

Članek je namenjen za izhodišče pri raziskovanju vpliva gledaliških sistemov na delovanje gledališča. Pojem "gledališki sistem" razumemo kot sklop organizacijskih odnosov, ki obstajajo pri produkciji, distribuciji in recepciji gledališča ter med temi področji. Hipoteza Projekta za raziskovanje evropskih gledaliških sistemov (STEP) je, da razlike med temi organizacijskimi vzorci vsaj delno vplivajo na gledališke tipe, ki so del ponudbe za prebivalce mest, pa tudi na to, kako se prebivalci ponudbe poslužujejo. Zato gre v pričujočem članku za poskus, da bi začeli primerjati gledališke sisteme v Aarhusu (Danska), Bernu (Švica), Debrecenu (Madžarska), Groningenu (Nizozemska), Mariboru (Slovenija), Tartuju (Estonija) in Tynesidu (Združeno kraljestvo). Eden od izsledkov te primerjave je, da se strukture finančne podpore, ki jo gledališče prejema od upravnih organov, med državami na evropski celini bistveno ne razlikujejo. Zdi pa se, da so tako imenovana mestna gledališča v Srednji in Vzhodni Evropi v bolj prevladujočem položaju kot v zahodnoevropskih državah, za manjše, neodvisne organizacije pa velja ravno nasprotno. Nekaj posebnega je mesto Bern, saj je tam izjemno število prizorišč in gledaliških predstav. V primeru Debrecena in Maribora pa se zdi, da precej pomembno vlogo v njunem gledališkem življenju igrajo kulturni centri.

Ključne besede:

gledališki sistemi, gledališka prizorišča, subvencioniranje, mednarodno primerjalno gledališko raziskovanje, STEP

Primerjava gledaliških sistemov

Hans van Maanen, Joshua Edelman, Magdolna Balkányi, Mathias P. Bremgartner, Louise Ejgod Hansen, Anneli Saro, Beate Schappach, Maja Šorli, Hedi-Liis Toome, Attila Szábo

Zapletenost pojma “gledališki sistem”

Uporaba termina “gledališki sistem” je povezana s teoretsko problematiko, s katero se je treba spopasti tako ali drugače. Prvič, številni avtorji, ki za sorodne koncepte uporabljajo druge termine, pojem uporabljajo na najrazličnejše načine. Drugič, tudi če bi terminološki problem rešili, bi nam še vedno ostalo vprašanje, kaj naj bi se štelo za del določenega sistema in kaj za tisto, ki je z njim sicer povezano, vendar vanj ne spada.

Pri reševanju teh problemov smo uporabili splošno sistemsko teorijo.¹ V skladu s to teorijo imamo *izbiro*, kaj šteje za del sistema in kaj ne, koristno pa je tudi to, da lahko ločujemo med *entitetami* sistema na eni ter *odnosi* med njimi na drugi strani. S tem se lahko v veliki meri izognemo polemiki, povezani z različnimi pomeni terminov, kot so “svetovi” (Becker), “polja” (Bourdieu) in “sistemi” (Luhmann). Če bi se preveč osredotočali na te terminološke razlike, v središču pozornosti ne bi bil več namen pričujoče raziskave, tj. razumeti, kako organizacija gledališča vpliva na njegovo delovanje v danih urbanih družbah.²

S pojmom “gledališki sistem” mislimo na načine, na katere so organizirane produkcija (ustvarjanje), distribucija (omogočanje ponudbe) in recepcija (uporaba) gledališča ter razmerja med temi tremi področji.³ Za primerjavo teh

Raziskave za ta članek so podprli Mestna občina Groningen, Estonski raziskovalni svet (štipendija “Emergent Stories: Storytelling and Joint Sense Making in Narrative Environments”; PUT 192) in Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije (projekt št. P6-0376, “Gledališče in medumestnostne raziskave”).

1 Splošno sistemsko teorijo (angl. General System Theory, GST) je v prvi polovici dvajsetega stoletja razvil biolog von Bertalanffy, ki je menil, da bi s tem konceptom znanstveniki lahko opisali vse vrste sistemov. Talcott Parsons je splošno sistemsko teorijo uporabil pri razvoju svojega sociološkega pristopa, za bolj oddaljenega dediča splošne systemske teorije pa lahko štejemo tudi Luhmanna.

2 Za komparativno študijo različnih terminov in teorij v povezavi s temi vprašanji glej van Maanen, *How to Study Art Worlds*.

3 Andreas Kotte na zanimiv način ločuje med sistemom in organizmom. Prvi pojem kaže na notranjo samoregulacijo gledališča (oblike gledališča, njihova soodvisnost ter estetska recepcija s strani občinstva) ter samoregulacijo celotne gledališke pokrajine. Drugi pojem se osredotoča na zunanjo regulacijo gledališča s strani države in različnih organizacij (“Theaterlandschaft. Stadttheater – Freie Szene – Volkstheater”).

komponent v različnih mestih zelo sofisticirana teorija ni potrebna, saj bo šlo predvsem za opis institucij in drugih organizacij. Veliko bolj kompleksen in analitičen proces pa je raziskovanje *odnosov* med produkcijo, distribucijo in recepcijo na eni ter razmerij med njimi in svetovi zunaj "sistema" na drugi strani. Ta proces se tudi neposredno dotika vprašanja, kaj je *znotraj* in kaj *zunaj* sistema.

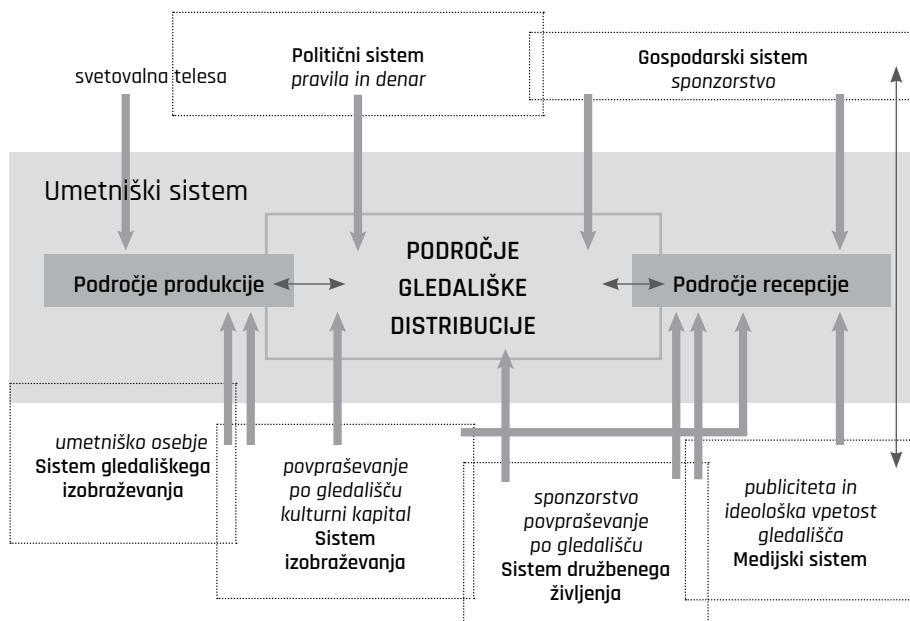
Ko razmišljamo o entitetah v gledaliških sistemih, so naša prva asociacija organizacije, ki producirajo gledališče in/ali omogočajo, da je na voljo prebivalstvu. Pri tem gre za vprašanja različnih organizacijskih vidikov – od osnovnih vprašanj, kot sta velikost institucij ter število aktivnih organizacij v mestu, do kompleksnejše problematike, kot so odnosi med prizorišči in skupinami ter vprašanje, kakšne vrste institucij obstajajo. O teh vprašanjih, ki so povezana z gledališko infrastrukturo, razpravljamo v naslednjem delu članka.

Poleg tega za entitete v gledališkem sistemu lahko štejemo tudi gledalce (oziroma skupine gledalcev), ki se jih šteje za (možno) občinstvo, ter njihove uradne in neuradne organizacije. Pri tem se srečamo s temeljnim problemom, ali naj bi gledalce šteli za del tega sistema ali za entitete drugih družbenih sistemov, ki se gledališkega sistema poslužujejo. Pri Bourdieujevem opisu kulturnega polja (glej *The Field of Cultural Production* in *The Rules of Art*) se na primer zdi, da različne vrste občinstva obstajajo zunaj njegovih meja – kot ekonomski dejavniki, ki ga zadevajo – in ne kot elementi znotraj njega (*The Field of Cultural Production* 49). Drugače povedano, Bourdieu polje vidi kot strukturo odnosov med entitetami tistih, ki to polje ustvarjajo, in tistimi, ki ga omogočajo. Pri tem pristopu je poudarek na notranji dinamiki polja, čeprav nanj močno vplivajo sile, ki ga obkrožajo, na primer občinstvo. Howard S. Becker (*Art Worlds*) pa je menil, da imajo kupci in obiskovalci na tisto, kar se lahko ustvarja in ponuja, tako pomemben gospodarski učinek, da se tisti, ki se umetnosti poslužujejo, vsekakor štejejo za člane kolektiva sodelujočih, ki omogoča nastanek umetniških del. Tudi v Luhmannovem delu *Art as a Social System* občinstvo sodeluje v procesu umetniške komunikacije, saj umetniška dela opazuje in o njih komunicira v smislu sistema komunikacij, ki ga Luhmann imenuje umetniški sistem.

Z odločitvijo, da gledališko občinstvo štejemo za del gledališkega sistema, sledimo tradicionalnemu argumentu, da gledališče brez opazovalcev ne obstaja v nobeni obliki, ter upoštevamo novejši koncept gledališkega dogodka, pri katerem sta sociološko in psihološko okolje gledalcev bistvenega pomena, saj omogočita popolno izvedbo predstave (Bennett, *Theatre Audiences*; Sauter, *The Theatrical Event*; Cremona idr., *Theatrical Events: Borders, Dynamics and Frames*).

Glede meja gledališkega sistema obstaja še eno relevantno vprašanje: takoj ko začnemo govoriti o gledaliških sistemih, pogosto začnemo razpravljati o tem,

kako nacionalni ali lokalni organi regulirajo gledališko ponudbo; zlasti o načinih, kako financirajo skupine in prizorišča. Morda bi bilo bolje, če bi organe razumeli kot entitete političnega sistema, ki vpliva na gledališki sistem, saj gledališče lahko deluje tudi povsem brez politične podpore. Tak pristop ima tri prednosti: 1) na ta način lahko opredelimo notranje "jezike" in dinamike vsakega od družbenih sistemov posebej in med njimi ločujemo, 2) lahko se osvetlijo specifični cilji in interesi gledališkega sistema in drugih z njim povezanih sistemov ter 3) bolj očitne lahko postanejo vrste vplivov na gledališki sistem pa tudi to, kako delujejo. Vplivi, ki jih v gledališki sistem vnaša politični sistem, na primer denar in pravila, seveda postanejo elementi samega gledališkega sistema, saj imajo določeno vlogo v organizaciji odnosov znotraj njega. Na Sliki 1 je gledališki sistem, ki ga sestavljajo področja produkcije, distribucije in recepcije, obkrožen pa je z drugimi družbenimi sistemi, ki nanj vplivajo na različne načine.⁴



Slika 1. Gledališki sistem, ki ga obkrožajo drugi družbeni sistemi.

V tem članku bomo razpravljali o gledališki infrastrukturi zadevnih mest (ki jo razumemo kot skupino dejavnih entitet v sistemu in kot odnose med njimi) pa tudi o nekaterih podatkih glede finančnih odnosov med političnim in gledališkim

⁴ V določenem smislu lahko gledališki sistem štejemo za del večjega, umetniškega sistema, kar je prikazano na Sliki 1. Odnosi med gledališkim in drugimi estetskimi sistemi pa so preveč kompleksni, da bi jih lahko tukaj predstavili na kratko.

sistemom. Za podrobnejšo analizo odnosov med navedenima sistemoma je seveda potrebno več prostora, kot ga imamo tukaj, zato načrtujemo, da jo bomo izvedli na podlagi rezultatov, ki jih predstavljamo v tej številki revije Amfiteater.

Gledališke infrastrukture: entitete v sistemu in odnosi med njimi

V uvodnem članku o Študiji mest v okviru projekta STEP smo kot sodelujoča v projektu navedli sedem mest. Čeprav je bil v nekaterih mestih poudarek na raziskovanju občinstva, v drugih pa smo natančno raziskali le gledališko ponudbo, je bil preučen gledališki sistem v vsakem izmed mest. Tako smo dobili določen uvid v podobnosti in razlike med gledališkimi sistemi v številnih evropskih kulturnih regijah, od anglosaških do regij Srednje in Vzhodne Evrope ter od skandinavskih in baltskih regij do nemško govorečih držav.

Distribucija: vloga prizorišč

Mestna gledališča

Skelet vsakega od gledaliških sistemov predstavljajo prizorišča, zaradi katerih je gledališče na voljo prebivalstvu. Prizorišča so zelo različna – od trga do osrednjega mestnega gledališča ali množice različnih prizorišč po vsem mestu. Videti je, da je osrednja institucija gledališkega življenja v vseh sedmih mestih tista, ki bi jo lahko poimenovali “mestno gledališče”, čeprav ima pogosto posebno ime, kot je Slovensko narodno gledališče Maribor v Mariboru, Gledališče Aarhus (Aarhus Teater) v Aarhusu, Kraljevo gledališče (Theatre Royal) v Tynesidu ali Narodno gledališče Csokonai (Csokonai Nemzeti Színház) v Debrecenu.⁵ Glavne stavbe teh institucij so bile večinoma zgrajene v drugi polovici devetnajstega stoletja, navadno kot izraz kulturne moči takratne “buržoazije”.

Večina teh gledališč ima veliko dvorano s 700 ali 800 sedeži in nekaj drugih dodatnih dvoran, pogosto štiri ali celo več, ki se včasih nahajajo v različnih stavbah. Edini izjemi v tem pogledu sta gledališče Stadsschouwburg v Groningenu, ki je imelo poleg glavne dvorane še stransko dvorano s 100 sedeži,

5 Mestno gledališče v Debrecenu je bilo vključeno v tako imenovano posebno kategorijo gledališč, ki se jih je oživel na podlagi Odredbe št. 5/2012 k Zakonu o uprizoritvenih umetnostih iz leta 2008. Gledališče je bilo preimenovano v Narodno gledališče Csokonai. Slovensko narodno gledališče v Mariboru je bilo ustanovljeno po prvi svetovni vojni (leta 1919), in sicer v stavbi, ki je od leta 1852 pripadala nemškemu mestnemu gledališču. Poimenovanje “narodno” je imelo močan političen prizvok. Za razpravo o zgodovinskem pojavu in družbeni vlogi narodnih gledališč glej Sušec Michieli, “Nacionalno gledališče, identiteta in (geo)politika”.

ki so jo zaprli leta 2013, ter Tyneside, kjer ima gledališče Theatre Royal en sam prostor s 1.300 sedeži. Navedeni gledališči sta izjemi tudi zato, ker za razliko od mestnih gledališč v preostalih mestih predstav ne producirata, temveč le gostita predstave gostujočih skupin. Mestna gledališča v Bernu, Debrecenu in Tartuju ponujajo govornjeno gledališče, opero in balet; v Slovenskem narodnem gledališču Maribor pa je kot četrta enota dodana simfonična glasba.⁶ Dejstvo, da Groningen nima mestnega gledališča, ki bi predstave produciralo, se močno odraža v številu predstav na produkcijo (1,6). Kot bo postalo jasno v članku o gledališki ponudbi v zadevnih mestih, Groningenovo povprečje na tem področju močno odstopa od povprečij preostalih mest.

Prebivalcem pa gledališče ni na voljo le preko teh osrednjih institucij. S primerjavo števila gledaliških produkcij in izvedb na teh glavnih prizoriščih ter celotne ponudbe profesionalnega gledališča dobimo nekaj presenetljivih rezultatov (Preglednica 1).

Preglednica 1. Profesionalne produkcije in izvedbe v različnih mestih

	Aarhus	Bern	Debrecen	Groningen	Maribor	Tartu
Ponudba mestnega gledališča v enem letu*	13 287	38 310	30 340	100 160	41 286	47 423
Število izvedb na produkcijo	22,0	8,16	11,1	1,6	7,0	9,0
Druga ponudba profesionalnega gledališča v enem letu	158 816	- 1982	117 458	274 498	97 392	89 232
Število izvedb na produkcijo	5,2	-	3,9	1,8	4,0	2,6
Skupaj profesionalna ponudba	171 1.103	- 2.322	147 798	374 658	138 678	136 655
Število izvedb na produkcijo	6,5	-	5,4	1,8	4,9	4,8

Opombe. * Število produkcij *ležeče*, število izvedb **krepko**. Številke za Tyneside niso na voljo.

Mestno gledališče v gledališkem sistemu kot celoti v različnih državah opravlja različne vloge. Zanimivo je ogromno število profesionalnih predstav v Bernu – dvakrat več kot v Aarhusu (ki ima kot urbani aglomerat enako število prebivalcev) ter kar trikrat več kot v preostalih mestih. Očitno je, da nadvse živahnega gledališkega življenja ne ustvarja le mestno gledališče Stadttheater, ki zagotavlja

⁶ Od gledališke sezone 2012/2013 je v gledališču Stadttheater Bern kot četrta umetniška oblika dodana tudi simfonična glasba, in sicer kot sekcija novoimenovanega gledališča Konzert Theater Bern.

le 14 % profesionalne ponudbe v mestu. Mestni gledališči v Mariboru in Debrecenu za razliko od bernskega zagotavljata najmanj 40 % celotne ponudbe, mestno gledališče v Tartuju pa kar 65 %.⁷

Druga prizorišča

Zdi se, da imajo mestna gledališča v Debrecenu, Mariboru in Tartuju v količinskem pogledu precej pomembnejši vpliv kot v Bernu, kjer neodvisne skupine in prizorišča izvajajo petkrat več predstav od mestnega gledališča. Aarhus in Groningen sta nekje vmes; gledališče Aarhus Teater izvede 26 %, gledališče Stadsschouwburg Groningen pa 24 % vseh predstav. V splošnem se torej precejšnje število predstav izvaja na številnih drugih prizoriščih najrazličnejših vrst, kot so kulturni centri, manjša neodvisna prizorišča, dvorane za komercialne namene ali določene lokacije.

Presenetljivega števila 171 prizorišč, ki smo jih evidentirali v Bernu in njegovi neposredni okolici, ni tako lahko pojasniti. Več kot očitno je, da se v tem številu odraža močno zanimanje za gledališče, ki ima med prebivalstvom Berna dolgo tradicijo (Gyger, "Stadt und Land. Was wird gespielt?"). Na področju oblik tako imenovanega *kleinkunsta*, od katerih jih je precej specifičnih za Švico, se producira veliko število profesionalnih predstav, ki se izvajajo na različnih bernskih prizoriščih (Veraguth, "Kleinkunst. Im Zelt und an der Börse"). Poleg mestnega, neodvisnega in komercialnega gledališča obstaja tudi ogromen sektor ljubiteljskega gledališča, ki se prav tako poslužuje številnih prizorišč. V Švici se za tako imenovano ljudsko gledališče, ki ga sestavljata ljubiteljsko gledališče in gledališče na prostem, letno proda več kot milijon vstopnic, mestna gledališča prodajo milijon in pol vstopnic letno, enako število pa prodajo tudi prizorišča za neodvisno gledališče (Kotte, *Bühne & Büro. Gegenwartstheater in der Schweiz*).

Če ne upoštevamo mestnih gledališč, se v splošnem številke za redna prizorišča med mesti ne razlikujejo močno. Poleg petih dvoran mestnega gledališča ima Aarhus pet manjših neodvisnih prizorišč, ki redno izvajajo gledališke predstave, med drugim tudi dve za otroško gledališče. Maribor ima kulturni center z osmimi dvoranami – Narodni dom, ki se uporablja tako za inovativne kot tradicionalnejše oblike gledališča, ter še eno prizorišče z dvema dvoranama za lutkovno gledališče. V Debrecenu se poleg mestnega in lutkovnega gledališča številne predstave

⁷ Čeprav številke za Tyneside niso na voljo, bi na podlagi našega nepopolnega vzorčenja lahko sklepali, da je količina profesionalnega gledališča, ki jo zagotavlja Theatre Royal, "neuradno" mestno gledališče v Newcastleu, podobna tisti v Mariboru ali Debrecenu. Ker pa je gledališče Theatre Royal veliko večje, to pomeni, da zagotavlja večji odstotek celotne ponudbe sedežev. Ker je Theatre Royal gledališče za gostovanja in predstav ne producira, se vsaka predstava izvede približno tolikokrat kot v Mariboru ali Tartuju in ne le enkrat ali dvakrat kot v Groningenu.

izvajajo tudi v večnamenskih dvoranah ustanove za organizacijo dogodkov Fönix ali v šestih podružnicah Skupnostnega centra Debrecen, ki so razpršene po vsem mestu. V Bernu so za sodobne in nove oblike gledališča pomembna zlasti tri razmeroma majhna prizorišča (100–400 sedežev). Skupaj zagotavljajo približno enako število predstav kot mestno gledališče (350), vendar je v njihovem primeru število različnih produkcij precej večje (med 70 in 100) v primerjavi z mestnim gledališčem (38).⁸ V Groningenu se inovativni sektor gledališke scene izvaja v treh dvoranah, ki so na voljo na dveh prizoriščih. V preteklosti je imela svoje majhno prizorišče tudi gledališka skupina za otroke.⁹ Novo gledališče Tartu (Tartu Uus Teater) je edino namenjeno inovativnim gledališkim oblikam, čeprav se aktualne oblike gledališča izvajajo tudi v eni od dvoran mestnega gledališča Gledališče v zalivu (Sadamateater).

Tudi na ravni manjših prizorišč, ki se uporabljajo zlasti za gledališke predstave, lahko opazimo nekaj razlik. Medtem ko imajo mestna gledališča z izjemo Groningena in Tynesida hišne produkcijske skupine, pri manjših profesionalnih gledaliških prizoriščih navadno ni tako. V Aarhusu poleg velikega, napol komercialnega prizorišča Musikhuset Aarhus tudi vseh preostalih pet profesionalnih prizorišč producira predstave; nekatera imajo stalne hišne ansamble, nekatera pa hišnega umetniškega direktorja in igralce svobodnjake. Na ta način ne deluje nobeno od treh glavnih prizorišč za gledališke inovacije v Bernu, ne številne kulturne organizacije v Mariboru in tudi ne Novo gledališče Tartu.¹⁰ V Debrecenu namenskih dvoran za eksperimentalno ali eksplicitno inovativno gledališče ni. Kar precej gledaliških dogodkov, ki so pogosto interdisciplinarni in jih izvajajo nelokalni umetniki, pa je na programu v različnih prostorih centra MODEM (Center za moderne in sodobne umetnosti). Bolj inovativne predstave izvajajo tudi študentske skupine v univerzitetnem gledališču. Poleg tega imata tako Debrecen kot Maribor tudi posebno hišo in skupino za lutkovno gledališče.

Sledi pregled števila in vrst gledaliških prizorišč v vsakem izmed mest. Za ilustracijo položaja gledališča v njegovem kulturnem okolju so v preglednici podane tudi nekatere druge številke, povezane s kulturno infrastrukturo teh mest.

8 Do ocene 350 predstav smo prišli z naslednjim izračunom: 3–4 predstave tedensko na vsakem od treh manjših prizorišč, 40 tednov na leto.

9 Zaprli so jo januarja 2013, ko je skupina izgubila subvencijo. Nova skupina ima sedež v enem od preostalih manjših gledališč.

10 Glavno prizorišče za inovativno gledališče v Groningenu – Veliko gledališče (Grand Theatre) – letno gosti 10–12 skupin ali umetnikov, ki tam producirajo lastne predstave, s katerimi po premieri v Groningenu odidejo na gostovanje. Poleg tega se Grand Theatre uporablja tudi za izvajanje predstav gostujočih skupin. Enako deluje tudi prizorišče, ki pripada gledališki skupini Noord Nederlands Toneel (NNT), tako imenovani hišni skupini mesta Groningen, vendar v manjšem merilu.

Preglednica 2. Kulturna prizorišča v različnih mestih

	Aarhus	Bern	Debrecen	Groningen	Maribor	Tartu
Prizorišča*	16	171	17	28	46	8
Mestno gledališče	1	1	1	1**	1	1
Druga pomembna prizorišča	4	3	4	3	2	2
Komercialna prizorišča	2***	2	-	1***	3	-
Večji muzeji	3	3	2	1	3	2
Manjši muzeji	12	17	1	3	15	16
Glasbena prizorišča****	4	1	5	4	1	1
Glavni kulturni festivali	10	11	6	8	3	5
Kinematografi/projekcijska platna	4/26	16/37	2/7	3/25	3/20	4/9

Opombe. Zaradi težav z opredelitvijo v preglednico niso vključeni podatki za območje Tynesida. * Prizorišča, ki se uporabljajo za gledališče (vključno z ljubiteljskim) ** V Groningenu mestno gledališče ne producira, temveč dnevno gosti predstave na gostovanjih. *** Musikhuset Aarhus in Martiniplaza v Groningenu delujeta na komercialen način, vendar sta v lasti mesta. **** Glasbena prizorišča vključno s prizorišči za popularno glasbo.

Produkcija: skupine v mestu

Jasno je, da je za analizo treba evidentirati prizorišča in jih opisati. To je morda prvi analitični korak, ki ga je treba storiti, saj imajo prizorišča osrednjo vlogo pri tem, da je gledališče na voljo javnosti, s tem pa tudi pri delovanju gledališča v mestu. Za potrebe naše analize pa je treba evidentirati tudi skupine, ki imajo tam svoj sedež. Dejanska prisotnost skupin v mestu je potrebna, ker je z njo povezana izkušnja prebivalstva z gledališčem; skupine s hišami, zaposlenimi, ki prebivajo v mestu, odnosi z drugimi institucijami/polji ter prisotnostjo v (lokalnih) medijih imajo namreč določeno vlogo v življenju mesta.

V tem pogledu število in velikost skupin lahko močno vplivata na lokalni gledališki sistem. V Groningenu, na primer, ima mestna skupina približno 35 zaposlenih, med njimi sedem umetnikov s pogodbo za nedoločen čas; z drugimi 10 do 15 igralci, glasbeniki in oblikovalci se pogodbe sklepajo za eno ali več produkcij letno. Dve plesni skupini sta precej manjši, skupina za otroke in mladino pa zaposli približno 10 ljudi z letno pogodbo. Za profesionalne skupine, ki imajo sedež v Groningenu, skupno dela malo manj kot 100 ljudi, od katerih jih veliko ne živi v Groningenu. To je povsem drugače kot v drugih mestih, kjer je samo v mestnih gledaliških zaposlenih med 350 in 500 ljudi. Razlog za tako veliko razliko je v tem, da je Stadsschouwburg (mestno gledališče) v Groningenu entiteta, ločena od

skupin, ki producirajo, v večini drugih mest pa sta del ponudbe mestnih gledališč opera in/ali balet, kar je nujno povezano tudi s prisotnostjo zborov, ogromnega števila tehničnega osebja ter morda tudi baletnega ansambla in orkestra. Vsekakor bo prisotnost tako ogromnih organizacij, tudi v smislu zaposlovanja, imela precejšen vpliv na življenje mesta in mnenje o gledališču kot instituciji.

Preglednica 3. Kategorije in število profesionalnih skupin v mestih

	Aarhus*	Bern	Debrecen	Groningen	Maribor	Tartu
Večseksijsko mestno gledališče						
Govorjeno gledališče	1	1	1	-	1	1
Opera	-	1	1	-	1	1
Balet	-	1	1	-	1	1
Večje organizacije**	-	1	-	1	-	-
Manjše organizacije***	2	-	-	1	-	2
	8	25****	-	-	-	-
Manjše plesne skupine	1	-	-	-	2	-
	8	10****	-	2	-	-
Neodvisne operne skupine	1	-	-	-	-	-
	1	-	-	-	-	-
Gledališke skupine za otroke in mladino	2	-	-	1	-	-
	8	5****	-	-	-	-
Lutkovne gledališke skupine	1	1	1	-	1	-

Opombe. S prizoriščem krepko, *brez prizorišča* ležeče. * Številke, ki temeljijo na predstavitvi Centra za uprizoritvene umetnosti v Aarhusu za leto 2014. ** Večje organizacije poleg mestnega gledališča, ki producirajo govorno gledališče za odrasle, s prizoriščem in brez njega. *** Manjše organizacije, ki producirajo gledališče za odrasle, s prizoriščem in brez njega. **** Te številke smo pridobili iz bernskega letnega poročila o dejavnostih (*Präsidialdirektion der Stadt Bern*) za leto 2012. Številke se nanašajo le na tiste skupine, ki so navedeno leto prejele subvencijo od lokalnih organov.

Iz Preglednice 3 je razvidno, da so operne skupine (če obstajajo) del večseksijskih mestnih gledališč, razen v Aarhusu, kjer se predstave Danske narodne opere izvajajo v koncertni dvorani (Musikhuset Aarhus). Gledališče Aarhus Teater se od drugih mestnih gledališč podobno razlikuje tudi na področju plesa. Zdi se, da so edini žanr gledališkega plesa, ki je na voljo v drugih mestnih gledališčih, baletne

produkcije.¹¹ V tem pogledu je Aarhus bolj podoben Groningenu. V obeh mestih se balet prikazuje le redko, vendar pa imajo tam sedež plesne skupine, ki svoje produkcije izvedejo, preden odidejo na gostovanje po državi ali v tujino.

Skupine s sedežem v mestu so odgovorne za večino profesionalnih predstav (v nekaterih mestih pa celo za skoraj vse) razen za tiste, ki se izvajajo na festivalih. V Bernu je delež predstav, ki jih izvedejo gostujoče skupine od drugod, le 5 %; v Tartuju je ta delež 15 %, v Debrecenu pa približno 40 %. V Groningenu je ta vzorec ravno obraten: le 20 % profesionalnih gledaliških predstav izvedejo skupine, ki imajo sedež v mestu samem.

Recepcija: organiziranje občinstva

Najpogosteje so za organizacijo recepcije gledališča v največji meri odgovorna prizorišča. V tržnih prizadevanjih se osredotočajo na to, kako k ponudbi pritegniti gledalce (z gospodarskega vidika kupce). Možno občinstvo analizirajo s kvantitativnimi (vedno več pa tudi s kvalitativnimi) metodami, razmišljajo o odnosih med vrstami predstav, ki jih želijo prikazati, in o potrebah možnega občinstva ter urejajo okoliščine, v katerih lahko gledalci izkušajo predstave, zlasti glede časa in prostora. Kar se prostora tiče, so značilnosti prizorišč in razpoložljivi termini dokaj nespremenljivi, vendar se lahko poiščejo in razvijajo tudi lokacije za ambientalne predstave in z njimi povezane posebne gledališke izkušnje, zlasti v neodvisnem delu gledališkega sistema (glej van Maanen, *How to Study Art Worlds* ter "How Theatrical Events"). Z izjemo nekaterih prizadevanj, da se gledališko ponudbo v celoti promovira preko kulturnih agencij ali da se organizira skupinsko prodajo vstopnic, nismo v nobenem izmed mest opazili intenzivnejšega sodelovanja med prizorišči ali gledališkimi skupinami na tem področju.

Kadar govorimo o občinstvu kot delu gledaliških sistemov, se je pomembno zavedati, da tisti, ki si za gledališče ustvarijo prostor v življenju in se odločijo, da bodo sodelovali pri gledaliških dogodkih, v gledališče vstopajo iz drugih sistemov, ki tvorijo njihovo življenje. Takoj ko postanejo gledalci in člani občinstva, bodo njihovi odnosi z drugimi gledalci, nastopajočimi, skupino in prizoriščem – torej entitetami, ki so znotraj gledališkega sistema – za čas trajanja

¹¹ Zaradi težav pri zamejevanju njegovega območja Tyneside ni vključen v Preglednico 3. V Tynesidu obstaja ekvivalent mestnemu gledališču, ki pa ne producira lastnih del. Gre za večinoma komercialno dejavnost, v okviru katere se gosti dela s področja govornega gledališča, plesa in glasbenega gledališča. Newcastle ima eno veliko in eno manjšo subvencionirano produkcijsko gledališko organizacijo s prizorišči pa tudi eno plesno produkcijsko institucijo z lastnim prizoriščem, ki producira svoja dela in gosti druge skupine. Čeprav obstaja še veliko drugih manjših lokalnih skupin, ki ustvarjajo na področju najrazličnejših žanrov, večina nima lastnega prizorišča. Lokalnih profesionalnih skupin na področju otroškega in lutkovnega gledališča ni.

dogodka prevladale nad odnosi znotraj drugih sistemov v njihovem življenju. Da se lahko odločimo, kako razumeti entiteto – v tem primeru gledalca ali občinstvo – kot del sistema, moramo v skladu s splošno sistemsko teorijo najprej preučiti prav to (začasno) moč, ki jo imajo določeni odnosi nad drugimi (glej de Leeuw, *Organisaties; management, analyse*). Teoretično rečeno je veliko organizacijskih dejavnosti prizorišč, kot je na primer trženje, dejansko namenjenih zapolnitvi vrzeli med gledališkim sistemom in drugimi sistemi, iz katerih ljudje prihajajo, ter spremembi potencialnih gledalcev v sodelujoče pri gledališkem dogodku. To pa neposredno zadeva tudi samoorganizacijo občinstva s strani mestnih prebivalcev.

Najbolj znana institucionalna entiteta na področju recepcije občinstva je bila "zveza obiskovalcev" – kolektiv članov, ki so plačevali letno članarino in dobili vstopnice za določeno število različnih predstav na sezono, izbrala in plačala pa jih je uprava organizacije. Na Nizozemskem je bil ta model tako prevladujoč, da se je preko teh "zakupnih kolektivov" (niz. *Uitkoopverenigen*) do šestdesetih let prejšnjega stoletja prodalo skoraj 60 % vseh gledaliških vstopnic. V Nemčiji pa so v osemdesetih letih imele močan (in pogosto tudi kritiziran) vpliv na repertoar mestnih gledališč "organizacije gledalcev" (nem. *Zuschauervereinen*), ki so imele na sto tisoče abonentov. Danes je ta pojav povsem izginil v vseh mestih, ki so predmet raziskave. Tudi njegov naslednik, abonmajski model, pri katerem gledalci kupijo sezonsko vstopnico za štiri, šest ali osem predstav neposredno na prizorišču, je pomemben le pri mestnih gledališčih v Bernu, Debrecenu in Mariboru. Abonentski sistem mestnega gledališča ima močno in zelo pomembno vlogo pri obiskovanju gledališča zlasti v Debrecenu. Približno 80 % obiskov mestnega gledališča v Debrecenu (Narodno gledališče Csokonai) je plačanih v obliki sezonskih vstopnic; v Mariboru je ta številka 58 %, v Bernu pa 25 %. V Debrecenu ta sistem prebivalstvu ponuja najrazličnejše pakete, ki so oblikovani za različne ciljne skupine, vključno z mladino, upokojenci, študenti, navdušenci nad določenimi žanri ali celo s tistimi, ki radi obiskujejo premiere. V drugih mestih se vstopnice kupijo pred ali med sezono, prizorišča pa jih ponujajo tudi v obliki sezonskih paketov. Mestno gledališče v Tartuju enkrat letno ponuja možnost naročila vstopnic za preostanek sezone po polovični ceni. Jasno je, da neodvisnega (ali vsaj drugače organiziranega) položaja kolektivov občinstva ni več in da lahko abonentske modele razumemo kot način, na katerega prizorišča tržijo svoje produkcije in ustvarjajo zvestobo odjemalcev.

Bolj kot za odrasle pa se lahko skupinske obiske gledališča organizira za otroke, in sicer s strani šol in drugih institucij v sodelovanju s prizorišči ali skupinami. Zaprte predstave na gledaliških prizoriščih ali šolah predstavljajo precejšen del dejavnosti nekaterih gledaliških skupin. Doseženi učinek pa je majhen; v splošnem

lahko rečemo, da razlika med številom mladega občinstva, ki se ga pritegne v mestih s posebnimi prizorišči za gledališče za otroke in mladino (Aarhus, Debrecen, Maribor) ter mesti brez njih (Bern, Groningen in Tartu), ni zelo velika.¹² Vsako od teh gledališč 30–40 % svojih javno dostopnih profesionalnih predstav izvede za mlado občinstvo, ta skupina pa predstavlja 20–30 % celotnega obiska. Na žalost ostaja neznano, koliko od teh obiskov prinesejo skupine ali organizirajo šole oziroma druge organizacije.

Odnosi znotraj gledališkega sistema

V splošnem lahko sklepamo, da si je večina mest po odnosu *med področjema produkcije in distribucije* močno podobna: osrednja institucija je mestno gledališče, v katerem funkcijo ustvarjanja in omogočanja ponudbe gledališča opravlja eno samo telo. Funkciji sta ločeni le v Tynesidu in Groningenu, vendar pa imata mestni gledališči v teh dveh mestih precej drugačno vlogo. V Aarhusu, Bernu in Groningenu mestna gledališča prebivalstvu zagotavljajo 25 %, 15 % oziroma 25 % ponudbe profesionalnih predstav; v drugih mestih se ta številka giblje med 40 % in 65 %. Poleg tega se na manjših prizoriščih včasih prikazuje več inovativnih oblik gledališča in otroških predstav, ki jih izvajajo bodisi skupine, ki gostujejo od tri do pet večerov, bodisi hišne skupine (to zadnje še zlasti drži za Aarhus pa tudi za lutkovni gledališči v Debrecenu in Mariboru).

Kar se tiče odnosa *med področjema distribucije in recepcije*, je najverjetneje jasno, da sta v vseh mestih, ki so predmet raziskave, le rahlo povezani. Zdaj imajo vodilno vlogo prizorišča, saj so močne organizacije občinstva izginile. Prizorišča ne organizirajo le vrst gledaliških dogodkov, temveč tudi iščejo občinstvo za svojo ponudbo in ga poskušajo vezati na gledališče (s sezonskimi vstopnicami), po možnosti pa tudi na skupino (s podpornimi klubi in podobnimi programi). Pri odnosu *med produkcijo in recepcijo* pa obstajata dva različna vidika. Po eni strani je ta odnos pomemben zlasti pri nekaterih segmentih ljubiteljskega gledališča, pri katerem se nastopajoči in opazovalci pogosto poznajo ter pri čemer se gledanja predstave ne more vedno ločiti od opazovanja soseda ali sorodnika. Osebno poznanstvo kot obliko odnosa med področjema produkcije in recepcije lahko štejem tudi za prednost pri organizaciji, saj ljudi spodbuja k obiskovanju predstav ter močno vpliva na njihovo izkušnjo in razumevanje predstave. S tem v zvezi je zanimivo, da v Bernu, Aarhusu, Debrecenu, Mariboru in Tartuju večina skupin (ter profesionalnih gledališčnikov) prebiva v mestu. V Groningenu pa je ravno obratno – večina skupin ima sedež v drugih delih države in v mestu

¹² Za več podrobnosti glej van Maanen, Zijlstra in Wilders, *How Theatre Functions in the City of Groningen*.

s predstavo gostuje le en večer. Čeprav ima v Tynesidu sedež veliko skupin, veliko komercialno "mestno gledališče" večinoma zasedajo gostujoče skupine iz najrazličnejših delov Združenega kraljestva, ki so v mestu od nekaj večerov do nekaj tednov.

Po drugi strani pa precej bolj neposreden odnos med področjema produkcije in recepcije ustvarjajo mediji. Na televiziji, radiu, v pisnih občilih, na medmrežju in v družabnih medijih se komentira predstave v napovedih, kritikah in intervjujih; o prizorišču se redko navede kaj več od imena in lokacije. V skladu z Luhmannom lahko te "medijske komunikacije" razumemo kot elemente gledališkega sistema takoj, ko se uporabijo med akterji v njem, tudi če so bile te komunikacije najprej ustvarjene v medijskem sistemu. Tovrstno posredovanje med področjema produkcije in recepcije se je v zadnjih desetletjih spremenilo v vseh mestih in s tem morda tudi vplivalo na družbeni položaj gledališča (v celoti ali njegovih delov), ki ga ima gledališče po mnenju prebivalstva. Tovrstne vloge medijev v pričujočem projektu nismo raziskovali, vendar je ta razvoj v Bernu dokumentirala Pia Strickler ("Kritik als Kundendienst?", "Produktion und Rezeption von Theaterberichterstattung").

Gledališki sistemi v politično-finančnem kontekstu

Na Sliki 1 smo gledališki sistem postavili v okolje drugih sistemov, izmed katerih je bil kot najpomembnejši za pričujoči projekt naveden politični sistem. Politični vplivi v obliki pravil in denarja imajo neposreden in bistven učinek na raziskane gledališke sisteme.

Po drugi svetovni vojni so se v vseh zahodnoevropskih državah odločili povečati podporo umetnosti, zlasti zato, da bi zvišali kulturno in intelektualno raven prebivalstva in – po takratnem mnenju – tako preprečili nove katastrofe v Evropi. Prvi ukrep, ki so ga uporabili upravni organi, je bilo subvencioniranje obstoječih skupin in drugih institucij, kasneje pa je sledila tudi uvedba bolj kompleksnih pravil in predpisov. V sedemdesetih letih prejšnjega stoletja je dokaj transparentno in razmeroma preprosto strukturo skupin, prizorišč in organizacij občinstva v gledališkem sistemu delno postavila na glavo kulturna revolucija, ki se je začela v šestdesetih letih. Politični sistem se je odzval v skladu s tem razvojem ter namenil več pozornosti manjšim in novejšim akterjem v gledališkem sistemu (glej van Maanen in Wilmer, *Theatre Worlds in Motion*).

Tudi državno subvencioniranje gledališča v Vzhodni Evropi je strukturno obliko dobilo po drugi svetovni vojni, vendar je bil njegov razvoj manj povezan z

odprtim dialogom med gledališčem in političnimi sistemi kot v Zahodni Evropi. V obeh delih Evrope je šlo za razvoj načina razmišljanja prebivalstva, vendar je bil cilj izobraževanja prebivalstva v vzhodnem delu bolj državna propaganda, zato je bilo to izobraževanje tudi bolj nadzorovalnega značaja. V šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja je bil cvetoč razvoj novih oblik gledališča stoletja jasno prisoten tudi v vadbenih studiih in na odru vzhodnih držav ter bil včasih celo subvencioniran, vendar ni dobil strukturne podpore kot v Zahodni Evropi. Kot so pokazale Saro, Lelkes in Sušec Michieli, so se po padcu berlinskega zidu kulturne in politične strukture v Estoniji, na Madžarskem in v Sloveniji večinoma ohranile (ta poglavja so bila objavljena v van Maanen, Kotte in Saro, *Global Changes – Local Stages*).

Kot smo že omenili, je eden od dveh instrumentov, ki jih upravni organi uporabljajo za podporo gledališkemu sistemu in vpliv nanj, subvencioniranje. Nekoliko boljši izraz bi bil "finančna investicija", saj pri nekaterih od institucij, o katerih razpravljamo, ne gre toliko za to, da so subvencionirane, temveč da so v *lasti* upravnih organov, državnih ali mestnih.

Z izjemo Tynesida vsa mestna gledališča finančno podpira zlasti država. Država zagotavlja 90 %, 82 % oziroma 70 % vsega prihodka mestnih gledališč v Mariboru, Aarhusu in Tartuju. Celotna stopnja subvencioniranja je približno enaka pri debrecenskem gledališču Csokonai: subvencioniranih je 80 % njegovega celotnega proračuna, vendar subvencija prihaja tako od države kot tudi od mesta. Lutkovno gledališče v Debrecenu prejema dvakrat višjo subvencijo od države kot od mesta. V Mariboru, ki je edino mesto, ki ima lutkovno gledališče s hišno skupino, je položaj približno enak. Vanemuine, mestno gledališče v Tartuju, izstopa po najvišjem deležu proračuna (30 %), ki izhaja iz njegovega lastnega prihodka in ne iz subvencioniranja. Stadttheater Bern se tej številki približuje s 75 % subvencioniranega proračuna, ki ga prispevajo kanton, mesto in manjše občine na istem območju. V Aarhusu prizorišča subvencionira občina, razen Danske državne opere, ki je državna skupina za gostovanja in kot taka prejema glavni del subvencij od države ter dodatno subvencijo od mesta za posebne lokalne produkcije. Če pa gremo pri računovodstvu malo globlje, ugotovimo, da mestu del subvencij povrne država, tako da gre tudi tukaj za mešani model subvencioniranja.

Vlogo mestnega gledališča v Tynesidu ima gledališče Theatre Royal, veličastna struktura iz 19. stoletja s kapaciteto približno 1.300 sedežev. Upravlja se komercialno, in sicer s strani neprofitne fundacije, ki je kljub neodvisnosti močno povezana z lokalnimi dostojanstveniki. Program gledališča je sestavljen iz mešanice priljubljenih muzikalov (34 % obiskov), govornega gledališča

(20 %), pantomime (24 %), plesa (6 %), otroških predstav (4 %), opere, stand-up komedije itd. Theatre Royal neposredno ne prejema skoraj nikakršnih javnih sredstev – le 5 % njegovega poslovnega prihodka prihaja iz subvencij, preostalo pa iz zasluženega dohodka – vendar pa številne skupine, ki jih gosti (npr. skupina Royal Shakespeare Company), redno prejemajo državno podporo. Večino angleške umetnosti podpira Angleški svet za umetnost (Arts Council England, ACE),¹³ ki ima v nacionalnem portfelju tudi pet gledaliških organizacij iz Tynesida. Največja izmed njih je skupina Northern Stage, ki od Angleškega sveta za umetnost letno prejme približno 1,56 milijona funtov (2,15 milijona evrov). Northern Stage, ki ima lastno prizorišče na kampusu Univerze v Newcastlu, ponuja široko paleto gledaliških žanrov, vendar se je v naši raziskavi pokazalo, da prebivalci Tynesida za “mestno gledališče” štejejo Theatre Royal in ne Northern Stage. V portfelju so vključeni tudi manjše, inovacijam posvečeno gledališče Live Theatre (prav tako z lastnim prizoriščem) ter trojica manjših specializiranih produkcijskih skupin, ki deluje v Tynesidu in drugje po državi.

V Groningenu mestno gledališče spada med organizacije mestne občine, v Mariboru pa je od leta 2003 ustanoviteljica in lastnica Slovenskega narodnega gledališča država. Vendar pa v Groningenu mesto pokriva poslovni primanjkljaj gledališča, ki znaša približno 50 % celotnega proračuna te organizacije mestne občine. Poleg tega je mesto tudi edini delničar komercialnega gledališča Martiniplaza, ki ima tudi kongresni center in katerega delovanje stane mesto 1,5 milijona evrov letno. Skupino Noord Nederlands Toneel (NNT), ki bi jo lahko šteli za “hišno skupino mesta”, pa v celoti financira država, vključno z njenim lastnim manjšim prizoriščem. NNT deluje kot skupina za gostovanja, ki ima sedež v Groningenu. Enako velja za preostale tri profesionalne skupine v mestu. To pomeni, da si država in mesto v celoti delita stroške za to, da je v mestu lahko gledališče. To je primerljivo s položajem v večini preostalih mest, pomembna razlika pa je v tem, da si mesto in država ne delita stroškov v celoti, temveč si razdelita odgovornost za *ustvarjanje* in *omogočanje ponudbe* na gledališkem področju. V primeru neodvisnih organizacij je v vseh mestih mesto večinoma finančno odgovorno za prizorišče (ali več njih), država pa prevzame finančno odgovornost za skupine. Kadar tovrstno prizorišče prejme subvencijo, je ta skoraj vedno od mesta, skupine pa finančna sredstva prejemajo večinoma od države ali pa kandidirajo za sredstva nacionalnih kulturnih skladov.

Skupna višina subvencij, ki jih mesto Bern nameni neodvisnemu gledališču vključno s prizorišči, skupinami in projekti, znaša približno tretjino subvencije,

¹³ Treba je opomniti, da je Angleški svet za umetnost (ACE) odgovoren le za umetnost v Angliji. Škotska, Wales in Severna Irska imajo vsaka svoje upravne organe za umetnost, ki so odgovorni škotski, waleški oziroma severnoirski vladi.

ki jo nameni gledališču Stadttheater.¹⁴ Polovica te tretjine za neodvisno gledališče je namenjena trem prizoriščem za inovativno gledališče, ki prav tako kot mestno gledališče delujejo na podlagi večletnih pogodb. Druga polovica je namenjena manjšim prizoriščem, letnemu gledališkemu festivalu, neodvisnim skupinam in gostujočim predstavam, pri čemer zadnji dve kategoriji subvencije prejmeta na podlagi kandidatur, ki jih ovrednoti komisija gledaliških strokovnjakov (*Präsidialdirektion der Stadt Bern*).

Neodvisna scena v Debrecenu je v manj ugodnem položaju, saj od mesta ne prejema nikakršne finančne podpore razen brezplačne (ali skoraj brezplačne) uporabe občinskih objektov, npr. v okviru Fönixa ali Skupnostnega centra Debrecen, ki se omogoča izbranim ljubiteljskih in polprofesionalnim skupinam. Ta prizorišča subvencionira mesto – in sicer v višini 54 % oziroma 84 % njihovih stroškov. Poleg tega neodvisne skupine lahko kandidirajo tudi za finančno podporo Nacionalnega kulturnega sklada za posebne projekte ali delo s posebnimi ciljnim skupinami. V Sloveniji je enaka vrsta financiranja na voljo za neodvisna prizorišča ali skupine, kar znaša 8 % celotnega državnega proračuna za uprizoritvene umetnosti. V obdobju 2010–2013 so tri pobude iz Maribora prejele triletno subvencijo iz tega proračuna.

Profesionalni gledališči v Tartuju, TNT (prizorišče, ki gosti inovativne skupine) ter Poletno gledališče (Emajõe Suveteater – projektna organizacija za poletne produkcije na prostem), subvencionirata tako država kot mesto, vendar v obratnem sorazmerju. Prizorišče prejema 20 % stroškov od državnih kulturnih dotacij in le 6 % od mesta. Za Poletno gledališče so številke obrnjene. Kar 70 % prihodkov obeh gledališč prihaja iz zasluženega dohodka.

Kot smo že omenili, sredstva od države prejemajo tri skupine s sedežem v Groningenu, bodisi neposredno (dve) bodisi preko Sklada za uprizoritvene umetnosti Nizozemske (ena plesna skupina).¹⁵ Za lokalne projekte in polprofesionalne oziroma ljubiteljske dejavnosti so na voljo skromna sredstva iz provincijskih ter občinskih skladov preko Sveta za umetnost Groningena.

V Preglednici 4 je podan povzetek finančnih odnosov med političnim in gledališkim sistemom. Zdi se, da je kategorija *Mestna gledališča* z izjemo Groningena subvencionirana v višini 80–90 % skupnih stroškov (SS), pri čemer denarna sredstva večinoma prihajajo od države. Skoraj vse druge subvencionirane organizacije so s strani države in/ali mesta subvencionirane v višini 60–80 % SS. Kategorija *Prizorišča brez skupine* je večinoma subvencionirana s strani mest

¹⁴ Pri tem niso vključene subvencije, ki jih prispevajo kanton Bern in druge mestne občine.

¹⁵ V Amsterdamu, Rotterdamu in Haagu subvencije za večje, tako imenovane mestne skupine krijeta država in mesto, in sicer v razmerju 50 : 50. V drugih večjih in manjših nizozemskih mestih ni tako.

(razen v Aarhusu), kategorija *Skupine brez prizorišča* pa s strani države (večinoma prek nacionalnih skladov) ali v razmerju 50 : 50, kot v Debrecenu in Bernu.

Preglednica 4. Subvencionirani delež skupnih stroškov (SS) organizacij ter delež prispevkov države in mesta

	Aarhus	Bern	Debrecen	Groningen	Maribor	Tartu
	Država/ Mesto	Država/ Mesto	Država/ Mesto	Država/ Mesto	Država/ Mesto	Država/ Mesto
Mestno gledališče vključno s skupino	82 % SS* 100 / -	80 % SS* 50 / 30	80 % SS* 58 / 42	- - / -	90 % SS 100 / -	70 % SS 100 / -
Druge pomembne kombinacije prizorišča in skupine (povprečno)	71 % SS 24 / 76*	60 % SS različno	70 % SS 70 / 30	- - / -	80 % SS 65 / 35	- - / -
Najpomembnejša prizorišča brez skupine (povprečno)	65 % SS 70 / 30*	70 % SS 15 / 85	70 % SS - / 100	50 % SS - / 100	ni znano 2 / 98	27 % SS 23 / 77
Najpomembnejše skupine brez prizorišča (povprečno)	80 % SS 96 / 4*	60 % SS 50 / 50	70 % SS 50 / 50	75 % SS 97 / 3**	ni znano 100 / -	- - / -

Opombe. Podatki za Tyneside niso na voljo zaradi zaupnosti. SS = skupni stroški. * Poleg tega 11 % skupnih subvencij gledališča Stadttheater Bern prispevajo nekatere manjše mestne občine v kantonu. V Švici se izraz "država" nanaša na kanton Bern in ne na švicarsko nacionalno vlado. V Aarhusu 35 % subvencij mestne občine za tako imenovana manjša mestna gledališča povrne država. ** Vključno z nekaj provincijskimi sredstvi.

Zaključek

Vzhodnoevropska mestna gledališča so v gledaliških sistemih v bolj prevladujočem položaju od zahodnoevropskih

Glede na razlike med gledališkimi infrastrukturami je mogoče sklepati, da imajo Debrecen, Maribor in Tartu večjo osrednjo gledališko institucijo s hišno skupino, ki mestu zagotavlja 42 %, 40 % oziroma 65 % profesionalnih predstav. Takšna institucija je tudi v Aarhusu in Bernu, vendar je zaradi večjega števila manjših prizorišč v teh dveh mestih odgovorna le za 25 % oziroma 14 % profesionalne ponudbe. Število predstav v teh mestnih gledališčih se giblje okrog 300 na leto in se bistveno ne razlikuje, čeprav gledališče Vanemuine v Tartuju prebivalcem zagotavlja kar 431 predstav letno. V Groningenu in Tynesidu osrednje mestno prizorišče nima lastne skupine, temveč sprejema gostujoče predstave, v primeru Groningena 160 na leto, v Tynesidu pa 400 na leto.

V Debrecenu in Mariboru imajo pri predstavljanju (pol)profesionalnega gledališča pomembno vlogo številni kulturni centri s številnimi dvoranami.

Povsem samosvoja kategorija je Bern, in sicer po številu prizorišč, saj jih je v gledališkem sistemu aktivnih kar 171.

V Aarhusu, Debrecenu in Mariboru so posebna prizorišča, ki so namenjena gledališču za otroke in mladino

V vseh mestih v raziskavi obstaja eno ali več prizorišč za gledališče manjšega obsega ter številne lokacije, kjer se gledališče izvaja manj pogosto, npr. kulturni ali skupnostni centri ter lokacije za ambientalne prestave. V skladu z našimi zgornjimi zaključki pa je v zahodnoevropskih mestih, zlasti v Bernu in Aarhusu, tovrstnih manjših organizacij mnogo več. Zdi se, da v Debrecenu manjkajo neodvisna profesionalna prizorišča in skupine, ki bi se posvečale inovativnemu gledališču. Po drugi strani pa 15 % vseh predstav v tem mestu izvedejo polprofesionalne skupine in pritegnejo 25 % vseh gledalcev.¹⁶ V Aarhusu, Debrecenu in Mariboru je gledališče za mlado občinstvo v gledališkem sistemu v bolj neodvisnem položaju kot v drugih mestih, in sicer zaradi posebnih prizorišč za to skupino. V drugih mestih je gledališče za otroke in mladino večinoma razpršeno po številnih "splošnih" prizoriščih. V Debrecenu in Mariboru se v tem podsistemu opravi približno 50 % obiskov profesionalnega gledališča, zlasti v lutkovnem gledališču. V Aarhusu, Groningenu in Tartuju je ta številka približno 30 % (van Maanen idr., *How Theatre Functions*).

Debrecen prednjači pri prodaji sezonskih vstopnic, Tartu pa pri zasluženem prihodku

Oblike samoorganizacije občinstva v zadnjih desetletjih izginjajo. Z nekaterimi izjemami v Debrecenu, Mariboru in (v določeni meri) Bernu se niti abonmajski sistemi ne uporabljajo več veliko, kar pomeni, da morajo gledališke organizacije iskati gledalce bolj individualno in naključno kot prej. Zlasti v Debrecenu se gledalce v precejšnji meri na mestno gledališče veže z najrazličnejšimi sezonskimi vstopnicami. Vendar to še ne pomeni, da ima Gledališče Csokonai več zasluženega prihodka kot gledališča drugje. Dejansko so gledališča v Tartuju tista, za katera se zdi, da si pokrijejo največji delež stroškov z lastnimi prihodki. Gledališče Theatre Royal v Tynesidu deluje kot komercialna entiteta in tako zasluži več kot 90 % svojega dohodka z vstopnicami in koncesijsko prodajo.

¹⁶ Pomembno je poudariti, da je bil v času raziskave direktor Narodnega gledališča Csokonai Attila Vidnyanszky, ki je močno vplival na razvoj gledališke pokrajine v Debrecenu. Leta 2013 je zapustil Debrecen in postal direktor Narodnega gledališča v Budimpešti.

V splošnem država financira mestna gledališča, mesto pa neodvisna prizorišča

V splošnem mestna gledališča v veliki meri financira država (čeprav gledališče Stadttheater Bern polovico subvencij prejema od mesta in nekaterih manjših mestnih občin skupaj). Neodvisna prizorišča navadno podpira mesto, vendar se neodvisne skupine najpogosteje subvencionirajo iz državnih sredstev. Če gre pri prizoriščih in skupinah za dva sektorja iste organizacije, tovrstna ločitev finančnih tokov običajno ne predstavlja težave. Teoretično gledano je verjetneje, da bi težave nastale, če bi prizorišče podpiral en upravni organ, skupino pa bi financiral drugi, saj imajo različni upravni organi pri podpiranju organizacije lahko različne interese. Na Nizozemskem si država na primer prizadeva za subvencioniranje ustvarjanja gledališča na visoki umetniški ravni, mesta pa financirajo prizorišča z namenom, da bi zadostila potrebam čim bolj številnih vrst občinstva.

Na tem mestu pa se že pokaže potreba po temeljiti primerjalni analizi odnosov med gledališkim sistemom in političnimi sistemi v zadevnih mestih in državah. V člankih, ki sledijo temu prvemu pregledu različnih gledaliških sistemov, je nekaj podrobnejših informacij, ki jih v sklepnem članku uporabimo tudi za oblikovanje nekaterih hipotez glede odnosa med gledališkimi sistemi in delovanjem gledališča.

Literatura

- Becker, Howard, S. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- Bennett, Susan. *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*. London: Routledge, 1997.
- Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Cambridge: Polity Press, 1993.
- Bourdieu, Pierre. *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*. Cornwall: Stanford University Press, 1996.
- Cremona, Vicki Ann, Peter Eversmann, Hans van Maanen, Willmar Sauter in John Tulloch, ur. *Theatrical Events: Borders, Dynamics and Frames*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2004.

- De Leeuw, Antonius Cornelis Joannes. *Organisaties; management, analyse, ontwerp en verandering*. Assen, Maastricht: Van Gorcum, 1990.
- Gyger, Christian. "Stadt und Land. Was wird gespielt?" *Bühne & Büro. Gegenwartstheater in der Schweiz*. Ur. Andreas Kotte. Zürich: Chronos Verlag, 2012. 51–96.
- Hofmann, Jürgen. *Kritisches Handbuch des westdeutschen Theaters*. Berlin: Klaus Guhl, 1981.
- Kotte, Andreas, ur. *Bühne & Büro. Gegenwartstheater in der Schweiz*. Zürich: Chronos Verlag, 2012.
- Kotte, Andreas. "Theaterlandschaft. Stadttheater – Freie Szene – Volkstheater". *Bühne & Büro. Gegenwartstheater in der Schweiz*. Ur. Andreas Kotte. Zürich: Chronos Verlag, 2012. 13–34.
- Lelkes, Zsafia. "Changes in the Hungarian Theatre System." *Global Changes – Local Stages. How Theatre Functions in Small European Countries*. Ur. H. van Maanen, A. Kotte, A. Saro. Amsterdam, New York: Rodopi, 2009. 90–124.
- Luhmann, Niklas. *Art as a Social System*. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- Parsons, Talcott. *The Social System*. New York: The Free Press, 1951.
- Präsidialdirektion der Stadt Bern: *Tätigkeitsbericht 2012 der Abteilung Kulturelles*. Februar 2013. http://www.bern.ch/stadtverwaltung/prd/kultur/archiv-1/downloads/Taetigkeitsbericht_2012_Abteilung_Kulturelles.pdf/download
- Saro, Anneli. "The Interaction of Theatre and Society: the Example of Estonia." *Global Changes – Local Stages. How Theatre Functions in Small European Countries*. Ur. H. van Maanen, A. Kotte, A. Saro. Amsterdam, New York: Rodopi, 2009. 41–62.
- Sauter, Willmar. *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*. Iowa City: University of Iowa Press, 2000.
- Strickler, Pia. "Publikumsbefragung. Kritik als Kundendienst?" *Bühne & Büro. Gegenwartstheater in der Schweiz*. Ur. Andreas Kotte. Zürich: Chronos Verlag, 2012. 159–176.
- . "Produktion und Rezeption von Theaterberichterstattung." *Theater und Öffentlichkeit. Theatervermittlung als Problem*. Ur. Myrna-Alice Prinz-Kiesbüye, Yvonne Schmidt, Pia Strickler. Zürich: Chronos Verlag, 2012. 201–251.
- Sušec Michieli, Barbara. "Between Inertia and Cultural Terrorism: Slovenian Theatre in Times of Crisis and Change." *Global Changes – Local Stages. How Theatre Functions in Small European Countries*. Ur. H. van Maanen, A. Kotte, A. Saro. Amsterdam, New York: Rodopi, 2009. 63–89.
- . "Nacionalno gledališče, identiteta in (geo)politika." *Amfiteater* 1.1 (2008): 100–112.

- Van Maanen, Hans. "How Theatrical Events Determine Theatre's Functioning in Society." *Global Changes – Local Stages. How Theatre Functions in Small European Countries*. Ur. H. van Maanen, A. Kotte, A. Saro. Amsterdam, New York: Rodopi, 2009. 490–523.
- . *How to Study Art Worlds. On the Societal Functioning of Aesthetic Values*. Amsterdam: AUP, 2009.
- Van Maanen, Hans, in S. E. Wilmer, ur. *Theatre Worlds in Motion: Structures, Politics and Developments in the Countries of Western Europe*. Amsterdam: Rodopi, 1998.
- Van Maanen, Hans, Antine Zijlstra in Marline L. Wilders. *How Theatre Functions in the City of Groningen. Supply and Use in a Regular Season*. Raziskovalno središče Umetnost v družbi, Univerza v Groningenu, 2013.
- Veraguth, Manfred. "Kleinkunst. Im Zelt und an der Börse." *Bühne & Büro. Gegenwartstheater in der Schweiz*. Ur. Andreas Kotte. Zürich: Chronos Verlag, 2012. 227–237.
- Von Bertalanffy, Ludwig. *General System Theory: Foundations, Development, Applications*. New York: George Braziller, 1969.