

# Kako analizirati gledališče v družbenem kontekstu?

---

Gašper Troha, gasper.troha@arsem.si

---

Joshua Edelman, Louise Ejgod Hansen in Quirijn Lennert van den Hoogen. *The Problem of Theatrical Autonomy - Analysing Theatre as a Social Practice*.

Amsterdam University Press, 2017.

Raziskovalci Joshua Edelman, Louise Ejgod Hansen in Quirijn Lennert van den Hoogen se posvečajo sodobnim umetnostim, gledališču ter gledališkim sistemom. Njihovo delo *The Problem of Theatrical Autonomy - Analysing Theatre as a Social Practice* (*Problem gledališke avtonomije - analiza gledališča kot družbene prakse*) se spopada z zanimivo dilemo. Gledališče in gledališke predstave dojemamo kot nekaj posebnega, nekaj, kar se razlikuje od vsakdanjih družbenih aktivnosti. Toda prav ta gledališka praksa je odvisna od neumetniških družbenih področij, saj je gledališče ena najdražjih umetniških zvrsti in se zanaša na kolektivno recepcijo. Avtorji si tako zastavljajo osrednje raziskovalno vprašanje: »Kako je mogoče, da se gledališče razlikuje od družbenega sveta, a je z njim kljub temu povezano?« (11). To je zelo zanimiv predmet razprave, saj je gledališka umetnost res precej heterogena in združuje številne žanre, različne organizacije, sisteme financiranja itd. Analizi samega področja gledališke umetnosti je treba torej dodati tudi perspektivo njene umeščenosti v določeno družbo. To vprašanje je pomembno za umetnike, ki zavzemajo položaj v družbi, za oblikovalce politik, ki odločajo o različnih oblikah podpore umetnosti, za politike, ki iščejo razloge, da bi podprli umetnost in kulturo nasploh itd.

Avtorji knjige v odgovor na svoje vprašanje ponujajo gledališko avtonomijo. To je koncept, ki izvira iz del Pierra Bourdieuja o estetiki, v katerih trdi, da sta avtonomija in samonanašalnost v samem osrčju umetnosti in estetike. Avtorji podrobno obravnavajo kritike Bourdieuja in drugih teoretikov sociologije umetnosti (kot sta na primer Luc Boltanski in Laurent Thévenot). Nazadnje oblikujejo lastno definicijo gledališke avtonomije: »Gledališče je avtonomno toliko, kolikor si prizadeva za lastno vrednost« (27). Kljub temu koncepta gledališke avtonomije ni tako preprosto opisati, saj se ves čas na novo vzpostavlja in se zato spreminja. Avtorji zaključijo: »Naš cilj ni opisati ali opredeliti vrednosti, ki je specifična za področje gledališča« (199). Naštejejo tri razloge za to trditev, vendar tu za ponazoritev navajam samo prvega: »Trdimo, da je vsakišno izoblikovanje tipa specifične vrednosti lahko le

začasno, saj se sam značaj gledališkega področja – oziroma umetnosti v širšem pomenu – upira strogim definicijam« (prav tam). Tako poskušajo z negacijo pojasniti, da si umetnost ne prizadeva niti za ekonomske vrednote niti za ustaljeno vsebino ali formalne vzorce.

Najbrž je res nemogoče opredeliti gledališče in njegovo avtonomijo na abstraktni ravni, vendar je to nujno, če se želimo o tem pogovarjati. Zato avtorji več kot polovico knjige razpravljajo o gledališki avtonomiji z različnih zornih kotov (o konceptu umetniške avtonomije, o avtonomiji v sodobnem gledališču, o tem, kako akterji v gledališkem svetu izrabljajo zahteve po avtonomiji). To dokazuje, da si avtorji niso izbrali najlažje poti, vendar obenem tudi ne razjasni osrednjih vprašanj: zakaj in kako je gledališče družbena praksa in kako naj ga analiziramo, da bi to zajeli v svoje razmišljanje.

Kljub vsem poskusom, da bi se izognili definiciji gledališke avtonomije, se zdi, da avtorji privzemajo, da so osnovne značilnosti gledališke avtonomije svoboda govora, ustvarjalnost in simbolni kapital v nasprotju z ekonomskim kapitalom. S tem v mislih analizirajo povezave med gledališkim področjem in preostankom družbe v zadnjih dveh, po mojem mnenju najzanimivejših poglavjih: »Kako organizacija gledališča oblikuje zahteve po avtonomiji« in »Kako zahteve po avtonomiji služijo ljudem zunaj gledaliških področij«. V omenjenih poglavjih avtorji podajajo dober pregled sistemov financiranja (preko vlade, različnih agencij, zasebnih skladov, zasebnih pokroviteljev, prodaje vstopnic itd.), načinov sodelovanja s publiko, drugih družbenih področij in različnih pristopov s cilji, ki presegajo gledališče (torej moralno poboljšanje, izobraževanje, samoupodobitev, ekonomski razvoj, družbeno vključevanje). Tukaj se zdi, da izbira zgoraj omenjene definicije gledališke avtonomije lahko marginalizira gledališke žanre, ki ne stremijo zgolj k estetskim vrednotam (torej družbeno gledališče). Tako avtorji zaključijo, da se mora gledališče boriti za avtonomijo ali vztrajati pri njej, da bi ohranilo svoje mesto v družbi.

Avtorji zaznavajo različne odnose med gledališčem in družbo, ki izvirajo iz tega avtonomnega položaja: 1) odnos z mediji, ki spodbujajo predstave in omogočajo povezavo med gledališčem in splošno publiko; 2) neposreden odnos z gledalci; 3) odnos s širšo publiko, ki si ni ogledala predstave, a ima o njej že mnenje; 4) odnos s financerji ali oblastmi. Ti odnosi se neprestano spreminjajo in na novo vzpostavljajo, a je pomembno, da jih upoštevamo pri gledališki analizi.

Kot omenjam zgoraj, je cilj te knjige ponuditi bralcu metodološki pregled, orodje za raziskovanje konkretnih zgodovinskih primerov. Na tej ravni ti koncepti oživijo in nam nudijo nov vpogled v gledališko področje. Tak pristop so uporabljali že drugi avtorji (na primer Jean Duvignaud v delu *Sociologie du théâtre; essai sur les ombres*

*collectives*, Dragan Klaić v številnih esejih in drugi). Novost, ki jo prinaša ta knjiga, je mnenje, da je gledališka avtonomija ključni koncept.

Vsekakor nam takšen pristop ponuja boljše razumevanje dogajanja v določenem gledališkem sistemu in časovnem obdobju. Raziskovalci sociologije gledališča so že izvedli podobne analize za vzhodnoevropsko gledališče v času komunizma (*The Dissident Muse: Critical Theatre in Central and Eastern Europe 1945–1989 / Disidentska muza: kritično gledališče v Srednji in Vzhodni Evropi v letih 1945–1989*). Temeljitejša raziskava o slovenskem gledališču je na voljo v moji monografiji *Ujetniki svobode* (2016).

Raziskava, ki bi jo naredili na regionalni ravni in v večji raziskovalni skupini, bi najbrž še bolje preverila in potrdila predlagano metodologijo. Prav tako bi nam omogočila, da bi ponovno napisali zgodovino gledališča na dovolj podroben način, da bi zadostili zapletenosti predmeta raziskave.

Komu bi koristila takšna analiza? Gotovo številnim prejemnikom: v prvi vrsti strokovnjakom in študentom gledališča, ki dojemajo gledališče v vsej njegovi kompleksnosti znotraj družbe; gledališčem, ki iščejo nove povezave s publiko, financerji in drugimi družbenimi področji; navsezadnje pa tudi oblastem, kadar razmišljajo o družbenem potencialu gledališča oziroma umetnosti.

*The Problem of Theatrical Autonomy* je torej delo, ki v gledališki analizi odpira zanimivo in pomembno razpravo. Vprašljivo je, ali lahko koncept gledališke avtonomije, ki ga je skoraj nemogoče opredeliti brez precejšnje mere redukcionalizma, postane ključni dejavnik nadaljnjih raziskav sociologije gledališča. Prav analiza konkretnih primerov bo pripeljala do odgovora na to vprašanje. Knjiga je torej koristen prispevek, ki bo vsakemu raziskovalcu ali študentu pomagal premisliti izbrani metodološki pristop.

*Prevedla Kaja Bucik Vavpetič*