poslovne zadeve. Vsaka od teh pozicij za sabo potegne težave. Se pravi, če je direktor poslovni direktor, se pogosto izkaže, da ima relativno malo posluha za specifične zahteve, za tisto, kar je za gledališče najbolj temeljno. V gledališču je vendarle v prvem planu njegovo poslanstvo. Če to ni, je narobe. Če je poslovnost gledališča v prvem planu, je to nesprejemljivo. Sploh za gledališče, ki je ustanovljeno in v veliki meri vzdrževano od družbe oziroma države, se mi zdi, da je njegovo poslovanje pokrito z namenom, da ustvarja oziroma, da izpolnjuje predvsem svoje

poslanstvo in ne poslovne uspešnosti. In obratno, kadar je direktor po svoji poslovni naravnosti umetnik, zna to pripeljati do slabih poslovnih rezultatov, čeprav je v prvi vrsti umetniška svoboda, tukaj hitro naletimo na finančne probleme. To pa je tudi posledica preteklosti. Se pravi, moja generacija je pravzaprav rasla v nekem finančnem obdobju, kjer smo bili deležni precejšnega razumevanja družbe, ki je takrat pokrivala pravzaprav vse (izgube, vsa slaba poslovanja, vse to je bilo pokrito in prikrito...). Včasih je sicer prišlo do kakšnih kadrovskega zamenjav, ampak izguba ni bila nikoli večji problem. Sedaj vse poteka v smislu manjšanja javne oziroma državne porabe in zato je seveda precej drugače, kot je bilo v prejšnjih letih, čeprav je ta prehod še vedno relativno mehak.

Seveda s poslovnega in kulturnega stališča prihaja do ravnotežja ali pa neravnotežja. V gledališču moramo približno poznati vsip ljudi, ki jih že imamo v gledališču in spoznavati okus publike, ki je še nimamo v gledališču, pa bi jo radi imeli. Tukaj ne gre tako gladko. Samo dejstvo, da imajo ljudje pač radi komedije, ne zadostuje, da bi jih pripravili k vpisu abonmaja. Komedijski žanr je silno širok pojem. Tisto, kar nove ljudi privleče v gledališče, je sicer tudi ta komedija, okoli katere se splete »fama«, ampak mislim, da to ni tako enostavno. Marketing v gledališču je sila zapleten in občutljiv in ni odvisen od količine objav, ki jih sicer trgovine uporabljajo za svoje oglaševanje.

Repertoar gledališča je precej odvisen od gledalcev. Zaenkrat v gledališču še vedno prevladuje odnos »vsakega malo«. Se pravi, imamo pet ali šest predstav v abonmaju in ene naj bodo bolj vesele/lahkotne. Na drugi strani pa iščemo mejo, preko katere ne smemo, da ne bomo abonmajskih gledalcev razjezili in jim dali nekaj, kar bi bilo predaleč od njihovega okusa. Pri tem pa se pojavi še ena slabost analiziranja gledalcev. To, da mi publiko jemljemo, kot da bi bila nekaj enovitega. Delno je to stvar navade in delno zgodovine. Malo pa je tudi stvar razmer, ki vladajo v gledališču in med gledališči. Mi bi radi ponudili ne samo različne predstave znotraj abonmaja, ampak enostavno različne abonmaje. Nekako to pri nas poskušamo nadgraditi s širšo ponudbo, se pravi s super abonmaji, kar pa mislim, da ne zadostuje. Tu pa naletimo na težavno sodelovanje z drugimi gledališči. Predstave v super abonmajih so predstave drugih gledališč in ne naše, ker narediti eno našo predstavo, da bi jo igrali samo v super abonmajih je enostavno predrago.

Nasploh se mi zdi pomembno, da bi nudili raznovrsten program in na ta način publiko nudili ogled tudi predstav drugih gledališč. Na ta način bi zagotovili nekaj več postprodukcije za tiste predstave, ki so bolj zahtevne in namenjene bolj zahtevni publiko. To bi morali speljati s sodelovanjem z drugimi gledališči, hkrati bi si morali izboriti pravico do napake. To, da naredimo predstavo, ki je praktično nobeden ne vidi. To, da ne posiljujemo gledalcev, ker so pač vnaprej kupili nek program, ki nam ne uspe in ga ni vreden. Ali se enostavno po svoji težavnosti, neberljivosti, nekomunikativnosti ne sklada s programom. Vedno se zgodi kaj takega, kar po besedilu, tekstu, režiserju vnaprej presodiš, da bo dovolj komunikativna predstava. Potem pa se, ne vem točno zaradi česa, predstava obrne čisto nekam drugam. Ne gre za to, da sama predstava ne bi bila kvalitetna, ampak da ni namenjena tisti publiko, ki jo v abonmaju poskušamo zaobseči. Predstava gre nekako čez rob in, če je potem v tem abonmaju le 5 ali 10 odstotkov gledalcev, ki na to predstavo pristanejo, lahko pričakujemo, da bo v naslednjem letu vsip.

V programih poskušamo vzpostaviti neko ravnotežje. Ampak mislim, da je to ravnotežje v bistvu nekaj slabega. Publika ni publika. Publika so gledalci. Posamezniki imajo zelo različne okuse. Deloma se prekrivajo, v glavnem pa mislim, da je ta spekter tako širok, da ga v enem abonmaju praktično ne moremo zaobseči. Opazili smo, da je veliko ljudi, ki radi posegajo tudi po težjih predstavah. V večini primerov pa ti ljudje posežejo tudi po komedijskem programu. Ljudje, ki so zahtevni, si želijo tudi več predstav, tako da imajo potem devet predstav v abonmaju. Večina teh je tistih, ki lahkega programa ne marajo več. Lahkotnejši program pa pri nas praviloma ni najlahkotnejši.

Mislím, da če bi hoteli neko novo publiko privabiti v naše gledališče, bi se mogoče lotili tudi komercialnega programa. Ampak komercialni program pri nas ne gre skozi, ker je dvorana premajhna. Tovrstni program nastaja iz drugačnih osnov in je temu primerno dražji. Komercialni program moramo prepustiti komercialnim gledališčem, ker ga enostavno ne moremo plačati in hkrati je nesprejemljivo, da bi z državnim denarjem tak program plačevali. Kar se tiče sodelovanja med vlogami, je tukaj še drugi nivo. Mi imamo direktorja, pomočnika direktorja, strokovni svet in še cel kolektiv. Strokovni svet je svetovalno telo, ki podaja svoje mnenje, ki je lahko zelo uporabno in zato tudi redno sestankujemo. Seveda pa oni ponujajo mnenje v zvezi z že ponujenim programom.

Načeloma je izjemno produktivno, da mi režiserjem ponudimo tekste. Režiserji so na prostem trgu. Vsa besedila in vsi žanri pa niso za vse režiserje. Vodja umetniškega sektorja prebira besedila in nato stopi v stik z režiserjem. Že na prvem nivoju nato skupaj z režiserjem, direktorjem in umetniškim svetom, usklajuje to, kakšna naj bi bila sestava določene sezone. Mi si načeloma lahko privoščimo enakomerno komunikativne predstave, ki nikamor ne štrlijo in ne pomenijo posebnega stroška. V kolikor te predstave speljemo z denarjem, ki nam ga nameni ministrstvo. To je bila na primer sezona, kjer so bile predstave Push up 1-3, Ivona princesa Burgundije... To je bila sezona, kjer ni bilo nobene izrazite komedije in nobene izrazito drage predstave. V primeru, da imamo eno sezono, kjer bi radi izpeljali eno izrazito drago predstavo, mora biti na drugem koncu nujno neka zelo prodajna predstava. Ni nujno, da je to komedija, ampak praviloma komedije prinesejo več denarja. Lahko je to tudi neka otroška predstava, ki pa praviloma, če že prinese kaj dobička, so ti dobički tako majhni, da bi jih morali odigrati na stotine, da bi se ta zadeva pokrila.

Tretje poslanstvo je vzgojno poslanstvo. Načeloma naj bi imeli eno otroško predstavo na leto. S tem pokrivamo vzgojni moment gledališča. Ne vzgajamo pa le lastne publike, ker so to večinoma gostovalne predstave. Te otroške predstave pokriva JSK (Javni sklad za kulturo) preko sobotnih matinej.

Luknja v zastopanosti populacije pa vedno nastane pri srednješolcih in študentih. Poskušali smo vzpostaviti program, s katerim bi ta segment publike angažirali. Vsaj eno jedro te publike, ki bi potem, ko bi odrasla, postala nek »opinion leader«. Dejstvo je, da je »telefon od ust do ušesa« najvplivnejši marketniški postopek. Vse, kar mi objavljamo in plačujemo, ni zato, da bi se ljudje odločili iti v gledališče, ampak da vedo, kdaj se kaj dogaja. Ljudje se praviloma odločajo na osebnem nivoju (od prijatelja do prijatelja). Vse je blazno prepleteno in zato je nemogoče, da bi stvari obravnavali kot samostojne.

Nina: Koliko se gledališče prilagaja duhu časa?

Borut Veselko: To se dogaja na dveh nivojih. Ena stvar je, da režiserje pogosto zanima nekaj, v kar se hočejo poglobiti. Včasih pride pobuda tudi iz vrst naših ustvarjalcev. Ti aktualni problemi se obravnavajo predvsem v satirah, ki pa jih imamo pri nas bolj malo. Struktura igranja predstav je naravnana tako, da zelo aktualne stvari ne pridejo skozi. Pri nas se igrajo predstave približno tri leta, če so kolikor toliko uspešne. V treh letih pa se katerakoli aktualna tema spremeni. Tako, da bi bile te aktualistične teme najbrž bolj žive, če bi gledališča odigravala predstave tako, kot na primer v Angliji, ko se po premieri predstava igra, dokler se pač igra – kot kino. Ko pa se jo enkrat neha igrati, pa je predstava mrtva. Pri nas imamo ogromno živih predstav, ki se igrajo po parkrat na leto. Ali je to smiselno ali ne? Ali je to pravi način ali ne? Ali pa je to bolj zaradi predstav, ki poskušajo na ta način preživeti, saj je gledališče umetnost živega trenutka in ko predstave ni več, je ta umetnost mrtva. O njej ostanejo le še zapiski in spomini. Zaradi tega se filozofi nenehno ukvarjajo z vprašanjem, ali je gledališče umetnost ali ni. Po predstavi ne ostane nič trajnega. Gledališki sistem, da predstave ostajajo žive včasih tudi 10 let, se nekako spopada s to minljivostjo. Seveda pa se poraja vprašanje, kako bi to lahko bolje rešili. Pri nas celo komercialne predstave, ki naj bi

izrazito živele svoj moment, živijo še tri, štiri ali celo pet let. Tudi naročniki predstav, kot so na primer različni kulturni domovi, se odločajo zelo počasi. Najprej poskušajo videti, kako se ta predstava obnese na drugi publiko, potem pa se šele za naslednje leto (ker imajo tudi največkrat abonmajski sistem) odločijo za nakup predstave. Včasih se odločijo šele, če v dveh letih ni nobene boljše, za eno od tri leta starih predstav. Zgodi se tudi, da imajo neke plane, pa se jim ti podrejo in potem hočejo nekaj tretjega. Pri tem pa mi s ponovitvami v petih letih ne moremo doseči številke petdeset. Tako malo naročil, ki kljub redkosti po malo kapljajo, povzročijo, da ni pravega razloga, da bi predstavo »ubili«. Seveda imamo pri nas to razkošje, da nam država plačuje delovanje gledaliških hiš, kar pomeni, da mi tako predstavo mirno uskladiščimo in to nas stane, če bi preračunali, res drobiž. Če pa se pojavi naročnik, to z velikim veseljem ponovno uvrstimo na program. Nato naredimo obnovitveno vajo, ki praviloma ni prav draga in jo spet odigramo, zato da izpolnujemo naše poslanstvo.

Če pa bi ta uprizoritev živel na komercialnih temeljih, bi predstava najbrž hitreje »umrla«. V primeru, da bi pri nas na splošno uvedli komercialni način proizvodnje predstav, se pravi, da bi predstavo naredili in jo igrali v nekem ritmu, bi s tem naročnike pravzaprav prisilili, da bi predstavo naročili, dokler je »živa«. V kolikor se predstava naročuje po tistem, ko je že umaknjena z odrov, so njene uprizoritve dražje, s to prilagoditvijo naročnikov pa bi lahko zmanjšali stroške gledališč. Ampak zaenkrat jim tega ni treba.

Ker sva že ravno pri teh aktualističnih temah, imamo pa druge aktualne zadeve, ki so manj aktualne in se bolj počasi vlečejo skozi čas. Na primer pojav brezposelnosti, pojav socialne ogroženosti, pojav revščine... Revščine kot pojma, ki ga v socializmu ni bilo. Kljub temu, da danes en revež na cesti »nafehta« več, kot pa sem jaz kot zdravnik zaslužil v enem mesecu v socializmu, pa jaz takrat nisem bil revež, on pa danes je tretiran kot revež. Potem so tu ljudje, ki živijo v pravi revščini pa jih pravzaprav nikjer ne zaobjamemo, ko na primer kakšne revne kmetije, za katere je včasih socialistična družba na nek način poskrbela. Danes pa dejansko nikogar ne brigajo več. Ti pojavi so vedno relativni, nikoli absolutni. Kaj je revščina in kaj ni, je vedno relativno. V Sloveniji imamo pojav revščine. Imamo pa v splošnem pravzaprav reveže, ki živijo z več denarja, kot so v socializmu živeli normalni ljudje. To so pa pojavi, ki se vlečejo na daljši rok. S temi pojavi se gledališče ukvarja, ker se z njimi ukvarjajo tudi ljudje in so na tovrstne probleme bolj odzivni. Gledališče zato po eni strani poskuša vzbuditi zanimanje za take probleme, po drugi strani pa poleg tega ti naletijo na odprta ušesa občinstva. Medtem ko filozofske dileme, s katerimi naj bi se gledališče tudi ukvarjalo, večine ljudi ne zanimajo. Približno 30 let nazaj so se ljudje blazno ukvarjali z raznimi pojmi, s katerimi se ljudje danes ne ukvarjajo več ali pa se, vendar na bistveno drugačen način. Tudi veliki brat je popolnoma spremenil podobo in svoja izrazna sredstva.

2. Gledanost/obisk?

- Ali na gledanost predstave vpliva dejstvo ali je predstava domača ali gostujoča? Kaj s finančnega vidika to (ali odigrajo lastno predstavo ali povabijo gostujoče gledališče) pomeni za gledališče? Kje so stroški večji?
- Kolikšen delež gledalcev ne obnovi abonmaja? Od česa je to odvisno?
- Kolikšen je osip gledalcev iz Super veselega abonmaja?
- Se je struktura publike od sezone 1990/91 kaj bistveno spremenila?
- Kakšen je namen PGK-ja kot državnega gledališča?
- Kakšni so pogoji za pridobivanje finančnih sredstev?

Nina: Kakšna je bila izobrazbena sestava občinstva od sezone 1990/1991 in koliko se je spreminjala?

Borut Veselko: Kolikor sem sledil, se struktura publike ni bistveno spremenila. V Kranju je relativno malo najbolj izobraženih ljudi. Jaz mislim, da je to zaradi dveh vzrokov. Eno je, da

so to ljudje, ki so zelo zaposleni in drugo, da ti ljudje večino svojih dejavnosti preselijo v večja mesta. V kapitalistični družbi nižje izobrazbene strukture ščitijo sindikat in razna pravila, vendar imajo ti ljudje nizek interes za obisk gledališča. Izjema so obrtniki, ki so svojevrstna skupina, vendar pa niso zainteresirani za gledališče. Potem imamo srednješolsko strukturo, ki v glavnem delajo na občinah, v bankah... So neke vrste uradniki in v veliki meri javna poraba. So zelo zaščiteni, kar se tiče zakonov. Ti ljudje imajo zanesljiva delovna mesta in so tudi relativno slabo zainteresirani za svoje delo. In najvišja struktura po izobrazbi, to je vodstveni sektor, ki je vsaj relativno izpostavljen ter bolj zainteresiran, da obdrži svoja delovna mesta in je zato bolj prisoten na prostem trgu, kot ostale strukture. Lažje zaposljujejo ljudje iščejo boljša delovna mesta, kar pa pomeni Ljubljano. Zato mislim, da imamo v gledališču večinoma srednješolsko izobražene ljudi. Ljudje, ki so zaposleni v Ljubljani, veliko privatnega življenja preživijo tam. V tem primeru je Kranj zgolj spalno naselje.

Dejstvo je, da je od izobrazbene strukture odvisna zahtevnost gledalcev. Ne pokriva se popolnoma, ampak kar precej. Zahtevnost gledalcev je zelo odvisna tudi od tega, koliko časa vztrajajo v gledališču. Ljudje se enostavno naveličajo samega sistema obiskovanja gledališča. Največkrat naj bi bil obisk gledališča družaben dogodek, pa ga mi nekako ne znamo narediti kot takega. Razne družbe ljudi iščejo prostor za razvedrilo in če ga v gledališču ne dobijo, bodo šli drugam (ne samo razvedrilo v smislu komedije, ampak v smislu, da se imaš v življenju s čim ukvarjati). Gledališče na tem mestu tekmuje z bazenom, savno, z družabnimi igrami...

Nina: Gostujoče/domače predstave?

Borut Veselko: Predstava se izplača oziroma je cenejša, kadar je njena produkcija poceni, kadar je odziv gledalcev velik in kadar je postprodukcija obsežna. Ali je cenejša kupljena ali domača predstava, se ne da posploševati. So predstave, ki imajo velik odziv in so zelo poceni in so predstave, ki so sila drage in so v svojem umetniškem izrazu tudi veliko vredne, pa pravzaprav ne prinašajo nobenega dobička, ampak celo v postprodukciji prinašajo določeno izgubo (npr: Drame princes). So pa tudi predstave, ki so poleg tega, da so drage, popolnoma neuspešne tudi v umetniškem smislu, čeprav so narejene z najboljšimi nameni. V gledališču smo, prav tako kot pri filmu, vedno na spolzkem terenu med komercialnim in umetniškim. Komercialno ne izključuje umetniškega. To sta dve različni lastnosti. Seveda pa tudi ni nujno obratno. Če se ti nameniš ustvariti komercialno predstavo, to še ne pomeni, da ne bo to popoln polom. Kar se je tudi že zgodilo. Kar nekaj predstav je bilo narejenih s komercialnim namenom, pa so bile popoln polom tako finančno kot tudi umetniško. Sam menim, da bi si morale gledališče izboriti pravico do napake, da proizvajajo predstave in ima hkrati pravico, da predstavo briše s programa, če se ta ne posreči.

Tudi pri nas povpraševanje ni nekaj enakomernega. Imamo tri nivoje. Eno je naš abonma, kjer imamo predstave, s katerimi so abonmajski gledalci absolutno zadovoljni. Vendar ta predstava ne prebije naslednjega plafona (to so razni kulturni domovi in njihovi abonmaji). Tako se zgodi, da ima naš abonma še tri, štiri oziroma pet gostovanj in konec. Potem imamo predstave, ki prebijejo ta plafon gostovanj po Sloveniji in te zaokrožimo tam med trideset in petdeset ponovitvami. Petdeset ponovitev doživi predstava, ki je zelo uspešna. Se pravi, da mora biti, poleg ostalih pogojev, poceni, da si kulturni domovi sploh lahko privoščijo taka gostovanja. Poleg sprejemljive cene mora biti predstava tudi komunikativna, v smislu, da se dotakne ljudi in da je enostavna v svoji zgodbi. Tretje vrste predstav pa prebijejo prag individualnega zanimanja, kar pa pomeni, da so predstave tako razvpite, da se okoli njih naredi neka »fama«.

Gledalci se praviloma ne odločajo na podlagi v naprej kupljenih zastopnikov (kulturnih domov, umetniških vodij, ki za svoje gledalce izbirajo predstave), ampak se odločijo na podlagi lastne odločitve, se pravi na podlagi prišepetovanja medijev, prijateljev...

Pri teh treh nivojih sem spustil enega, ki pa je malo bolj specifičen. To so šole. Predstave za šole morajo biti v nekem delu povezane s šolsko snovjo, ki jo obravnavajo, se pravi so to klasiki ali pa neki slovenski avtorji. Take uspešnice so na primer: Drejček in trije marsovčki, Sapramiška, Županova Micka, Molierov Skopuh...

Nina: V abonmajih sem opazila, da imate vse več domačih predstav. Zakaj?

Borut Veselko: Tu se dogajata dve vzporedni stvari. Ena je, da je ansambel gledališča postajal vedno večji. Jasno je, da če imamo zaposlene ljudi, jih poskušamo tudi izkoristiti. Druga stvar pa je, da če že imamo za naš abonmajski program namenjen denar, da smo vendarle bolj naklonjeni temu, da bi mi sami naredili predstave, kot pa da bi kupili tujo predstavo. To pa zapleta našo produkcijo. Mi imamo preveč predstav, glede na to, koliko imamo zaposlenih. Ti imajo preveč nadur. Določeni ljudje so preobremenjeni, zaradi tega najemamo zunanje sodelavce, ki pa nato obremenjujejo naše materialne stroške. Če pa bi imeli možnost sodelovanja ali izmenjave in če bi bil to interes tudi drugih gledališč, bi bilo vse seveda lažje. Pri nas je teh izmenjav razmeroma malo.

S Koprom sodelujemo redno. Skupaj delamo tudi koprodukcije. Problem je v tem, da moramo mi pri njih odigrati dva njihova abonmaja, oni pa pri nas enega, ker imajo pri njih štiri različne abonmaje, mi pa jih imamo devet. Celje, kot drugo gledališče takega tipa, dobi od države bistveno več denarja za svojo lastno produkcijo, saj je to v neki meri odvisno tudi od zgodovine gledališča. Kljub temu, da nimajo večjega zaledja kot kranjsko gledališče, imajo bistveno večji igralski ansambel. In za to v bistvu nimajo interesa za sodelovanja, razen v primerih, da se jim kakšna predstava resnično ponesreči. V takem primeru oni našo predstavo vzamejo v svoj abonma, mi pa seveda njihovo v naš abonma. Tako sodelovanje smo imeli tudi z goriškim gledališčem. Ampak samo na tak način: v abonma smo bili uvrščeni na podlagi njihove nesreče. Ni nam pa v interesu, da bi njihove predstave kar kupili. Če je le možno, naredimo zamenjavo. Takoj ko pa začnemo predstave kupovati, pa to pomeni, da denar, ki ga mi zaslužimo z našim igranjem (ta denar zelo težko naberejo, ker je dobička tu zelo malo), porabimo za kupljeno predstavo, ki jo dobro zaračunajo. Nekdo, ki misli, da je njihova predstava za nas privlačna, to ceno seveda »nabije«. Gostovanja v drugih gledališčih so relativno redka, več bi jih bilo, če bi veljala obveznost izmenjave. Tako pa kupimo na primer eno majhno predstavo iz Ptuja, potem pa, ker imajo tam najete igralce, pride predstava s tremi igralci dražja kot pa naša z dvanajstim.

Da bi malo izenačil delovanje, bi moral v gledališko politiko poseči močnejši faktor, kot smo mi. Zdaj je na primer goriško gledališče, ki ima približno enako zaledje kot kranjsko, nacionalno gledališče. Zato ima popolnoma drugačno izhodišče za poslovanje kot kranjsko, ki je pol vzdrževano oziroma tri četrtine vzdrževano od mesta in komaj kaj od države. Ali pa tudi celjsko, katerega se tudi drži predvsem zgodovina in ima skoraj dva in pol krat več denarja kot kranjsko gledališče. Na tretji strani je ptujsko gledališče, ki pa je bilo ustanovljeno še kasneje kot kranjsko, je manjše in dobi še manj denarja od države in tudi od mesta. Zato se ukvarja s čisto drugačnimi problemi kot mi. Ta neenakopravnost v poslovnem položaju pa naše sodelovanje le še otežuje. Najbolj skupen jezik smo našli s koprskim gledališčem. Sam sem si zamislil, da bi poskušali s koprskim, novomeščanskim in murskosoboškim gledališčem vzpostaviti neko trajno sodelovanje. Tukaj pa se nato pojavi strah pred neuspešnim programom. Seveda ima pomembno vlogo tudi »slovensko vrtičkarstvo«. Vsak šef se seveda najraje sam odloča, kaj bo v programu in kaj ne. Najbolje bi bilo, da bi prišlo do verižnega sodelovanja. Mi rabimo deset predstav, se pravi bi kupili deset predstav od ptujskega gledališča in deset od koprskega. Oni pa bi lahko nato imeli na razpolago dvajset naših. Ampak žal nismo prišli do teh dogovarjanj. Mogoče bi nam morali še bolj zategniti denarnice, da bomo potem slej ko prej prisiljeni v tovrstno sodelovanje. Poenostavitev bi bila, da bi bile produkcijske hiše ločene od uprizoritvenih hiš. Da produkcijske hiše ne bi imele svojih stalnih

ansamblov, ampak agencijo, ki bi novačila iz neke produkcijske hiše. Preden pa bomo pripravljeni na take spremembe, pa mislim, da bo morala zrasti nova generacija igralcev, ki bodo praviloma nezaposleni. Ansambli se bodo starali, zaposlitvene možnosti bodo vedno manjše.

Materialna sredstva naj bodo res materialna sredstva. Sedaj se meša strošek dela in materialna sredstva. Vsi honorarji so sedaj materialni stroški. Če imamo pri nas režiserja na plačilni listi, ta strošek krije občina. Če pa ga najamemo, ga moramo pa plačati iz našega zaslužka.

Nina: Kolikšen je bil vsip iz super veselega abonmaja v lanski sezoni?

Borut Veselko: Ne, ni bil velik. Tudi bi težko rekel, da ni bil pričakovan. Mislim, da vsaka taka nova stvar, ki se po naslovu zdi ljuba občinstvu, prinese zaradi ustnega izročila nekaj več novih abonentov. En del občinstva pa je skoraj nujno razočaran. Še vedno sta torej dva super vesela abonmaja in še vedno sta skoraj polna. Vsipa v resnem abonmaju skoraj ni bilo. Pri rednem pa je stalno majhen trend vsipa navzdol. Najbrž bi bilo treba to prekiniti s kakšno super uspešnico. Opažam pa, da s tem rahlo komedijskim abonmajem, ne naredimo ničesar. Ljudje v neki bolj zahtevni komediji komedije same sploh ne vidijo. Komedija pomeni, da se eno uro in pol krohotam in nato odidem iz gledališča prazne glave. Take vrste gledališče pravzaprav še vedno nočemo biti. Dokler bo veljalo, da institucionalna gledališča smejo proizvajati komercialne predstave, se bomo pač mi morali prilagajati, slej ko prej pa bomo primorani v program uvrstiti tudi čisto komercialno komedijo.

Nina: Kakšen je namen Prešernovega gledališča kot profesionalnega gledališča? Imate postavljene kakšne pogoje? Na primer: toliko in toliko razpisanih abonmajev, toliko in toliko prodanih kart...

Borut Veselko: Ne ustanovitelj in ne ministrstvo praktično ne postavljata nobenih zahtev. Kar mislim, da je slabo. Komisija z ministrstva samo na koncu leta ugotavlja, kaj je bilo z našim programom. Ocena programa, ki nima nekih predhodnih zahtev in pričakovanj, enostavno ni na mestu. In potem ocenijo naš program in na nek način bi se jo letos dalo razumeti kot negativno oceno, ker imamo za leto 2007 v programu štiri slovenske tekste. In to se jim ne zdi pohvalno. Izrazili so dvom. Gre za štiri tekste, ki bi služili svojemu namenu. Žanrsko so predstave opredeljene. Hočemo imeti neko ravnotežje, da se bo abonma dobro prodajal. Vzeli smo Partljiča namesto nekega tujega avtorja. Zdi se mi, da bi moralo to biti pohvalno. Imamo tekst, ki smo ga vzeli iz Tedna slovenske drame in so ga hoteli uprizarjati v Londonu, pa smo jih prepričali, da ga uprizarjajo pri nas. Poleg teh dveh pa imamo še predstavo, ki je bila dvakrat nominirana na Tednu slovenske drame, je razumljiva, slovenska, komunikativna in duhovita, čeprav ni komedija. In pa še otroško predstavo Muco copatarico. Taka pavšalna ocena potem pove, da ta komisija nima podrobnejšega vpogleda v to, kar mi počnemo, ampak le pavšalno podvomi v to, ali je dobro, da so štirje teksti slovenski. Ministrstvo torej nima nobenih zahtev in pričakovanj, razen tega, da smo, kar se finančnega vidika tiče, čim bolj znotraj zahtevane zasnove za program. Prenehali so celo delati primerjave s prejšnjimi leti in zato ne predvidevajo nobenega razvojnega učinka. Ne predvidevajo torej nobene rasti, ampak samo plan, kar pomeni zgolj samo formalnosti. Torej jaz lahko naredim plan tako majhen, da ga bom zagotovo izpolnil in država bo zadovoljna. Seveda bo vsako naslednje leto le indeksacija.

Na drugi strani nas vedno bolj davi davčni sistem, ker je olajšav vedno manj. Ljudje pa še vedno hočejo živeti na isti način. Se pravi, naši igralci so vedno dražji in tako dalje in tako dalje...

3. Financiranje?

- **Kje dobite največji finančni priliv? Kolikšen delež dobite od države, občine in koliko s strani sponzorjev? So te deleže kaj spreminjali od sezone 1990/1991 naprej? Če so jih, koliko se je to poznalo na programu gledališča?**
- **Koliko finančna sredstva vplivajo na program gledališča? Koliko je gledališče primorano upoštevati želje sponzorjev?**

Nina: Finančni vidik. Kolikšne deleže dobite od države, občine in koliko s strani sponzorjev?

Borut Veselko: Občina krije delovanje vsega stalnega v gledališču. Se pravi stavba, osebje, investicije. Država oziroma ministrstvo pa naj bi krila program. Ministrstvo in ustanovitelj še vedno nimata pogodbe in zato prihaja do nedorečenih situacij. Nihče pa ne naredi neke radikalne spremembe, saj hočejo imeti predvsem mir in počasi plačevati.

Ministrstvo z gledališči nima nobenih ambicij, da bi si z njimi kupovali glasove volivcev. Gledališčniki pa si tudi ne znajo izboriti glasu, da bi volivce prepričevali, da je ena vlada dobra, medtem ko druga ni. Kakšne tretje moči, kot na primer kakšnih sindikatov, pa ni. Smo prevelik javni strošek in plačevanje javnega dolga je prva ambicija vlade, ministrstvo pa je v službi vlade. To dušenje kulture bo postopno, da ne bi bila kultura preveč glasna v svojem zanikovanju vlade.

V glavnem je vse, kar se financiranja tiče, linearno. Tako kot je bilo, naj tudi bo, nikamor se nič ne premika, nihče nima nekih interesov in nihče ne zna tega izkoristiti v svoje namene, pa tudi če so ti politični. Gledališče se bo moralo tudi naučiti, kako si pridobiti naklonjenost publike, ki so hkrati volivci, tako na občinskem, kot tudi na državnem nivoju. Po drugi strani pa tudi nekako ogroziti sistem, s tem, da mu nudi nekakšno zrcalo in je faktor v družbenem, družabnem in političnem življenju.

Nina: Kaj za gledališče pomenijo sponzorji?

Borut Veselko: Sponzorje zanimajo tiste stvari, s katerimi bi lahko prikazali določen učinek. Mi smo v enem prehodnem obdobju. Zelo malo je sponzorjev in tudi gledališča sama nimajo tega družbenega ugleda, da bi se komu dobro zdelo biti donator, samo za to, da bi se lahko vpisal med donatorje in bil zaradi tega v svojem socialnem okolju bolj cenjen. Prednost imajo stvari, ki imajo neko socialno noto. Potem moramo priznati, da so se upodabljajoče umetnosti bolje znašle, saj krasijo stene podjetij, ustanov... Mi pa si poskušamo najti eno svojo nišo. Ne toliko, da bi dobili sponzorska sredstva, ampak se poskušamo prodajati podjetjem, ker nam podjetja zagotovijo veliko število gledalcev. Njihovi delavci postanejo naši odjemalci. To ni direktno sponzorstvo, ni pa bistvene razlike med njima. V tem času je prišlo do ene spremembe znotraj podjetij. Lokalnega vpliva, lokalnih podjetij praktično ni več. Podjetja so postala »slovenska« in to se pozna tudi pri tem, da imajo večji interes sodelovati pri Tednu slovenske drame, ki je pač nek slovenski dogodek, omenjen v javnih občilih in na ta način tudi bolj zanimiv. Da pa bi neka globalna podjetja imela interes, pa absolutno ne velja. So še podjetja, ki iščejo svoj komercialni interes. Vendar pa se tukaj potem pojavi vprašanje, ali se je sploh pametno uklanjati komercialnemu interesu podjetja in s tem obremenjevati našo komercialno produkcijo. Raje komercialno predstavo prodajamo v svojem imenu kot pa v imenu nekega sponzorja.

4. »Komercialna gledališča.«

- **Se je v »resnih« gledališčih kaj čutil vpliv pojava t.i. komercialnih gledališč? (Prvi je bil Špas teater leta 1997.) Kdaj in kako?**
- **Je gledanost predstav kaj bolj zanihala?**

- **Kakšno vlogo imajo komercialne predstave v PGK? Ali vplivajo na obisk drugih predstav PGK-ja?**
- **So cenovna diskriminacija, dodate posebne ponudbe (resni in veseli abonma)... posledica poslovanja t.i. komercialnih gledališč ali pa bi do teh sprememb prišlo v vsakem primeru?**

Nina: Ali čutite vpliv komercialnih gledališč na institucionalna gledališča?

Borut Veselko: Z eno stvarjo se absolutno ne morem strinjati. To, kar je bil nek javni odziv zaposlenih v kulturi, da pojav komercialnega gledališča kvari okus gledalcev. To bi težko rekel. Praviloma se v uspešnih komercialnih gledališčih pojavljajo tisti igralci, ki so najbolj razvpiti in dobri. Prav tako so tudi režiserji praviloma uspešni režiserji. Tako, da se mi zdi, da je veliko več neokusnih komercialnih poskusov prav v institucionalnih gledališčih, kot pa na prostem trgu. In hkrati se na prostem trgu niso pojavljale predstave, ki bi bile etično, moralno vprašljive. Po svojem programu so tudi zelo drugačne od komercialnega programa institucionalnih gledališč. To, da bi kvarili okus publike, je bil strah in meni se zdi popolnoma neupravičen. Če kdo misli, da bo publiko s tem, ko jim bo vrтел težke predstave, ki so daleč nad tistim, kar je določena skupina ljudi pripravljena sprejeti in razumeti, prisilil, da bodo imeli bolj izostren okus, se pošteno moti. Mislim, da je pojav obraten. Da je zaradi komercialnih predstav veliko ljudi prvič prestopilo prag gledališča, da so začeli govoriti, da hodijo v gledališče. Sčasoma se je nekaj teh ljudi naveličalo hoditi v gledališče, nekaj teh ljudi pa si je zaželelo bolj zahtevnega programa. Mi večjega vsipa nismo občutili.

Nina: Kakšno vlogo imajo komercialne predstave, ki niso uvrščene v abonma?

Borut Veselko: V teh letih sem se naučil, da moraš skozi ena vrata z nekom priti vsaj trikrat, da bi si skoznje upal sam. Takrat sem se odločil, da bomo imeli čim več kakršnega koli programa, ki bo v gledališče pripeljal ljudi, ki sicer ne hodijo v gledališče. Zato, da se bodo ti ljudje, ki so prišli trikrat, v peto mogoče že upali pozanimati, kako pa je z vpisom abonmaja. To je edini namen tega, da se komercialne predstave pri nas odvijajo v istem prostoru. Zato nimamo niti vsipa v abonmajih, niti niso konkurenca rednemu programu. Ljudje gredo gledat določen naslov. Pa naj bo to tukaj, na Primskovem ali pa se bodo odpeljali do Mengša. Mislim, da je veliko ljudi zaradi teh predstav sploh prišlo prvič v gledališče.

Nina: Je na spremembe v poslovanju in ponudbi gledališč vplival pojav poslovanja komercialnih gledališč?

Borut Veselko: Ne, to nima nobene veze. V komercialnih gledališčih so cene vstopnic v vseh vrstah enake. To, da imajo sedeži različne cene, je posledica predvsem tega, da bi radi zmanjšali število različnih abonmajev. Se pravi, da bi radi dvorane napolnili. Tisti sedeži, ki niso priljubljeni, postajajo vedno cenejši. Tisti, ki pa jih ljudje takoj razgrebejo, pa postajajo vedno dražji. S tem, da je interes za nekatere kategorije sedežev večji. Prej smo imeli sto dvajset ljudi v dvorani na boljših sedežih, ostalo pa niso hoteli kupiti, ampak so raje šli v drug abonma. En barvni abonma smo na ta način že ukinili in ga spremenili v en četrtkov. Poleg tega pa smo vzpostavili še dva super abonmaja. Se pravi, dokler bodo zadnje vrste na balkonu prazne, se bodo vstopnice zanje cenile in dokler bo peta vrsta polna, se bo dražila.

Nina: Kaj se vam zdi pomembnejše: ugled gledališča ali poslovna uspešnost oz. razprodani abonmaji?

Borut Veselko: Interes je vedno to, da igramo pred čim bolj polno dvorano. To ni samo zaradi finančnega izkoristka. Psihologija množice se pri prazni dvorani ne vzpostavlja. Vzpostavljajo se zelo različna vzdušja pri različnih predstavah. Mi bi radi to, da imajo abonmaji svoj karakter, tudi spodbujali. Enkrat sem, za hec, celo ocenjeval različne abonmaje.

To kaj sprejemajo in česa ne. Na primer Petek ena je abonma, ki je najbolj zahteven in najbolj sprejemljiv za zahtevne predstave. Barvni abonmaji so kot drug primer izrazito delavski abonmaji. To razlojevanje povzročamo s tem, da dajemo različne ugodnosti. Pa pri tem ni naš poglavitni razlog zaslužek, ampak razporeditev, mi bi radi imeli čim več abonmajev, ki niso vezani na dan, ki jih lahko vtaknemo kamorkoli in to nam olajša delo z gostovanji.

Nina: Torej sta ugled in poslovanje gledališča tesno povezana.

Borut Veselko: Jaz mislim, da ja. Če je dvorana polna dajemo vtis, da je interes velik in da smo uspešni.

Priloga D: Transkript intervjuja z bivšim umetniškim vodjem Prešernovega gledališča Matijem Logarjem

Intervju je bil izveden 13. marca 2007 ob 9:30 uri na domu gospoda Logarja.

Nina: Kaj vse vpliva na oblikovanje gledališkega programa in kakšni sta pri tem vlogi direktorja in umetniškega vodje!

Matija Logar: Najprej moram nekaj besed povedati o funkciji umetniškega vodje oziroma ravnatelja, direktorja, odvisno od tega, kako se imenuje. V slovenskih gledališčih je to bistven ostanek socialističnih časov. Pa ne mislim pljuvati po nekem preteklem obdobju, ampak dejstvo je, da je naše slovensko gledališče, tako kot tudi svetovno gledališče, imelo nekoga, ki je bil glavni. To je bil ponavadi intendant, ki je odločal o programu in program nato o financah oziroma finance o programu. Ti moraš kot voditelj nekega repertoarja poznati situacijo zelo v detajle. Vendar pa so se pri nas v bivši državi v petdesetih letih nekako odločili, da bo potrebno imeti ob umetniškem vodju še nekakšnega poslovnega direktorja. Ta poslovni direktor je bil v bistvu v funkciji tihega cenzorja, ki je lahko opazoval vse, kar se dogaja. In je recimo to poročal neki stranki oziroma oblasti, da je potem ta oblast eventuelno preprečila tisto, kar ji ni bilo ljubo. Dejstvo pa je, da večina direktorjev te funkcije ni opravljala.

V 70-ih in 80-ih letih, ko se je situacija začela demokratizirati, v smislu, da je bilo jasno, da bomo morali v demokracijo oziroma v strankarsko ureditev, in zato je postala ta funkcija popolnoma odveč. Znotraj teh dveh funkcij se je pojavila konfliktna situacija. Kdo bo na koncu tisti, ki odloča. Ali bo to tisti, ki dela samo s financami ali tisti, ki daje program in nima nobenega opravka s financami? Ker je stvar vedno finančno opredeljena, je v našem gledališču prišlo do večjih ali manjših konfliktov med umetniškim vodjo in direktorjem. Oblast, ki je še vedno podpirala to ureditev, kljub temu, da so šli v demokracijo, pa je govorila o tem, da sta obe funkciji enakovredni. Seveda je na koncu vedno eden tisti, ki podpiše pogodbo.

Do leta 1990 je kar nekako šlo. V 90-ih letih pa je stvar eskalirala, ravno zaradi te nejasnosti, kdo je komu odgovoren. Mi smo devetdesetega oziroma enaindevetdesetega leta to neko samoupravljanje ukinili. In od tistega trenutka naprej je bilo jasno, da je direktor prvi. Kljub temu se je govorilo, da smo precej enaki. Veliko slovenskih gledališč je v smislu vodenja šlo v evropeizacijo. Ostala pa so omahovala nekje vmes. V času osemdesetih let smo se veliko pogovarjali o tem problemu. Oblast je rekla, da si naredimo, kakor hočemo. Dvojno ali enojno vodenje. To dvojno vodenje je zelo podpiral takratni kulturni minister Pelhan, ki je bil prej direktor Primorskega dramskega gledališča, vmes pa minister. Jasno je, da se je zavedal, da bo nekega dne kot minister odletel in si je moral rezervirati nek položaj drugje. To je zelo prozaično, človeško in tako naprej. To je ostal latenten konflikt.

Jaz sam sem forsiral enojno vodenje, predvsem zaradi jasne situacije. Prav se mi zdi, da eden vodi. Za program obvezno odgovarja umetniški vodja. To ne more biti nihče drug. Vedno pa se je govorilo, da so umetniški vodje umetniki in so zato malo izven realne sfere. To seveda ni

res. Verjetno je nekaj umetnikov, ki so anarhisti v smislu finančnega vodenja, ampak večini je pa popolnoma jasno, koliko kaj stane, kaj je vredno in kaj ni. Nenazadnje plačujejo položnice. Jasno je, da se mora umetniški vodja obnašati v okviru denarja. Imaš toliko in toliko in nato se je potrebno držati tiste najbolj preproste definicije, kaj je gospodar. Tisti denar, ki ga dobiš, moraš čim bolj oplemenititi. To pa pomeni, da moraš paziti, da ne greš skozi celo sezono samo v take projekte, ki so za publiko popolnoma nezanimivi. Lahko so pomembni z vidika umetniškega povpraševanja, z vidika povpraševanja publike pa ne. Občinstvo ti danes prinese denar, prineslo pa ga je tudi pred tridesetimi leti.

Če danes govorimo o komercializaciji slovenskega gledališča, se je potrebno spomniti tudi nazaj, da je Mestno gledališče v šestdesetih letih, znotraj svojega programa, polovično počelo točno to, kar danes počne Špas teater. Se pravi, pol programa je bila izključno komedija. Od bulvarja do groteske in mjuzikla. Tako da to ni nov pojav. Če gledamo skozi repertoar slovenskih gledališč, bomo videli, da je komedija non-stop na programu. Seveda pa je pri komediji zelo evidentno, ko brcnemo v temo, saj publika take komedije ne gleda. In to, ali se publika smeje ali ne, je merljivo. Pri drami ali pri tragediji je to nekoliko drugače. Odziv publike ni takojšen, ker je predstava pač premišljuječa. Medtem ko se pri komediji ljudje zabavajo ali ne. To pomeni, da vsa slovenska gledališča in pri tem tudi Kranj izrazito, delno bazirajo na tem programu, ki ga danes izvajajo tako imenovana komerciala.

Problem v mojem času s tovrstnimi komedijami je bil v tem, ker se je že pojavljalo obgledališko oziroma komercialno delovanje. Če smo torej dali na repertoar bulvarko, so se igralci zmrdovali in istočasno so repertoarno igrali slabše, kot pa v izven gledaliških replikah. Sedaj se je to nekako izravnilo. V devetdesetih letih je bila klima znotraj igralskega ansambla igranju komedij izrazito nenaklonjena. Do trenutka, ko smo zelo uspeli s predstavo Zbeži od žene, ki je bila bulvarska predstava. To je bila predstava, ki je do takrat nihče ni hotel igrati. Predlagana je bila nekaj gledališčem. Zanj sem izvedel od kolega iz Zagreba. Tam so imeli tako imenovano komercialno gledališče Teatar u gostima. To je znameniti teater Relija Bašića. On je bil jugoslovanska legenda igralskega. V sedemdesetih letih je ustanovil svoj teater in bil pri tem vodja, režiser, igralec... Delali so igre z majhnimi zasedbami, ampak on je z njimi Jugoslavijo dobesedno preplaval. Pokazal je eno možnost dobrega komercialnega gledališča, ki je bilo tudi zelo profesionalno.

Danes so pri nas komercialni teatri zelo poenostavljeni. Ni pomembno, ali se igra na štadionu, ali v dvorani, ki je primerna za dvesto ali tristo ljudi... standardi profesionalnega gledališča so zelo padli. Skratka, ko smo mi takrat vzpostavili to komedijo, nihče ni pričakoval takega uspeha. Sam sem mislil, da se bo to igralo trideset ali štiridesetkrat in bo konec. In takrat je v Sloveniji nekako počilo s to komercializacijo. V Prešernovem gledališču se je odvil lep primer zapleta komercializacije in dvojnega vodenja. Se pravi, jaz sem se odločil za repertoar in ta predstava je s ponovitvami prinesla ogromno denarja. O tem denarju pa je nato odločal nekdo drug. K Mariniču sem prišel s predlogom, da bi naročili neko slovensko komedijo. Da bi k sodelovanju povabili slovenske avtorje in jih spodbudili z denarjem. Na primer: z razpisom natečaja oziroma nekaj takega. Jaz denarja od predstave Zbeži od žene nisem dobil. Ko pa smo igrali kralja na Betajnovi, ki pa ni prinesel dobička, ampak celo izgubo, sem pa bil obvešččen, naj pazim kaj delam.

Hočem povedati, da to dvojno vodenje prinaša zelo neprijetne situacije, ker je denar potrebno pretakati. Gledališče, kot je kranjsko, ne more živeti samo od komedij. Problem komercializacije je v tem, kako daleč naj vodstvo vztraja, da se standardi ne spustijo. Kje je meja? Zelo pomembno je namreč, da gledališče ne zapade v nobeno skrajnost.

Stvar je popolnoma jasna. Komedija je tista, ki vleče gledalce. Sicer pa se je ta situacija malo umirila. Sedaj se je nekaj časa prodajalo praktično vse.

Nina: Ali je bilo v abonmajih zaradi takih predstav kaj več vpisa?

Matija Logar: Ja, nekaj popularnosti si je gledališče sigurno pridobilo. Od te blazne številke se je verjetno vsaj pet ali deset odstotkov ljudi odločilo za ogled tudi kakšne druge predstave. Od teh pa si je verjetno veliko reklo, ko so vpisali abonma, da pa to ni to, in da imajo raje samo komedije. Pozna se. Samo je pa nevarno. Istočasno lahko s preveliko količino komercialnih predstav izgubiš tiste pogojno kvalitetne gledalce, ki ne hodijo v gledališče, da bi se eno uro in pol smejali. To uravnoteženje je največja umetnost. Da ti uspe, da s komedijo ne uničiš naslednje premiere.

Nina: Ste tudi vi takrat imeli strokovni svet?

Matija Logar: Ja, ja. To je bil umetniški, programski ali strokovni svet. Včasih se je govorilo tudi o odboru. Največkrat so se imenovali kontrolke. Prvi, ki je to začel ukinjati, je bil Bojan Štih, ker je ugotovil, da je to neumnost. V svetu sedijo ljudje, ki nimajo veze s stroko. Potem so na predstave padale trapaste pripombe, ki so jih igralci morali poslušati. Debata se je vedno razvila znotraj ekipe same.

Nina: V kolikšni meri se gledališče prilagaja aktualnim dogodkom, na primer politiki...

Matija Logar: Stalno. Prilagaja, se pravi, da skuša reagirati na situacijo, ki jo čuti. Spet je to odvisno od umetniškega vodja. Kaj on čuti, da mora delati. Teater je relativno gibljiv, ker je reakcija takojšna. Če imaš okoli sebe ekipo, lahko reagiraš sezonsko ali pa celo medsezonsko. Ali pa lahko tudi prek umetniških projektov, ki nimajo direktne povezave ali pa indirektno. Na primer, točno se ve, zakaj bi danes igrali Favsta. Problemi pa so, razen tistih najbolj aktualnih, isti kot so bili tudi pred dvesto leti. Spremenila so se le izrazna sredstva in metode gledališča. Vendar pa danes gledalec ne more podoživeti isto kot pred stoletji. Ne more se v pasijon vživeti na enak način, kot so to lahko storili pred stoletji.

Nina: Kako in kdo izbere tekst za predstavo?

Matija Logar: Po mojem mnenju je po vseh gledališčih podoben sistem. Ena možnost je, da sam izbereš tekste in potem predvidiš dva ali tri režiserje. Tisti, ki prvi privoli, nato tudi režira predstavo. Druga možnost pa je, da imaš ob sebi skupino režiserjev, ki so tvoji somišljeniki in ti nato pogosto sami sugerirajo ideje. V svoji karieri sem največkrat tekste izbral sam. Se je pa tudi zgodilo, da sta prvi in drugi režiser tekst zavrnila in ga je vzel šele tretji. Nakar se je izkazalo, da je to zelo dobra rešitev. Predstavo Zbeži od žene sta zavrnila dva režiserja. Potem pa je uspela ne samo komercialno, ampak je bila tudi kot predstava zelo kakovostna. Skoraj pa se ne spomnim predstave, ki bi jo režiser sam prinesel. V glavnem je to delo umetniškega vodstva. So pa primeri, ko ima avtor nek tekst, ki ga želi sam režirati. Na določene tekste sem bil vnaprej opozorjen. Na predstavo Zbeži od žene sem bil opozorjen iz Zagreba, kjer je bila že zelo uspešna. Sam ne moreš kar vedeti. Še vedno pa moraš prebrati in ker je tega materiala ogromno, kakšen namig vedno pride prav.

Nina: Kolikšna so bila nihanja gledalcev v abonmajih?

Matija Logar: Malo že. V glavnem pa je število gledalcev kar stabilno. Vedeti je treba, da je statistika velikokrat lažna. Ko sem prišel v Prešernovo gledališče in primerjal statistiko moje sezone in sezone leto prej, sem ugotovil, da je bil strašen padec v številu gledalcev. Ni mi bilo jasno kaj je šlo narobe. Nato pa sem ugotovil, da je prejšnji direktor dajal v statistiko tudi vse obiske Dedka Mraza. Seveda, da bi naredil vtis na oblast.

Odvisno je tudi od same predstave. So predstave, ki so delane za veliki oder in predstave, ki so delane za mali oder. Delali smo tudi predstavo, kjer smo gledalce postavili na oder in to je pomenilo, da je bila delana le za petdeset gledalcev. Torej je razporeditev gledalcev v prostoru pomenila petkrat več ponovitev. Gledalcev je bilo torej isto, absolutno pa se je

povečalo število ponovitev. Se pravi, da je treba biti pri obravnavi statističnih podatkov zelo previden.

Potrebno je pripraviti interpretacijo statistike za vsako posamezno sezono.

Nina: Koliko pa je na gledanost vplivalo dejstvo, ali je bila predstava domače izvedbe ali pa v izvedbi gostujočega gledališča?

Matija Logar: V Kranju je bilo vedno pet ali šest predstav v abonmaju in od tega je bilo vedno približno polovica gostujočih. To je bilo dobrodošlo za gledalce, da so lahko videli različne obraze. Ljubljanska Drama, ki ima na svojem plačilnem seznamu trideset igralcev, je čisto nekaj drugega. Igralec komaj pride na vrsto, da igra v predstavi in zato se obrazi pred publiko ne ponavljajo preveč. V Kranju je ansambel premajhen in igralcem se vloge začnejo ponavljati (na primer v prvi sezoni dva igrata ljubimca in nato v tretji sezoni ista igralca spet igrata ljubimca). Za gledalca to postane naporno.

Nina: Kaj pa je oviralo ta gostovanja?

Matija Logar: Povpraševanje po abonmajih se je skozi čas zelo povečalo. Zato smo imeli več ponovitev znotraj vsake posamezne predstave. Problem je bil v tem, katero gledališče bi lahko sredi vrhunca sezone zapustilo svojo matično hišo, tam zaprlo vrata in v Kranju živelo teden ali dva. Ta problem sem zelo čutil pri gledališčih, ki imajo majhne ansamble. To je nato težko uskladiti. Za gledališča z večjimi ansambli je lažje, ker ta čas vmes igrajo drugo predstavo.

Problem je tudi v tem, da smo maja igrali abonma. Ko pa je enkrat ob pol osmih dan, ljudi več ne spraviš v gledališče.

Po mojem mnenju bi bilo za publiko bolje, če bi bilo več gostujočih predstav. Samo premalo poznam današnje razmere v Prešernovem gledališču, da bi lahko kaj trdil. Kakor se sam spomnim, je bilo nekako idealno razmerje pol/pol. Ena domača in nato ena tuja in spet domača... odvisno od tempa. Problem je v tem, da se zanimanje za teater zgosti v obdobju od oktobra do decembra. Takrat bi vsi imeli vse.

Nina: Kaj pa miselnost ljudi? Kakšne teme so jih privlačile? Ste opazili kakšne spremembe?

Matija Logar: V osemdesetih letih smo publiko motivirali s temami, ki so bile da takrat nekako prepovedane. Problem Golega otoka, problem pomora domobrancev, prepovedani teksti... v osemdesetih letih smo repertoar delali izrazito s teksti, ki so provocirali. (Šeligova Svatba, Ivan Mrak...) To ima neko mamljivost. Ta prepovedanost. Danes je veliko težje, ker je pač vse dovoljeno. Take provokacije danes ni več. Teater je provokacija. Če je ni, ni na nivoju. Danes je težje »držati« publiko. Držati jo moraš izključno z optimalno kvaliteto. Včasih je bila avtocenzura močnejša. Vsak vulgarižem je bil šok za publiko. Danes pa gola ženska ali goli moški ni nič več posebnega. Takrat pa se je to hodilo gledat.

Nina: Kakšen je bil namen Prešernovega gledališča kot državnega gledališča? Ali so bili postavljeni kakšni pogoji, ki bi jih morali izpolnjevati?

Matija Logar: Kranjski teater je bil leta 1957 ukinjen zaradi politike, ker je Vinko Hafner izjavil, da ga je sram, ko se usede v kranjsko gledališče, ker ve, da za tisto predstavo toliko in toliko denarja vzame delavcu Iskre. Te izjave se je nato tudi sramoval. V Kranju je bilo zanimivo to, da je bilo gledališče samo prekvalificirano, kar pomeni, da je ostalo vodstvo, tehnika, garderoberji, sicer v minimalnih zasedbah, ampak so ostali. Zametek je ostal. Izgnali so smo igralca. Gledališča pa brez igralca ni. Institucija sama pa je ostala profesionalna. Sam sem dal javno vedeti, da me zanima ponovna profesionalizacija gledališča. Mi smo morali nazaj dobivati samo igralce. To so nato v osemdesetih letih končno dovolili. Tako se je to začelo profesionalizirati. V bistvu se ni spremenilo nič. Kranjsko gledališče je počelo isto kot

v sedemdesetih letih, samo da je to počelo namesto z amaterskimi igralci s profesionalnimi. V mojem času nihče ni postavljajl pogojev. Mi smo samo povedali, da sedaj, ko smo profesionalni, bomo pa delali tako in tako.

Šele ko se država finančno podprla gledališče, so se za podporo profesionalizacije odločili tudi na občini. Nam je manjkalo tiste pol od države. Takrat nas je potem država vzela na sofinanciranje. Pol je bilo s strani države in pol s strani občine. Vsa gledališča hočejo dobiti finančna sredstva od države, saj se ta najmanj vtika. Na občinski ravni pa so finance odvisne od tega, kaj podpira trenutna oblast (so to pevski zbori, športni dogodki, cerkveni zbori...). To se čuti. Država reagira bolj počasi. Preden se tam kaj premakne, je mandat okoli. Na občini se pa to čuti. Na primer, da župan ali podžupan ne mara direktorja, pa si že ob 20 odstotkov takih tihih sredstev. V mojem času se kaj takega z dekretom novega ni zgodilo.

Nina: Kakšni pa so bili deleži od države, občine in sponzorjev konkretno po letu 1991? Koliko so vam pomenili sponzorji? Ali se ti deleži kaj spreminjajo?

Matija Logar: V devetdesetih letih se je zelo veliko govorilo o sponzorjih. V tem času je bil direktor Marinič, ki se je za to zelo trudil. Koliko je bil uspešen, jaz ne vem. Sigurno je pomemben vsak dinar, tolar ali evro. Takrat ni bilo toliko pomembno, da bi bilo odločilno. Morda je sedaj bolj. Ti moraš imeti neko bazo, sponzorska sredstva pa so le za priboljšek. Da si lahko privoščiš več, kakšne stvari tudi malo boljše, da ti pomagajo... Na primer Adria Airways nam je sponzorirala karte za Moskvo oziroma Minsk. To so taka sponzoriranja. V tem primeru so bila tako pomembna, da mi pač ne bi šli, če ne bi dobili teh kart.

Finančni delež s strani države pa je šel od nič, potem je bil nekaj časa trideset odstotkov, še kasneje pa celo petdeset. Danes pa mislim, da je spet nazaj. To pač malo niha. Država je rekla, vi imejte teater kakor hočete. Zato je zelo važno, kakšna je občinska oblast. Oblast, ki razume in ve, kako je teater pomemben.

Počasi se torej ti deleži spreminjajo. Počasi ti izpodjedajo ta delež.

Nina: Ste kdaj načrtovali predstave, ki so bile izključno namenjene pridobivanju finančnih sredstev?

Matija Logar: Komedije so sigurno tovrstne predstave.

Nina: Omenili ste, da je Mestno gledališče v Ljubljani delalo precej komercialne predstave. Ali se je to v kakršnem koli smislu poznalo v institucionalnih gledališčih?

Matija Logar: Mestno gledališče je imelo takrat en dober komedijski bulvar, ki takrat ni bil zaželen. Bili so drugi časi in drug sistem. Bulvar je bil nekaj ameriškega, igralci so nosili kavbojke... Takratni direktor Lojze Filipič je prenesel ta angleško-ameriški repertoar k nam. Ob tem pa je stalno skrbel za slovensko literaturo, za nastajanje novih slovenskih tekstov. Zavedal se je vseh vidikov gledališča. Bil je izjemen človek.

On je izrazito skrbel za novitete. Boril se je za krstne uprizoritve. Lojze Filipič je imel zelo dobre informacije. Kje jih je dobil, jaz ne vem, ampak dejstvo je, da je bil dobro obveščen. Znamenito dramo Samomorilec, ki je bila v rodni Rusiji prepovedana, je Lojze Filipič uprizoril takoj po krstni uprizoritvi. Skratka, ta komedija je bila odlična, tako kot družbena satira kot tudi komedija sama. Take komedije so takrat igrali. Bila je politična provokacija, družbena satira, dobra zgodba, dobri igralci...

Filipič je bil zelo močan vzgled, ki smo se ga vsi hoteli bolj ali manj držati. Takrat so bili tako uspešni, kot je na primer danes Špas teater. Takratni igralci tega gledališča so bile zvezde v celi Jugoslaviji. Že takrat so ugotovili, da je potrebno delati zvezde, sicer ne v tem pogrošnem smislu, ampak v smislu »aha, grem gledat, Škof nastopa...«. Filipič je to izrazito forsiral. Prišlo je celo do majhnega spora med zvezdami. Tisti, ki so bili bolj znani, so hoteli višjo plačilo, vendar se ni dalo.

Takrat so uvedli tudi gledališke plakate, ki jih danes skoraj ne vidimo več.

Mestno gledališče je bilo tip ljudskega gledališč, medtem ko je bila Drama za intelektualno elito. Potem pa se je to počasi spremenili.

Priloga E: Transkript intervjuja z bivšim direktorjem Prešernovega gledališča Milanom Mariničem

Intervju je bil izveden 27. februarja 2007 v prostorih Kulturnega doma Franca Bernika v Domžalah ob 10:00 uri. Gospod Marinič je tam direktor in je po odhodu iz Prešernovega gledališča ostal aktiven na področju kulture.

Nina: Program? Vloga umetniškega vodje in direktorja.

Milan Marinič: Ko sem jaz prihajal v kranjski teater za direktorja, je bilo to gledališče v tistem času v razmejitvenem obdobju, ko je prehajalo od polprofesionalnega k poklicnemu teatru. Takrat se je začelo obdobje večje uveljavitve kranjskega teatra. Čeprav je imelo kranjsko gledališče že takrat zaposlene igralce, kot profesionalno gledališče, je bil problem predvsem v financiranju. Kranjski teater je še vedno financirala samo občina. Uspelo nam je doseči, da je ministrstvo za kulturo začelo financirati posamezne projekte in to je pomenilo prehod k profesionalizaciji. Takrat smo delali pet projektov v sezoni. Štirje so bili za odrasle (večerni projekti) in en za otroke. Ministrstvo je najprej podprlo mladinske projekte, ker je bilo tovrstnih predstav na trgu zelo malo.

Nina: Se je skozi leta poznalo kratenje pravic, omejevanje s strani države/občine...

Milan Marinič: Prav gotovo. Finance so bile en od višjih dejavnikov, ki so nas omejevale. Z Logarjem sva bila vedno pod pritiskom le teh. Moja politika je bila v tem, da pri oblikovanju programa ne smemo biti omejeni s finančnimi zadregami, ampak moramo perspektivno gledati na gledališče kot ustanovo z določenim poslanstvom.

Nina: Ste kdaj delali predstave izključno z namenom pridobivanja sredstev?

Milan Marinič: Jaz mislim, da nismo načrtno nikoli delali tako, da moramo v program vključiti komad, zato da se bo blagajna bistveno napolnila. Če pogledamo današnje razmere, kaj pomeni komercialnost neke predstave, pa če se sam preselim v tisti čas, kaj je pomenila komercialnost takrat v tisti dvesto petdeset sedežni dvorani, s sorazmerno majhnim igralskim ansamblom. To je pomenilo, da če smo hoteli narediti pošten projekt, smo morali povabiti tudi goste. V taki dvorani smo težko realizirali komercialno zelo uspešen projekt. Zagotovo so nam bile pa zadeve, ki so se nam posrečile ali pa, ki smo jih zavestno naredili zato, da bi v gledalcih vzpodbudili še večjo željo po neki širitvi ciljne publike. Zdi se mi, da je to na nek način prispevalo k temu, da se je teater začel uveljavljati. Ena izmed uspešnic takrat je bila Zbeži od žene. Ta predstava je pripomogla k temu, da si je gledališče pridobilo vpogled širše javnosti.

Nina: Koliko se je gledališče prilagajalo duhu časa?

Milan Marinič: To je bilo obdobje, ki je bilo oblikovalcu programa celo nekoliko bolj naklonjeno. Takrat so bile politične teme bolj zanimive, kot danes, ker je bilo drugačno obdobje. Ko danes gledam nazaj mislim, da je bila ta aktualnost veliko bolj prisotna in se je zato nabralo kar nekaj gledališkega materiala, ki ga je bilo moč postaviti na oder, prej kot pa ga lahko danes. Danes je aktualna komedija in ne v smislu nekih aktualnih političnih in siceršnjih dogodkov. Medtem ko je takrat aktualnost igrala bolj pomembno vlogo.

Kranj pa je imel še to prednost, ker je s svojim festivalom Teden slovenske drame lahko s slovenskimi teksti pokazal aktualnost še mnogo bolj kot pa kakšen drug teater. Takrat so se v kranjskem gledališču zbirali kar soliden izbor sodobnih slovenskih gledaliških tekstov.

Nina: Koliko je na uvrstitev predstave v abonma vplival njen žanr?

Milan Marinič: Moram reči, da je moj bil odnos pri poslovanju teatra usmerjen v to, da naredimo program, ki bo dovolj žanrsko raznolik, dovolj zanimiv, zato da bomo lahko vzbudili interes ciljne publike, ki je takrat ciljala na naš abonmajski sistem. Želel sem, da je pri oblikovanju programa umetniški vodja suveren in samostojen. To je stvar programske in umetniške politike. Poslovanje je pa pravzaprav služba uresničitve programskih ciljev. Moj poseg v oblikovanje programske politike je zgolj v tem, da poskuša biti zanimiv, žanrsko zanimiv in da seveda ne izgublja občinstva. Kje in kako to storimo s programom je pa stvar programske politike. Poleg tega je pa tudi stvar poslovne politike, da programsko politiko ustrezno udejanji v prostor, v okolje, v medije. Poslovna politika mora v službi programske dati stvari v javnost. Ne smemo se zadovoljiti s tem, da bo javnost sama po sebi sprejela program. Treba je znati tudi sugerirati, da ga sprejme oziroma, da je kritična do njega.

Nina: Kaj pa nihanja števila abonentov? Ste opazili, da je zelo uspešna predstava pritegnila ljudi v vpis abonmaja?

Milan Marinič: Eno je gotovo. Taka uspešnost, kot je bila dosežena s predstavo Zbeži od žene, je bila presenetljiva in je zagotovo vplivala na porast abonentov. Treba je vedeti, da se bo ciljna publika odzivala po neki povprečni uspešnosti. Problem je samo v tem, kako znaš s programsko politiko ustrezno umestiti tudi tak program, ki je nekoliko zahtevnejši, je pa previdno zaviti v sodobno abonmajsko ponudbo. Celotna ponudba je tista, ki zaokroža neko celoto in v tej celotni abonmajski ponudbi lahko serviraš tudi nekaj, kar je po okusu širše populacija. Zagotovo je treba poskrbeti za kvaliteto.

Naše gledališče si je takrat lahko pomagalo še z dvema gostujočima predstavama tujih gledališč, ki smo ju vključili v abonma. Tako, da smo ob štirih svojih predstavah, lahko ponudili še dve, ki smo jih, potem ko smo izoblikovali lastni program, ustrezno osmislili, tako da smo zaokrožili v kar se da prijetno in zanimivo ponudbo.

Nina: Ali je bila bolj gledana domača ali gostujoča predstava? Kaj je tako gostovanje pomenilo za gledališče?

Milan Marinič: Kranjsko občinstvo je imelo neverjetno veliko srečo, da je lahko videlo toliko različnih uprizoritev. To je bilo eno izmed redkih mest, ki je imelo že v abonmaju dve gostujoči predstavi. Ob tem pa še festival Teden slovenske drame, ki je ponudil kranjskemu občinstvu ne zgolj domačo gledališko ustvarjalnost, ampak najširše, kar je bilo možno. Takrat tega ni ponujalo nobeno osrednje slovensko gledališče. Kranj pa je imel to veliko prednost. Kranjsko občinstvo je tudi na podlagi tega dobilo širok vpogled v zadevo, hkrati pa niso poznali le estetike kranjskega gledališča, ampak celotne slovenske ponudbe. Za to je bilo tudi za nas zelo pomembno ali je bila predstava uvrščena v abonma celjskega, mariborskega ali dramskega gledališča. Občinstvo je že vnaprej vedelo kakšna estetika se jim ponuja. Mogoče je bila v tistem obdobju ta estetika še bolj prepoznavna po posameznih gledališčih. Torej kranjsko občinstvo je dobro prepoznavalo gostujočo predstavo.

Že takrat smo si želeli pridobiti gostujoče gledališče na način reciprocitete, kar pomeni, da bi tudi mi lahko svojo predstavo uprizorili na njihovem odru. Kdaj se je sicer posrečilo.

Nina: Kaj je oviralo te izmenjave predstav?

Milan Marinič: Vsaka predstava je finančni zalogaček. Premik gledališča na drugo prizorišče je strošek, ki ga mora organizator pokriti. S številom sedežev se to ne da. Cena

vstopnice na enoto enega sedeža bi bila seveda previsoka, da bi se ta sedež lahko pokrili. Hkrati pa je treba vedeti še nekaj: kolikokrat gre povprečni občan v gledališče? Kolikokrat bi šel, če bi imel optimalno ponudbo? Vprašanje, če bi šel več kot enkrat na mesec.

Pogledati pa moramo tudi ciljnost. Koliko je ljudi, ki bi jo taka ponudba (na primer vsak vikend druga predstava) zanimala? Spominjam se, da smo nekoč sklenili, da ne sme biti nobenega vikenda brez gledališkega dogodka. Kar pa se nam danes zdi povsem logično. Mesto Kranj nima druge redne ponudbe. Obstajajo sicer tudi druge ponudbe, vendar tovrstna je bila samo ta. Če pa tega ni, pa to pomeni, da se ljudje nanjo ne navadijo. Publika je potrebno navaditi, ji ponuditi kar se da pestro ponudbo kulturnih dogodkov in iz te navajenosti, ki se odvija skozi dolgo časovno obdobje pride do oblikovanja potrebe in iz nje potem nastane reden obisk in nenazadnje zahteva organizatorjem, da ponudijo še pestrejši, zahtevnejši in bolj raznolik program.

Jasno je da se publika hitro opredeli – dajte nam še kaj novega. Konkretno opredeliti pa tega ne znamo in ali je to sploh res. Tudi to je treba preveriti, kajti ko pa ponudba je, ko pride do enkratnega gostovanja, bi se pa zgodilo, da bi imela publika premalo informacij o gostujoči predstavi. Najboljša informacija pa pride od prijatelja, ki je to zadevo že videl. Če pa je gostovanje samo enkratno, pa take informacije ne more biti oziroma ni ponovljivega dogodka. Kar pomeni, da treba natančno graditi, da je potem to trikrat, štirikrat ali petkrat ista predstava. Potrebno je računati, da bo najprej malo manj obiska, proti koncu pa vedno več. Spominjam se, da je bilo to zagotovo značilno za gostujoče predstave takratnega obdobja. Na prvih abonmajskih ponovitvah še ni bilo povsem polno, medtem ko je bilo gledališče na zadnjih ponovitvah povsem polno. Seveda, če so ljudje ugotovili, da je predstava zanimiva. Informacija o predstavi je močnejša od nekega prijatelja, znanca, kot pa s strani gledališča ali medijev. Morda je danes zaradi razširjenosti medijev malo drugače. Problem pa je v tem, da se preveč govori o dogodkih, ki so zanimivi za medije. Na drugi strani pa o gledališču bolj redko poročajo. Torej, zakaj ni več gostovanj: eno so finance, drugo pa je problem, kako zapolniti ta prostor, da preveč dogodkov ni breme.

Če pa bi bile zadeve avtomatsko pokrite, če bi nekdo zagotavljal sredstva, ki bi predstavljala pokritost večjega števila gostovanj, potem pa to ne bi bilo problem. To bi pomenilo, da bi ljudem prišlo v navado, hkrati pa bi bilo dobrodošlo tudi zaradi tega, ker je Kranj blizu Ljubljane. Ljubljanska publika ima redno ponudbo gledaliških predstav ljubljanskih gledališč. Mariborskega, ptujskega, novogoriškega pa malo manj ali skoraj nič. Kar pomeni, da za širšo ciljno publiko ne bi bil problem se zaradi predstave pripeljati v Kranj. Ko bi se zgradila takšna ponudba, bi to pomenilo, da bi Kranj postal regijski gledališki center. Nekdo pa bi moral zagotoviti, da se gledališče ne bi ukvarjalo s problemom finančne pokritosti. Sedaj pa je gledališče obremenjeno s tem ali bo več investiralo v nov zanimiv projekt, ki ima vzporedne aktivnosti, propagando ali pa bomo poskrebali za to ali bomo pripeljali še gostujoče predstave in s tem vzdrževali publiko. Tako se ukvarjaš zgolj z zadregami, kako finančno uspešno poslovati v prid svoji lastni produkciji in ustvarjalnosti. Tu pa je potem zadrega.

Nina: Kaj pa struktura publike? Se je kaj spreminjala?

Milan Marinič: Takrat smo sledili in poskušali analizirati publiko zgolj glede na to, kakšni populaciji je bila predstava namenjena. Ali so bile to mladinske ali otroške predstave. Podrobnejših analiz pa nismo delali. Smo pa seveda lahko vsaj malce analizirali abonente, saj so se ti vsaj malce registrirali z izbiro vrste abonmaja (študentski, upokojenski popust). Vendar so ti podatki delno zavajajoči. Mi smo imeli v Kranju dovolj ustrezno populacijo srednje generacije, dovolj tudi upokojenske generacije, zagotovo pa premalo študentskih. Študentje so se bolj orientirali na ponudbo v ljubljanskih gledališčih. Na tem mestu smo v Kranj takrat zagotovo naredili premalo. Teater je namreč vedno pomenil nekaj za zrelejše ljudi. Menim, da je fenomen predvsem v tem, da se je ponudba v srednjih šolah povsem

izničila in če je dobil otrok v zgodnji dobi pravo ponudbo in en pozitiven odnos do gledališča kot takega, potem je tak otrok ostal v gledališču tudi kasneje. Zagotovo je perspektiva v tem, da gledališče populariziramo med mladimi.

Nina: Beg mladih igralcev, nestimulativno okolje...

Milan Marinič: Recimo ta beg igralcev se je dogajal tudi že takrat. Predvsem je bilo to zaradi tega, ker igralec je umetnik. Kot umetnik potrebuje neko spodbudo, odmev, reakcijo. Potrebuje kreativno reakcijo. Tako, ki mu je stimulacija in ga vzpodbudi k njegovi nadaljnji ustvarjalnosti. Če je tega premalo, ni dobro. Zato ne smemo zameriti igralcu, ki zapusti gledališče, kjer tega ne dobiva. Marsikdo pa je ob menjavi gledališča razočaran.

Marsikdo sploh ne ve, da je v Kranju teater. Tako okolje prav gotovo ni stimulativno. Gledališče ni nagrajeno za uspešnost. Ni nagrajeno ne za komercialno uspešnost in ne za ustvarjalno uspešnost. Lahko pobereš vsa priznanja na raznih festivalih, pa ne bo tega nihče opazil. Jasno pa je, da je denar tisti, ki ustvarjalcem omogoča nadaljne ustvarjanje. Če tega ni, nastane kriza in zato imajo gledališča vsake toliko časa krizo. To je ustvarjalna kriza, ki pa ni le zaradi financ. Te so eden od povodov, ker ta omogočajo, da se kriza razbohoti, ker ne moremo in ne znamo ustvariti novih spodbud. Če ne dobim nove spodbude, sem ustvarjalno mrtev, ne ustvarjam novega in zanimivega programa. Pa tudi igralec ne more narediti nekaj novega, zato je vsake toliko časa potrebno zamenjati ljudi, da pride neka nova energija.

Nina: Kako vi doživljate komercializacijo?

Milan Marinič: Sam sem bil na kranjsko gledališče zelo navezan. Danes pa se ubadam z drugim vidikom komercializacije, ker delam na raznovrstnosti programov.

Vendar pa se me komercializacija na gledališkem področju še vedno močno dotakne. Imam občutek, da so se vrednote sprejemanja te umetnosti spremenile. Res je, da se je skozi čas vse spremenilo in brez dvoma mora tudi na tem področju priti do sprememb. Vendar se mi zdi, da se bo to poznalo na ljudeh. Problem je s človekom. Kje bo videl vrednote, kam bo usmerjal svojo energijo, kje bo videl lepoto, poetiko, ustvarjalnost... Človek bo kot posameznik, skupaj s svojo skupino udejeval svoje interese in ti interesi bodo spreminjali svet.

Komercializacija gledališča ni vplivala na take razmere in stanja na vseh področjih. Komercializacija teatra je rezultat našega siceršnjega življenja. Jaz samo obžalujem, da je temu tako. Jaz tako življenje sprejemam kot golo dejstvo, ne zadovoljim pa se s prehitro ugotovitvijo, da je tak teater dobrodošel, zato ker so v krog sprejemanja teh dogodkov pripeljani novi ljudje, ki prej niso nikoli prestopili praga gledališča. Bojim se namreč, da ko bo enkrat hotel tak človek stopiti v resno gledališče, bo stopnica praga previsoka. Naporov pa nimamo radi, ane? Radi se počasi vzpenjamo in tak prehod je lahko prezahteven. Hkrati pa sem za tovrstne premike hvaležen, ker to indirektno prispeva k temu, da imajo tisti, ki pa vseeno drugače gledajo na to, še bolj utemeljeno prav. Trdno sem prepričan, da se bo zaradi količinsko preobsežne ponudbe, da te ponudbe toliko preveč, da se bomo zavedali neke drugačnosti.

Smeha pa ne smemo metati v isti koš. Komercializacija ni vse. Moti me samo to, da nekdo zlorabi besedo kultura in besedo gledališče za nekaj, kar to ni. Je pa to ponudba, ki je povsem vmesna in tudi mora biti. Samo ne jo smatrati za kulturno ponudbo. Ni vse teater.

Ljudi je potrebno počasi navajati. Jaz šele sedaj vidim, kaj pomeni razvoj. Vsaka ustanova pa mora pripraviti ta teren, da nekoliko hitreje dvigne nivo. To je možno. Vse je v razvoju in ta proces traja kar nekaj časa.

Nina: Ste imeli za pridobivanje financ postavljene kakšne pogoje? Ste z ministrstva dobivali kakšne inšpekcije?

Milan Marinič: Tega ni bilo. Če danes gledam nazaj, je situacija zelo podobna, kaj mora ustanova narediti, da je dobila sredstva. Danes je za pridobitev nekih sredstev potrebno mnogo več napora, bolj natančno je treba opredeliti in utemeljiti projekte. Res pa je, da evalvacije včasih ni bilo. Edina evalvacija je bila publika, ki se je odzivala. Nato smo poročali: da, publika se odziva. In to je bilo to. Izpolnjevali smo tudi statistiko. Danes je potrebno oddajati popolna evalvacijska poročila.

Problem je mogoče v tem, da v kulturi še vedno delamo bolj ali manj pošteno. Te kontrole so izhajale iz drugih področij. Sam jih popolnoma sprejemam, ker vidim, da je to potrebno. Problem nastaja v tem, da smo na tem področju malce preveč togi. Za tiste, ki nam postavljajo posamezne zahteve, so te zadeve preveč tuje. Drugače pa ni kakšnih posebnih kontrol na tem nivoju. Program smo vedno naredili. Mislim pa, da se v Kranju ni nikoli zgodilo, da projekt, ki je bil financiran, ne bi bil izveden. Ni bilo predstave, ki bi odpadla, še do zamenjave dvomim, da je prišlo. Jaz se tega ne spominjam.

Nina: Ste finance dobili za posamezno predstavo?

Milan Marinič: Da.

Ko sem prišel zraven, smo se financirali le iz proračuna občine. Po krizi, ki je pri nas nastopila, smo nato prešli na sofinanciranje s strani države. Najprej le za en projekt, nato pa za uprizoritev. Uprizoritev smo imeli sofinancirano s strani države, se pravi ministrstva, plače in pa splošni materialni stroške pa je pokrivala občina.

Nina: Kako pa je bilo s sponzorji?

Milan Marinič: Mi smo takrat s sponzorji prvič poskušali sodelovati. To so bili neki drobni začetni šolski premiki. Mislim, da se je začelo s Tednom slovenske drame. Potem smo prešli tudi na začetke sponzoriranja posameznih projektov, ampak ti prispevki so bili zelo skromni v primerjavi s stroški celega projekta. Pa še to je bilo lažje pridobiti neke materiale za potrebe predstave kot pa finančna sredstva. Tega je bilo takrat zelo malo.

Zanimivo pa je, da je bilo težje pridobiti sponzorje iz svojega lastnega okolja. Mi smo si uspeli pridobiti nekaj sponzorjev iz Ljubljane. Medtem ko je bila občina Kranj kar malo »zategnjena«.

Gledališče je bilo v Kranju vedno malo bolj odrezano od ostalega dogajanja. Ni bilo duša takratnega mesta. Mesto ga je premalo uporabilo kot osrednjo kulturno institucijo občine oziroma celotnega gorenjskega področja. Moje ambicije so takrat vodile v tej smeri. Poskušal sem povezati gledališče z mestom.

Nina: Ali se je delež s strani občine in s strani države kaj spreminjal?

Milan Marinič: Večinoma se je spreminjal. Mesto je bolj ali manj obdržalo ta nivo. Občina je gledališču bolj ali manj namenjala vedno isto vsoto in ga na ta način ohranjala. Da pa je gledališče postajalo uspešnejše, je pa to delalo s sredstvi države. To je takrat pomenilo velik preskok. Brez tega je vprašanje kako bi uspeli voditi gledališče.

Nina: Komercialna gledališča? Se je kakorkoli poznal pojav komercialnih gledališč?

Milan Marinič: Ne. Mi imamo v abonmaju 600 abonentov, ki prihajajo tudi iz Mengša, prav tako pa tudi naši iz Domžal hodijo v Mengeš. Jaz mislim, da na tem mestu ni nobenega problema.

Nina: Verjetno je pomembno tudi dejstvo, da so te predstave drugačne...

Milan Marinič: Pa veste kaj, to je samo ena od ponudb, ki je, kot rečeno, dobrodošla.

Nina: Ste več dali na sam ugled gledališča ali na polne abonmaje?

Milan Marinič: Na področju, za katerega je bil odgovoren umetniški vodja, sem želel, da je suveren in odgovoren. Mislil sem, da sem ga spodbujal k temu, da je program v prvi vrsti. Najprej je moral biti program zanimiv, tudi zaradi tega, ker se je hotelo gledališče afirmirati preko programa, kajti gledališče se ne more primerjati z ničimer drugim kot s programom. Takrat smo mi absolutno vztrajali na tem, da je potrebno narediti dober program. Gledališče je takrat s programom zanesljivo začrtavalo smer, ki pomeni zaokroženje celotne ponudbe slovenskega gledališkega prostora. Kranj je bil sestavni del tega gledališkega prostora.