

Alternativa danes?

Abstract

What Is Today's Alternative Culture?

The article is a summary of a discussion held at *What Is Today's Alternative Culture? The Art of Creating Theatre Outside of Production Formats*, a convention held by the Slovenian Society of Theatre Critics and Theatrolgists. The convention was organized as part of the 50th edition of the Borštnik Festival. The discussion was focused on the following questions: How can we resist the project paradigm and hyperproduction? How do we determine the value of our work? Who are the true agents of transformation and where will a "revolution" come from? We realized that both institutions and independent organizations are immersed in the same "alternative culture" and that existential uncertainty fuels malleability, fear and fragmentation. We have also determined that the equality of partners is necessary in order to establish fluidity, dialogue and cooperation. For this reason, the independent scene and its creators must be empowered, systemic support must be established, and the subordinate position of the entire artistic and cultural field must be dissolved.

Keywords: performing arts, alternative culture, production, cultural policy, cooperation between state institutions and independent organizations

Nika Arhar is a self-employed cultural worker. She is a critic, a publicist and moderator of various discussions on performing arts. (nikaarhar@yahoo.com)

Nika Leskovšek is a dramaturge and a PhD student at the Academy for Theatre, Radio, Film, and Television. She has authored several theoretical discussions on contemporary performing arts and Slovene theatre works. (nika.leskovsek@gmail.com)

Povzetek

Prispevek predstavlja povzetek razprave s srečanja Društva gledaliških kritikov in teatrologov Slovenije z naslovom *Alternativa danes? Umetnost ustvarjanja gledališča zunaj produkcijskih formatov*, ki je potekalo leta 2015 v sklopu petdesetega Borštnikovega srečanja. Osrednja nit razprave so bila vprašanja: Kako se upreti projektni logiki in hiperprodukciji? Kako določiti vrednost delu? Kdo so tisti, ki si zares želijo sprememb in s katere strani pričakujemo »revolucijo«? Ugotovili smo, da se tako institucije kot neodvisne organizacije utaplajo v isti »alternativi«; da eksistencialna ogroženost podpira vodljivost, strah in fragmentacijo ter da je treba podpreti pretočnost, dialog in sodelovanje, katerih predpogoj je enakovrednost partnerjev – zato so nujni opolnomočenje neodvisne scene in ustvarjalcev, sistemska podpora in odprava podrejenega položaja, v katerega je potisnjeno celotno umetniško in kulturno področje.

Gljučne besede: uprizoritvena umetnost, alternativa, produkcija, kulturna politika, sodelovanje med državnimi institucijami in neodvisnimi organizacijami

Nika Arhar je samozaposlena v kulturi, kritičarka, publicistka in moderatorica pogovorov na področju uprizoritvenih umetnosti. (nikaarhar@yahoo.com)

Nika Leskovšek je doktorska študentka na AGRFT in praktična dramaturginja; piše teoretske razprave na področju sodobnih scenskih umetnosti in sodobne slovenske dramatike. (nika.leskovsek@gmail.com)

Uvod

Na jubilejnim, petdesetem Borštnikovem srečanju je 20. oktobra 2015 potekalo srečanje v organizaciji Društva gledaliških kritikov in teatrologov Slovenije z naslovom *Alternativa danes? Umetnost ustvarjanja gledališča zunaj produkcijskih formatov*. Srečanje je minilo v obliki treh dogodkov. Prvi je nosil naslov *Teoretsko-zgodovinska izhodišča*, na njem pa so štiri priznani slovenski teatrologi, Rok Vevar, dr. Blaž Lukan, dr. Barbara Orel in mag. Primož Jesenko, zastavili izhodišča za nadaljnjo strokovno razpravo; s teoretsko analizo in z zgodovinskim pregledom posameznih gledaliških fenomenov so postavili odskočno desko za odčitavanje nadčasovnih gledaliških simptomov ter razgrnili svoj pogled na gledališko sodobnost. Sledila sta dva moderirana strokovna pogovora. Prvi, z naslovom *Repertoarne politike*, je bil posvečen institucionalnemu gledališkemu področju oziroma javnemu sektorju. K pogovoru so bili vabljeni Diana Koloini, umetniška vodja SNG Maribor, Mare Bulc, režiser in nekdanji umetniški vodja Gledališča Glej, Amelia Kraigher, takratna selektorica Borštnikovega srečanja, in Igor Ružič, gledališki kritik s Hrvaškega. Drugi pogovor je nosil naslov *Primeri drugačnih modelov produkcijskih načinov*, na njem pa so sodelovali akterji s področja neinstitucionalnih uprizoritvenih praks: Nevenka Koprivšek, umetniška direktorica Bunkerja in festivala Mladi levi, Jedrt Jež Furlan, kolumnistka, piarovka, samozaposlena v kulturi, Bojan Jablanovec, umetniški vodja Vie Negative, Uroš Kaurin, igralec in sodelavec KUD Moment iz Maribora, ter Nika Bezeljak, režiserka mlajše generacije, aktivna zlasti v neinstitucionalni produkciji v Mariboru in tudi v produkciji za mladino in otroke. V pogovor so se s komentarji in predlogi spontano vključevali udeleženci iz občinstva, kakor je razvidno iz tega povzetka transkripcije srečanja.

Zastavek srečanja je bil premagati malodušje, v katero vodi občutek brezizhodnosti obstoječega inertnega produkcijskega stanja. Želeli smo – kot pove ime srečanja – spregovoriti o alternativah: alternativi trenutni gledališki hiperprodukciji, vsebinsko-estetskih in produkcijskih alternativah, alternativah reprodukciji vzorcev trenutnega delovanja, ki je posledica obstoječe kulturne in finančne politike na državni ravni. Želeli smo graditi na primerih dobrih praks ter na podlagi primerjave s preteklostjo in tujino začrtati možnosti drugačnih načinov (so)delovanja na področju sodobne gledališke umetnosti.

Prispevek je razdeljen na dva tematska dela, v katerih se prepletajo mnenja in razmišljanja vseh sodelujočih, ne glede na to, na katerem od treh omizij so nastopali. V prvem delu ima zapis enoten tok, v drugem pa je razdeljen po posameznih problemskih področjih.

Prvi del: »Vsi smo alternativa.«

Diana Koloini: »Dejstvo je, da je Slovenija izrazito centralizirana in so celotno kulturno življenje in verjetno tudi vsa druga področja zunaj Ljubljane močno depri-privilegirana. S sredstvi, ki jih imamo na voljo za program v mariborski Drami, kamor sem komaj prišla, smo potisnjeni v pozicijo, ko se borimo za preživetje programa, v katerem ni zares prostora za kaj nestandardnega – morda je prostor za utopijo možen le znotraj posamične uprizoritve. Strinjam se s tezo, da smo vsi že ponotranjili logiko obstoječega sistema, ki se tudi meni zdi pogubna in brezperspektivna, vendar ta hip ne vidim druge možnosti, kot da si prizadevam za čim uspešnejšo porabo omejenih sredstev za uprizoritve in spremljevalne dogodke, s katerimi bi pritegnili pozornost javnosti. Čeprav drži tudi, da zaradi hiperprodukcije dogodki, vključno z našo razpravo, nimajo prave teže; so prej nekakšen piar, s katerim si zagotavljamo obstoj v javnem prostoru in poskušamo sporočiti: 'Tu smo, tehtno razmišljamo o resničnih problemih in tudi iščemo rešitve, ki so pomembne ne le za nas, ampak za ves slovenski javni prostor.' Skratka, potrebujemo nov produkcijski model, pri čemer zmanjšanje števila uprizoritev in produkcije ni mogoče, saj to pomeni tudi manj finančnih sredstev.

Mare Bulc: »V Gledališču Glej smo v zadnji sezoni mojega umetniškega vodenja uvedli program enoletnih rezidenc. To pomeni, da ustvarjalec ali ustvarjalna ekipa prejme sicer zelo malo finančnih sredstev, vendar pa dobi prostor in tehniko za enoletno ustvarjanje, ki ni vsebinsko vezano na projektno logiko. Umetnik si sam določa, kako bo izrabil to leto: z enim dolgoročnim projektom, z več projekti ipd. Podlaga za to idejo so moje izkušnje, ki kažejo, da ustvarjalci ne komuniciramo neposredno z gledalcem, ampak vedno – najsi gre za institucionalno ali nevladno sceno – najprej s producentom. Želel sem ustvariti razmere, v katerih se ustvarjalcu ali skupini, potem ko je izbran(a) v rezidenčni program, ni treba boriti za projekt in se dogovarjati z umetniškim vodjem, kaj in kako bo delal, temveč si lahko ustvari lastne pogoje in sledi svojim idejam. Ne mislim, da je ta model rešitev za slovensko gledališko sceno, zdelo pa se mi je, da bi lahko bil rešitev za Glej. Glede na drastično zmanjšana projektna sredstva sem namreč razmišljal ravno v nasprotni smeri od hiperprodukcije – zato sem ekipi Gleja, ki je društvo, v katerem se člani pogosto odločajo z glasovanjem, predlagal, da se spremenimo v rezidenčno institucijo: da torej ukinemo klasičen model dvo- ali trimesečnega procesa dela na uprizoritvi in namesto tega vsako leto ponudimo prostor dvema ali trem umetnikom ali umetniškim skupinam. To je bilo obdobje, ko je bil program Gleja po dolgem času financiran na podlagi večletnega programskega razpisa in predlog je v ekipi porodil verjetno upravičen strah, da tako radikalna produkcijska sprememba na naslednjem razpisu ne bo podprta. Zato smo sprejeli kompromis in v program uvrstili le eno rezidenco. Ena od težav, ki jih vidim, je, da se sedanji model delovanja med posameznimi institucijami in nevladnimi organizacijami ne razlikuje: v tem smislu smo vsi kulturniki alternativa in rešitve lahko najdemo le skupaj. Drobljenje ne vodi nikamor.«

Igor Ružić: »Pri čemer je vprašanje, kdo je tisti, ki si zares želi spreminjati estetiko in sistem. Kdo naj bi bil tisti, v čigar interesu je spreminjanje uprizoritvenih estetik? Pri dvajsetih nimaš dovolj znanja in glede na to, da gledališče reflektira družbo tudi v smislu notranje hierarhije, hitro podležeš komu na višjem položaju. Naj bi bile potem spremembe v interesu direktorjev, umetniških vodij, režiserjev z visokimi honorarji? Ne. Spremembe vedno hočejo tisti 'od zunaj', tisti, ki niso del sistema, a bi radi nekaj pridobili. Tako ostane nekaj ljudi, ki protestirajo, nekaj zagovarjajo, ustvarijo kakšen medijski zapis; tako kot gladovna stavka Mihe Turšiča. Tu gre za osebne boje posameznikov, ki skušajo doseči neko spremembo. Vendar se, kot smo videli že večkrat, spremembe ne morejo zgoditi na ta način. Mogoče bi lahko ustvarili razmere, v katerih bi bil status samozaposlenega v kulturi bolj zanimiv kot zaposlitev v ansamblu: tako bi se začele spreminjati same institucije – najprej kadrovske, morda zaradi tega tudi estetske in politične. Ko govorimo o uprizoritvah, ves čas razmišljamo projektno in vedno govorimo o zmanjševanju programskih sredstev. Res se zmanjšujejo, a sredstva za plače, to, zaradi česar institucije obstajajo in zaradi česar so tako vkopane, se znižujejo le malo. To bi morali reševati drugače, a je odvisno od vodilnih, katerih interes je drugje.

Oliver Frlijić je predstavil dober primer. Fasado Hrvaškega narodnega gledališča na Reki je izkoristil kot javno dobro in prostor umetniške svobode sredi mesta, kjer je sicer vse dogajanje v javnem prostoru nadzorovano. Da je na nacionalno gledališče obesil zastavo gibanja LGBT, je nekakšen premik, vsekakor drugačna gesta kot pa prodajanje zagrebškega Hrvaškega narodnega gledališča za sponzorska sredstva in Dinamovo projiciranje žoge na fasado gledališča. Sredi mesta, polnega reklam, je lahko tudi gledališče kakršnakoli reklama. Mislim, da je to način, na katerega moramo v današnjem času, ko se veliko razmišlja o tem, koliko kultura stane in ali jo sploh potrebujemo v tolikšni meri, reševati institucije. Sicer bo na koncu alternativa stala pred Hrvaškim narodnim gledališčem in ga branila pred bagerji, ko ga bodo začeli spreminjati v podzemno garažo ali nakupovalni center.

Razmišljati moramo tudi o srečanju institucionalnega in neinstitucionalnega sveta, o skupnem delu. To se že dogaja, ampak pri tem ne mislim na trk, konflikt ali celo eksces, ki strateško ne prinese sprememb, ampak na trajnejše sodelovanje.«

Marina Milivojević-Madžarev: »Da, takšne oblike sodelovanja se že dogajajo. Na veliki sceni Narodnega pozorišta v Beogradu je Andrés Urbán režiral Rodoljupce, enega najbolj problematičnih in pogumnih srbskih tekstov o zlorabi patriotizma. Frlijić je v Ateljeju 212 režiral uprizoritev Zoran Đinđić, ki so jo zaradi številnih težav in konfliktov kmalu umaknili s programa. A Srbija je družba velike inercije. Nam pa je lahko primer Srbije, kjer se posamezen umetnik, ki postane prepoznaven, hitro institucionalizira, celo *sam* postane institucija, podlaga za vprašanje: Ali je lahko nekdo, ki postane institucija, alternativa? Lahko še vedno govori isto kot prej, a njegova pozicija je drugačna.«

Uroš Kaurin: »Vrnimo se k obravnavi estetskih praks v odnosu do produkcijskih praks. Zdi se mi, da je razpravljanje o estetskih praksah irelevantno, saj je pro-

dukcija tista, ki določa rezultat. Pogovarjanje o tem, kaj lahko naredimo v okviru posamezne uprizoritve, v tem malem mikrokozmosu, ker celotnega sistema ne znamo ali si ga ne upamo spremeniti, se mi zdi naivno. Tako se ne more spremeniti nič, saj je ta mala predstava le del istega velikega sistema. Morali bi radikalno prevetrili celotne strukture gledališč. Vem, zdi se utopično, a mislim, da bi za vsako predstavo morali uporabiti drugačen produkcijski vzorec v konkretnem dogovoru z ustvarjalno ekipo, režiserjem in ansamblom. In če govorimo o tem, kdo naj bi to spreminjal – ljudje od znotraj. Predrzna bi bila tudi globoka sprememba produkcije, v kateri bi bil vsak element postavljen pod vprašaj. Ni zares razlike med neodvisno in institucionalno sceno, vsi delamo dva meseca, rezultat je enak, ker je kalup isti. Rezultat se lahko spremeni le, če se spremeni način dela.«

Diana Koloini: »Se povsem strinjam s to tezo. Trenutno smo ujeti natanko v to, da način produkcije določa vse uprizoritve, vse, kar se v gledališču sploh še zgodi. Čeprav menim, da ne popolnoma, ker bi potem lahko rekli, da je ustvarjanje uprizoritev enako kateremukoli proizvodnji produktov, sama pa vendarle še verjamem v gledališče kot umetniško, ustvarjalno delo. V tistem, kar v uprizoritvi odstopa od produkcijskega procesa, čeprav do njega ni avtonomno, torej v ustvarjanju in ne zgolj produciranju, vidim prostor utopije. Ni pa to optimalen model in vendarle bi morali začeti upoštevati potrebo, da se produkcijski proces podredi uprizoritvi. Stvari je treba obrniti. In strinjam se, da lahko do spremembe pride le v institucijah. Zdaj smo prišli že tako daleč, da se je vsaj delno pokazala potreba po novem modelu tudi v institucijah, saj je obstoječi model očitno izčrpan.«

Nenad Jelesijević: »Podpiram Uroševu razmišljanje in ga razumem kot potrebo po samoorganizaciji, samoiniciativnosti, socializaciji v neki skupini. Če kaj, je ravno to alternativa v današnjem sistemu. Šele ko si zagotoviš pogoje za na primer enoletni proces, lahko iz tega izide estetika, drugačna od ustaljene. Treba si je vzeti prostor in čas, to pravico, ker ti je ne bo nihče kar podelil. Vedno je bilo tako – nekateri si upajo nekaj narediti, ne glede na njihov položaj, drugi pač ne. Pri tem se začnejo stvari spreminjati ali ostajajo na ravni *statusa quo*.«

Nika Bezeljak: »Razmisleka se mi zdi vredno že samo dejstvo, da govorimo o nujnosti rezultata. Pomembno se mi zdi, da si sploh dovolimo iti po poti brez točno določenega rezultata. V tem smislu je bil zanimiv recimo razpis za kulturne inkubatorje. Pomembno bi bilo, da postanejo takšni prostori zanimivejši za vse ustvarjalce, da bi podpirali pretočnost, da ne bi šlo vedno za enosmerno željo po preboju v institucije, po zasedanju tega prostora in prepoznavnosti, ampak odprtost v obe smeri. Neodvisna scena se mi zdi zanimiva prav zaradi svobode pri izbiri načina dela in sodelavcev.«

Simona Semenič: »Glede tega je povsem vseeno, kje delaš. Med institucionalno in nevladno sceno ni nobene razlike. Nevladne organizacije so prav tako hermetične kot javni zavodi. V resnici so zaradi preživetja še dosti bolj birokratske in drobnjakarske.«

Rok Vevar: »Če že govorimo o tem, da produkcija določa oz. je nadrejena vsebini: s Simonu sva se spomnila nekega absurdnega primera. V filmu *Krogla nad Broadwayem* Woodyja Allena, ki se dogaja med gospodarsko krizo v 30. letih prejšnjega stoletja v New Yorku, pripravljajo predstavo. Režiser napiše tudi besedilo, zasebni investitor pa produkciji postavi pogoj, da v predstavi igra njegova žena, igralka. Njen voznik, ki jo vozi na vaje, začne aktivno sodelovati v procesu in popravljati besedilo. Na koncu je užaljen, ker igralka sama spreminja besedilo, ki ga je že 'popravljal', zato jo ustrelji. To je karikatura tega, kako vsebinske stvari režira mašinerija okoli vsebin, ne pa vsebine same. Institucije in nevladne organizacije bi morale te vzorce, ki skušajo vsebino ukalupiti z nekimi produkcijskimi okviri, reflektirati in se jim upreti.«

Simona Semenič: »Moramo se zavedati, da je osel mrtev in zdaj tolčemo po njem, da bi se čudežno vzdignil – pa se ne bo. S tem se moramo sprijazniti. Osel je mrtev, države ni. Kot je rekla Diana: 'Ne vem, kaj naj.' Ampak ta 'kaj' je odgovor in to lahko storimo samo skupaj. Izumiti moramo nove načine.«

Mare Bulc: »Moramo si dajati predloge. Konkreten predlog za umetniške vodje institucij, kjer deluje tudi mala scena, je, da se ponudi male odre v umetniško upravljanje drugim. To ne bi bilo nič nenavadnega, takšne primere že poznamo. Mogoče lahko drug umetniški vodja to malo sceno razume tako kot Frlijić fasado gledališča, kot nekaj, kar je del teatra, hkrati pa jo vodi neka druga skupina, posameznik.«

Rok Vevar: »Ta predlog me spominja na delovanje Male drame v 60. letih. Sploh nam ni treba izumljati novih stvari – nekatere oblike programiranja v preteklosti so bile glede na današnje razmere izjemno inventivne.«

Simona Semenič: »Če bi se vse institucije združile – vem, da je to nemogoče, ampak če bi se – bi lahko rekli: za ta sredstva bomo naredili tri predstave ali pa nobene. Ali pa če bi vse institucije poslale ves ansambel na sabatno leto in rekle: zdaj pa se pogovarjajmo naprej. Treba je biti radikalen, tvegati, da boš ostal brez plače – res pa je, da sama ne bi tvegala, če bi imela plačo ...«

Diana Koloini: »Kar predlagaš, je kulturni molk. To vprašanje je stalnica ... Doslej smo se ga vedno, kadar je postalo aktualno, ustrašili, saj da bodo potem ugotovili, da nas ne potrebujejo.«

Mare Bulc: »Tisti, ki so na vodstvenih pozicijah, si morajo upati. Vsi pa se zavedamo, da je delo umetniškega vodje težko in kot delovno mesto ogroženo, saj si hitro odstavljiv. Če umetniški vodja ne more krojiti notranjega ustroja institucije, kako bo zunanjega?«

Amelia Kraigher: »Kaj pa direktorji nevladnih organizacij, ki so tam že sedemnajst let?«

Simona Semenič: »Če niso direktorji, so ti ljudje kar na lepem eksistencialno ogroženi. Jasno, da se potem podrejujejo sistemu. To je odlična strategija sistema. Direktorji bi bili manj vodljivi le, če bi imeli zagotovljeno plačo.«

Drugi del: »Dobrodošli, ljubitelji umetnosti.«

O neodvisni sceni in njeni prihodnosti – preteklost in sedanjost, želje in realnost

Nevenka Koprivšek: »Na neodvisni sceni gre predvsem za drugačne produkcijske odnose kot v repertoarnih gledališčih oz. javnem sektorju; na primer, lahko si svobodno izbiraš sodelavce. Ne pomeni pa, da si finančno neodvisen od javnih sredstev. Tudi mi delamo v javnem interesu, omogočamo javno dostopnost produkcije in prispevamo k boljšemu življenju na splošno.«

Nika Arhar: »So produkcijske razmere v nevladnih organizacijah res drugačne? Kakšne produkcijske razmere si nevladna scena sploh lahko privošči?«

Nevenka Koprivšek: »Eno je, kakšne si lahko privošči, drugo, kaj je bila izhodiščna želja. Poglejmo gledališče Glej pred približno petindvajsetimi leti. Takrat je bil to prostor eksperimenta, nekakšnega prehoda med akademijo in institucijo. Mi pa smo si želeli, da bi vsaj nekaterim od nas in vsaj začasno uspelo sodelovati na drugačen način; da bi morda imeli daljši in drugačen delovni proces, kot ga imajo v repertoarnih gledališčih. Nekateri pravijo, da je sodobna umetnost kot otroška bolezen: z njo se ukvarjaš, ko si še mlad in neumen, ko odrasteš in postaneš resen, pa te otroške bolezni minejo in greš v repertoarno gledališče. No, od takrat so se nekatere stvari precej spremenile. Velik korak naprej je programsko financiranje nevladnih zavodov, ki zagotavlja malo več stabilnosti in vzpostavitev infrastrukture. Ostala pa je prekarnost. Ni jih veliko, ki bi lahko od tega dejansko živeli, najsi bodo umetniki ali producenti.«

Jedrt Jež Furlan: »Glede na to, kako se stvari obračajo, se mi zdi, da naša ministrica¹ ni daleč stran od resnice, ko na otvoritvah ljudi nagovarja z: 'Dobrodošli, ljubitelji umetnosti.' Vsi skupaj pristajamo na to, da smo ljubitelji in amaterji. Delamo nekaj, kar imamo radi, in za to smo včasih celo kaj plačani, včasih pa ne. Še kar naprej vsi delamo napol zastonj.«

Neodvisnost neodvisne scene: med povezovanjem in avtonomijo

Uroš Kaurin: »Kolikor spremljam, se mi zdi, da je prav v Mariboru scena stopila skupaj v trenutku, ko je bila tako slabo podprta in oslABLJENA, da je dosegla dno. To je ljudi povežalo, nastalo je več pobud, ki so ubrale smer skrajnega ljubiteljstva in se začele spraševati, zakaj sploh delamo vse to. A vprašanje je, kako dolgo človek zdrži v tem.«

¹ Med 18. septembrom 2014 in 25. aprilom 2016, torej v času razprave, je bila kulturna ministrica Julijana Bizjak Mlakar (op. ur.).

Nika Bezeljak: »Ko govorimo o neodvisni sceni, se moramo vprašati, od česa je zares neodvisna. Ves čas se pogovarjamo o subjektih, se pravi institucijah, ki jih imenujemo neodvisne, pa to niso zares, saj jih financira država in delujejo v kontekstu obstoječe kulturne politike. V Mariboru se je začelo s totalnim rušenjem tega – in temu bi potem lahko rekla totalna alternativa, ki je povsem ločena od visoke kulturne institucionalne produkcije, njenega občinstva in tudi od strokovne javnosti. Je pa vprašanje, ali naj ostanemo ta alternativna možnost s svojim alternativnim občinstvom ali je to le prehodno stanje, ki nam omogoča preboj in to, da postanemo *mainstream*. Gre za odločitev, potrebna je tudi pretočnost, nekatere stvari na sceni ostajajo, mislim pa, da to ni le prehodna faza ali faza levitve.«

Distribucijska mreža: kako se je lotiti

Nevenka Koprivšek: »Za razvoj neodvisne scene moramo imeti izpolnjene osnovne pogoje: dostop do prostora, sredstev, časa, možnosti za izobraževanje, diseminacijo, distribucijo, prostor za razmislek in refleksijo. Ti pogoji sicer sami po sebi obstajajo, vendar smo k približno normalnim razmeram delovanja pripuščeni le za kratka obdobja. Za umetniški proces, ki bi bil onkraj serijske reprodukcije, je potreben čas in eno leto se zdi povsem legitimna zahteva. Ampak čas moraš kupiti, sredstev pa ni dovolj. V enega ključnih zidov se praviloma zaletimo pri dostopu do občinstva, torej pri diseminaciji in distribuciji postprodukcije. Bilo je nekaj poskusov povezovanja že obstoječe infrastrukture, vendar bi za trajnejšo vzpostavitev distribucijske mreže potrebovali posebna, temu namenjena sredstva, proaktivno kulturno politiko, ki bi to omogočila, morda bi lahko za dostopnost na ozemlju vse države celo redistribuirali del javnih sredstev. Zdaj pa ves čas delamo brezplačno ali čakamo, da nas bo kdo kam povabil, pri čemer kulturni centri iščejo predvsem lahkotnejše vsebine, ki naj bi jih lažje prodali. Osebno eno od velikih razvojnih možnosti vidim v vzpostavitvi distribucijske mreže, ki bi povezala že obstoječe prostore in dobila sredstva za vsebinsko kuriranje programa, ne le za urejanje prometa med akterji. Vanjo bi se moralo vključiti vsaj pet do deset prizorišč iz vse Slovenije. Potem bi morda tudi lažje videli, kaj in kako početi, kaj so preboji in kaj zametki. V petih ponovitvah predstava včasih niti dobro ne zadiha, da bi lahko zaživela z občinstvom. Dejansko preživijo samo uprizoritve, ki imajo možnost gostovanja v tujini. Od naše produkcije je to *Show Your Face* z več performerji iz dveh držav, ki je v desetih letih dosegla približno 50 ponovitev na različnih mednarodnih prizoriščih, kar pri nas velja kot presežek, največ, kar lahko dosežeš. Skrajno žalostno je, da se to zgodi enkrat na deset let.«

Uroš Kaurin: »Prav pri postprodukciji smo neodvisni v povsem drugačnem položaju kot institucije. V repertoarnem gledališču se pri polprazni dvorani ne ustvari tako velik minus kot na neodvisni sceni, kjer moramo poleg vsega drugega plačati še prostor. Najboljša reklama za posamezno uprizoritev pa so ravno njene ponovitve. Če je uprizoritev dobra, se začne o njej govoriti, ljudje prihajajo – če

ponovitev ni, se bo uprizoritev izgubila. Ta problem imajo tudi institucionalna gledališča, a na neodvisni sceni je kontinuirana postprodukcija še toliko večji problem.«

Jedrt Jež Furlan: »Mar ni zanimivo, da je nekaj takšnega v tako majhni državi, kot je Slovenija, tako težko? Že dolgo se pogovarjamo o tem, da bi se gostovalo po vsej Sloveniji, bilo je nekaj poskusov, vendar ne pridemo do tega, da bi vsak kulturni dom, ki ga financira občina, morda tudi država, te predstave uvrstil v svoj program. Vlaganje sredstev v uprizoritve, ki imajo potem pet ponovitev, je na nek način izguba časa in denarja, pa čeprav gre za precej dobre uprizoritve. Morda pripeljejo na začetku malo občinstva, vendar ne moremo vedno pričakovati hitrih učinkov. Primer dobre prakse je recimo Art kino mreža: programa ni predlagala država, niso se ga spomnili občinski ali ministrski uradniki. Tudi mi bi si lahko kaj sami izmislili, za dobro idejo ali prakso ne potrebujemo zakonov, zakonskih dopolnil, dobrih in pridnih uslužbencev; potrebujemo splet okoliščin. Tudi pri Art kino mreži je trajalo dolgo, a se je vzpostavila in živi. Ne govorimo o množičnosti, govorimo o kinodvoranah, ki so posejane po Sloveniji in ki jemljejo slovenske in umetniške filme od distributerjev in prikazovalcev tudi v svoj program. Je pa res, da je distribucija filma cenejša kot gostovanje predstave.«

Nevenka Koprivšek: »Srednje velikih uprizoritev ne moreš pripeljati brez velikega tovarnjaka in ljudi, ki jih moraš plačati. Ne smemo privoliti, da bi delali samo solo uprizoritve brez scenografije. Naši prvi poskusi povezovanja so bili resda krhki in z le nekaj udeleženci, a treba bi bilo vztrajati, čeprav jih ministrstvo takrat še ni prepoznalo kot primer dobre prakse. Še v času kulturnih skupnosti je obstajal program za gostovanja po Sloveniji, znotraj katerega so lahko gostovali tako 'repertoarci' kot 'nevladniki', a so bile prioriteta zabavnejše vsebine. Končalo se je zaradi banalnosti, denimo zaradi potnih stroškov od Ljubljane do Kranja.«

Amelia Kraigher: »V Sloveniji je približno sedemdeset kulturnih domov. Vedeti moramo, da so občine te kulturne domove dolžne vzdrževati, za kar na leto porabijo skupno približno 130 milijonov evrov. Ministrstvo za kulturo je od leta 2012 pa do zdaj zmanjšalo sredstva za kulturo oz. v javno kulturno dobro za 35 milijonov, vendar se občinski deleži niso zmanjšali v tako veliki meri. Dejstvo pa je, da občine teh 130 milijonov večinoma vlagajo v vzdrževanje javne infrastrukture. Denarja je torej veliko, vendar se ne investira v postprodukcijo. Obstaja tudi razmeroma dobra mreža mestnih in nacionalnih gledališč, ki si predstave izmenjujejo na podlagi abonmajev. Skratka, oni imajo vzpostavljeno mrežo. Morala pa bi obstajati politična volja, da bi se znova obudili primeri dobre prakse, recimo Gibanica na turneji.«

Rok Vevar: »Za Gibanico na turneji smo se prijavljali na posebni razpis Ministrstva za javno upravo, prek katerega smo prejeli evropska sredstva. Vendar pa so bile v tem razpisu dejavnosti, ki smo jih bili zavezani izvesti, tako zelo določene, da to za tiste, ki delujejo v okviru programskih sredstev, ne bi prišlo v poštev.«

Nika Bezeljak: »Zdi se mi, da lahko razpravo povzamemo na dveh ravneh: na eni strani je vprašanje kulturne politike in sistemskih sprememb, na drugi pa način delovanja same scene. Nekatero ideje bi lahko zaživele na področju akterjev: na primer, obstoječa gledališka infrastruktura bi lahko dopuščala pretočnost in dajala prostor, v katerem ne bi bilo treba prevzeti ciljno usmerjenega modela produkcije. Lahko pa se tudi prilagodimo tržni logiki in ustvarjamo uprizoritve, ki jih lahko prodamo, pa čeprav bi bile financirane z javnimi sredstvi.«

Hiperprodukcija in možnosti za drugačno delo

Nevenka Koprivšek: »Poskusov različnih projektov je veliko; imamo abonma Transferzala, povezujemo se s šolami, srednješolsko občinstvo nagovarjamo s festivalom Drugajanje v Mariboru, imeli smo šolske projekte kulturne vzgoje, projekt Premiki itd. A vsaka nova ideja prinese novo obveznost, na primer realizacijo mednarodnega sodelovanja, sredstva pa se nominalno celo zmanjšujejo. Tako pristanemo v hiperprodukciji in delamo več za manj denarja. V takih razmerah se težko izoblikuje kaj novega.«

Uroš Kaurin: »Hiperprodukcija je tudi fragmentacija. Število deležnikov je močno naraslo – pred nekaj leti je imel skoraj vsak od nas svoje društvo. Sprašujem se, ali smo spodobni nastopiti enotno, povezovalno, kot celota.«

Nika Bezeljak: »Vprašanje je, kaj bi se zgodilo, če bi zmanjšali obseg produkcije. Ali bi to povečalo možnost diseminacije in kakovost? Če posameznemu umetniku ali skupini dalj časa daješ podporo za razvoj, to posledično pomeni, da v tem obdobju ne bodo podprti številni drugi.«

Nevenka Koprivšek: »Dolgi procesi bi bili seveda super, ampak zmanjšanje števila produkcij ni pravi odgovor. V svojem času je Ceaușescu izjavil: 'Zakaj bi delali sto filmov na leto, če sta od tega samo dva dobra? Potem raje naredimo samo tista dva.' Ampak to ne gre tako.«

Jedrt Jež Furlan: »Če res hočeš posneti dva dobra filma, potrebuješ še preostalih sto – samo tako ljudje rastejo in se razvijajo. Če bi financirali samo dva filma, je velika verjetnost, da bi priložnost dobilo samo nekaj umetnikov, drugi pa bi stali ob strani.«

Vrednotenje dela in plačilo

Jedrt Jež Furlan: »Meni je ljubo, da se o teh temah, o tem, da moramo stopiti skupaj, pogovarjamo v takšnih krogih. Tudi ministrstvo kdaj reče: 'Scena ni bila enotna.' To je priročen alibi. Res si želim, da bi si nekoč lahko od blizu ogledala delo srednjega menedžmenta na ministrstvu, te sive cone, ki je tam že 25 let. Ti ljudje bi morali početi to, o čemer se mi pogovarjamo, ker za to dobivajo plačo. Oni niso samo skrbniki pogodb, zaposleni so v kulturni politiki – oni bi naj bili naš servis. Kaj če bi zahtevali od njih, da opravljajo svoje delo? Nihče od nas ni plačan za mrežen-

je, povezovanje. To bi moralo biti delo srednjega menedžmenta na ministrstvu.«

Nenad Jelesijević: »Zame je ključno vprašanje, na koga naslavljamo idejo o zmanjševanju produkcije. Ne moremo omejiti pravice do ustvarjanja in uprizarjanja. Ko govorimo o omejevanju produkcije, ker naj bi je bilo preveč, se moramo vprašati, od koga pravzaprav pričakujemo to omejevanje. Sam bi razmišljal ravno nasprotno: če je produkcije več, je potrebne več podpore. Sistem sicer narekuje nasprotno, zato moramo iznajti mehanizme za novo, drugačno prerazporeditev družbene blaginje, takšno, ki bi nam omogočila izpolnjevanje naših potreb in uresničevanje želja. Nujno se moramo otresti podrejenega položaja, v katerega nas nenehno potiskata državna in nevladna menedžerska struktura. Pri tem nikakor ne gre le za denar, ampak predvsem za odnose, socializacijo, solidarnost, zmožnost, da se zavzamemo zase.«

Rok Vevar: »Delo mora dobiti ustrezno tarifo; ne moremo delati desetkrat več, kot lahko ustrezno plačamo.«

Jedrt Jež Furlan: »Pri nas je pomembno samo, kako je delo, ki ga opravljaš, formalizirano – ali si zaposlen za nedoločen ali za določen čas, ali imaš status samozaposlenega v kulturi ali si samostojni podjetnik. O tem se pogovarjamo, ne o tem, kolikšno bi bilo primerno plačilo za neko količino ali kakovost dela. Delo ni kaj dosti vredno, ker je vredna samo oblika, v kateri to delo opravljaš. To se mi zdi zelo narobe.«

Nenad Jelesijević: »In vredno in priznано je tisto delo, ki je klasificirano po plačnih razredih. Tisto, ki ni standardizirano na ta način, ni vredno nič. Vendar je tako tudi zato, ker se nismo sposobni združiti v skupnem boju proti izkoriščanju, za ustrezno plačilo, predvsem pa za ustrezne pogoje delovanja.«

Nika Arhar: »Če se ne motim, imajo pisatelji pisateljske štipendije. Je prišlo do tovrstnih pobud kdaj tudi na uprizoritvenem področju?«

Rok Vevar: »Pisateljske in prevajalske štipendije se financirajo iz knjižničnega nadomestila, ki je zakonsko urejeno področje in se plačuje od izposoje. Oziroma drugače: nekupovanje knjig se kompenzira z izposojami iz knjižnic. To so si izborili. Avtorske pravice na področju scenskih umetnosti pa ...«

Nevenka Koprivšek: »... Plačujemo jih za tujino, tudi koreografske avtorske pravice, in potem ustvarjalci dobijo nekaj od tega.«

Kriza in reforme

Nevenka Koprivšek: »Z obstoječimi sredstvi, ki se nenehno znižujejo, samo predstavljamo iz žepa v žep, enkrat namenimo sredstva uprizoritvam, drugič žepninam. Če se kulturna politika ne bo radikalno spremenila, lahko o prerazporeditvi finančnih sredstev samo sanjamo.«

Jedrt Jež Furlan: »V teh kriznih časih je nevarno zahtevati nove kulturne modele. Reforma v času krize je slaba, saj ima politika alibi, da poseka stvari. Reforme bi morali snovati v drugih časih, ne morejo izhajati iz krize.«

Nenad Jelesijević: »Mislim, da je kriza sinonim za družbo, v kateri živimo, in da nekega ugodnejšega obdobja za premagovanje težav ne bo. Prav zdaj je čas za ostre zahteve, ki pa morajo biti zares politične, nastati morajo v horizontalnem, samoorganiziranem procesu, da ne bodo mogle postati alibi za oblastnike. Pri tem je zelo pomembno razlikovati med pojmom politika in oblast.«

Nevenka Koprivšek: »Najprej je treba vzpostaviti razmere, v katerih lahko sploh poteka dialog, katerega predpogoj so enakovredni partnerji. Trenutno dialog med javnim in nevladnim ne more biti drugačen kot enosmeren, saj ena stran nastopa s pozicije moči, druga s pozicije krhkosti.«

Nenad Jelesijević: »Se strinjam, nujen je obrat v tem odnosu, odprava ponižnosti do tistih, ki pritiskajo na gumbe.«