

NEPOTISNUTA SUBJEKTIVNOST
Pojmovnik kritike izvedbenih umjetnosti
ur. Marija Krnić & Lujo Parežanin

Želi li se govoriti o stanju kritike izvedbenih umjetnosti u regiji, nije dovoljno osvrnuti se samo na njezinu rasprostranjenost – točnije, kontinuirano smanjivanje te rasprostranjenosti – nego i na specifičnu strukturu njezine prisutnosti u medijskom polju. Pritom je pod medijskim poljem danas nemoguće podrazumijevati klasični sustav profesionalnih medijskih kuća i korporacija, s pridruženim, živim poljem specijaliziranih medija. Govorimo li o kulturi, tomu je prije svega tako zato što su tijekom zadnjih desetak godina korporativni mediji kulturne rubrike sa svojih stranica uglavnom protjerali, dok je niz vrijednih časopisa za kulturu u istom postkrižnom kontekstu eutanaziran sljepačkim politikama štednje. No podjednako se važna promjena dešava i u općem medijskom okviru, i to ne samo zbog seljenja u digitalni prostor portala, blogova i drugih stranica, nego i zbog pretvaranja društvenih mreža u osnovne distribucijske i informacijske kanale. Riječ je o procesu koji nije tek nevinna tehnološka transformacija – on iz temelja mijenja shvaćanje medijske javnosti. Jer društvene su mreže privatizirani internetski prostor koji se s vremenom sve izraženije komercijalizira, uz najveću štetu po neprofitne medije i nezavisne medijske radnike, kakvi su redom oni koji pišu o kulturi. Iskustvo svakodnevnog rada na mediju pokazuje da se kao trenutak objavljivanja teksta ne može računati njegova objava

na portalu, nego njegovo dijeljenje na društvenim mrežama, što redefinira samu ideju objavljivanja kao javnog priopćavanja. Javnost kao apstraktna ukupnost mogućih adresata neke informacije u komercijaliziranom prostoru društvenih medija ne postoji: sadržaj nije upućen načelno neograničenom dijelu populacije koja raspolaže minimalnim tehnološkim sredstvima i kompetencijama da ga konzumira, nego onolikom broju ljudi koje može dohvatiti budžet za promociju. Umjesto javnosti, sada imamo *target audience*.

Ako je postkrižna ekonomija (digitalnog) medijskog polja prostor za kulturu pretvorila u rezervat, a komunikacijske kanale dijelom komercijalizirala, kulturna je politika u istom razdoblju na sličan način ograničila prostorne resurse i infrastrukturu za rad u kulturi i umjetnosti. Pogodenima su se posebno našle izvedbene umjetnosti, koje na osobit način ovise o infrastrukturi, što je najočitije u potrebi za izvedbenim prostorima. A takvih je prostora sve manje, osobito kada je riječ o onim praksama izvan institucionalnog okrilja – nezavisnim kazališnim, performerskim, suvremenoplesnim i drugim produkcijama. Za razliku od područja poput glazbe i filma, u kojima je očita upravo suprotna tendencija, u slučaju kazališta svjedočimo i smanjivanju festivalskog prostora, uz gašenje nekih zamašnjaka komunikacije s međunarodnim kontekstom.

Izvedbena se praksa na ovu rastuću oskudicu prilagođava, na nju reagira, nalazeći ne samo alternativne prostore, nego i modalitete izvedbenosti,

čime također širi i shvaćanje pojma izvedbe. Ova transformacija shvaćanja te elementarne kategorije izvedbenih umjetnosti neodvojiva je i od prethodno opisano tehnološko-medijskog konteksta. Društvene mreže čine jedan novi tip socijalne i komunikacijske performativnosti općim, usložnjavajući pitanja koja se postavljaju pred socijalnu dramaturgiju kao bitno sjecište promišljanja društva i kazališta/izvedbe, ali i pred umjetničku i kritičarsku praksu.

U kojim oblicima preživljava ta praksa u takvom duboko transformiranom, u velikoj mjeri devastiranom društvenom i kulturnom krajoliku? U tragovima ju je još uvijek moguće pronaći u *mainstream* medijima – najvrjedniji je svakako primjer dramaturginje, kritičarke i profesorice na zagrebačkoj Akademiji dramske umjetnosti Nataše Govedić koja srećom još uvijek dobiva prostor u jednoj od vodećih dnevnih novina u Hrvatskoj. Većina se ipak kritičarske prakse preselila na *online* platforme i ne-profitne medije, gdje ju je dočekaio neumoljivi stisak kulturne politike, osobito od HDZ-ovog dolaska na vlast početkom 2016. godine, koja otad sustavno guši neprofitni medijski sektor. Uz to nezavisno kritičarsko polje postoje i specifične institucionalne pozicije koje redovito rade na propusnosti institucionalnog okvira i iskoračuju u područje izvan njegovih granica. Uz Natašu Govedić, u hrvatskom kontekstu ponajprije treba istaknuti Unu Bauer, također s ADU-a, čiji istraživački rad na izuzetno produktivan način proširuje polje i metodološki repertoar proučavanja izvedbe, dok bi u Srbiji vrijedilo istaknuti Kseniju

Radulović, kritičarku i profesoricu na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, te Ivana Medenicu, teatrologa, kritičara, profesora na FDU-u i umjetničkog direktora *Bitefa* kao vjerojatno najvažnijeg međunarodnog kazališnog festivala u regiji.

Iako bi se dalo s pravom naslutiti da je kritičarska praksa u nezahvalnoj poziciji, ona ipak preživljava usprkos ograničenoj medijskoj infrastrukturi. Oblici toga preživljavanja su međutim ono što je središnje pitanje: kako dobiti uredničku potporu, kako osigurati kontinuitet pisanja, na kojim platformama razvijati vlastitu publiku i kome i kako pisati u toksičnom projektnom sustavu koji kritiku birokratski prevodi u još jedan element *press clippinga*. Sistemski diskontinuirana, raspršena na niz nesigurnih platformi, ucijenjena prekarnošću onih o kojima piše, kritika je primarno okupirana prvim stupnjem produkcije, dok prostora za metakritičko promišljanje i autorefleksiju kronično nedostaje.

Takav prostor nastoji otvoriti ova publikacija, nastala kao dio serije 'pojmovnika' koji tematiziraju specifičnosti kritike u pojedinim umjetničkim područjima. Primarna svrha u njima okupljenih tekstova nije, dakle, da se bave općim pitanjima kritike i vrednovanja, premda takvih pitanja u njima nedvojbeno ima. Još manje je njihova svrha da produže lamentiranje o 'krizi' kritike, redovito utemeljeno na anakronim modernističkim predodžbama o njezinoj ulozi. Kroz sedam odabranih tema ponajprije nastojimo ocrtati raster problema svojstvenih kritičkom pisanju o izvedbi i izvedbenim umjetnostima

danas, u tehnološkom, društvenom, kulturnom i političkom kontekstu koji smo ugrubo ocrtali na početku ovog predgovora. U tom smislu, moglo bi se reći da podnaslov *Pojmovnik kritike izvedbenih umjetnosti* oblikuje jedan doslovni horizont očekivanja koji nije nužno točan – dio se tekstova uistinu i bavi (re)artikulacijom ‘klasičnih’ kazališnih tema, dok dio tematizira različite tipove izvedbe u naoko udaljenom, ali za shvaćanje novih izvedbenih praksi vjerujemo izuzetno poticajnom smislu. Popisom autorica i autora nastojali smo i na ovako ograničenom prostoru obuhvatiti što raznovrsnije tipove pozicija i interesa za izvedbeno područje. Također smo uz etablirane kritičarke i kritičare nastojali ravnopravno zastupiti nove glasove koji su svojom kratkotrajnom, ali relevantnom praksom nedvojbeno zaslužili da im se omogući sve teže dostupan prostor za meta- i autorefleksiju.

Može se reći da je upravo visoka razina autorefleksivnosti zajednička kvaliteta koja drži na okupu sve tekstove ove publikacije, generacijskoj, interesnoj i institucionalnoj raznolikosti pozicija autorica i autora unatoč. Drugim riječima, većina autora i autorica svoje teze značajnim dijelom temelji na osobnom iskustvu: bilo da je riječ o refleksijama na sudjelovanje u formalnim oblicima kritike kroz medije i različite tipove institucija te kroz manje formalne kolektive; bilo da je riječ o izlaganju najintimnijeg prostora, u domenu čega spadaju tračevi i razgovori nakon treninga i evokacija partikularnih izvedbi od intimnog značaja. Tekstovi su na taj način

pokazatelj da je gledanje izvedbe i sudjelovanje u njoj uvijek proces podsjećanja na osobno, na Ja, na onu ili onog koji gleda. Isti se proces događa i s osobom koja o izvedbi piše – kritičarem ili kritičarkom. U tom smislu tekstovi reflektiraju trajnu nemogućnost, koju smo i utkale u naslov ovog pojmovnika, da kritika izvedbe potisne ono korporalno, afektivno koje dolazi od autorica. I premda autori prilikom elaboracije svojih ideja nude bogat povijesni i suvremeni kontekst, ono što bitno obogaćuje njihov uvid i održava argumentaciju njihovih teza subjektivno je iskustvo koje izbija kroz tekstove i koje je nepotrebno, ali i nemoguće suzbiti.

Rastakanjem ontološkog pitanja tko je kritičar, a tko nije, autorica Nataša Govedić otvara ovu publikaciju. Kroz dijalog s Karlom Krausom autorica problematizira pitanje društvenih mehanizama koji generiraju kritičarski legitimitet, pritom obogaćujući područje analize kritike uključivanjem fenomena internetske kulture *fandoma* karakteristične za recepciju korejske pop glazbe. Autorica upozorava na nestalno mjesto kritike, ali i strategije kojima se u suvremenom kontekstu može izbjeći njezina masovna instrumentaliziranost. Negdje na putu između kritičara i izvedbe, u funkciji poticaja, a ponekad i balasta, nalazi se predložak izvedbe, element koji je višestoljetna povijest dramskog kazališta upisala u našu svijest kao temeljenu referentnu točku kritike izvedbenih umjetnosti. O statusu predložka piše Ana Fazekas fokusirajući se na radikalne izvedbene prakse koje su u trenutku pojave svojom inovativ-

nošću pomicale granice poimanja izvedbenog do razine da su zahtijevale dubinsko preosmišljanje kritike. Trag radikalnosti slijedi i Una Bauer koja u svom pristupu analizi profila kuriranih na društvenim mrežama nadilazi gofmanovsko shvaćanje kazališta kao metafore života te interpretira korisničke profile kao dramske likove s pripadajućom im publikom. Ovaj pristup otvara uvid u proces oma-sovljavanja kritike u kojem internetska zajednica preuzima tradicionalno individualiziranu funkciju vrednovanja. Autorica se u tekstu fokusira na kriterij autentičnosti kao jedan od najprofiliranijih kriterija vrednovanja *online* izvedbe te elaborira genezu, ali i problematičnost i ograničenost njegove upotrebe u kritici.

Iako istraživanje afektivnih obrazaca u recepciji izvedbe već čitavo desetljeće zauzima bitan prostor znanstvenog diskursa o izvedbenim umjetnostima, u kritičkom je diskursu afektivni pristup i dalje podzastupljen. Tekst Hana Sirovice o *queer* kritici u kojem autorica ukazuje na to da emocija dosade otvara plodonosan analitički prostor za izučavanje kritičkog *queer* okvira, bitan je doprinos razvoju afektivnog aparata za valorizaciju izvedbe. Isti tekst otvara i važno pitanje isključivosti institucionalnih prostora kojima dominiraju *strejt* izvedbe te upućuje na potencijalno plodonosne strategije pisanja o izvedbama koje pripadaju tom okviru. Dok tekst Hane Sirovice pitanje proizvodnje javnosti izvedbene prakse dominantno promatra kroz perspektivu seksualnosti i roda, u tekstu Mile Pavićević

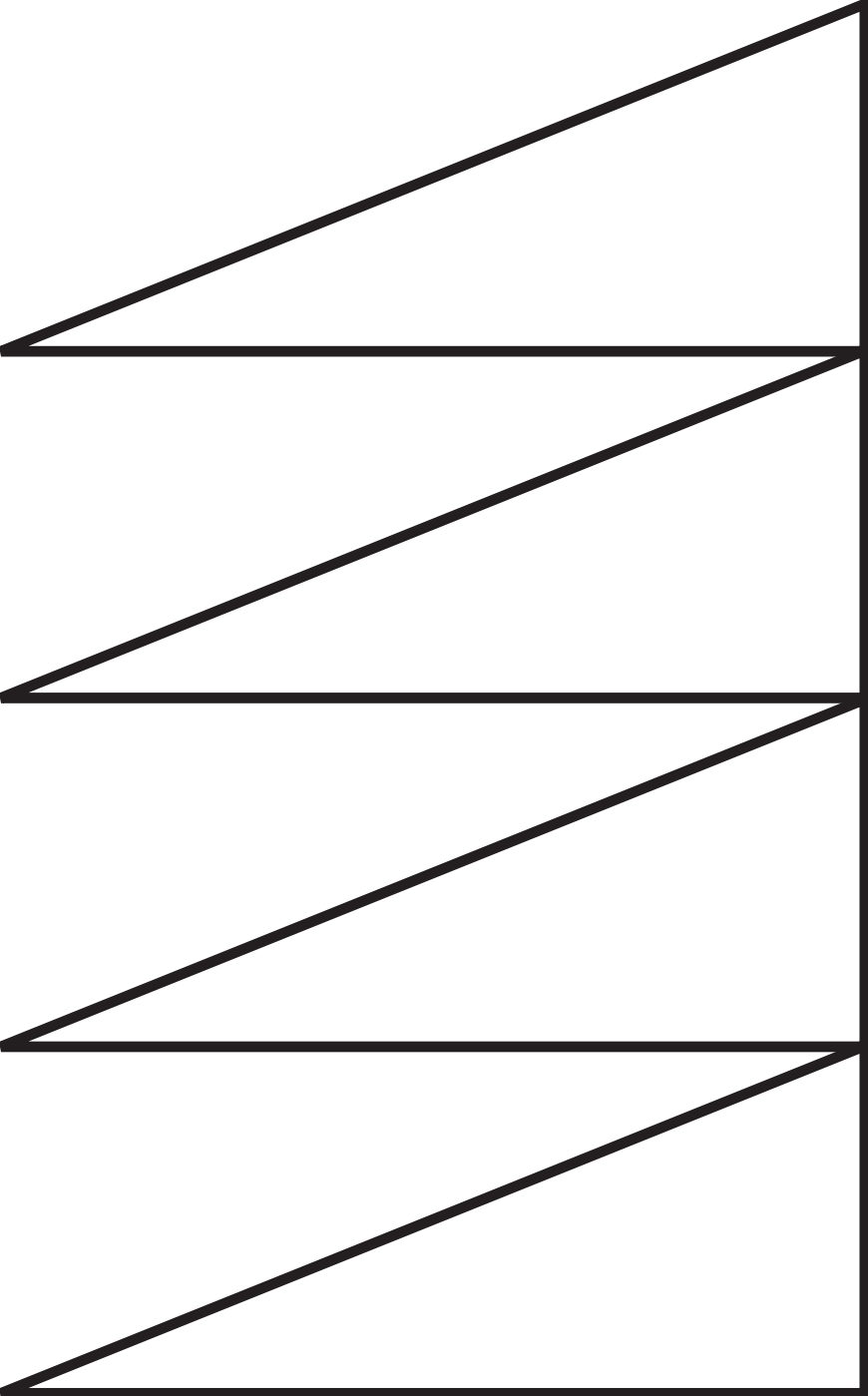
javnost se promatra kroz ekonomske i društvene aspekte. Fokusirajući se prvenstveno na plesnu zajednicu, autorica postavlja pitanje tko kreira javnost u postkriznim vremenima u kojima projektna logika kroji pravila umjetničkog stvaralaštva. Pavićević se oslanja na uvide Michaela Warnera o pravilima organizacije javnosti kako bi u praksi istražila mogućnosti za uspostavljanje kritičkog diskursa.

Javnost o kojoj piše Mario Kikaš vrlo je konkretno prostorno situirana u zagrebački Donji grad te omeđena prostorom Studentskog centra. Nesretna činjenica da je SC nedavno izgubio funkciju žarišta (novo)kazališnog života studentske kulture potaknula je autora da zaviri u mentalne i afektivne prostore sjećanja koji se vežu za njega, pri čemu kritički tekstovi koje je autor stvarao kroz prethodno desetljeće zadobivaju arhivsku funkciju. Zavirivanje u arhivu vlastitog kritičkog pisanja za autora je samo motivacija da pruži historijski informiranu analizu hrvatske kazališne infrastrukture i uloge kritike u njoj. Autor zaključuje da je proizvodnja kazališne kritike prije svega pitanje socijalne infrastrukture koja kritičarima omogućuje da stvaraju i artikuliraju kritički i estetički stav te da postanu dijelom nekog kazališnog arhiva. Slično kao u tekstu Marija Kikaša, vlastita se kritika kod Ivana Medenica pojavljuje u funkciji arhiva kazališnog života i njegove infrastrukture. U tekstu posvećenom jednom od najvažnijih regionalnih kazališnih institucija, festivalu *Bitef*, autor razrješava terminološku pomutnju oko pojmova 'institucionalna kritika' i 'kritika'. Njegova historijski temeljito informirana

studija slučaja donosi prijedlog modela institucionalne kritike kao one koja sustavno i kontinuirano prati rad institucije te se na njega analitički i sintetički osvrće, ali i sukreira viziju njezinog poboljšanja, emancipacije i transformacije.

Ovdje naznačena različitost autorskih pozicija ogleda se u vrlo specifičnim pristupima građenju teksta, njegovoj kompoziciji i oblikovanju, širokom rasponu stilskih registara, kao i izrazito individualnim rješenjima sličnih spisateljskih nedoumica. Hiperstandardizacija takvih jedinstvenih glasova predstavljala bi potpuno nelogično uredničko nasilje – tu prividnu rasutost ovog malog zbornika valjalo bi stoga ponajprije shvatiti kao jedan nedvojbeno djelomičan, ali nadamo se poticajan uvid u različitost modaliteta pisanja koju otvara tjelesna, afektivna, intelektualna i svaka druga slojevitost izvedbenog iskustva.

Marija Krnić i Lujo Parežanin
urednica i urednik izdanja



Trajno stanje, neprestano zbivanje: kritika

— KLJUČNE RIJEČI

*trajanje u kritičarskoj
poziciji, dijalog, publika,
'profesionalni' fanovi, fandom,
hipokritičnost, hiperkritičnost*

**Nataša
Govedić**

Vrste gledatelja ili 'Demokratski znači biti svačiji rob' (Karl Kraus). U razgovoru o kritici kao javnoj profesiji često se čuje stav da je kritičar/ka tek 'nešto profesionalnija' gledateljica od standardne publike. Ova formulacija naslanja se na ideologijski stav da je svatko umjetnik i kritičar jer su stvaranje i komentiranje stvaranja svima dostupni, pa dijete i Picasso tek igrom slučaja ne izlažu u istoj galeriji, ali bazično jedan je tek nešto malo *profesionalniji* od drugoga. Ista formulacija povlači sa sobom i pitanje kako točno postajete analitički i autorski *profesionalnijim*? Ako je amaterizam umjetnosti i kritike posvemašnji (svi mogu sve), ako vas kritičarkom i umjetnicom čini postanje na portalima i komentiranje na mrežama, možda više uopće nema profesionalne refleksije kao sadržaja i umjetničkog i kritičkog iskaza? Kako onda objasniti da obje profesije, kako umjetnička, tako i kritičarska, ipak i dalje postoje – i k tome ih nije nimalo jednostavno (ni demokratski) realizirati? Možda zato što nije dovoljno samoga sebe smatrati umjetnikom i kritičarom. Važno je da nas tako definira i šira zajednica kojoj se obraćamo. Važan je kontekst, kao i argumentacijska i stilska kvaliteta autorske izjave kojom se predstavljamo. Jednako je važno i samo trajanje u poziciji javnog govora. Proces imenovanja, razimenovanja i preimenovanja koji provodi kritika uzima nam mnogo vremena, ne samo onih tijekom kojih kritičarka piše i čita, nego i onih tijekom kojih pišu i čitaju svi naši analitički sugovornici. Potrebni su mnogi pokušaji artikulacije, u igri je gomila pogrešnih (previše površnih ili

naprosto brzopletih) procjena. Katkad i one pogođene gube snagu, točnost, usmjerenost, intenzitet. Trajanje dakle donosi sa sobom ne samo mogućnost, nego i nužnost korekcije, reformulacije, autokorekcije, daljnjeg rada na imenovanju, iskušavanju vrlo različitih teorijskih, analitičkih i iskustvenih vokabulara. Nema konačnih destinacija ni uvida.

Nasuprot ili 'Najbolja metoda za umjetnika da spram publike ostane u pravu jest: biti tu' (Karl Kraus). Kritičar, dakle, ne mora i ne uspijeva biti u pravu, ali mora izdržati svoje pogreške, nevještosti i sljepila, nastaviti 'biti tu'. Tu, pokraj umjetnine, nalazi se inače i veliki broj ljudi koji godinama sustavno prate izvedbenu scenu te iako ne pišu o njoj u javnim medijima ipak ostavljaju dojam posvećenih, profesionalnih gledatelja. Osobno, uvijek me zadivljuje koliko različitih profesija (arhitekata, pravica, liječnica, vizualnih umjetnika, sociologa, psihologa itd.) redovito i pasionirano, rekla bih opet: *profesionalno* (u značenju 'temeljito upućeno') godinama prati izvedbenu scenu. Koja je onda razlika između pomnog gledanja kao metode participacije u izvedbenim događajima, nasuprot kritičkog razmišljanja o njima? Je li razlika u trajanju koje nas obvezuje na stalno problematiziranje onoga što pratimo? Ili u trajanju kao mogućnosti da sve dublje, sve manje jednostrano upoznajemo ljude koji nam se obraćaju umjetničkim djelima?

Na ispisanu *Pjesmu za južnoafričke žene* književnice June Jordan iz zbirke *Pasije* (1980), posveće-

nu protestu 20 000 žena i djece protiv propusnica koje su se izdavale za crnu boju kože u Johannesburgu, autorska ruka Maleka Mokgosija¹ dodala je vlastite komentare, podcrtala retke (dvaput je podcrtano: ‘mi smo oni na koje stalno čekamo’), uz datum u pjesmi nadodano je da je bio četvrtak i navedeni su točni organizatori protesta (Lilian Ngoyi, Helen Joseph, Albertina Sisulu i Sophia Williams De Bryn), ispravljen je broj žena i djece koji su protestirali protiv Apartheida, a na margini je zabilježeno da bi osoba koja danas prevozi ljude iz nesigurne u sigurnu luku trebala pod svaku cijenu Biti Tu, ostati na brodu na kojem su izbjeglice, ni pod koju cijenu i ni zbog čega ga ne napuštati, a ne ih samo prepustiti na teret moru. Ruka iz 2019. godine provodi kritičke intervencije, ne samo vezane za proizvodnju novog teksta i sučeljavanje dvaju svjedočanstava o nasilnim granicama između svjetova, ne samo vezane za fizičko i simboličko su-postavljanje glasova dvoje umjetnika (pjesnikinje i vizualnog umjetnika), baš kao i dvoje kritičara (oboje provode kritiku genocida), nego i vezane za opetovano promišljanje i stihova i historijske situacije koja je dovela do pjesme (protesta 20 000 žena i djece u Johannesburgu). U idealnom slučaju, kritička je gesta sinonim dijaloga.

Uspostava kriterija ili ‘Jedna od najrasprostranjenijih bolesti je dijagnoza’ (Karl Kraus). Pomno gledanje ne mora nužno voditi prema dijagnostičkoj, kvalifikacijskoj i kvantifikacijskoj pomami. Da, kritika je sasvim sigurno vrsta analitičkog aparata, kao

što je nedvojbeno i mnogo više od bazične reakcije naklonosti ili nenaklonosti, ali opis umjetnine nije *obavljen* ako znamo koristiti teorijske aparate jer kritika nije puka aplikacija teorije. Opis je jedna od najhirovitijih, najrizičnijih stvaralačkih procedura. Parafraziramo li Beauvoir, čovjek se sasvim sigurno rađa kao gledatelj, ali kritičarem – eventualno i mukotrpano – *postaje*. Baš kao i umjetnikom. Je li onda kritika opis (prethodnog umjetničkog) opisa? Nije tako jednostavno. Umjetnik također obavlja ‘opis opisa’ jer mora biti kritičar svog djela ako kani napraviti išta značajno. Kritičar također mora biti i umjetnik ili nulti opisivač svoje ekspresije, pod uvjetom da mu je iole stalo do vjerodostojnosti iskaza. U svim varijantama, ni umjetnica ni kritičarka nisu dio publike na način *neobaveznog gledanja*, neobaveznog stvaranja, neobaveznog sudjelovanja u umjetnosti. Naprotiv, u oba slučaja participacija obvezuje.

Sudjelovanje ili ‘Puštam stražara da pleše po glazbi koju je zabranio’ (Karl Kraus). Usredotočenost kritičara i umjetnika na iskustvo umjetnosti uznemirava ekonomiju ‘plitkog’ gledanja, brzinskog preleta preko umjetnine, lajkanja i dislajkanja, emotikona u rubrici komentara. Kako veli Emma Keltie u svojoj knjizi *Kulturne industrije i participacijske publike*, govoriti o participaciji početkom 21. stoljeća nužno uključuje razgovor o bezbrojnim oblicima medijski dominantne mrežne participacije u kojoj sudjeluju suvremeni e-građani.² Pri tom veliki dio suvremenih ‘sudioničkih aplikacija’ ne služi tome

da bismo artikulirali i dijaloški odmjerili svoje stavove, nego tome da bismo unaprijedili kapitalizam usluga, izravno povezanih i s kapitalizmom nadzora digitalnih sudionika u komunikaciji.³ Sudjelovanje je roba koja se dalje informatički distribuira, pri čemu gotovo ništa što je 'besplatno' nije slobodno od neke vrste korisničke manipulacije prikupljenim podacima. Drugačije rečeno, inzistira Keltie, *participacija publike* jedan je od velikih reklamnih slogana i kulturalnih mitova digitalne današnjice jer svako naše pokretanje YouTube aplikacije i svako naše guglanje dalje trguje informacijom o sadržaju koji smo konzumirali. Iako se službeno zovemo 'korisnicima usluga', mi smo ti koji su odabranom uslugom istovremeno i 'korišteni'. Publika ne stvara *svoj*, kao što ne stvara ni *novi* sadržaj. Mnogo točnije bilo bi reći da troši različite sadržaje i da time doprinosi njihovom daljnjem trošenju. Njezino *sudjelovanje* zapravo je neplaćeni rad (osim u slučajevima kad je sudionik eksplicitno plaćen za klikanje određenih sadržaja kako bi povećao njihovu tiražu).

U takvom kontekstu, kritičnost je izrazito nepoželjna.

Model socijalne interakcije danas čini masovno sudjelovanje u fandomu i standumu ('stan' je termin koji označava fanatičnog poklonika). Participacijski najaktivniji su *online* forumi i instagramski korisnički računi posvećeni globalnim zvijezdama. Kako tvrde C. Lee Harrington and Denise D. Bielby u članku 'Global Fandom/Global Fan Studies' iz knjige *Fandom Identities and Communities in a Mediated*

World, medijska publika kao 'istraživačka platforma' nastala je radi potreba marketinga, s time da je već osamdesetih godina prošlog stoljeća postalo jasno da su mediji toliko duboko ukorijenjeni u suvremenu svakodnevicu da postaju gotovo idealnim poprištem marketinške manipulacije i afektivne, vrijednosne i političke modulacije svojih korisnika.⁴ Suzanne Scott u svojoj još recentnijoj knjizi *Fake Geek Girls* demonstrira na koji su način u posljednjih desetak godina fandom i geek-kultura prestali biti dijelom subverzivne i supkulturne umjetničke margine te postali globalni *mainstream* proizvod, franšiza, samim time i veoma utjecajni promocijski partneri korporativnih kompanija. Filmske franšize pojedinih stripovskih i SF adaptacija (*Avengers*, *Star Wars*, *Lord of the Rings/Hobbit*, *Game of Thrones* itd.) okupljaju toliko brojnu fandom-publiku da je emitiranje novih filmskih nastavaka navedenih materijala u stanju privremeno srušiti Twitter (zbog ogromnog broja korisnika koji se istovremeno logiraju).⁵

Čini se da medijska retorika fandom-kulture pri tom ostvaruje 'proročanstvo' Terryja Eagletona iz njegove utjecajne knjige *Funkcija kritike*: 'Upravo će oni materijalni uvjeti koji su doveli do rađanja suvremene kritike, a tu mislim na stvaranje javne sfere, u svojoj razvijenoj fazi dovesti do propasti kritike.'⁶ Premda je ovo stajalište previše apokaliptičko, sigurno je točno da javna sfera ne njeguje kritičnost svojih korisnika. Pogledamo li kako izgleda participacijska retorika u javnoj sferi, mislim da je izvrstan primjer globalna K-pop scena i njezini mrežni forumi (koji

komentiraju i samu glazbenu produkciju korejskog popa i njihovu koncertnu scenu i odnose među fanovima). Što je tamo najveći tabu? Kritičnost.

Hipokritičnost ili 'Kolači su širili balzamski miris, a gosti su vjerovali da je 'u tome skriveno nešto sveto', ustali su 'i poželjeli sreću uzvišenom ocu domovine' (Karl Kraus). U diplomskom radu 'At War for OPPA and Identity: Competitive Performativity among Korean-Pop Fandoms' autorica Brittany Tinaliga metodom digitalne etnografije jasno demonstrira da se globalno najutjecajnije, najmasovnije fandom ili K-pop fandom doduše ne može okarakterizirati kao homogena skupina, kao i da fandom jedne K-pop skupine može biti u 'ratu' za popularnost s fandomom druge K-pop skupine; sljedbenici jednog idola mogu napadati sljedbenike drugog idola, ali pri tom je fanovima vlastitog idola dozvoljen *jedino* jezik hipokritičnosti ili podržavanja, obožavanja i veličanja 'vlastitog' OPPA panteona ili vlastitog K-pop banda, dok je 'hejtanje' rezervirano za izvedbe suparničkih bendova.⁷ Iz članka Davida C. Oha citiram tipičnu poruku koju bjelački K-pop fan stavlja na YouTube, komentirajući voljeni bend:

Taeyeon, vjerojatno ovo ne gledaš, ali ako ovo gledaš, samo ti želim reći da te zbilja volim, ti si fenomenalan umjetnik, fenomenalan pjevač, fenomenalan prijatelj i prije svega predivno ljudsko biće i samo želim da znaš da zbilja cijenim sve što radiš za svoje fanove.⁸

Članak navodi brojne primjere ovog ekstatičnog jezika zamiranja od oduševljenja pred različitim pjesmama i još više izgledom izvođača, iz čega postaje vidljivim da je participacijska ekstatičnost doslovce normativna (što se ne mijenja čak ni kad zabilježena reakcija postane 'zaigranom' ili angažiranom oko duhovitog komentiranja izvođača). Kritika fandoma moguća je samo u akademskim krugovima, tako da će čak i pojedini renomirani YouTube komičari (kao Daz Black) zazirati od otvorenije ili izravnije kritike K-pop fenomena zbog jasno komuniciranog straha od pretjerano osjetljive i gnjevne reakcije K-pop obožavateljica.⁹ Njihovo voljenje i njihova mržnja strogo su retorički kodirana, kao što su strogo kodiranja i očekivanja od idolatriziranih bendova. Tako članovi K-pop bendova ne smiju stariti, ne smiju ni s kim biti u vezi, ne smiju pokazati nikakvo nervozno ili nestrpljivo ponašanje prema fanovima, moraju biti ekstremno ljubazni jedni prema drugima, obavezni su održavati susrete međusobnog divljenja i uvažavanja sa svojim fanovima (jedni drugima opetovano izjavljuju ljubav), ne smiju govoriti o 'teškim' emocijama i osobnim problemima, ni u kojoj varijanti ne smiju biti snimljeni kako konzumiraju alkohol ili drogu itd. Njihov život u medijima ne samo da je *vanilla-washed*, nego je i neprestano nadziran kamerama, odnosno sniman u različitim oblicima *reality-show* videoprodukcije, u kojoj je veoma važno da performer koji su na sceni i u videospotovima besprijekorno precizni u kompliciranim plesnim koreografijama, u situacijama koje insceniraju njihov nenastupni ili 'obični'

život budu 'nespretni', smiješni, stidljivi, infantilni itsl. Kulturalna hibridnost njihove glazbe, s najjačim glazbenim utjecajem afroameričke rap-kulture i crnog popa, pri tom ne njeguje ideal crnačke, nego ideal bjelačke ljepote (dakle prisutan je i fenomen *white-washinga*), kao i bjelačke modne industrije po pitanju odijevanja idola.

To znači da visoki koeficijent participacije publike 'kupuje' posve određene društvene vrijednosti, kao i da 'sudionik' masovne K-pop kulture dominantno teži identifikaciji, a ne diferencijaciji. Fan želi postati 'jedno' s izabranom ikonom svog medijskog obožavanja, intenzivno njegujući svoje vještine sljedbeništva, a ne kritičke vještine problemskog mišljenja, nijansirane argumentacije, kontekstualnog i komparativnog razlučivanja, uvažavanja socijalnih razlika i socijalne odgovornosti, intelektualne discipline, intermedijske pismenosti. Sljedbenik umjetnosti pri tom sudjeluje u svojoj sljedbi na isti način na koji i navijač sudjeluje u bodrenju svog sportskog kluba: namjera je pripadati nečemu većem od sebe i prema toj simboličkoj vrijednosti njegovati pseudoreligiozno divljenje, zatvoreno bilo kakvoj mogućnosti propitivanja.

Kritičke vještine tome nasuprot inzistiraju na tome da osim 'sudjelovanja' kao imerzije u umjetnički sadržaj moramo imati i neku metodologiju opisivanja, analiziranja i čak *sustvaralačkog nadopisivanja* iskustva primarnog sudjelovanja. Kako je rekao Walter Benjamin u svojim *Trinaest teza o kritičaru*, napisanih tik pored *Trinaest teza o piscu*,

u pitanju je posebna vrsta socijalne relacije u kojoj je kritičar vrsta umjetničkog stratega osobite moralne odgovornosti za promatranje, razumijevanje i imenovanje umjetničkog izraza o kojem piše.¹⁰ Kritičar, kao i umjetnik, mora stalno učiti o umjetnosti i od umjetnosti. Tu nesumnjivo ulazi i stalno učenje o K-popu i od K-popa, ali ne iz pozicije fanatičnog odobravanja, nego istraživanja fenomena koji slavi ritmičku fragmentarnost, svjesnu neautentičnost i hibridnost, piratstvo utjecaja i inovativnu upotrebu citata i glazbene formulaičnosti, da nabrojimo samo neke od karakteristika ovog heterotopijskog projekta. Mogli bismo dodati da i kritičar i umjetnik dosljedno zajednički osporavaju narcizam stvaralaštva jer i te kako vode računa jedno o drugome, kao i o čitavom povijesnom kontekstu umjetnosti kojom se bave. Svaki zdravi umjetnički ekosustav zna da postaje održivim i takvim ostaje samo ako pristane na kritiku, kao što i svaki kritičarski ekosustav zna da se mora temeljiti na dubokom uvažavanju umjetničke prakse.

Ali to ne znači da javna scena rado pristaje na kritičarsku gestu.

Eksperiment s gledanjem ili 'Listanje je komplicirano i dosadno i čovjeku omogućuje da previše toga sazna' (Karl Kraus). Sudim li po iskustvu sudjelovanja u Publici za posebne namjene, autorskom kolektivu sastavljenom od kazališnih profesionalaca (Vilim Matula, Nataša Stanić, Damir Bartol Indoš, Borut Šeparović, Tanja Vrvilo, Oliver Frljić, Agata Juniku,

Selma Banich, Nataša Govedić, Ana Karić, Suzana Brezovec, Mislav Čavajda, Dejan Krivačić, Ivana Krizmanić, Tvrtko Jurić, Nataša Dangubić, Irena Čurik, koji je tijekom 2008. godine započeo opetovano gledati nekoliko zagrebačkih predstava u nekoliko institucija (prvenstveno Zagrebačkom kazalištu mladih i Hrvatskom narodnom kazalištu), kritička gesta obvezujućeg i usredotočenog, ponovljenog gledanja (istih predstava) doživjela se 'neprijateljski'. Glumci su nam zorno i uzrujano objasnili da participacija u kazališnoj izvedbi podrazumijeva *jednokratno* gledanje. Sve ostalo je 'agresivno', nametljivo, intruzivno. Članak Ive Gruić u *Jutarnjem listu* citira redatelja predstave *Najbolja juha! Najbolja juha!* Renea Medveška koji smatra da Publika za posebne namjene 'ruši' njegovu koncepciju vremena i prostora predstave (zbog kratkog prolaska jedne od članica kolektiva PZPN pozornicom ZKM-a).¹¹ Iva Gruić u *Jutarnjem listu* ovako zaključuje svoj tekst: 'Zato možemo povjerovati da Publika za posebne namjene ne doživljava intervenciju kao kritički čin, nego kao čin samoizražavanja. Tako ispada da je predstava u koju interveniraju samo kolateralna žrtva njihova koncepta.'¹²

Što je loše s činom samoizražavanja kao odgovorom na djelo tuđeg samoizražavanja? Zanimljivo je da umjetnička izvedba koja dobiva umjetničku reakciju *ne želi* da joj se pristupi su-stvaralački. Eksplicitna želja glumaca je da ih se također gleda na način fandoma, aklamacije, prihvaćanja. Ili kako je to formulirala jedna ZKM-ova glumica: 'Mi želimo ljubav, a ne kritiku. Prihvaćanje, a ne nadzor.' Te-

meljna pitanja stvaralaštva (*U čemu su/djeluješ? Što opisuješ? Znaš li to analizirati? Kome se i zašto obraćaš? Kako na umjetninu odgovaraš su-stvaralački?*) ovdje su zabranjena u korist umjetnine koja je konačni odgovor na umjetninu. Možemo to i ovako reći: kazališna zajednica želi gledatelja koji strogo poštuje rampu, opisuje predstavu aklamacijski, ne zna analizirati ono što je prikazano teatrološkim vokabularom i nema potrebu na umjetninu odgovoriti stvaranjem neke vrste nove, vlastite umjetničke reakcije.

Za mene tu počinje problem koji smo nedavno imali prilike pratiti i kroz burnu reakciju glazbenice Lane del Rey na kritičko pismo Ann Powers. Powers objavljuje gotovo aklamacijsku recenziju albuma Lane del Rey početkom rujna 2019. godine na američkom NPR-u (National Public Radio), nakon čega glazbenica ljutito i uvrijeđeno osporava svoju kontekstualizaciju iz perspektive kritičarke, osporava usporedbu s Joni Mitchell (koja bi joj trebala laskati), inzistira na tome da nema 'scensku personu' i da je krajnje 'autentična', a ne izložena različitim vrstama utjecaja. U obranu kritičarke ustaje niz umjetnika i novinarskih kolega, ali opet se pojavljuje problem toga da 'mrežni' *feedback* pokušava nadjačati kritiku kao profesiju koja drži odmak, kriterije, svijest o tome da smo svi izloženi utjecajima i da nitko nije *glas izvan konteksta*.

Odmak ili 'Kultura završava kad se iz nje istjeraju barbari' (Karl Kraus). Ili kad se iz nje istjeraju kritičari. Publiku za posebne namjene glumci su od milja

zvali 'Veliki brat s posebnim namjenama'. Pomno gledanje je učas postalo oblik fašizma. Kao što danas sve što izaziva socijalno trenje učas postaje oblikom fašizma. Jedino mjesto u kojem su kazalištarci bili barem minimalno inspirirani činjenicom da ih gledaju drugi kazalištarci bilo je Hrvatskog narodno kazalište u Zagrebu, tijekom intendantske uprave Ane Lederer, i to zato što je na predstavi ove uprave koju smo pratili kao Publika za posebne namjene (*Oluji* u režiji Ivice Kunčevića) standardna publika doslovce ili nezainteresirano dremuckala ili su redovi u parteru bili prazni. U tom kontekstu, glumci su na pozornici oživjeli jer ih je *bar netko* došao gledati, jer ipak je bolje 'nadzorno oko' nego manjak pogleda. To nam govori da izvođaču ontološki treba odmak od izvedbe, treba mu gledatelj koji nije sudionik izvedbe, treba mu mogućnost da izvedbu pogleda netko tko nije uronjen u njezino odvijanje. Odmak je konstitutivni dio umjetnosti.

Ne možemo svi – stalno – biti sudionici.

Hiperkritičnost ili 'Nema nikoga tako pozitivnoga kao što je umjetnik čija je građa čisto zlo. On izbavlja iz zla. Svaki drugi samo od njega odvraća pozornost i ostavlja ga u svijetu koje tada tim oštrije napada osjećaj nezaštićenosti.' (Karl Kraus). Na cenzuru se uvijek poziva iz 'pozitivnih' razloga, zato da 'budemo pozitivniji', zato da izbrišemo ili zakopamo, ili previdimo, ili prešutimo ono što je previše uznemiravajuće ili negativno. Poražavajuće je kad tu vrstu dogmatske retorike spasa preuzmu profesionalni kritičari, od-

nosno kad iz pozicije kritike nastupa dogma.¹³ Drugo je pitanje gdje su granice negacije umjetnosti i/ili gdje su granice hiperkritičnosti. Primjerice, svaki gledatelj – osim kritičara – ima pravo na zaklapanje knjige, izlazak s predstave, prekid gledanja filma, napuštanje koncerta. Frazer Ward u svojoj knjizi *Nema nevinih promatrača: publika umjetnosti performansa* zapisuje:

Pamtimo vic o umjetnosti performansa koji ide otprilike ovako: 'Pitanje: 'Zašto je umjetnik performansa prešao ulicu?' Odgovor: 'Ne znam, otišao sam prije nego je stigao na drugi kraj ulice.' To je vrlo točna opservacija o performansu – i to iz vrlo različitih perspektiva. Najprije, vic lovi bolno, eksperimentalno trajanje i zahtjeve koje to trajanje postavlja pred publiku, kao što i naglašava da su bili mogući vrlo različiti ishodi tog prijelaza. Vic također prepoznaje i da je legitimna reakcija napustiti performans, ne ostati do kraja. No ono što mi se tu čini još važnijim je gesta kojom šala dramatizira moment odbijanja da budemo istomišljenici: otišla sam prije kraja, napustila sam izvedbu, nisam više s njome htjela ništa imati. Upravo u toj svojoj produktivno malignoj verziji, to je doista dinamika koju nam omogućuje umjetnost performansa, kao i sjajan primjer kakvu vrstu reakcije omogućuje svojoj zajednici.¹⁴

Kritičari nisu istomišljenici. Umjetnici nisu istomišljenici. Publika prati obje stvaralačke dimenzije jer također s njima nije istomišljenica. Aleluja. U mnogim dimenzijama našeg postojanja, konsenzus je farsa nad farsama. Ili, kao što je pisao Edward Said na razini čitava svog opusa, kritičar nije samo promatrač svijeta, nego i 'mobilizator' borbenosti oko politike značenja. U svojem tekstu 'Što je kritika? Što je *Aufklärung*?' Michel Foucault također definira kritiku kao pitanje, kao izazivanje očitog, odnosno govorenje istine moćnicima i propitivanje politika moći. Ali jednako je važno uzeti u obzir *Granice kritike* feminističke kritičarke Rite Felski, koja opravdano deromantizira kritičku gestu, ističući kako ona sama po sebi 'nije obavezna provoditi filozofsku rigoroznost ni politički radikalizam ni literarnu sofistiku'.¹⁵ Kritika nažalost može biti i često jest nelogična, neargumentirana, banalna, konzervativna, lišena stila. Time što se proglasimo 'kritičarima' zato što *objavljujemo kritike* nismo automatski postigli najviše ili čak prosječne dosege ove discipline, kao što ni činjenica da smo diplomirani filozofiju ne znači da je ono što pišemo automatski *filozofija*, niti smo time što smo diplomirali neki umjetnički studij postali *umjetnicima*. Edukacijske institucije, kao ni distribucijske institucije, ne verificiraju naše vokacije. Jesam li kritičarka ako objavljujem samo kratke postove na Twitteru? Možda sam još manje kritičarka ako objavljujem duge tekstove u časopisima koje više nitko ne čita, osim šačice ljudi koji ih uređuju. Gdje je onda prostor kritike u 21. stoljeću?

Novo doba ili 'Umjetnost je ono što postaje svijetom, a ne ono što svijet već jest' (Karl Kraus). Sudimo li po Matoševom početku 20. stoljeća, kritika se i tada i danas morala stalno seliti iz medija u medij, iz grada u grad, iz kafića u kafić. Danas: iz portala na portal. Njeno mjesto ni tada ni danas nije stabilno. Baš kao ni mjesto umjetnosti.

S druge strane, javno mjesto i nerizična mobilnost publike danas se nastoji opravdati 'slobodom' elektronskih komunikacija. Jodi Dean u knjizi *Blog Theory Feedback and Capture in the Circuits of Drive*: ovako opisuje tipičan krajolik kasnog kapitalizma:

Komunikacijski kapitalizam stvara neobično podudaranje između demokracije i kapitalizma kroz mrežne komunikacije i medije zadužene za zabavu. S jedne strane, tehnologije mrežnih komunikacija materijaliziraju vrijednosti koje se slavi kao ključne za demokraciju, primjerice demokratske ideale dostupnosti, inkluzije, diskusije, participacije. Sve su ove vrijednosti ostvarene i intenzivirane globalnim telekomunikacijskim medijima. S druge strane, brzina, simultanost i međupovezanost elektronskih komunikacija proizvode ogromne distorzije i koncentraciju bogatstva kroz komunikacijske razmjene, tako da upravo ovi tehnološki uvjeti proizvodnje postaju krajnje komodificirani i kapitalizirani.¹⁶

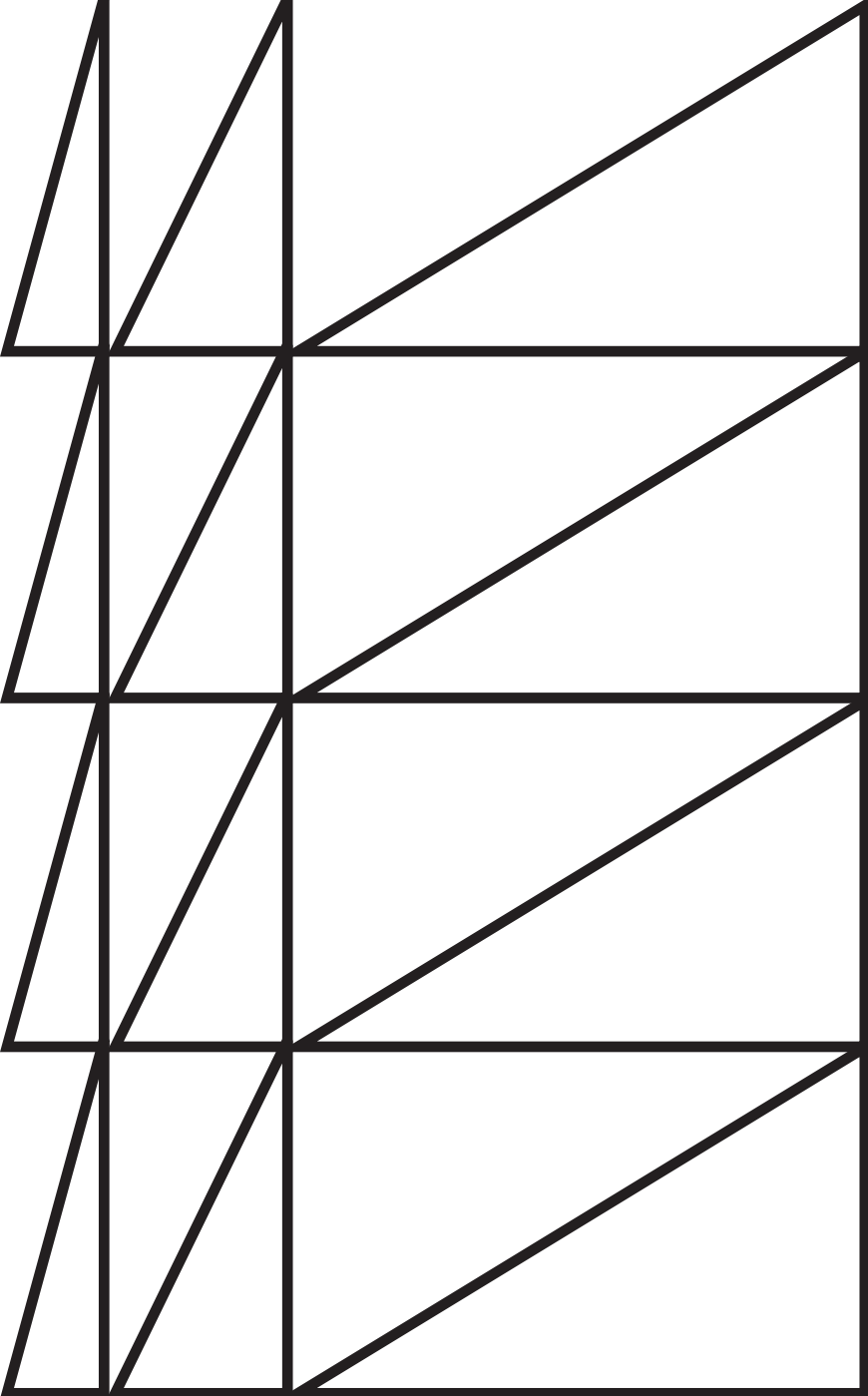
Upravo zahvaljujući tome što kritika nije isto što i publika, kao što ni umjetnik nije isto što i publika, premda obje rade s publikom kao najvažnijom i ravnopravnom (katkad i superiornom) sugovornicom, obje discipline imaju na raspolaganju veliki broj strategija izmicanja svojoj masovnoj instrumentaliziranosti. U ovom tekstu, moj način bio je pozvati za svjedoka Karla Krausa, napisati tekst u implicitno dijaloškoj formi, objaviti ga u neprofitnom kontekstu. Razlog zašto sam to učinila definitivno je kritički, a najbolje ga sažima sam Kraus, anticipirajući naše dijaloge: *Uz moje glose potreban je komentar. Inače su odveć lako razumljive*. Zamislite svijet u kojemu je sve shvaćeno i sve shvatljivo.

Ima li gore distopije?

- 1 Djelo je izloženo na izložbi pod nazivom *Kruh, putar i moć* iz 2019. godine, Smart Museum of Art u Chicagu.
- 2 Keltie, 2017: str. 137.
- 3 Usp. Zuboff, 2019. i Wills, 2017.
- 4 Harrington i Bielby, 2007: str. 181.
- 5 Scott, 2019.
- 6 Eagleton, 1984: str. 80.
- 7 Tinaliga, 2018.
- 8 Oh, 2017: str. 2279.
- 9 Usp. <https://www.youtube.com/watch?v=jnn7u0FQohk>, kao i https://www.youtube.com/watch?v=eMuMPvI5C_Y.
- 10 Benjamin, 1978.
- 11 Gruić, 2008.
- 12 Ibid.
- 13 Primjerice, u radu Sanje Nikčević.
- 14 Ward, 2012: str. 20.
- 15 Felski, 2015: str. 192.
- 16 Dean, 2010: str. 4.

Literatura

- Benjamin, Walter, *One-Way Street*, Harcourt Brace Jovanovic, New York, 1978.
- Dean, Jodi, *Blog Theory Feedback and Capture in the Circuits of Drive*, Polity Press, Cambridge, 2010.
- Eagleton, Terry, *The Function of Criticism*, Verso, London, 1984.
- Felski, Rita, *The Limits of Critique*, Chicago University Press, Chicago, 2015.
- Gruić, Iva, 'Uljezi na sceni ZeKaMa omeli izvedbu', Jutarnji list, 2008, <https://www.jutarnji.hr/arhiva/uljezi-na-sceni-zekaema-omeli-izvedbu/3917823/>
- Keltie, Emma, *The Culture Industries and Participatory Audience*, Springer, New York, 2017.
- Kraus, Karl, *Pro domo et mundo*, preveo Sead Muhamedagić, Disput, Zagreb, 2006.
- Lee Harrington, C. i Bielby, D., 'Global Fandom/Global Fan Studies', u *Fandom Identities and Communities in a Mediated World* (ur. J. Gray, C. Sandvoss i C. Lee Harrington), NYU Press, New York, 2007.
- Oh, David C., 'K-Pop Fans React: Hybridity and White Celebrity-Fan on You Tube', u *International Journal of Communication*, br. 11, 2017.
- Scott, Suzanne, *Fake Geek Girl*, NYU Press, New York, 2019.
- Tinaliga, Brittany, 'At War for OPPA and Identity: Competitive Performativity among Korean-Pop Fandoms', diplomski rad na Sveučilište u San Franciscu, 2018, usp. digitalno izdanje na: <https://repository.usfca.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1818&context=capstone>
- Ward, Frazer, *No Innocent Bystander: Performance Art Audience*, Dartmouth Collage Press, Dartmouth, 2012.
- Wills, Jocelyn, *Tug of War: Surveillance Capitalism, Military Contracting, and the Rise of Security State*, McGill-Queen's University Press, Montreal, 2017.
- Zuboff, Suzanne, *The Age of Surveillance Capitalism*, PublicAffairs i Profile Books, London, 2019.



Skriptiranje života: nevidljiva izvedba i nemoguća kritika

— KLJUČNE RIJEČI

predložak, partitura,

reenactment, privatna izvedba

**Ana
Fazekaš**

Ulazak u pitanje predložka i ono što nije predmet ovoga rada

Poziv za ovaj rad došao je kroz pitanje odnosa između predložka, izvedbe i kritike, a već pitanje predložka raslojava se gotovo unedogled. Na sasvim osnovnoj razini, kazališna izvedba iznalazi načine da pretvori pisanu riječ u govor, pokret te materijalne i nematerijalne objekte u izvedbenom prostoru, prenoseći ono što se iščitava kao pretpostavljena namjera pisca u sinestetički doživljaj za dvije skupine ljudi – izvođač:ice i gledatelj:ice. Predložak može biti prozno djelo koje se adaptira za scenu, poezija ili glazba, film, pa i drugi izvedbeni rad. Pritom svaki predložak nudi nepregledno mnoštvo mogućnosti za transformaciju, a svaki autorski um u njega upisuje vlastite preokupacije, birajući jedan od nebrojenih mogućih smjerova kojima izvedba može poći. Suvremeno, dominantno (post)redateljsko i (post)postdramsko, kazalište se zasniva na ideji promišljanja tekstualnog predložka kao apsolutno otvorenog za interpretacije, intervencije i kombinacije, koje se, u skladu s odlukama autorskog tima, slobodno udaljavaju od osnovnog predložka te kao nemoguću ili neproduktivnu napuštaju premisu da pretpostavljena upisana vizija autora određuje uprizorenje. Postoji i jasna razlika prema tome je li riječ o općepoznatom klasiku, kada je poznavanje originalnog teksta ili makar sižea očekivani dio ‘opće kulture’ publike, ili je riječ o manje poznatoj ili manje dostupnoj

osovini rada. Klasicima se stoga najčešće (osim kada je riječ o lektirnim izvedbama) pristupa kroz revizije i kritička čitanja koja se hvataju ukoštac ne samo s tekstom, nego i s kontekstom, odnosno s pozicijom predložka u umjetničkoj povijesti te društveno-političkim implikacijama koje ga na različite načine određuju.

Ponekad predložak pruža otpor ili izazov izvedbenosti, osobito kada su u njega upisani elementi čiji je prijenos na scenu otežan, kao što je slučaj s nekim Krležinim dramskim djelima, poput slavnog primjera u kojemu progovara ‘crv u ormaru’, koji ‘toči hrastovinu i moli se’ u drami *Michelangelo Buonarroti*.² A ponekad je pak izvedbenost radikalnije upisana u tekst koji je pisan s visokom sviješću o budućem prijenosu u izvedbeni prostor, primjerice u recentnijem radu Ivora Martinića *Dobro je dok umiremo po redu*, u kojem didaskalije nude okvir za improvizaciju ‘talentiranim glumcima’. Na sličan način u drami istoga autora i još otvorenije strukture *Bilo bi šteta da biljke krepaju* priču popunjavaju glumci uz prisutnost pisca na sceni tijekom izvedbe.

U kritičara izvedbenih djela načelna je praksa pročitati ili pogledati predložak prije ili nakon izvedbe koju razmatra, što oblikuje dva posve različita iskustva, s time da prethodno pročitano djelo nužno postavlja sito očekivanja kroz koje izvedba zatim prolazi. Gusta mreža intertekstualnosti i citatnosti potencijalno upliće u pojedini rad točke orijentacije i dezorijentacije, nove slojeve značenja, čije prepoznavanje vodi do sve uspješnijeg prekla-

panja doživljaja recipijenta s namjerom autora, no često će signali naići na primatelja:icu koja ih neće dešifrirati na željeni način ili će ih u potpunosti previdjeti, a jednako je moguće da će dio publike kroz vlastitu interpretaciju iščitati intertekstualne veze koje autor nije svjesno upisao. Međutim, optimalno preklapanje namjere i recepcije samo je jedna varijanta funkcioniranja rada, dok u totalitet pojedinog izvedbenog djela ulaze i sve moguće nesklapnosti, promašaji, viškovi i nedostatnosti. Uvid u predložak važan je i zanimljiv za rekonstrukciju procesa te bolje razumijevanje pozadine i slojeva rada, onako kako ga je umjetnik stvarao, ali ulazak dimenzije razvoja rada ima tendenciju prebrisati instinktivnu i svježu reakciju koju kritičar iskusi pri neposrednom kontaktu s djelom. Dalo bi se argumentirati kao moguće i poželjno potpuno odvajanje izvedbe od predložka prilikom kritičkog osvrta, no u konačnici riječ je o individualnim odlukama svake kritičarke ponaosob, u odnosu na specifični rad koji razmatra, odakle će i kojim putem krenuti u artikulaciju kritičkog teksta. U tome bi smislu bilo jalovo razvijati shematski prikaz mogućnosti te među njima uspostavljati hijerarhijski odnos te ću radije zaokrenuti diskusiju prema radikalnim izvedbenim praksama, u kojima pozicija predložka zahtijeva dubinsko preosmišljanje kritičke prakse, postavljajući pred kritičarku kreativne izazove te pozivajući na oblikovanje prijeko potrebnih novih obrazaca mišljenja i pisanja o izvedbenim radovima.

I. (pri)čin: Izvedbene partiture Lauren McCarthy – Una Bauer

Izlaganje *Tanka granica stvarnosnog* Une Bauer započinje opisom iskustva vlastite (istovremene) rekreacije i recepcije konceptualnog izvedbenog rada *SCRIPT* Lauren McCarthy. U ovome je radu umjetnica prepustila svoj život anonimnim korisnicima interneta na mjesec dana, pozivajući ih da razrade scenarij njezina života, dok je Bauer odvojila dan kojim su upravljali njezini prijatelji, poznanici i studenti. McCarthyjin *SCRIPT* rastvara niz slojevitih pitanja, počevši od pitanja autorstva koje je kolektivno, ali ipak svedeno na singularnost autorice koncepta. Postavlja se pitanje *gdje* je izvedba koja ostaje smještena u vlastitom, privatnom životu izvođačice, ali i ulazi u vanjski svijet te u privatne živote ljudi koji nisu svjesni umjetničke dimenzije onoga čemu svjedoče. Svoj je proces McCarthy minimalno dokumentirala malim brojem fotografija mobitelom te popratila svjedočanstvom o iskustvu, što čini jedinu predmetnu (i danas *online* uglavnom nedostupnu) dimenziju rada. Pitanje je i sljedeće – je li rad smješten u potencijalu samoga koncepta koji se realizira u svakoj sljedećoj izvedbi ili samo prvi performans vrijedi kao osnovni rad, dok je svaka sljedeća izvedba rekreacija inicijalnog performansa? Je li materijalni trag koji izvedba ostavlja dio rada ili je on kao dokumentacija bitno odvojen od rada? Nadalje, riječ je o izvedbi u kojoj nema gledatelja, a jedina je publika sama izvođačica te eventualno i

parcijalno oni koji su radu prisustvovali, pod pretpostavkom da su znali čemu prisustvuju (što ne bi trebali, ako nije postojala jasna uputa da im bude rečeno) i oni koji su sukreirali predložak, no nisu vidjeli samu izvedbu. Prateći Bauer, koja je donekle rekreirala rad kako bi ga iskusila te mogla o njemu promišljati i pisati, logika rada je da nastaje kao iskustvo u kontaktu između onih koji upisuju svoje prijedloge te izvođačice koja ih provodi u djelo. Bauer ističe da rad funkcionira kao ‘metaperformans’, ‘scenarij scenarija’ te nudi ‘recept za daljnje izvedbe’, što bi moglo biti jednako istinito za svaki umjetnički rad, ako ga kao takvog odlučimo promatrati i/ili koristiti. Predložak rada svojevrsna je partitura, u ovom slučaju partitura koju stvaraju pozvani sudionici, a potom je izvodi osoba koja je ujedno i potencijalno jedini recipijent izvedbe, što će reći da je performans visceralno iskustven i na određeni način nevidljiv.

Rad uključuje upute o akcijama, njihovu trajanju, ali i doživljajima, osjećajima i ponašanju osobe koja ih izvodi, što dovodi do rascjepa svijesti i osjećaja, osobito intenziviranoga pozicijom kritičarke, odnosno teoretičarke, koja izvodi kako bi istražila i zatim razmotrila te opisala rad. U slučaju *SCRIPT-a*, ta je pozicija dodatno usložnjena. Obratimo pozornost i na detalj opisa eksperimenta Une Bauer, kada autorica spominje anticipaciju, refleksiju i naraciju kao izvedbi integralne doživljaje, osvještavajući dodatno raslojavanje svijesti na iskustvenu dimenziju te kritičku metaobradu, koja pretvara doživljaj u

buduću naraciju već u tijeku događanja. Izvedbeno predavanje Une Bauer – koje je, kao izvedba tekstualnog predloška temeljenog na uvišestručenim predlošcima i izvedbama, fino iscrtalo tanku granicu stvarnosnoga – utjelovilo je donekle upravo ambivalenciju kritičarske pozicije, koja u konvencionalnijim formatima može ostati relativno prikrivena, ali je radikalne izvedbene prakse izbacuju iz balansa. Ako kritičar postaje izvođačem i sukreatorom rada, kritički tekst koji će proizaći iz ovoga doživljaja dobiva izrazito subjektivnu dimenziju, gotovo ispovjednu kvalitetu koju konvencionalni kritički format zamagljuje i negira, iako je ona kritici uvijek donekle imanentna.

Fluxus: Yoko Ono & Alison Knowles

Alison Knowles, #2 Prijedlog (1962)

Napravi(te) salatu.

Premijerno izvedeno 21. listopada 1962. u Institute for Contemporary Arts u Londonu.

Dok je za McCarthy, koja je umjetnica i programerka, rad uvijek usko vezan za ‘sivu zonu u kojoj se susreću tehnologija, umjetnost i život’, srodni su radovi, koji privilegiraju kolektivno autorstvo i određenu aleatoričku pretpostavku, nastajali u izvedbenoj povijesti (barem) od avangarde naovamo. Ideja izvedbene partiture osobito je intrigirala umjetnike Fluxusa, inspirirane promišljanjima otvorenog kraja Johna

Cagea, a tako su svoje predloške za izvedbu razradivale, među ostalima, Yoko Ono i Alison Knowles. Kasnih pedesetih, uslijed ponovnog oživljavanja dadaističkih praksi, Cage je inzistirao na 'decentriranju umjetnikova ega' te je cilj tadašnjih eksperimenata bio, po Rauschenbergovoj formuli, 'zatvaranje jaza između umjetnosti i života'. I upravo je na tim temeljima nastala 'antiumjetnost' Fluxusa, koji se programatski izmicao logici umjetničkog tržišta, ideji umjetnika-genija te je osobito radovima temeljenima na partiturama kritičarku dovodio u poziciju da mora dubinski poništiti pretpostavljenu distancu *objektivnosti*. S avangardističkom promjenom paradigme koja je preformulirala pitanje definicije umjetnosti iz što je umjetnost u *kada je nešto umjetnost*, ispitivanje imanentne definicije umjetnosti izgubilo je svako eventualno uporište. U svojoj daljnjoj konzekvenci neki Fluxusovi radovi, poput gorenavedenog primjera Alison Knowles, smjestili su umjetnost u sferu potencijala koji se može materijalizirati bilo gdje, a ne samo u institucionalnom kontekstu koji bi trebao ili mogao garantirati da se susrećemo s umjetničkim djelom. Navedeni primjer izveden je u institucionalnom kontekstu, no može jednako lako biti izveden bilo gdje i u bilo kojim uvjetima, a budući da ne zahtijeva nikakvo osobito umjetničko ili kulinarsko umijeće, može ga izvesti bilo tko. Tako je moj eventualni proces slaganja salate postao izvedbenim radom, koji je svakodnevnu radnju pretvorio u umjetnički doživljaj, dodajući novu značenjsku i iskustvenu dimenziju rutinskoj radnji, a salata je postala jestivi materijalni trag koji je nestao

uz moj današnji ručak. Pritom sam izvedbi prisustvovala, ali je nisam vidjela, a jedina mi je publika bila terijerka za čije razumijevanje izvedbenosti ovoga čina ne mogu garantirati.

Alison Knowles, #4 Rad dječje umjetnosti (1962)

Izvođač:ica u jednom djetetu od dvije ili tri godine. Jedno ili oba roditelja mogu biti prisutni kako bi mu pomogli s kantom vode ili bananom itd. Kada dijete napusti pozornicu, performans je gotov.

Premijerno izvedeno na Fluxus Festivalu, Staatliche Kunsthochschule, Düsseldorf, 3. veljače 1963.

Alison Knowles ispisala je niz kratkih izvedbenih partitura, razvijajući ideju poticanja kreativnosti i demokratskog otvaranja umjetničkog procesa publici, koja postaje izvođač:ica i koautor:ica. Umjetnici Fluxusa opirali su se umjetničkom elitizmu te je među njima vladalo uvjerenje da je 'čovjek slobodan u mjeri u kojoj je kreativan'. Na sličan način, u svojoj knjizi *Grapefruit* Yoko Ono je ponudila niz pjesama, partitura i crteža, poput interaktivne knjige za odrasle, građene na idealističkim željama za produblivanjem povezanosti među ljudima kroz činove kontakta, razmjene i nježne provokacije. Za razliku od Knowles, koja je ipak održala premijere svojih partitura, što će reći da im je u barem jednoj (prvoj) iteraciji dala formalni kontekst, Ono je svoje radove smjestila u knjigu, odnosno u medij koji lako prelazi u privatno vlasništvo te implicira istovremenu ulti-

mativnu singularnost i kolektivnost iskustva. Iako su ovi radovi vidljivi tek u svojoj tekstualnoj dimenziji, oni su izvedbeni radovi, smješteni u tekstu kao potencijal, no sami tekst nije rad, nego samo njegov predložak. Stoga, usuprot ideji bitne neponovljivosti izvedbe, ovi su radovi bitno ponovljivi, štoviše, namijenjeni su beskrajnom ponavljanju; usuprot ideji singularnog autora-izvođača umjetnosti performansa, otvoreni su nebrojenim izvođačima i koautorima. Pritom je predložak toliko otvoren i nedorečen da ga treba popuniti kreativnošću izvođača i izvođačica koji ga se prihvate da bi uopće funkcionirao.

Yoko Ono, *Conversation Piece*⁹

Vežite zavojem bilo koji dio tijela.

Ako vas ljudi pitaju o tome, izmislite priču i ispričajte je.

Ako vas ljudi ne pitaju, skrenite im pozornost na to i ispričajte priču.

Ako ljudi zaborave, podsjetite ih i nastavite pričati. Ne pričajte ni o čemu drugome.

ljetu 1962.

II. (pri)čin: Rekonstrukcija i *reenactment*

Najčešće se u hrvatskom jeziku koristi izraz 'rekonstrukcija' ondje gdje bi stajao znatno precizni-

ji engleski izraz *reenactment*, čije su implikacije: ponovno izvesti, odigrati, ali i utjeloviti. Dok rekreacija ima šire značenje te može implicirati ponovno stvaranje u radikalno drugačijim medijima u odnosu na original, *reenactment* podrazumijeva tijelo koje izvodi nešto već izvedeno, onako kako je izvedeno, unutar mogućnosti. U definiciji izvedbenih umjetnosti redovito se naglašava efemernost i neponovljivost umjetničkog događaja kao bitan aspekt medija: 'Kako se ne bi narušila 'ontologija' izvedbenog događaja, on mora ostati nevidljiv kao slika. Stoga je dokumentacija performansa neprihvatljiva ili makar problematična', piše Steetskamp prije no što se upusti u kritiku tih postavki, počevši od ideje 'dematerijalizacije' umjetnosti koja je vladala upravo u šezdesetima i sedamdesetima, kao otpor logici tržišne ekonomije. 'Video ili foto dokumentacija [...] često se smatra nečime što bi pratilo logiku te ekonomije koja tjera razliku da postane ekvivalencija kako bi se očuvala međuzamjenjivost. Problem je međutim da *ne* dokumentirati ove događaje često znači da će biti zaboravljeni, s obzirom na to da ostaju nepovratno izgubljeni kao trenuci u kojima je taj poredak mogao biti izokrenut i, obratno, pokušaj da se sačuva 'jedinstvenost' umjetničkog događaja sve više prati komercijalne brige zaštite *copyrighta*. Nadalje, mogli bismo ustvrditi da dokumentacija nije nužno podlijeganje ekvivalenciji i razmjenu vrijednosti, jer, budući da istovremeno uključuje i isključuje ono što čuva, ona nadilazi mogućnost da se jedno zamijeni drugim.

Umjesto brisanja razlike, dokumentacija zapravo razotkriva razliku kao sličnost (ili razliku od sebe kao sličnost sebi): ono što vidim nije isto, ali nekako ostaje prepoznatljivo. Singularno je kao događaj, ali 'pluralno' kao serija.¹⁰ Postoji sasvim bazična potreba da se čak i rad bitno određen prolaznošću nekako dokumentira i ponovi, pri čemu izvedba i eventualna dokumentacija izvedbe postaju više ili manje izmaknutim predloškom sljedećoj izvedbi, koji, ponovno, može dalje krenuti u nebrojenim smjerovima. Prvotni rad možda će uslijed daljnjih izvedbi izgubiti nešto od svoje *aure*, zadobiti druge dimenzije i značenja, postati jednom karikom lanca, ali to su sve neizbježni procesi, čak i kada nije riječ o mediju koji je bitno fluidan i živ, odnosno umirući.

Yvonne Rainer, *Trio A* (1966/1978)

Kultno djelo *Trio A* Yvonne Rainer prenosilo se isprva podukom od plesača do plesača, generacijama, te je danas zasigurno među najslavnijim i najizvođenijim koreografijama suvremenog plesa. Rainer je podučavala bilo koga tko je bio zainteresiran naučiti *Trio A* te je dopustila da se to znanje prenosi dalje. Originalna izvedba zabilježena je samo fotografijama, a postojeći video zapis potječe iz 1978. godine, što je bilo dvanaest godina nakon originalne izvedbe i tri godine nakon što je Rainer koreografiju u potpunosti prestala izvoditi. 'Razlika između dviju izvedbi – one u mom sjećanju, mišićima te

na fotografijama, i one na ekranu – ogromna je. [...] Snimka otkriva nekoga tko ne može izravnati noge, ne može 'pravilno' izvesti *plié*, ne može postići 'originalnu' izduženost i snagu u skokovima, arabeskama (da, *Trio A* sadrži tri arabeske!) te prebacivanjima težišta. Kad čujem tračeve da ljudi uče *Trio A* s videa, znam da su postigli nešto što tek blijeđe nalikuje na taj ples, s malo razumijevanja njegovih istančanosti. [...] Sačuvati *Trio A* paradoksalan je projekt, kao što je to, rekla bih, svaki pokušaj da se sačuva izvedba, osobito proizvodi (terminom Susan Sontag) 'kontrakulture' [*adversarial culture*] toga perioda. Pod utjecajem, na ovaj ili onaj način, polemike Johna Cagea protiv ideja 'genija' i vječnog remek-djela, nismo mnogo razmišljali o dokumentaciji, osim fotografijom, što je rezultiralo time da je mnogo vremenitog [*time-based*] rada toga vremena nestalo.¹¹ Ovaj je primjer zanimljiv jer razotkriva fluidnost predložka, koji za Rainer postoji u sjećanju, mišićima i fotografijama, a prenosio se dalje drugim plesačima onako kako je upisan u sjećanja i mišić plesača koji su ga naučili, da bi potom sletio u medij videa, na kojemu ples izvodi autorica koja jest i nije ista prvotnoj autorici – vrijeme je prošlo, tijelo ne može što je nekoć moglo, koreografija nije što je prvotno bila. *Trio A* pripada prošlosti i nestaje, dok *Trio A* postaje predloškom za daljnje izvedbe. Dok izvedbe izvedbenih partitura teoretski traju vječno upravo zahvaljujući tome što zapravo ne postoje na opipljiv način, izvedbe u prostoru i vremenu postoje tako što umiru. *Thanatos* izvedbenih umjetnosti

izvor je fascinacije, no istovremeno frustrira naš muzejsko-arhivistički pristup umjetnosti, kojemu se izvedba prirodno opire, što dovodi do svojevrsnog melankoličnog razočaranja u romantičnu ideju bezvremenosti umjetničkog djela.

U umjetnosti performansa *reenactment* je relativno učestala praksa, koja 'poziva na transformaciju kroz sjećanje, teoriju i povijest kako bi stvorila jedinstvene i rezonirajuće rezultate', piše Blackson, osobito naglašavajući kvalitetu *reenactmenta* da se temelji na osobnoj motivaciji te otvara mogućnost tijeka i završetka koji se razlikuje od povijesnog ili umjetničkog¹² originala. U osnovi, svaka izvedba već po definiciji ostavlja mogućnost drugačijeg kraja, a svako uprizorenje predložka, od najkonvencionalnije kazališne izvedbe do eksperimentalnih formi, može napraviti radikalni zaokret u bilo kojem trenutku te tako izdati svoj predložak.

Marina Abramović je prisutna¹³

Marina Abramović najbliža je pop zvijezdi u sferi umjetnosti performansa, koja je kultivirala umjetničku personu desetljećima te je danas jedna od daleko najpoznatijih suvremenih umjetnica s područja performansa i konceptualne umjetnosti. Osim što je unutar tržišta uspjela izboriti mjesto za umjetnost koja se ondje najteže probija te popularizirati praksu na neočekivane načine (što je rezultiralo i za gledanje prilično neugodnim surad-

njama s Jay Z-jem i Kanyeom Westom), pop status Marine Abramović vezan je i za način na koji umjetnica pristupa svome radu i umjetnosti općenito. Osim što je izgradila brend koji bdije nad njezinim kapitalom te strateški razmišlja o načinima kako unovčiti umjetnički medij koji je najteže unovčiti, Abramović u svome radu koristi repetitivnosti i varijacije reduciranih ideja srodno obrascima karakterističnima za popularne, *mainstream* forme. Dok je napor performerske scene šezdesetih i sedamdesetih ciljao protiv komodifikacije umjetnosti te ideja genija i vječnosti umjetničkog djela, Abramović je svoje carstvo izgradila upravo na tim temeljima, pretvarajući svoju osobu u nad-ženu i gurua, izvedbe u materijalne artefakte koje je moguće prodati te brendirajući sve oznakom '©'. Isprva je Abramović poduzela serije *reenactmenta* nominalno kako bi odala počast umjetnicima i umjetnicama te pružila novoj publici priliku da doživi rad koji pripada drugom vremenu. No mijenjajući inicijalni topos rada velikim institucionalnim okvirima, izmještajući ga iz izvornog konteksta i razvođeći ga od vrijednosti koje zastupa, jedino što ostaje isto u ponovljenoj izvedbi je formalni skelet djela. U tome je smislu predložak sveden na svoju vanjsku formu te ponovljen na način da samo *izgleda* kao original. Nadalje, kao pedagoginja, Abramović je razvila sustav podučavanja, treniranja mladih umjetnika, koji zatim mogu stvarati u njezinu kodu, ali i izvoditi *reenactmente* njezinih radova na donekle paradoksalnom događanju njezine izvedbene retrospektive,

prilikom čega postaju bezlični alat izvedbe čiji se identitet gotovo posve briše. Nesumnjivo je da su radovi Marine Abramović tjelesno iznimno zahtjevni te je dio njezina pedagoškog rada psihofizička priprema studenta na zahtjeve koje njezini radovi postavljaju. No jedna je od implikacija njezina shvaćanja izvedbenog umjetnika kao osobito pripremljenog na rad poništavanje nekadašnje demokratskičnosti umjetnosti performansa, koja je pozivala svakoga i bilo koga tko je bio zainteresiran i željan izvedbe svojih ideja. Abramović je također ispislala svojevrsni predložak za vježbe na svojoj radionici, koje dočaravaju proces i prioritete rada:

Vježba stajanja na tlo

Rano ujutro, između 6 i 7, goli, bez obzira na vremenske prilike, iziđite van u prirodu, stajući na tlo i provjeravajući tijelo. 30 min.

Vježba suočavanja sa zidom

No. 1

Sjedite na stolici gledajući u zid. Nepomično. 1 sat.

No. 2

Sjedite na stolici gledajući zid. Nepomično. 7 sati.¹⁴

Goat Island – BADco.

U recentnom i lokalnom kontekstu, rad kolektiva BADco., naslovljen *Nemogući plesovi*, obnavlja segmente koreografije kolektiva Goat Island, koristeći partiture raspisane oko motiva *nemogućih plesova*.¹⁵ Za predstavu *The Sea & Poison* postdramskog izvedbenog kolektiva Goat Island, od koje polazi BADco., koreografski je materijal nastajao ispreplitanjem različitih izvora oko motiva trovanja te 'konstruirajući serije neizvedivih/neizvodivih individualnih pokreta, povezanih beskrajno složenim uzorcima i formulama'.¹⁶ *Nemogući plesovi* nipošto nisu *reenactment* originala, nego drugo originalno djelo, oblikovano od elemenata rada koji je živio više od dva desetljeća ranije. U tome smislu, predložak *Nemogućih plesova* sastoji se od nekoliko segmenata – sjećanja na djelo kojem je posvjedočio dio tada budućeg kolektiva BADco. te afektivne reakcije koju je djelo stvorilo; video dokumentacije djela čiji se fragment dijeli s publikom tijekom izvedbe *Nemogućih plesova* te elemenata koreografije vidljive na snimci; zapisa Johna Cagea za kompoziciju *Freeman Etudes* te fragmenata tekstova Karen Brodine, Juliane Spahr, Johna Cagea i Đure Sedera; i tekstualnih partitura na notnim stalcima, koje su publici vidljive i strukturiraju performans:

Ples blagih skokova čvrsto na tlu.

Uvijek već ne-ples.

Imitacije plesova koji se nisu još dogodili.

Ples na desnoj nozi u okretu preko lijeve pete.

Seksualno nekompatibilan ples.
Ples na korak od sebe.

Sraz jezika kao jedinog medija koji može lagati i živjeti u apsolutnim kontradikcijama s tijelima čija su ograničenja znatno opipljivija, stvara središnju produktivnu tenziju u ovome radu. Nemogući plesovi računaju na 'neuspjeh' te funkcioniraju kao beskonačna koreomanska vježba, kroz koju se izvođačice teže približiti nemogućemu u izvedbi i kroz izvedbu. Ples *Nemogućih plesova* nemoguć je samo u odnosu na tekst koji postavlja nemoguće parametre, unutar kojega je, naravno, izvedeno samo ono što je moguće. Ciljajući u nemoguće, sletjet će nužno u moguće, no to će moguće biti barem korak dalje od mjesta na kojemu bi ostali da nisu poduzeli nemogući skok. Znakovito, performans najavljuje citat Johna Cagea: 'Ove (kompozicije) su namjerno teške toliko koliko sam ih takvima mogao načiniti jer smatram da smo okruženi vrlo ozbiljnim problemima u društvu i skloni smo misliti da je situacija beznadna te da je nemoguće učiniti nešto što bi sve okrenulo kako treba. Stoga mislim da ova glazba, koja je gotovo nemoguća, nudi trenutak prakticiranja nemogućeg.'

III. (pri)čin: Dvostruki život i privatna izvedba Lynn Hershman Leeson, *Roberta Breitmore* (1973)

Feministička američka umjetnica Lynn Hershman Leeson 1973. godine stvorila je rad *Roberta Breitmore*,

žanrovski ga odredila kao *privatnu izvedbu* (*private performance*), u kojoj je tijekom nekoliko godina živjela kao fiktionalni lik. Za to je vrijeme *Roberta* otvorila bankovni račun, dobila kreditne kartice, iznajmila stan, bila članica Weight Watchersa i redovito išla na psihoterapiju. Rad utjelovljuje Goffmanove postavke o performativnosti u svakodnevnom životu, oblikujući zaokruženu osobu (barem što se tiče onih s kojima je dolazila u kontakt) koja se sasvim bešavno uklapa u društveni život. *Roberta* je imala vlastitu garderobu i način šminkanja, kao i osobiti način kretanja, prepoznatljive geste te rukopis. Rad je okončan ritualnim performansom egzorcizma u Italiji, čime je *Roberta* transformirana 'kroz elemente vatre, vode, zraka i zemlje', a nakon petogodišnjeg performansa ostala je relativno opsežna dokumentacija, koja seže od sigurnosnih snimki, fotografija i privatnih predmeta, do *Robertinih* dokumenata poput vozačke dozvole.¹⁷

U doživljaj i razmatranje rada ulaze različite dimenzije smještene izvan svijeta djela, među ostalim i njegovo žanrovsko određenje. Interdisciplinarni, multidisciplinarni radovi, koji često imaju različite dimenzije, promatraju se znatno drugačije ovisno o postavkama koje nas uvedu u rad. Naizgled paradoksalna sintagma *privatna izvedba* signalizira nam određujuće parametre ovoga rada – rad je izvedbeni, ali samo za jednu osobu unutar izvedbene komunikacije, te funkcionira u privatnoj sferi u kojoj se dotiču i međusobno prožimaju stvarnost i fikcija, kako bi se zatim ponovno posve odvojile. Za

pretpostaviti je da je *Roberta* najprije postavljena kao misaoni predložak, dok su artefakti preostali od izvedbe potencijalni predložak za ponovne izvedbe i rekonstrukcije. No osobito je zanimljivo obratiti pozornost na činjenicu da u ovome slučaju predložak nije tekst, nego osoba, koja je istovremeno stvarna i nestvarna. Ako netko drugi pokuša postati *Robertom*, to bi onda istovremeno bila, i ne bi bila – *Roberta*. Ponovno se događa izvedba koja je nevidljiva, odnosno oni koji je vide nisu je svjesni, a ona koja je svjesna proživljava je, ali je ne vidi. Eventualna kritičarka rada nužno je došla prekasno i može rad promišljati samo kroz preostale artefakte i svjedočanstva, te eventualno kroz vlastiti srodni eksperiment.

Bez zaključka, ali optimistično o kritici

Umjetnost performansa dijelom je određena izostankom potrebe za visoko razvijenim umijećem te se njezina priroda opire vrednovanju. Kritika radikalnih izvedbenih praksi razlaže značenjske elemente, raspisuje moguće interpretacije te vrednuje ‘uspjelost’ rada u skladu s relativno neodređenim i teško opipljivim iskustvima interesa koji je rad intelektualno potaknuo ili afekta koji je pobudio. Kada je riječ o odnosu kritike i predložka za izvedbu, ovakvi nas radovi dovode u uzbudljiv klinč. Budući da su svi navedeni primjeri primarno izvedbeni, a ne tekstualni, čak i kada im je osnova tekstualna partitura, nedostatno je doći u kontakt samo s predložkom ili

dokumentacijom, jednako kao što bi bilo nedostatno kad bismo pokušavali artikulirati kritiku predstave na osnovu pročitano g dramskog teksta. Ponekad je predložak nepostojeći, nedostupan ili dostupan samo kao dvodimenzionalni otisak trodimenzionalnog rada. Nadalje, sama izvedbena partitura, bitno određena svojim izvedbenim potencijalom, nije izvedba te njezino čitanje, bez obzira na naše moći imaginacije, nije iskustvo izvedbe. Kako bi se rad razmotrio, nužno je poduzeti rekonstrukciju ili čak *reenactment*, prema predlošku ili dokumentaciji. A ukoliko kritičarka sama preuzme zadatak da izvedbu iskusi kako bi o njoj pisala, stavlja se u poziciju u kojoj je sama (jedina) izvođačica i (jedina) publika radu te je tako dijelom i sama predmet vlastite kritike. Relacija na kojoj se tada artikulira kritički tekst – kao senzoričko, intelektualno, afektivno iskustvo – zadržava se unutar jedne osobe, koja rad faktički ne vidi, odnosno prema njemu nema distancu. Sve to neće reći da je kritika ovakvih radikalnih izvedbenih radova zaista nemoguća ili nepoželjna, nego naprosto da takvi radovi traže da se kritika drugačije misli i raspisuje. Štoviše, nevidljiva izvedba stvara vidljivu kritičarku; izvedbeni eksperimenti ovoga tipa tjeraju kritičarku da potencijalno zbaci plašt nevidljivosti i otkrije svijetu da ima tijelo sa svojim granicama, emocionalni sklop sa svojim mijenama, prostor i vrijeme u kojemu postoji i djeluje te vlastitu ranjivost koju tradicionalna kritika ne podržava.¹⁸ Kritika tada počinje uključivati dnevnički tip diskursa, odnosno autobiografske refleksije. Među

zanimljivijim pojavama u polju šire shvaćene kritičke prakse razvijaju se eksperimenti auto-teorije, kao što je knjiga Paula Preciada (objavljena pod imenom Beatriz Preciado) *Testo-junkie*, u kojoj autor:ica opisuje svoja prva iskustva s testosteronskim gelom, premrežujući eksplicitni dnevnički ili memoarski pristup s radikalnim teorijskim razmatranjem na polju rodne teorije. Uplitanjem osobnog iskustva u teorijsko promišljanje Preciado stvara uzbudljiv i uzbuđen tekst-protokol, tijelo-esej, somato-političku fikciju, teoriju sebstva, samo-teoriju¹⁹ – koji se intenzivno tiče i autora:ice i čitatelja:ice, na način na koji bi se umjetničko doživljavanje i kritičko promišljanje trebali ‘ticati’. Udaljavanje kritičke i teorijske djelatnosti od cerebralne pseudoobjektivnosti koja, između ostaloga, pripada zastarjeloj i do besmisla krutoj patrijarhalnoj tradiciji, nužnost je za opstanak, ili radije reinkarnaciju tih disciplina.

Kritika ima važnu funkciju u umjetničkim komunikacijskim kanalima te je specifična po tome da nužno nastaje u kontaktu s djelom; kritičarka je uvijek prisutna te primarno bilježi ono što *nije još* povijest umjetnosti. Pritom je načelno smještena u publiku, ali s određenom (de)privilegiranom pozicijom uslijed neophodnog rascjepa svijesti koji vizualni ili visceralni doživljaj pretvara u narativ kasnije strukturiran kroz proces pisanja. Kritika nikada neće postati predloškom, bitno se razlikuje i od dokumentacije te neće omogućiti da se rad ponovi onakav kakav je prvotno bio, ali će potencijalno pomoći prijenosu gradivnih elemenata rada, njegovih ideja i

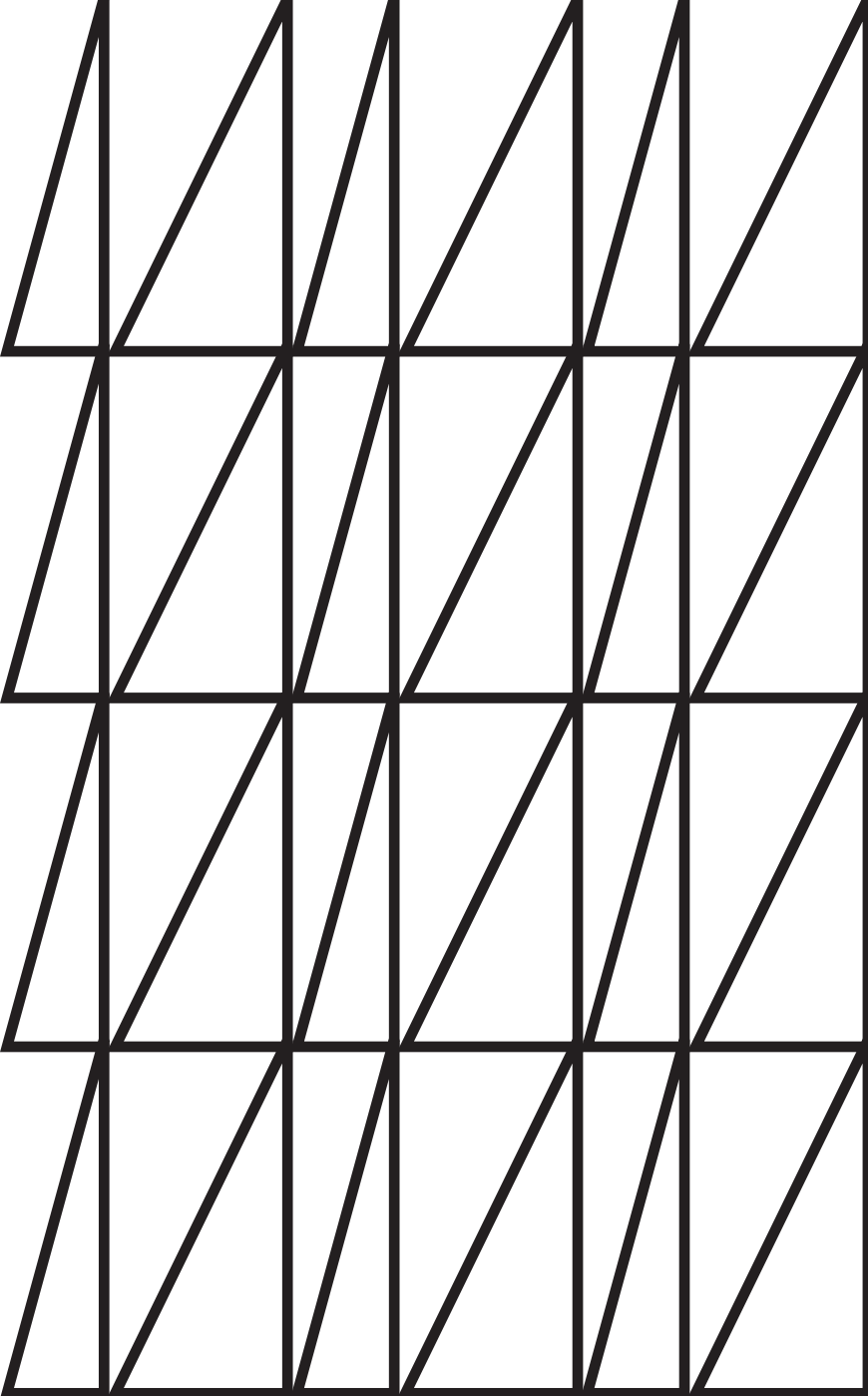
uvida. Kritička i kritičarska djelatnost operira unutar vlastitih ograničenja, koja je teško prikriti u sudaru s nekim od opisanih eksperimentalnih radova, no ocrtavanje tih ograničenja može rastvoriti potencijal kritike kao kreativnog i komunikativnog čina, te ukazati na nemoć kritike da bude apsolutna, zaokružena i ispravna. No umjesto toga, kritika može biti nešto znatno važnije, zanimljivije i plodnije.

1 Primjerice, kada je Frljić postavljao Pirandellovu dramu
2 *Šest likova traži autora*, dramaturška je obrada posve
3 rastvorila tekst, prekrojivši novo čitanje kroz prizmu
4 aktualnih društveno-političkih okolnosti koje će publici
5 biti do nepodnošljivosti prepoznatljive, dajući kulturnom
6 tekstu svježinu koju je originalno imao, ali koja s vremenom
7 i institucionalno podržanim statusom teksta nije
8 održiva. No važan je motiv Frljićeva pristupa tekstu ležao
9 i u izvankazališnoj činjenici da je Pirandello bio jedan od
10 potpisnika fašističkog manifesta, što je figuriralo kao
11 bitan aspekt satiričkog uprizorenja *Šest likova*.
12 Krleža, 2002.
Martinić, 2016.
Izlaganje dostupno na Facebook stranici Instituta za
etnologiju i folkloristiku: [https://www.facebook.com/
watch/?v=1758100394232195](https://www.facebook.com/watch/?v=1758100394232195)
Rushe, 2019.
Hopkins, 2000: str. 104.
McEvelley, 2005: str. 227.
Jappe, 2003: str. 51.
Ono, 1964.
Steetskamp, 2008: str. 342.
Rainer, 2009: str. 16.
Blackson razmatranje započinje osvrtnjem na povijesne
rekonstrukcije, koje su najčešće rekonstrukcije sukoba i
bitki (na našem području bi primjer bila *Seljačka buna*
koja se ponovno odigrava u Donjoj Stubici), što je prilično
zanimljiv fenomen. Takve rekonstrukcije ne figuriraju
kao umjetnička djela, u njima se ljudi angažiraju hobi-
istički, ali s velikom strašću, te uvijek ostavljaju moguć-
nost različitih interpretacija, drugačijih završetaka te

13 različiti zaokreta od povijesti koju odigravaju. Usp.
Blackson, 2007: str. 29.
14 S obzirom na nesumnjiv utisak koji je ostavila u povijesti
15 umjetnosti, opsežnu dokumentaciju i financijski iznimno
dobro potkožene radove, među kojima je velik broj upravo
reenactmenta, bilo bi promašeno ne uključiti je u ovaj dis-
kurs, no s obzirom na neproporcionalnu količinu prostora
i pozornosti koju je dobila u odnosu na druge umjetnice
te moj osobni otpor prema instituciji koju je stvorila oko
sebe, moja je inicijalna namjera bila o njoj pisati isključivo
u fusnoti. Međutim, budući da su recenzenti ukazali na
to da tako supstancijalan tekst ne može cijeli stajati u
fusnoti po pravilima referenciranja te su dali uputu da
Marina mora ići unutra ili van, odlučila sam da Marina
bude prisutna, no moram negdje ostaviti nježni trag svoje
geste pa neka to, uz dopuštenje urednika, bude ovdje.
14 Abramović, 2003.
15 Režija: Goran Sergej Pristaš, dramaturgija: Tomislav
Medak, koreografija i izvedba: Nikolina Pristaš, Ana Kre-
itmeyer, Zrinka Užbinec i Marta Krešić.
16 'The Sea & Poison', n. d.
17 'Roberta Breitmöre', n. d.
18 Ovaj je tekst kontemplacija i žongliranje upitnicima više
no išta drugo pa, iako me možete nazrijeti kroz tekstualnu
rešetku, po svemu sudeći, nisam se ubacila kao performe-
rica u većinu djela o kojima govorim – ili jesam, ali vam
to zasad nisam voljna priznati.
19 Preciado, 2013.

Literatura

- Abramović, Marina, *Student Body*, Edizioni Charta, Milano, 2003.
- Blackson, Robert, 'Once More... with Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture', u *Art Journal*, vol. 66, br. 1, 2007.
- Hopkins, David, *After Modern Art. 1945-2000*, Oxford University Press, 2000.
- Jappe, Georg, 'Joseph Beuys – fitilj', u *Dossier Beuys* (ur. J. Denegri), DAF, Zagreb, 2003.
- Krleža, Miroslav, *Michelangelo Buonarroti*, u *Legende*, Naklada Ljevak, Matica hrvatska i Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 2002.
- Martinić, Ivor, *Dobro je dok umiremo po redu*, u *Kazalište*, br. 67/68, HC ITI, 2016.
- McEvelley, Thomas, *The Triumph of Anti-Art: Conceptual and Performance Art in the Formation of Post-Modernism*, McPherson & Co., Kingston, N.Y., 2005.
- Ono, Yoko, 'Conversation Piece', 1964, Dostupno na: <https://www.swanngalleries.com/news/2017/06/grapefruit-yoko-ono-guide-living-art/> (15.9.2019.)
- Preciado, Paul B., *Testo Junkie: Sex, Drugs, and Biopolitics in The Pharmacopornographic Era*, The Feminist Press, New York: 2013.
- Rainer, Yvonne, 'Trio A: Genealogy, Documentation, Notation', u *Dance Research Journal*, vol. 41, br. 2, 2009.
- 'Roberta Breitmore', lynnhershman.com, n. d., <https://www.lynnhershman.com/project/roberta-breitmore/> (15.9.2019.)
- Rushe, Dominic, 'Let me into your home: artist Lauren McCarthy on becoming Alexa for a day', intervju s Lauren McCarthy, *Guardian*, 2019, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/may/14/artist-lauren-mccarthy-becoming-alexa-for-a-day-ai-more-than-human> (15.9.2019.)
- Steetskamp, Jennifer. 'Found Footage, Performance, Reenactment: A Case for Repetition', u *Mind the Screen*, ur. Aap Kooijman, Patricia Pisters, Wanda Strauven, Amsterdam University Press, 2008.
- 'The Sea & Poison', goatilandperformance.org, n. d., http://www.goatilandperformance.org/perf_SnP.htm (15.9.2019.)



Dramski likovi na društvenim mrežama: proces proizvodnje *online* osobnosti u odnosu na (suvremenu) fikciju autentičnosti

— KLJUČNE RIJEČI

*online izvedba, društvene mreže,
autentičnost, javna sfera, kazalište*

**Una
Bauer**

U ovom ću se tekstu pozabaviti inicijalnom artikulacijom i problematizacijom kriterija vrednovanja jedne specifične izvedbe: *online* izvedbe, s posebnim naglaskom na pitanje 'autentičnosti'. Pokušat ću argumentirati da pitanje autentičnosti igra veliku ulogu u vrednovanju *online* izvedbe, kako u komercijalno orijentiranim *online* profilima čiji je temeljni cilj konstrukcija *online* osobnosti u svrhu zarađivanja, tako i u kritičkim, aktivističkim i umjetničkim tendencijama na društvenim mrežama, usmjerenima širenju svijesti o pravima i logici reprezentacije marginaliziranih skupina, ali i mogućnostima umjetničke proizvodnje u tom kontekstu. Ono što mi je pritom posebno zanimljivo, jest da se razumijevanje značenja 'autentičnosti' bitno razlikuje u ta dva polja, gotovo do točke u kojoj se ono odnosi na dvije suprotstavljene ideje. Pitanje autentičnosti važno je između ostalog i zbog toga što se njemu često nekritički pristupa u suvremenim raspravama, koristi ga se za histerično odbacivanje društvenih mreža, širenje panike oko njihovog utjecaja i za pozive na tehnološku izolaciju kao garanciju autentičnog sebstva. Istovremeno, postoji i jak zazor prema postavljanju fotografija koje nisu estetski optimizirane i koje ne predstavljaju osobu u idealiziranom svjetlu, te društveni pritisak usmjeren tome da se preferiraju upravo takve idealizirane slike stvarnosti. Međutim, pitanje autentičnosti ima svoju dugu povijest i nije isključivo vezano uz suvremenost i *online* profile, iako u tome kontekstu jako dolazi do izražaja, do te mjere da se čini da se nalazimo u kakvoj globalnoj krizi autentičnosti. Rasprave o auten-

tičnosti s jedne strane podrazumijevaju da postoji neko unutarne čulo koje nas sve čini opremljenima za procjenu toga što je autentično, a s druge strane postavljaju pitanje autentičnosti u zaoštrene i kategoričke opozicije: ili nešto jest apsolutno autentično ili nije. Paradoksalno, siva zona svjesnog poigravanja s reprezentacijom *online* stvarnosti, kombinacija estetiziranih prezentacijskih mehanizama i onih koji se doimaju *neposredovima*, odnosno onih koji pokušavaju označavati stvarnost, često se čini najplodnijim pristupom kad je riječ o kreiranju *online* persone.

Probat ću prvo definirati u koje bi uopće disciplinarno polje rasprava o kriterijima vrednovanja *online* izvedbe pripadala. Smatram da kritičko promatranje *online* izvedbe može crpiti ne samo iz područja kulture društvenih medija, već i iz moje primarne struke: teatrologije. Možda će riječ 'teatrologija' čudno zazvučati u ovom kontekstu, budući da se čini da bi ovaj tekst pripadao području studija izvedbe (*performance studies*). Razlikovanje između 'kazališta' i 'izvedbe' uvedeno je kako bi se naglasilo da se proučavanje izvedbe opire konvencionalnijim formama (dramskog) kazališta, s publikom koja sjedi na svojim mjestima i iz mraka promatra ono što se događa na sceni (a to što se događa na sceni predstavljeno je u realističnom odnosno iluzionističkom kodu). Izvedbeni studiji pokušavaju izbjeći taj tip ograničavanja predmeta svog istraživanja, šireći pak pojam izvedbe do te mjere da izvan njega gotovo ništa ni ne ostaje. Tako se, recimo, u kontekstu studija izvedbe proučavaju odnosi organskog i anorganskog te se tema-

tizira ona izvedba koja, iako joj je u korijenu ljudsko djelovanje, nije ljudska u svojoj izvedbenoj dimenziji. Povezuju se, primjerice, dnevne mikro-gestualne prakse u odnošenju prema plastici sa strujama u oceanu i performativnim aspektima *EGB-a (Eastern Garbage Patch)* odnosno nakupine plastike veličine Teksasa koja se nalazi sjeveroistočno od Hawaija te se tematizira kako upotreba i zloupotreba plastike utječe ne samo na okoliš, već i na društvene odnose i subjektivitet. Smatram, ipak, da takav tip proširenja opsega pojma nema veliku spoznajnu vrijednost, te da je bitno zadržati riječ 'kazalište' u proučavanju izvedbenih praksi, konkretno baš u ovom slučaju. Nije riječ samo o tome da izvedba i kazalište supstoje, i nisu međusobno isključivi, već i o tome da je pitanje igranja uloga odnosno likova, kojim ću se pozabaviti u ovom tekstu, pitanje upravo kazališta, i to onog *dramskog*¹. Erving Goffmann davno se detaljno pozabavio igranjem uloga u svakodnevici, u svojoj opisnoj sociologiji dinamika ljudskog ponašanja. Ali za njega je kazalište ipak uglavnom bilo metafora, nešto što će mu poslužiti da bi opisao logiku organizacije međuljudskih odnosa. Međutim, čini mi se da je ovdje riječ o igranju uloga koje nadilazi samo metaforičku upotrebu te riječi: o kreiranju persona koje su podložne vrlo visokom stupnju 'dramaturške' i 'estetske' intervencije, osmišljene sa svježom o tome da će biti promatrane, a da često neće ni znati tko je publika koja ih promatra.² Kao što je rekao Duvignaud, slijedeći Aristotela; kazalište je bitno namijenjeno gledanju, za razliku od stvarnosti i svijeta, koji

nemaju takav tip svrhe.³ Jasno je da Aristotel, pa ni Duvignaud, nisu mogli predvidjeti tu 'svjetovnost' namijenjenu gledanju koju provociraju društveni mediji, ali bitno je naglasiti da je ona neodvojiva od ideje i prakse kazališta.

Od 2015. godine držim kolegij *Izvedba, Internet i društveni mediji* na Akademiji dramske umjetnosti. Dugotrajnim korištenjem društvenih mreža postalo mi je jasno da, svjesno i nesvjesno, dramaturški uređujem svoju *online* osobnost, kreiram određenu sliku sebe, kao što to rade i drugi. Društvene mreže naime potiču na oblikovanje i intenziviranje određenog tipa izvedbe naše 'osobnosti'. Kako djelujemo, kako se ponašamo, do čega nam je eksplicitno i implicitno stalo, sve to 'pojačavaju' i istovremeno 'stišavaju' procesi komunikacije na društvenim mrežama. Taj proces ima puno sličnosti s imaginacijom i kreacijom dramskih likova ili njihovih fragmenata. Bivanje na mrežama uključuje dramaturški rad u širem smislu te riječi: uređivanje, biranje, kuriranje, citiranje, poslagivanje, otkrivanje i sakrivanje. Koji članak ću podijeliti i kakvu sliku sebe ću pritom komunicirati? Kako ću kadirati fotografiju koju stavljam? Kako ću je kontekstualizirati rečenicom koju ću staviti uz nju? Koje motive ću izabrati?

Mogli bismo reći da takav kolegij nema što tražiti na Akademiji. Nećete dobiti pristup strukovnom udruženju poput Hrvatskog društva dramskih umjetnika ako priložite par svojih profila na Instagramu, Twitteru, *fejsu* i slično. *Henganje* na mrežama nije nužno umjetnički projekt, odnosno vrlo rijetko jest.

Akademija se bavi *artom*, kazalištem, filmom.⁴ Nadalje, bave se, primjerice, ljudima koji se pred drugim ljudima, u mraku, prave da su netko drugi montiranjem, kadriranjem, snimanjem i pretvaranjem snimki u fiksnu formu koja traje određeno vrijeme i uklapa se u neki vizualni ili audio format. Na prvu loptu, taj bi kolegij više pristajao u studij PR-a, marketinga, komunikoloških praksi kojima je krajnji cilj prodaja. Međutim, na kolegiju se ne bavimo trikovima kao što su 'kako povećati broj posjetitelja na vašoj FB stranici' niti 'kako koristiti društvene mreže za razvoj publike svoje predstave'. Bavimo se time što 'radi' na društvenim mrežama, a što 'ne radi', estetikom i etikom društvenih mreža, te nepisanim pravilima i logikom pojedinih *online* izvedbi. Kad napišem 'što radi', 'a što ne radi', ne mislim na strategije vođenja profila koje će rezultirati većom popularnošću, niti većim brojem lajkova, nego sam s jedne strane u potrazi za sadržajem koji bismo mogli nazvati (estetski) zanimljivim ili u nekom smislu inovativnim, a s druge strane podvrgavam *online* prisutnost detaljnoj analizi kojoj se podvrgavaju forme poput kazališne predstave. U fokusu kolegija nije *know how* 'kako biti uspješan *influencer*' ni koji će tipovi sadržaja privući kakvu publiku, već razvoj kritičkog mišljenja o tome što se događa na društvenim mrežama i pod kojim uvjetima one proizvode, te što je to, u krajnjoj liniji, što one proizvode? S obzirom na to teatrologija, osobito ona konvencionalno shvaćena, nije dovoljna. Proizvodnja lika na društvenim mrežama koliko je individualna kreacija, toliko je i kolektivni proizvod,

tako da izvedbeni i kulturalni studiji sa svojom problematizacijom autorstva igraju veliku ulogu u tom kontekstu, dok tradicionalno shvaćanje lika kao isključivo autorske kreacije ne može osigurati dovoljnu teorijsku potkrjepu.⁵ Proizvodnja značenja, znamo to barem još od Barthesa, funkcionira kao kompleksan proces koji uključuje cijeli niz socio-kulturno-političko-filozofskih faktora.

U ovom ću se tekstu fokusirati na proizvodnju *online* lika, persone, karaktera i vrijednosti povezano s tim procesom koji je, smatram, sličan procesu generiranja dramskog lika. Kao jedan od dobrih primjera čitanja *online* persona u procesu proizvodnje značenja, poslužit će tekst Kate Imbach, *Fairytale Prisoner by Choice: The Photographic Eye of Melania Trump*.⁶ U tom se tekstu govori o tome kako kolekcija fotografija na Twitteru Melanije Trump otkriva nešto o stvarnosti njene egzistencije. Ne bih išla tako daleko da se bavim stvarnošću Melanijine egzistencije, ali njene Twitter fotografije sigurno *komuniciraju i proizvode značenja* i sasvim sigurno komuniciraju uvijek više i drugačije od onoga što je intendirano. Tekst analizira kako Melanija kadrira, koliki dio fotografije zauzima Trumpovo lice, iz koje pozicije su često prikazani Trump i njegov sin i što nam to govori o Melanijinom pozicioniranju u prostoru. Autorica interpretira monotonost i repetitivnost Melanijinih fotografija, odsustvo osobnog pečata, sklonost da fotografira iza stakla, s distance, pogled na svijet iz visine, ali i zakrivljenost kutova pod kojim fotografira svoj dom, te rezanje vlastitog lica (kao

i propuštanje kroz filtere) do neprepoznatljivosti. Uspoređujući Melanijinu pasivnost s načinom na koji prikazuje svog sina, Imbach argumentira:

Ovdje nema ni traga pasivnosti. Barron je onaj koji djeluje. On je u pokretu, hoda, zamahuje, gleda. On ne trpi nikakve restrikcije onakvog tipa kakve Melanija postavlja sama sebi. On ne stoji ni iza koga, nema barijere, nema stakla. Fotografski, ona konstruira svijet za njega koji je puno veći od njenog svijeta.⁷

Iako bismo trebali biti oprezni oko zaključivanja o karakteristikama ličnosti temeljem Twitter fotografija, priča koju ovaj članak priča interpretirajući Melanijino fotografsko oko apsolutno ima smisla – lik Melanije koji se pomalja iz interpretacije ovih fotografija uistinu je uvjerljivo prikazan: ‘Ona je Rapunzel bez princa i bez kose, zaključana u kulu po vlastitoj volji i oduševljena predvidljivošću i repetitivnošću vlastitog zatočeništva.’⁸ Ono što je zanimljivo u ovom tekstu, između ostalog, jest i izostanak pitanja oko toga što je ‘autentična’ Melanija, a što *online* Melanija, jer se sve Melanijine fotografije tretiraju kao materijali za interpretaciju stvarne Melanije. Međutim, pitanje autentičnosti uvelike muči društvene medije.

Živimo u vrijeme neautentičnosti, oko toga vlada generalni konsenzus. Govori se puno o tome da smo okruženi beskonačnim manifestacijama lažnih sebstava. Društvene mreže tome su puno

doprinijele, ako ne i bile ključne u toj proizvodnji lažnih slika, i oko toga se većina slaže. Zanimljivo je da razni *online* mediji, *web* portali i platforme predvode moralnu paniku koja se distribuira putem tih istih društvenih mreža. Tako Huffington Post piše da je Instagram najopasniji društveni medij za mentalno zdravlje mladih ljudi⁹, da ima utjecaja na sliku tijela, da doprinosi anksioznosti, depresiji, *bullyingu* i strahu od toga da ćemo nešto propustiti. Instagram je fokusiran na sliku i čini se da promovira osjećaje neadekvatnosti i anksioznosti: ‘*Skrolamo* kroz savršeno kurirane Instagram postove koji pokazuju sretne trenutke i pitamo se zašto mi nismo tako sretni ili ispunjeni. Samo trebamo shvatiti da to nije stvarno. To je sve samo predstava.’¹⁰

Tri su po meni temeljna pitanja povezana s negativnom percepcijom društvenih mreža, i sva su pak povezana s pitanjem autentičnosti. Prvo je pitanje *iskrivljene slike stvarnosti*: filteri, kutovi snimanja, zaustavljeni izrazi lica, naglasak na pozitivnom emocionalnom spektru, kontrolirano svjetlo, odabrana pozicija, namještanje u pozu. Rekli bismo, naravno, da je svaka fotografija neka iskrivljena slika stvarnosti, odnosno da nema neutralnog prikaza. To je naravno istina, ali ne dovodi u pitanje specifičnost zahvata u načine reprezentacije koji na određene karakteristične načine odstupaju od stvarnosti. Drugo pitanje, usko povezano s prvim, pitanje je društvenog statusa odnosno društvenog pozicioniranja – pitanje uspoređivanja – gdje ste u usporedbi s drugima? ‘Dok ustajem iz kreveta i

krećem na posao, *influencerica* Karen je u avionu za London kako bi uživala u večeri na koju ju je pozvala poznata tvrtka svijeta. Pogodi vas to nakon nekog vremena. Shvaćate da vaša kosa nije savršena i vaša odjeća je prosječna i to vas učini nesretnim.¹¹ Treće je pitanje, meni najzanimljivije, koliko lajkovi odnosno komentari drugih korisnika modificiraju ponašanje na mrežama – koliko i kako funkcionira socijalni pritisak prikupljanja *lajkova*? ‘Kao što sam naučio od trinaestogodišnjeg *skateboardera* koji se naziva Baby Scumbag, manje ćete *lajkova* dobiti za video trikova na dasci nego ako nađete predivne djevojke da polugole poziraju za vas. On je iznimno uspješan na YouTubeu, gdje su njegovi videi gledani po milijun puta. Druga tinejdžerica, djevojka koja živi blizu San Diega, počela je tako što se snimala kako pjeva, ali je brzo shvatila da snimci nje u spavaćoj sobi, cijelog njenog tijela, u kupaćem kostimu, privlače više pažnje. Više se ne snima kako pjeva.’¹²

Ključna, dakle, moralna panika vezana uz društvene mreže bavi se time koliko ‘nestvarnosti’, ‘neautentičnosti’ proizvode društvene mreže. Naime, ono što je specifično za društvene mreže jest što dolazi do poteškoća u razlikovanju između ‘lika’ odnosno ‘*online* persone’ i onoga što bi bila ‘*offline* persona’. Možda bi zapravo bilo jasnije da kažem, razlika između osobe u ulozi i one izvan uloge. Komplementarno s nervozom oko ‘nestvarnosti’, postoji ogroman pritisak usmjeren prema inzistiranju na autentičnosti. Primjerice u tekstu ‘*Kako je*

autentičnost na Instagramu promjenjivi faktor’ prva rečenica glasi:

‘Što je glavni razlog zašto se brandovi udružuju s *influencerima*? Autentičnost.’ Međutim, kad pogledamo kako se ta autentičnost definira, nešto se neobično događa: ‘Autentičnost *influencera* često se mjeri kvalitetom sadržaja i konzistentnošću (...). Kako sljedbenici percipiraju sadržaj? Na primjer: Imate li osjećaj da je profesionalno i nepogrešivo, ili naivno i manjkavo? Objavljuje li influencer o jednoj temi, ili posta o raznim temama bez ikakvog reda? Je li stil konzistentan?’¹³

Kakve veze ova pitanja imaju s rječničkom definicijom pojma ‘autentično’? U *Cambridge Dictionaryju* stoji da je autentičnost kvaliteta bivanja stvarnim ili istinitim, *Merriam-Webster* kaže da se radi o nečemu što nije lažno ili imitacija: ‘stvarni, pravi/autentičan *cockney* naglasak’ te o onom što je ‘istinito u odnosu na nečiju osobnost, duh, karakter/iskren i autentičan, bez pretvaranja’.

Čini se da se nešto dogodilo s riječju autentičan, da se u kontekstu *influencera* ona koristi drugačije. I uistinu, u tekstu ‘The Authenticity Filter: What’s Genuine in the Instagram Age’ kaže se ovako: ‘Autentičnost brendova sve je važnija za kupce: studija iz 2014. komunikacijske agencije Cohn & Wolfe otkriva da će 63 posto globalnih kupaca koji su sudjelovali u ispitivanju radije kupiti od kompanije koju percipiraju autentičnom, nego od drugih brendova. Ali kada je riječ o tom zahtjevu za autentičnost brenda, je li to ono što konzumenti uistinu

žele? Možda su konzumenti više zainteresirani za percipirani osjećaj stvarnost u brendiranju – za svojevrsnu proizvedenu stvarnost. Kao što bi Inigo Montoya rekao: ‘Ne mislim da [ta riječ] znači ono što ti misliš da znači.’¹⁴

Naime, razmislimo li o tome što čini nekog autentičnim, upravo bi izostanak *proizvodnje* stvarnosti bilo ono što je ključno, kao i oslanjanje na spontanost, nepripremljenost... i konačno, nekonzistentnost. Dosljednost sebi ne znači dosljednost slici sebe bez obzira na okolnosti, nego dosljednost svojim osjećajima, svom razumijevanju i senzibilitet za uvijek promjenjivu stvarnost. U nekom smislu, autentičnost bi značila *nereprezentabilnost*, dakle to da vaša persona *nije* kreirana s idejom da će je se procjenjivati s obzirom na to *kako se doima*. Mogli bismo reći da autentičnost ne *izgleda* nikako, jer ona nije pitanje manifestacije ili reprezentacije.¹⁵ Ona nema svoj *look*. Međutim, ovdje se argumentira da je autentičnost kada *influencer* izgradi pouzdanu, dosljednu i fokusiranu *online* osobu, što je zapravo pitanje proizvodnje određenog *lika* i dosljednosti tom liku. Stvar postaje komplicirana jer naglasak nije na ulozi iz koje osoba može *izaći*, kao što glumac izlazi iz uloge, već na ulozi koja se, unatoč tome što je namjerno konstruirana, pretiče natrag u svakodnevicu te osobe, u kakvoj vrsti povratne sprege i na dubokom razočaranju i osjećaju prevare ako osoba ikad izađe iz te uloge. Afera *Fishgate*, kako su nazvali slučaj influencerice Yovane Mendoze, promotorice sirove veganske prehrane koju je pratilo oko 3 mi-

lijuna ljudi, danima se povlačila po raznim novinama. Mendozu su naime uhvatili kako jede ribu na tuđem vlogu pa je oko 850 000 iznimno bijesnih i ogorčenih ljudi koji su se osjetili osobno izdanima nakon što su pogledali 5-sekundni isječak s Balijsa, privelo njenu karijeru kraju. Tom je prilikom *The Daily Beast* postavio ‘filozofsko’ pitanje: Što (p) ostaje od veganskog YouTubera koji nije vegan?¹⁶ Mogli bismo reći da u ovom slučaju Mendoza nije bila dovoljno vjerna određenoj javnoj slici sebe. Međutim, nedostatak autentičnosti detektira se i u tome kada se netko previše trudi proizvesti određenu sliku. 24-godišnja *influencerica* Scarlett London objavila je sponzorirani post u kojem leži na krevetu okružena balonima u obliku srca, pored tanjura s palačinkama i jagodama. Ubrzo se saznalo da tortilje glume palačinke i London je počela dobivati prijetnje smrću. Tiffany Mitchell iz Nashvillia internet je razapeo kad je objavila estetizirane fotografije sebe snimljene netom nakon motorističke nesreće, zbog sumnje da je serija fotografija zapravo prikrivena reklama za Smartwater. *Memeovi* s Markom Grubničem ispred dalekovoda koji glumi Eiffelov toranj i dalje se mogu naći *online*, godinama nakon što je otkriveno da je na svom Instagramu sebe fotošopirao na reklamne fotografije skupih hotela i restorana. Istovremeno, kod Grubnića bismo, paradoksalno, mogli govoriti također o jednoj vrsti autentičnosti: on je bio eksplicitan oko toga da ga ‘stvarnost’ *ne zanima*, već je zainteresiran za naglašeno pretjeranu estetiku naslovnica modnih magazina, a to je jasno i iz njegovih fotografija.

U popularnom imaginariju, naglasak je na tome da je 'kvarenje' autentičnosti suvremen problem i podrazumijeva se neko sretno vrijeme u kojem su ljudi bili autentičniji, iskreniji, prirodniji. 'Naposljetku ova preferencija pojavljuje se u vrijeme kada sadržaj s kojim su ljudi u interakciji postaje sve više postavljen kao da je riječ o sceni; filtriran, i promijenjen da projicira stvarnost koju korisnik želi da drugi percipiraju. Kolega s posla neće na obiteljskim praznicima na Bahamima fotografirati svog sinčića u napadu bijesa na plaži ili u trenutku kad je hvata morska bolest na vožnji brodom; njeni Instagram i Facebook postovi će biti svi u osmijesima i fotogeničnim prizorima – precizno režirani i propušteni kroz Ludwig filter kako bi se maksimizirala boja sunčevog zalaska.'¹⁷ Međutim, radi li se uistinu o suvremenom problemu?

Godine 1977. Richard Sennett je napisao iznimno važnu knjigu pod nazivom *Nestanak javnog čovjeka*. Ta je knjiga, iako potkrijepljena povijesnim istraživanjima, zapravo konceptualan projekt koji na vrlo specifičan način istražuje ideje i emocije, konstruirajući određenu sliku odnosa privatnog i javnog kroz stoljeća i pokazujući da se pitanje autentičnosti postavlja barem od sredine 18. stoljeća, dakle otprilike od trenutka kad se osobnost počinje definirati kao nešto što nije određeno prvenstveno naslijeđem, obitelji i zanatom nego i kao nešto *jedinstveno naše*. Sennett se posvetio tome kako se kodovi javne komunikacije mijenjaju od 18. st. naovamo te argumentira kako je jasno razlikovanje privatnog od

javnog dovedeno u pitanje. Naime, u Sennettovoj interpretaciji, početkom 18. st. sebstvo je bilo tretirano kao nešto privatno, skriveno od pogleda stranaca. Komunikacija među strancima bila je regulirana jasno definiranim kodovima ponašanja i razgovora, u kojima su intimni stavovi, osjećaji, raspoloženja bili nevažni za javnu sferu. Sennett je prilično strog oko toga, užasavajući se od 'ideologije intimnosti' koja inzistira na tome da je 'bliskost među ljudima moralno dobro' i koja vodi prema narcizmu, fokusiranosti na sebe, i ugrožava percepciju društvenih i političkih odnosa. Naglasak na intimnosti, bliskosti, razotkrivanju sebe, dovodi do toga da se sve prevodi u pitanja osobnosti kako bi imalo ikakvo stvarno značenje, a glavni strah je onaj od impersonalnosti, distance, otuđenja, dok je temeljna ideja vodilja ona osobne topline. Kritičan prema tendencijama individualnog liberalizma, Sennett navodi¹⁸ kako je, za razliku od suvremenog građanina, javni čovjek 18. stoljeća mogao:

1. Sakriti srž svoje individualne osobnosti kroz proskribirane kodove oblačenja i ponašanja
2. Strastveno argumentirati s drugima u salonima bez straha da će njegovi argumenti biti percipirani kao da predstavljaju njegovu osobnost
3. Biti siguran da će, ukoliko se uključi u političku arenu, njegovi politički činovi biti podložni javnoj prosudbi, a ne njegova motivacija
4. Opustiti se, u toj civiliziranosti, definiranoj kao 'tretiranje drugih kao da su stranci i stvaranje

veza u toj socijalnoj distanci' kao legitimnom, čak i nužnom stanju da bi netko naučio one vještine koje zahtijevaju i stvarnost i intimnost

5. Igrati se, glumiti i preuzimati uloge koje nisu odraz njega samog, kako bi se otkrio, a u isto vrijeme participirao u stvaranju impersonalnog tkiva koje je potrebno da bi se satkala ta amorfnu tkanina koju zovemo društvo.

Sennettova pozicija ima etimološko opravdanje. Persona odnosno osoba na latinskom znači *maska*. Biti osobom znači *nositi masku*, a ne razotkrivati svoje najdublje tajne. Maska štiti osobu i služi kao garancija mogućnosti javnog života. U njoj nema ništa loše, kao što nema ništa loše u glumi kao takvoj. Međutim, Sennettovo konceptualno zaoštavanje razlike privatnog i javnog, važnosti uloga u javnom životu i zazor od moći privatnog u javnom ostaje slijepo s jedne strane za kompleksnu organizaciju stvarnosti u kojoj te pozicije neprekidno cure, ali i za potencijal takve organizacije stvarnosti. Naime, dok je u konvencionalnom dramskom kazalištu uloga jasno odijeljena od privatnosti glumca, i od njega se ne očekuje da je nastavi izvoditi nakon što siđe s pozornice, svijet *online* izvedbe i proizvodnje *online* likova najbolje funkcionira upravo kad aktivira tenziju odnosa prema relativno *neuređenoj stvarnosti*, a ne kad u potpunosti pokušava ograničiti curenje prema onome što imaginiramo kao da uistinu jest stvarnost, apsolutno naglašavajući svoju artifičijalnost. Zato su, smatram, najuspješniji

online profili oni koji na zanimljiv način kombiniraju *izvedbu stvarnosti s izvedbom nestvarnosti*, odnosno s osviještenom estetsko-političkom medijacijom stvarnosti. Navest ću ih nekoliko:

1. Little Bear (thisislittlebear, <https://www.instagram.com/thisislittlebear>)

Riječ je o profilu aktivistkinje, umjetnice, spisateljice i kabaretske performerice pravog imena Little Bear Bradick, koja se u najširem smislu riječi bori za prihvaćanje netipičnih rodni i tjelesnih obilježja poput njene guste brade i dlakavih prsa. Little Bear pritom argumentira da nije *gender nonconforming*, da nije transrodna osoba, već da se smatra cis ženom. Iako je stekla *online* popularnost između ostalog i zbog svog karakterističnog izgleda, bradu je obrijala pred nekoliko mjeseci, ovako objašnjavajući svoj izbor:

Dosta mi je toga da otvaram svoj *email* i poruke te vidim kako mi ljudi na dnevnoj bazi govore da se ubijem, da se zapalim i da dođem u njihovu četvrt kako bi me mogli razbiti glavu o pločnik. Umorna sam od toga da se osjećam nedovoljno sigurno čak i da se prošećem po vlastitoj četvrti. Umorna sam od toga da je 'to' [činjenica da Little Bear ima gustu bradu] tema gdje god da dođem i sa svakom novom osobom koju upoznam. Dosta mi je toga da se na mene pokazuje, da mi se smije, da me se hvata po slijepim ulicama i da sam tema sajtova na kojima se razotkri-

vaju privatni detalji o pojedincima. Umorna sam od toga da me liječnici pitaju zašto ne tretiram svoj sindrom policističnih jajnika (tretiram ga). Umorna sam od toga da fetišisti očekuju da budem zahvalna za njihove odurne slike neopranih kurčeva u erekciji.¹⁹

Iznimno artikulirana, Little Bear postavlja neugodna i ključna pitanja oko toga kako percipiramo sebe i svoju poziciju u odnosu na uobičajeno razumijevanje toga što čini naš identitet i kako se grupni identiteti formiraju.

2. Kelly (kellymcbabe, <https://www.instagram.com/kellymcbabe>)

Kelly je umjetnica, *makeup* umjetnica i aktivistica za mentalno zdravlje i prava osoba s multiplom sklerozom. Opisuje svoju svakodnevicu, dnevnu borbu s MS-om i mentalnim zdravljem i pokušaj da se osjeća kao 'ljudsko biće'. Njena ekspresivnost često se artikulira jakim *makeup*-om intenzivnih i neobičnih boja, te snažnom afektivnom artikulacijom toga koliko joj je svakodnevica često jedva podnošljiva.

3. Imogen Fox (the_feeding_of_the_fox, https://www.instagram.com/the_feeding_of_the_fox) opisuje se kao '*queer femme* osoba s invaliditetom koja se bavi radikalnim tjelesnim politikama, protiv je režima prehrane i posvećena neosuđujućem suosjećanju' i koristi zamjenice *she* i *they*. Iako nije definirano koji je tip njenog invaliditeta, Imogen se često prikazuje potpuno našminkana, sređene frizure s kateterom oko kojeg, zbog naglog

gubitka težine uvjetovane bolešću, visi koža u naborima.

Profili svih ovih navedenih osoba reflektiraju njihove stvarnosti, simptome PCOS-a, mentalne bolesti, multiple skleroze, upotrebu katetera, međutim one aktivno sudjeluju u proizvodnji određenih aktivističkih persona, kuriranih *online* likova koji se svjesno i raznim dramaturškim sredstvima bore za problematiziranje reprezentacije, za *online* prisutnost, za *offline* posljedice *online* prisutnosti, za priznavanje prava da budu viđene i da kontroliraju vlastitu sliku o sebi, koja je često za osobe koje po različitim kriterijima odstupaju od norme, njima diktirana i nametnuta od takozvane neurotipične, normalne, dominantno reprezentirane većine. Kod svih navedenih profila prisutno je puno znakova koji se čitaju kao neposredovana ili neidealizirana stvarnost (gusta brada koja slobodno raste na cis ženi, golo tijelo s velikim naborima od viška kože, kateter sa svim svojim cijevima, necenzuriran i prikazan u upotrebi, javni govor o emocijama koji je tretiran kao privatna i sramna poput anksioznosti, depresije, suicidalnih misli i slično). Taj je tip izvedbe i umjetnički i politički ključan i neizvodiv bez određenog tipa kontroliranog 'razotkrivanja' i estetiziranja sebe. Reducirati pitanje društvenih mreža na pitanje *online influencera* i reprezentacije *online* tipičnosti i na naricanje nad lažnošću društvenih mreža, ne uzima u obzir aktivističke potencijale odgovornih performativnih ovih praksi, koje omogućavaju 'širenje područja borbe'.

1 Konvencionalno dramsko kazalište bi, slijedeći Aristotela, doduše, reklo da nema dramskog lika bez dramske radnje, ali i u tom prostoru postoje prostori pregovora i neslaganja. Knjiga Lajosa Egrija *The Art of Dramatic Writing* (1972) predlaže da je dramski lik apsolutno u središtu dramskog teksta te da se oko njega oblikuje struktura. Razlog zašto mi je bitno koristiti sintagmu ‘dramski lik’ u ovom tekstu, jest zato što je ovdje naglasak na određenoj koherenciji, a ne na fragmentarnosti ili potpunom odsustvu likova kao što je često situacija u postdramskom kazalištu.

2 Kao ni u kazalištu, naravno, autor *online* profila nije u apsolutnoj kontroli značenja koja profil proizvodi.

3 Duvignaud, 1978, str. 13

4 Istovremeno, moramo uzeti u obzir i da ADU uči i zanatu, koji ne mora nužno rezultirati umjetničkim ostvarenjima, već i, u najboljem slučaju, inteligentnim popkulturnim proizvodima. Akademija se stoga nalazi u pomalo šizofrenoj poziciji institucije posvećene umjetnosti, ali i one koja je istovremeno glavna škola u Hrvatskoj za podučavanje tehničkih tajni zanata, koje se onda pak mogu primjenjivati na proizvode primarno komercijalnih ambicija bez umjetničkih pretenzija. Naravno da je teško postaviti jasnu granicu između umjetnosti i proizvoda bez takvih ambicija, ali recimo da riječju ‘umjetnost’ u ovom kontekstu podrazumijevam buržoasku tradiciju razumijevanja umjetnosti kao težnje razvoju primarno autonomne forme koja ne ‘služi’ ničemu drugom osim samoj sebi. Radi se o umjetnosti kao proizvodnji onog viška koji nije ‘upotrebljiv’, uz svo poštovanje prema problematičnosti takvog razumijevanja.

5 Drugi je problem onaj osnovniji, pitanje *dogadaja*. Kao

što opisuje Tomislav Zajec u svom priručniku za dramsko pismo *Pravila igre*: ‘Moj svakodnevni put biciklom od kuće do posla na Akademiji sastoji se od lika (mene) i radnje (vožnje do Akademije), a da istovremeno niti sam ja dramski lik, niti moja vožnja predstavlja dramsku radnju. Naime, pridjev *svakodnevni* sasvim sigurno ukazuje na rutinu, a rutina je tek početna ravnoteža koja eventualno sadrži potencijal za buduću dramsku situaciju. Međutim, ukoliko jednog jutra na tom putu zamalo pregazim staru gospodu, a ona mi zatim kaže da me dobro poznaje, iako je nikad prije nisam vidio, tu smo već na tragu. Pred sobom svakako imamo *dogadaj* koji je moju vožnju do posla u svakom smislu izbacio iz ravnoteže. Međutim, s druge strane, ja kao lik na taj događaj ne moram odreagirati – mogu sasvim slobodno bez razmišljanja nastaviti dalje. No ukoliko njezinu priču, odnosno na taj isti *dogadaj*, odlučim *reagirati* kao lik i ispitati ga, ta sinergija izbacivanja iz ravnoteže i moje reakcije na navedeno dovest će nas na prag dramske situacije. točnije, tu već i govorimo o dramskoj situaciji kao takvoj.’ (Zajec, 2012, str. 65-66). *Online* izvedba ne implicira nužno ovako konvencionalno shvaćen događaj, tako da se i tu nalazimo na rubovima onoga što teatrologija može učiniti u ovom kontekstu. U skladu s onim ono što sam spomenula oko autorstva, čak i ako postoji neki događaj (kao što je recimo, skandal oko veganske *influencerice* koju se uhvati da jede ribu) on je generiran i proizvodi se djelovanjem različitih aktera i sudionika te njihovim međusobnim utjecajima.

6 Imbach, 2017.

7 Ibid.

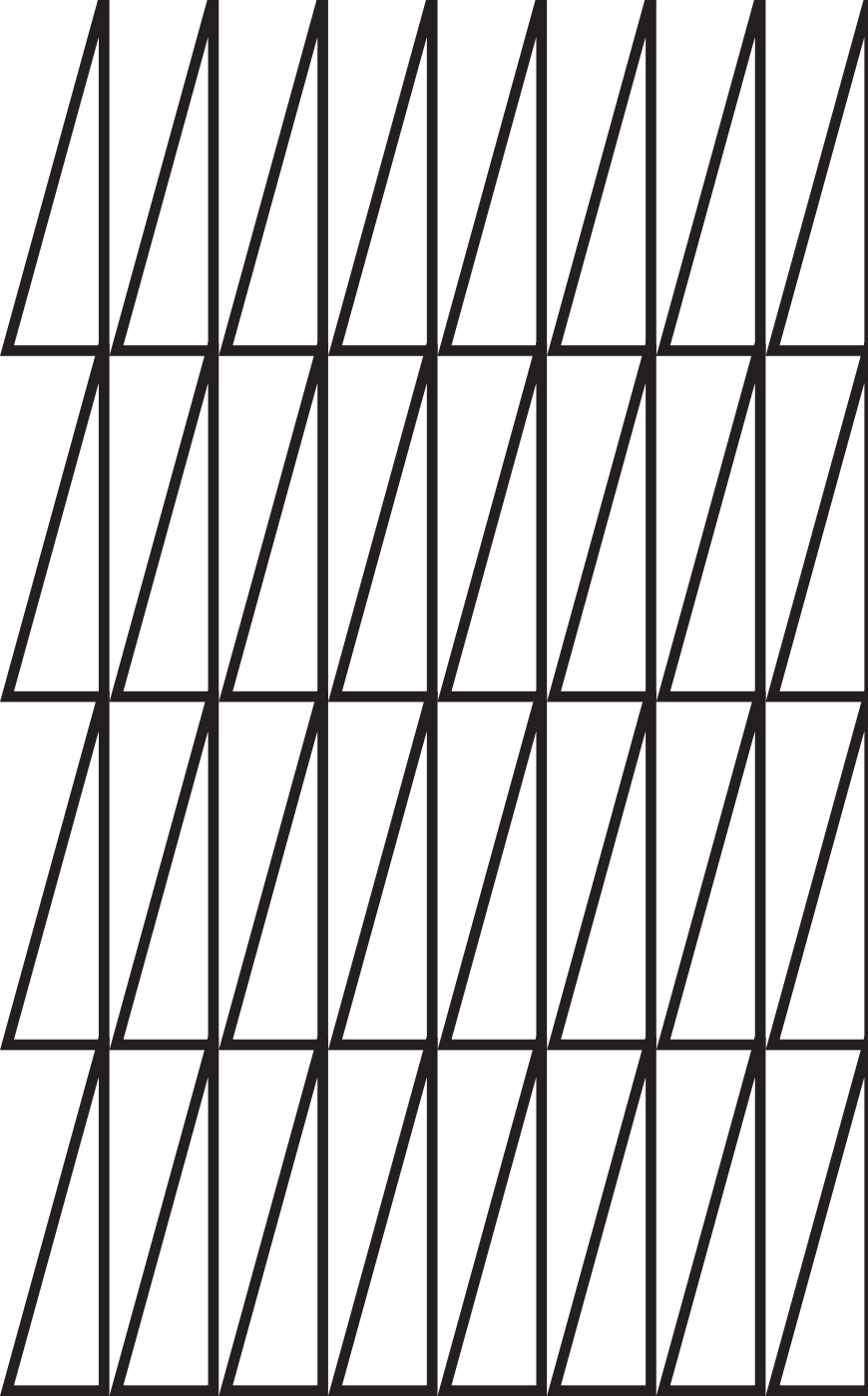
8 Ibid.

9 Gray, 2017.
10 Zaki, 2017.
11 Ibid.
12 Rushkoff, n. d.
13 Ehrhardt, 2017.
14 Landers, 2018.
15 U tom je smislu ilustrativan video posvećen snimanju hrane za reklame koji kruži društvenim mrežama. Da bi hrana izgledala svježije, primamljivo, kao da je tek izašla iz pećnice ili frižidera, koriste se različiti trikovi i pomagala: umjesto šlaga, koristi se pjena za brijanje jer se bolje drži; od dezodoransa u spreju ili laka za kosu voće hrana dobiva sjaj; umjesto javorovog sirupa palačinke se prelijevaju motornim uljem jer palačinke prebrzo upiju sirup da bi izgledale dobro na fotografijama ili videu; pljeskavice u burgerima, pečene svega nekoliko sekundi kako bi ostale debele i sočne, obojane su pastom za cipele da izgleda kao crte od grilla; kako bi morski plodovi izgledali svježije, dodaje im se glicerini; karton se stavlja unutar kolača kako bi zadržao visinu, a umjesto file stavlja se pasta za zube; tekućim sapunom se radi pjena na pivu, kavi ili mlijeku; pire krumpir glumi sladoled jer se sladoled prebrzo otapa pod svjetlima studija; umjesto mlijeka koristi se bijelo ljepilo jer žitarice prebrzo upiju mlijeko i potonu na dno.
16 Shugerman, 2019.
17 Landers, 2018.
18 Harvey, 1977, str. 238
19 Usp. https://www.instagram.com/p/ByhAC1uJ5_7ir8Y-OrGoDP869I2fLRit5cJ12zwo

Literatura

- Duvignaud, Jean, *Sociologija pozorišta*, BIGZ, Beograd, 1978.
- Egri, Lajos, *The Art of Dramatic Writing*, Touchstone, New York, 1972.
- Ehrhardt, Janna, 'How Authenticity Is An Ever-Changing Factor On Instagram', InfluencerDB, 2017, <https://influencerdb.com/blog/authenticity-changing-factor-instagram/>
- Gray, Jasmin, 'Instagram Ranked 'Most Dangerous' Social Media App For Young People's Mental Health', Huffington Post, 2017, https://www.huffingtonpost.co.uk/entry/instagram-dangerous-app-young-peoples-mental-health_uk_591b050ee4b07d5f6ba61e23
- Harvey, J. B. 'The Fall of Public Man', iz *The Journal of Applied Behavioral Science*, br. 13 (2).
- Imbach, Kate, 'Fairytale Prisoner by Choice: The Photographic Eye of Melania Trump', 2017, Medium, <https://medium.com/@kate8/fairytale-prisoner-by-choice-the-photographic-eye-of-melania-trump-f1f7b97fff29>
- Landers, Hannah, 'The Authenticity Filter: What's Genuine in the Instagram Age', Medium, 2018, <https://medium.com/@wodenworks/the-authenticity-filter-whats-genuine-in-the-instagram-age-bo7464f4d56>
- Rushkoff, Douglas, 'Social media and the perils of looking for "likes"', Ruffpost, N. D., <https://rushkoff.com/social-media-and-the-perils-of-looking-for-likes>
- Sennett, Richard, *Nestanak javnog čovjeka*, Jesenski i Turk, Zagreb, 2015.

- Shugerman, Emily, 'The Weird World of Vegan YouTube Stars Is Imploding', *The Daily Beast*, 2019, <https://www.thedailybeast.com/vegan-youtube-is-imploding-as-stars-like-rawvana-bonny-rebecca-and-stella-rae-change-diets>
- Zajec, Tomislav, *Pravila igre*, VBZ, Zagreb, 2012.
- Zaki, Yousra, 'The dangers of social media that no one likes to admit', *Gulf News*, 2017, <https://gulfnews.com/opinion/op-eds/the-dangers-of-social-media-that-no-one-likes-to-admit-1.2087285>



Kondicionalnost *queer* kritike (ili o gledateljskoj dosadi, kritičarskom oprezu i zamornom pisanju)

— KLJUČNE RIJEČI

*queer, doušnički pritisak,
queer studiji, seksualnost,
kritičarska dosada, afekti,
manjinska perspektiva*

**Hana
Sirovica**

Izlazak iz ormara, ulazak u prostor kritike

Prva reakcija na poziv da napišem tekst na temu *queer* kritike izvedbe u ovoj publikaciji bila je višestruka nelagoda oko vlastite pozicije. Ipak je kritičarska pozicija što se zaslužuje praksom koja je veća, značajnija i raznovrsnija od moje, činilo mi se. Naime gotovo svi moji tekstovi objavljeni su na internetu, a svi u kontekstu neprofitnih medija koji dopuštaju slobodniju formu i dulji period rada na tekstu no što je slučaj s novinskom kritikom. U okviru istih tih medija često sam pisala i pišem kritike i tekstove LGBTIQ+ i *queer* tematike – što zbog činjenice da se radilo o portalima koji imaju takav fokus, što zbog činjenice da me kao osobu i autoricu oblikuje manjinsko iskustvo i interes za umjetničke prakse koje s njime nekako korenspondiraju.

Poziv na ovaj tekst, poziv da napišem meta-kritiku, stigao je dakle u trenutku u kojem se još uvijek trudim shvatiti što znači pisati kritiku. (No nekako slutim da je ovo nerazrješiva dvojba, ili bi bar trebala ostati nerazrješivom.) Ipak, slutim i da je važno da publikacija o kritici uključi manjinsku perspektivu i otvori prostor za promišljanje *queer* pristupa izvedbi, stoga za potrebe ovog teksta odlučujem taktički zauzeti poziciju kritičarke i vidjeti što bi se dalo učiniti s praznim bijelim prostorom koji mi se upravo otvorio.

Što bi uopće bila *queer* kritika? Problem imenovanja (i s tim u vezi, lavina drugih pitanja)

Drugi dio nevolje sa zadatkom jest sama tema – *queer* kritika nije uvriježena sintagma. Pridjev *queer* uobičajeno susrećemo u sintagmama *queer* studiji ili *queer* teorija, za razliku od bliskih, ali često s *queer* pristupima umjetnosti nedovoljno premreženih područja feminističke i lezbijske kritike.¹ *Queer* nalazimo, dakle, u formulacijama koje dodatno podcrtavaju akademsku dimenziju područja i terminološki ga izmještaju puno dalje od čina pisanja kritike kao odgovora na pojedinu izvedbu no što je slučaj s (doduše, ništa manje akademskim pristupima) feminističke ili lezbijske kritike. Ova terminološka stranputica otvara zanimljivu, čak uzbuđljivu mogućnost da se ovdje upitamo što bi '*queer* kritika' mogla biti, s obzirom na to da se ne radi o terminu koji prati opsežna egzegeza ili pregršt utabanih puteva i koji ne vuče za sobom teret ili balast već usustavljenih metoda, načina gledanja i pisanja.

Ukoliko svaki kritički odgovor ima negdje u svojoj pozadini teoriju (makar se ona ne mora nužno odmah vidjeti ni moći iščitati), odnosno ako proizlazi iz sklopa znanja, epistemološke pozadine osobe koja kritički odgovara na neku izvedbu – tada pitanje što bi bila *queer* kritika možda vodi tomu da je riječ o kritici u čijoj pozadini pronalazimo queerstudijska znanja. Međutim, aura 'akademskosti' koja, počevši od terminološke razine, okružuje *queer* pristupe, ipak

stvara poteškoće koje valja odmah spomenuti. Riječ je naime o korpusu koji je u presudnoj mjeri određen angloameričkim kontekstom, a osim toga je vrlo autoreferencijalan, poprilično čak i zatvoren u sebe. Stoga mi se čini kako ovakvo 'školsko' određenje *queer* kritike – kao kritike koja se koristi queerstudijskim znanjima – nije dostatno rješenje. Uostalom, bojim se i kako bi takva definicija značila i pristanak na definiciju *queer* pristupa kao čisto ideološke, još jedne partikularne perspektive, kad ona nije (samo) to.

U tom smislu upozorit ću i na odmak koji imam spram leksičke tendencije koja *queer* izjednačava s identitetima koji su sabrani u akronimu LGBTIQ+.² Iako pojam *queer* proizlazi iz povijesne borbe (radikalnijeg dijela) LGBTIQ+ pokreta i iz nje ulazi u uporabu, držim kako bi staviti znak potpune jednakosti između *queer* i akronima, ili pak uključiti *queer* u taj akronim, značilo potpuno ga značenjski narušiti, odnosno oduzeti mu najvažniju karakteristiku – njegov relacijski, kontekstualni, kontaktni karakter. Prema tome, njegova razlika spram pojmova u akronimu bila bi u sljedećem: dok akronim sažima seksualne i rodne identitete, *queer* shvaćam kao tjelesnu, seksualnu, ali i društvenu i *političku* orijentaciju; dakle ne kao identitet, a najmanje od svega kao jedan u nizu identiteta. Valja napomenuti i to da oni jesu u uskoj vezi – *queer* pitanja prije svega su pitanja drukčijih (nenormativnih ili manjinskih) tjelesnosti i seksualnosti – ali nisu istovjetni, u pozadini im je drukčija logika.³ U dragoj mi *queer* analogiji Michael Moon seksualnost uspoređuje s

vremenom, i to onim meteorološkim: ona je posve mašnja, nepredvidljiva, a tijekom njezina utjecaja imaju neminovne i svakodnevne posljedice kojih najčešće nismo svjesne_i.⁴ Na tom tragu, smatram kako *queer* kritičarski fokus usmjeren nenormativnim seksualnostima i raznolikim pojavnostima roda može ukazati na brojne umjetničke kompleksnosti pojedinih predstava i izvedbi.

Kada govorimo o *queer* umjetničkim praksama, a polazeći od relacijske koncepcije pojma *queer*, držim kako praksa koju možemo opisati kao *queer* poprima, 'zaslužuje' taj pridjev u odnosu s vrlo konkretnim kontekstom koji je okružuje, bilo da se radi o spisateljskoj, kritičkoj, ili umjetničkoj praksi. Razmišljajući o *queer* kao (i) estetskoj odrednici, teoretičar David Getsy ustvrdio je kako 'ne postoji ništa intrinzično *queer* u formama. Naprotiv, *queer* kapaciteti stvaraju se aktivacijom odnosa – između oblika, spram suprotnosti ili konteksta, ili (u slučaju kompleksnih formi) u unutrašnjim dinamikama njihovih dijelova'.⁵ Imajući na umu važnost relacije, susreta i kontakta, razmislimo ponovno o pitanjima koja sintagma *queer* kritika na temelju dosad ispisanog može postaviti. Primjerice: bi li ono što takvu kritiku čini *queer* bio splet *queer* znanja, (manjinsko) iskustvo kritičara_ke ili nešto treće? Bavi li se *queer* kritika prije svega izvedbenim praksama koje se eksplicitno određuju kao *queer* ili se može/ treba baviti praksama koje se ne određuju tako, ali iz *queer* optike? Čini li *queer* 'razliku' ovdje onda izbor objekta kritike, način interpretacije ili možda

tekstualna forma same kritike? Gdje u ovom gordijskom čvoru nalazimo njezinu političnost, kamo i komu je ona usmjerena? Na sva ova pitanja odgovarat ću zaobilazno: mislim da ih je važnije postaviti i pustiti im da se rastvore nego ponuditi instant flaster-rješenja u formi naivnih odgovora koji bi ih možda retorički, ali ne i suštinski zaokružili. Pritom ću skakati između osobnog gledateljskog i kritičkog iskustva, kao i klizati uzduž i poprijeko onoga što mi je zanimljivo u *queer* kritici i kritici općenito.

Strejt konteksti i *queer* potencijali dosade

Čak i ako queerstudijska teorijska pozadina čini velik, nezanemariv dio moje gledateljske, i pogotovo spisateljske te kritičke pozicije, čini mi se kako je ono što je u njoj presudno ipak iskustveni sloj. Da je gledanje izvedbe, a onda i pisanje o njoj, nešto što je uvijek uvjetovano osobnošću, utjelovljenošću i nizom iskustava i stavova pojedinog_e kritičara_ke, tvrdnja je koju ne smatram potrebnom posebno dokazivati ni pojašnjavati, no konkretniji problem koji razmišljanje o *queer* kritici otvara jest sljedeći: kako seksualno ili rodno manjinska *pozicija* utječe na gledanje, a onda i doživljaj, interpretaciju, valorizaciju izvedbe, odnosno kritički rad? (Budući da se 'ježim' esencijalističkih pristupa, naglašavam posebno riječ *pozicija*, čime upućujem na njezinu društvenu uvjetovanost, a pisat ću o svemu ovome prvenstveno iz vlastitog osobno-teorijskog iskustva).

Krenut ćemo, dakle, s gledanjem, i to prvo od onoga što mu prethodi: ulazak u zgradu, prostor gledališta i različiti stupnjevi normativnosti koji uobičajeno uhodano prate mjeru institucionaliziranosti kazališne zgrade – što je okvir institucionalniji, (cishetero) norme jače stežu. *Queer* studiji pokazali su da prostori i vrijeme itekako mogu biti *strejt*⁶; te da metaforički, a ponekad i doslovno prate linije socijalne reprodukcije, pa ukoliko ste, poput mene, isključeni iz tih linija, i sami prostori mogu djelovati drukčije,⁷ a načini na koje usmjeravaju (gledateljska) tijela i pažnju itekako su osjetni. Utjelovljenost svake gledateljice_a, pa tako i kritičarke_a, bitno i uvijek uvjetuje percepciju, no usudila bih se reći kako marginalna pozicija osobe čije tijelo u startu odudara ne dopušta da se uvjeti utjelovljenosti tako lako zaborave ili gurnu u drugi plan.

Ne želim tvrditi kako je problem s institucionalnim okvirom isključivo *queer* problem; jasno mi je da ga mnogi_e dijele iz drugih razloga i polazišta. Međutim držim kako se o spolno-seksualno-rodnim dimenzijama prostora umjetnosti, a onda i njezine recepcije, ne govori dovoljno i stoga na njih svrćem pažnju. Drugim riječima i konciznije: ne upozorava se dovoljno koliko su institucije – *strejt*. Shodno tomu što prostori institucija i na najdoslovnijoj razini djeluju kao produžetak različitih razina službene vlasti i njezinih verzija javnosti i građanskosti, u njima ćemo češće sresti i *strejt* izvedbe, kakve se obraćaju općoj (čitati: većinskoj) javnosti. Naravno, na razini pojedinih izvedbi uvijek postoji toliko opcija

queer umjetničkih trenutaka, malenih intervencija i odmaka, primjerice različitim signalima glumačke ili izvođačke distance, kao i bezbroj mogućnosti da kritičar_ka s izvedbama koje ne računaju s *queer* perspektivnošću, ili je čak brišu, ipak uđe u *queer* susrete. Pratiti takve, *queer* trenutke u *strejt* izvedbama ili pak odgovarati, upozoravati na njihovu cisheteronormativnost potencijalne su putanje 'ozbiljnijih' *queer* kritičkih odgovora kakvi bi pratili obrise queerstudijskog korpusa i metoda. U tom bi pravcu *queer* kritike mogle pitati: kako izvedbe oblikuju javnost kojoj se obraćaju? Kakav je tretman seksualnosti (a iz queerstudijske perspektive, ona je uvijek oko nas, prodire svuda, ulazi u sve pore, pregibe i nabore ljudske socijalnosti) – prikriva li je izvedba? Ili je deseksualizira?

Međutim držim i kako mnoge izvedbe jednostavno ne ostavljaju prostora *queer* kritici, a da ona ne postane učitavanje ili da pak ne prijeđe u teoretizaciju i potpuno prebriše izvedbu i susretnost kritičarke_a s njom. Svakako, tu je i mogućnost ljutih odgovora i oni su ponekad potrebni, no uzme li se u obzir koliko pisanje kritike iscrpljuje, koliko kao kritičarka osjećam da se moram dati toj predstavi, koliko u nju moram ući, posvetiti joj se, osjećam i kako neke izvedbe jednostavno ne ostavljaju puno prostora za 'ozbiljno' *queer* čitanje, a da kritičar_ka ne visne.⁸ Odlučila sam se zato upitati kako bi mogli izgledati odgovori koji nisu ljutito i uznemireno prokazivanje. Susreti s izvedbama najčešće me vuku u brojnim i različitim smjerovima, ostavljajući me

ambivalentnom više no bilo što drugo i rijetko kad uzrokuju jaku uznemirenost i antagonističku reakciju. U tom smislu čini mi da su i neki drugi, možda manje intenzivni osjećaji koji se javljaju pri gledanju iznimno važni. Skrenula bih posebnu pozornost na neugodan osjećaj isključenosti, zatim na dosadu, zamor, iritaciju; na različite pokušaje mentalnog bijega iz prostora. Popisala sam upravo najčešće afektivne obrasce što ih doživljavam pri posjetu većim reper-toarnim kazališnim kućama iz dva razloga. Prvo, jer me zanima što kada kritičara_ku, koju iz publike već na neki način izdvaja javnost teksta koji će se dogoditi, još dodatno od javnosti i unutar publike ograđuje i zagrađuje i manjinska perspektiva za koju je pak karakteristična neizbježna doza frustriranosti. Kako da se i dalje posveti pažnja predstavi (a svaka predstava, ako se o njoj piše, zaslužuje gomilu pažnje)? Pišući na tom tragu i konkretno o kritici, Gavin Butt u tekstu o 'krizi kritike' izvedbe ističe kako su dosada i zamor emocije koje kritika treba uzeti ozbiljno, a dosadu *queer* kritičarki/a promatra kao validnu reakciju i pri refleksiji plodan fenomen te kao jedno od nedovoljno istraženih područja pisanja kritike uopće, pa kaže kako takvi trenuci svjedoče o raspadu 'nezainteresirane', 'distancirane' koncepcije kritičarske i kritičke recepcije kao konvencionalne i deseksualizirane, puke intelektualne konzumacije.

Osim što mi ovakav pristup djeluje posebno primamljiv kao kritičarska metoda, čini mi se kako bi u odnosu spram pojedinih izvedbi mogao postati jednom od zanimljivih kritičkih putanja, koliko god da

ga je vjerojatno teško tekstualno provesti. Dosad sam pažnju usmjeravala okolnostima susreta s izvedbama koje nisu (i ne pokušavaju, ili promašuju) biti *queer*, koje ne adresiraju ili prikrivaju seksualnost ili pak ni na koji način ne idu onkraj uvriježenih osi inscenacije roda i u tom smislu ne pružaju kritičaru_ki pregršt mogućnosti da ostvari *queer* odnos s njima. Međutim kao jedna mogućnost reakcije koja bi mogla biti *queer* pojavila se dosada, koju ističem jer ju smatram zanimljivijom od uznemirenosti ili ljutnje u susretu s izvedbama, jer više odgovara mom iskustvu. Na političkoj, a onda i kritičkoj razini kasnijeg odgovora na *strejt* okvir, kritički *queer* odgovor mogao bi biti onaj koji 'skreće s putanje klasične kritičarske pažnje',⁹ pa se u tom smislu opire i institucionalnosti kritike kao takve; kao i onaj koji verzije općeg, građanskog, institucionalnog s kojima se susreće u pojedinim izvedbama podvrgava kritičkoj procjeni iz *queer* vizure.

Kritičarska (pre)bliskost i izazovi valorizacije

Nakon kratkog i krajnje selektivnog pokušaja lamentacije o mogućnostima kritičkog *queer* stava usmjerenom prostorima i izvedbama koji se opiru *queer* perspektivnosti i govora iz autsajderske pozicije gledatelja_ice, a onda i kritičarke_a suočene sa *strejt* okvirima, skrenut ću sada pogled k problemima koji proizlaze iz drukčije pozicije i koji se javljaju kada se susretne s izvedbama koje (za sebe kažu da) su *queer*. Također ako sam govorila o manjinskom isku-

stvu, sad ću se više usmjeriti manjinskom znanju. Dok me pri susretima sa *strejt* izvedbama zanima mogućnost emotivnih strategija kakvo je možda ujedno i inatljiva, a potencijalno i kritička uskrata jačih osjećaja, ovdje me muči sljedeće: kako, kamo, kuda se usmjeriti spram objekta kritike kada nam je *preblizak*?

Počnimo jednim primjerom iz *queer* pretpovijesti, prepiskom Holly Hughes i Sue-Ellen Case objavljenoj 1989. godine u časopisu *TDR*. Kritičarka (Case) je umjetnici (Hughes) spočitnula što je predstava *Dress Suits to Hire* igrala i za 'miješanu' publiku, čime je lezbijski autorski tim (koji čine i Peggy Shaw i Louis Wieber, inače dvije trećine kolektiva *Split Britches*) iskoračio iz okvira lezbijskih prostora u kojima su dotad nastupale. S obzirom na novi kontekst, kritičarku je brinulo što se otvorila mogućnost da predstavu prožetu seksualiziranim humorom nova publika prilagodi heteroseksualnom ključu, odnosno da je gleda na način koji briše lezbijski karakter seksualnosti i žudnje na pozornici, pa izvođačice možebitno postaju seksualnim objektima muškog, heteroseksualnog pogleda. Osim toga posebno ju je zasmatalo što Hughes poseže u (za nju) *strejt* popularnu kulturu i dramsku tradiciju kao izvorišta tekstualnih i izvedbenih referenci, umjesto da crpi iz lezbijskih supkulturnih kodova. Na koncu, izjavila je i kako izvedba zbog svega toga nije dovoljno lezbijiska. Hughes je vrlo ljutito, a dodala bih i opravdano, vratila lopticu seksualnog normiranja na Casein teren prozvavši je 'lezbijskim ajatolahom'

uz poruku kako joj nitko nema pravo govoriti gdje ni kako smije uprizorivati seksualnost, istaknuvši upravo komunikaciju s novom publikom kao politički potentan aspekt izvedbe. Riječ je o, koliko mi je poznato, prvoj ovakvoj, 'internoj' prepirci objavljenoj u časopisu namijenjenom široj, uz to i stručnoj publici. Taj spor sažima neke od još uvijek iznimno aktualnih boljki s kojima se i sama susrećem razmišljajući, čitajući i pišući o *queer* umjetničkim i kulturnim praksama.

Uznemirena kritičarka ovdje je pokušala nametnuti ispravnu verziju inscenacije seksualnosti, svoju koncepciju lezbijstva, što mi se čini primjerom onoga što nijedna, pa tako ni *queer* kritika ne bi trebala raditi. Isto tako, nikako se ne slažem s Caseinim uskim a sad već i duboko anakronim gledištem prema kojem manjinske prakse ne bi trebale izlaziti pred širu publiku. Nadalje – i tu se problem od povijesnog trenutka ove lezbijske svađe svakako usložnio – danas svjedočimo instrumentalizaciji LGBTIQ+ identiteta u širem društvenom kontekstu, kao i njegovih praksi u umjetničkom kontekstu.¹⁰ Čini mi se s obzirom na to važnim upozoriti da bi *queer* kritika trebala postavljati neugodna pitanja i 'svojim', *queer* praksama, uvijek pitati o njihovoj političnosti, ali i razmišljati o tomu kako izvedbu ne preopteretiti vlastitim političkim očekivanjima, odnosno ne propovijedati ili nametati pravovjernost, čuvati se dogme.

Doušnički pritisak i kritičarski oprez

Ako manjinska pozicija u *strejt* okolini znači određenu udaljenost i izmještenost iz situacije u kojoj se gledanjem sudjeluje, u situaciji susreta s *queer* izvedbom položaj gledateljice_a u odnosu na izvedbu često je usmjeren potpuno drukčije, puno prisnije. A ukoliko je gledatelj_ica usto i kritičar_ka, ova je bliskost zauzvrat dodatno udaljuje od šire javnosti kojoj će se obratiti pisanjem. Dosada je bila jedan mogući slom pažnje, primjer simptoma *strejt* izvedbi i *strejt* prostora, više ili manje taktička uskrata pažnje, no što kada se susretnemo s izvedbom pred kojom se ne možemo kontrolirati jer uzima previše i koje izazove to predstavlja valorizaciji *queer* praksi? Uopće se ne želim pretvarati kako je objektivnost kritičkog pristupa općenito bilo kad moguća, a kamoli poželjna, i još najmanje od svega aktualna ili održiva fantazija u povijesnom trenutku u kojem se nalazimo, no čvrsto vjerujem u jednu drugu staromodnu ideju prema kojoj kritičar_ka ipak treba biti upućenija od prosječnog gledateljaice, kako u trenutnu i nedavnu produkciju, tako i u njezinu povijest. Prije svega, treba imati na umu i to da, za razliku od izvedbi koje su dio repertoara neke institucije, većina onih na koje sada mislim ne ostvaruju kontinuitet. Naime *queer* izvedbe u Hrvatskoj najviše smo imali_e priliku gledati na festivalima ili u okvirima nezavisne scene s malim brojem izvedbi. Nadalje ono o čemu svjedoči svađa Hughes i Case i zašto sam je odlučila proglasiti još uvijek aktual-

nom: pisanje iz manjinske pozicije o manjinskim praksama nužno raspolaže čitavim nizom odnosa koji su vrlo internog karaktera, što i pred kritičarku_a postavlja problem načina njihove komunikacije. Pri takvim izvedbenim susretima valorizacija je svime time još kompleksnija, jer kritičar_ka piše o nečemu u što je afektivno, iskustveno, znanjem, osobno i politički znatno više zaglibila od javnosti kojoj se obraća. Osim toga, manjinske prakse formulirale su svoje kontrakanone, a mnoge od tih praksi operiraju vlastitim estetskim kodovima koji iz gledišta nekoga tko ih ne poznaje mogu djelovati kao promašaj, nedomišljenost i sl.¹¹ Kritički odgovor uvijek proizlazi iz osobnog iskustva, no ovdje u proces interpretacije, a onda i valorizacije, ulaze i kodovi, znanje koje najvjerojatnije neće imati netko tko nema (i) *queer* iskustvo.

U tom smislu, osim opasnosti pretjerane strogosti i pretjeranog oduševljenja izvedbom koju donosi bliskost, prisnost spram objekta kritike, pišući o *queer* praksama suočavam se i s problemom diseminacije, poopćivanja manjinskog znanja. Drugim riječima, pri ovakvom susretu s manjinskim kodovima u izvedbenom prostoru osjećam se redovito kao doušnica s terena.

Zamor u pisanju, a onda i *queer* vrijeme

Paradoksi su, dakle, zbilja brojni. Ako sam prethodno pažnju usmjerila prema onom dijelu kritičarskog

rada što prethodi samom pisanju, aspektima gledanja i utjelovljenosti doživljaja izvedbe, završno ću pobrojati i čitav niz boljki koje se mogu javiti u činu i procesu pisanja kritike. Riječ je o problemu koji često pokušavam premostiti jer uporno biram baš takve izvedbe koje raspolažu manjinskim kodovima i prema kojima se osjećam *preblisko*. Selekciju izvedbi o kojima ću pisati vidim kao jednu je od mogućih točaka intervencije u *strejt* prostor, internet i vrijeme koji nas okružuju, pa tako i čin izbora određene izvedbe smatram postupkom koji po sebi već ima kritički potencijal. Drugim riječima, čvrsto vjerujem kako je važno gurati *queer* pristupe, *queer* izvedbe, *queer* izvedbene trenutke u javni diskurs i izričito ne želim odustati od klika čitatelja_ice namjernice_ka. Međutim nakon što prostor koji imam na raspolaganju odlučim otvoriti praksi kojoj inače možda taj prostor nije dostupan, uz nevolje s valorizacijom javljaju se i nevolje s načinom pisanja koje proizlaze iz činjenice da se posvećuje pažnja izvedbi, a onda i poziciji koja ne može podrazumijevati da o njoj postoji čitateljsko *opće* znanje. Svaka_i kritičar_ka, naravno, u ovom pogledu traži ravnotežu, pokušavajući pogoditi omjer informativnosti, deskriptivnosti i vlastitog glasa u tekstu, no pri pisanju iz manjinske pozicije ovi se problemi usložnjuju, a pritisak informiranja, prijevoda postaje prilično zamorna borba u pisanju. Pritom je ključno i najvažnije pitanje, kao i inače u kritici, kako u pisanju sačuvati partikularnost izvedbe i susreta s njom, ali ipak joj dati da komunicira i šire. S obzirom na ono što sam opisala

kao dvostruku udaljenost od čitatelja/ice i doušnički pritisak, najvažnije je poprište tekstualne borbe na koju mislim u tomu kako ne dopustiti kontekstu da zaguši izvedbu, odnosno kako očuvati neposrednost kritičkog odgovora. Riječ je o procesu koji od kritičara_ke nerijetko traži izrazito filigranski i zamoran tip rada, kako s izvedbom, tako i u tekstu.

Kritički odgovori kakve priželjkujem prije svega se teže osloboditi institucionaliziranih oblika promišljanja, pa tako i onih koji dolaze iz samih *queer* studija. Kritika kao singularni odgovor na jednako singularni izvedbeni čin ima, rekla bih, u tomu prednost pred teorijom jer se ostvaruje tražeći (se) od susreta do susreta, od izvedbe do izvedbe. Umjetničke prakse koje možemo opisati kao *queer* u određenom trenutku već u idućem možda to nisu; izvedba može djelovati vrlo *queer* u jednom kontekstu, dok u drugom potpuno gubi taj potencijal, ovisno o spletu odnosa koji je okružuje. I da, u tom je smislu iznimno važan okvir izvedbe: kontekst u kojem ona sudjeluje određuje i iskustvo gledanja.

Queer odnos svojom je susretnošću blizak odnosu kritičarke_a i izvedbe općenito; poput kritičkog odgovora, on također proizlazi iz vrlo konkretnog, utjelovljenog, efemernog iskustva susreta. Ovako shvaćen, *queer* stav kritičarke_a ili *queer* odnos prema objektu kritike nešto je vrlo nesigurno i krhko. Kako onda *queer* susretima stvoriti prostor da postoje i u tekstu, ne preopteretiti ih, ne izgubiti u prijevodu, a ipak ih prevesti u dovoljnoj mjeri da i dalje komuniciraju pri čitanju? Odgovore na sva

ova pitanja sigurno ću tražiti, a umjesto zaključka nudim popis mogućnosti koje bi se mogle u susretima pojaviti, kao što su se pojavile i tijekom pisanja ovog teksta. Negdje mi se putem učinilo kako bi glagolsko vrijeme kojim bi se najbolje moglo približiti *queer* kritici bez sumnje bio kondicional sadašnji, kao način da se izrekne nemoguće, neizvjesno, nesigurno.¹² Ako bi postojala, ona bi možda bila nešto od ovoga što slijedi.

Queer kritika uvijek, uvijek bi uzimala seksualnost u obzir, prateći njezine putanje.

Queer kritika mislila bi o različitim pojavnostima roda u izvedbenom prostoru, o širokom rasponu oblika i načina tjelesnosti izvedbe i njihovim umjetničkim potencijalima.

Queer bi kritika tražila način da komunicira opće, ali da ne briše manjinsko.

Queer kritika imala bi osobit odnos prema institucionalnosti svake vrste – od institucije kritike, institucionaliziranog znanja do institucije umjetnosti i njezinih posve doslovnih zgrada. U tom odnosu queer kritika promišljala bi njihove koncepcije ‘građanskog’, javnog i načine na koje uređuju tjelesnost, ali i kako od toga odudaraju.

Queer kritika krajnje ozbiljno doživljava dosadu, gledateljski zijev ili kolutanje očima – ne kao znakove kritičarske loše pažnje ili manjkavog gledanja, već kao dublje simptome koje valja istražiti.

Queer kritika posebno bi pazila da očuva svoju političnost, ali i da nikad, nikad ne djeluje preskriptivno.

Queer kritika iznimnu bi pažnju davala izvedbenim trenucima koje u strejt pogledu ispadaju iz perspektive.

Queer bi kritika tražila načine da ne preoptereći pojedinu izvedbu, kako joj pustiti da diše.

Queer kritika mislila bi o tome kako da ostane neposredna, a istovremeno ne dokine konfuziju.

Queer kritika zapravo bi mogla imati i vrlo ozbiljnu queer prednost pred teorijom, zato što bi mogla postojati samo u konkretnim manifestacijama i pojedinačnim susretima.

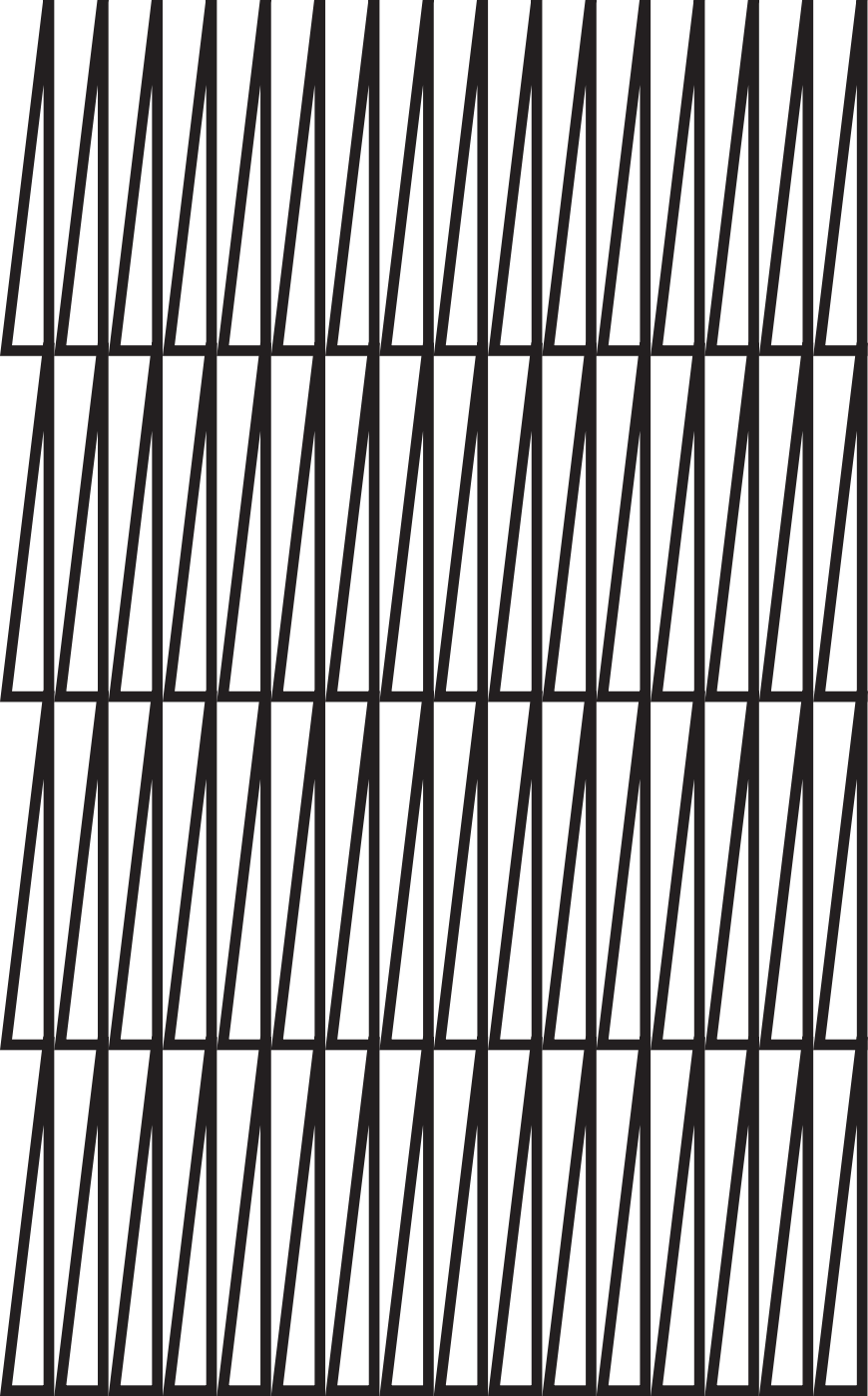
- 1 Ovu su nevolju *queer* proučavateljice i vrlo rano osvijestili_e, pa odmah nakon akademske inicijacije *queer* teorije nailazimo na zamisli poput Berlant i Warner (1995) koji su predložili da se tada novo područje zove *queer* zapažanjima.
- 2 S obzirom na uvriježenost zabune, napomenut ću samo kako Q u akronimu stoji za *questioning* ('u potrazi'), ne *queer*.
- 3 Ili, riječima Madhavi Menon (2015: str. 18): 'Za razliku od gej ili lezbijskog identiteta, kao i identiteta koje okuplja sve dulji akronim, jedino što *queer* postavlja horizont je vlastite nemogućnosti'.
- 4 Moon, 2011: str. 540.
- 5 Getsy, 2007: str. 11.
- 6 *Strejt*, baš kao i *queer*, ovdje nije samo seksualna ili rodna, već i politička orijentacija.
- 7 Primjerice, Sara Ahmed (2006) iscrpno se bavila različitim načinima na koje prostori mogu djelovati *strejt*. U pogledu izvedbenih umjetnosti, značajan je doprinos ovoj tematici pružio Jose Esteban Muñoz (2009).
- 8 Izdvojena problematika, kojom se ne želim ovdje baviti, izvedbe su koje imaju LGBTIQ+ likove ili pokušavaju uprizoriti manjinsko iskustvo isključivo iz *strejt* pozicije, a one nerijetko žestoko promašuju.
- 9 Butt, 2005: str. 14.
- 10 Posebno bi indikativan primjer za ovakvu instrumentalizaciju izvedbenih praksi bio *mainstreaming* draga posljednjih desetak godina.
- 11 S obzirom na poteškoće s valorizacijom koje sam navela, ne čudi ni da je zaista mnogo pažnje u *queer* pristupima umjetnosti posvećeno upravo promašajima i neskladu.

U kontekstu izvedbenih umjetnosti, pogledajmo što je kazao Muñoz (2009). Prema njemu, 'queer promašaj često se proglašava i razumije kao promašaj jer odbija normativne ideje o vrijednosti' (173), dok nasuprot i usprkos tomu, autor zaključuje kako bi takve *promašaje* trebalo promatrati kao primjer *queer* vještine. Takva vještina 'nije samo promašaj da se ostvari normativna vještina; ona je i vrsta vještine kakva nastaje iz promašaja po mjerama *strejt* vremena'. (178)

- 12 Osim toga, kondicional je mala posveta pismu i teoriji Josea Estebana Muñoz, najdražega mi mislioca na temu budućega *queer* vremena.

Literatura

- Ahmed, Sara, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Duke University Press, Durham i London, 2006.
- Berlant, Lauren; Warner, Michael, 'What Does Queer Theory Teach Us about X?', u *PMLA* 110/3, 1995.
- Butt, Gavin, 'Introduction: The Paradoxes of Criticism', u *After criticism: new responses to art and performance*. Blackwell Publishing, Oxford, 2005.
- Case, Sue-Ellen; Hughes, Holly, 'A Case concerning Hughes', u *TDR* 33/4, 1989.
- Getsy, David J. 'Queer Relations', u *ASAP/Journal* 2-2, 2017.
- Moon, Michael, 'Do You Smoke? Or, Is There Life? After Sex?', u *After Sex? On Writing Since Queer Theory*, Duke University Press, Durham i London, 2011.
- Menon, Madhavi, *Indifference to Difference: On Queer Universalism*, University of Minnesota Press, Minneapolis i London, 2015.
- Muñoz, José Esteban, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York University Press, New York i London, 2009.



Plesna kritika, recepti za neuspjeh

— KLJUČNE RIJEČI

*suvereni ples, javnost,
protujavnost, projekti*

**Mila
Pavićević**

Funkcija plesne kritike na nezavisnoj plesnoj sceni u Berlinu gdje trenutno živim i radim kao *freelance* dramaturginja dala bi se opisati ukratko na sljedeći način. Koreografi i koreografkinje apliciraju za sredstva putem različitih javnih natječaja. U strukturi aplikacija postoji kategorija 'press i odnosi s javnošću'. Tu kategoriju uobičajeno ispunjava koproducent predstave, tj. institucija u kojoj se predstava održava. U tom generičkom predlošku koji iz aplikacije u aplikaciju *copy-pasteamo* mijenjajući jedino godinu održavanja programa stoji kako će koproducent pokriti sve potrebne troškove PR-a i izraditi na desetke tisuća letaka te ih podijeliti široj zainteresiranoj javnosti. Poželjno je, stoga, dostaviti uz aplikaciju isječke iz kritika prošlih predstava koji govore u prilog zagarantiranoj vidljivosti. Aplikacijska jednadžba bi, čini se, mogla zvučati ovako: dobra predstava + dobar PR = dobar odjek u javnosti (reprezentiran u obliku kritike). Međutim, ako je vjerovati tračevima koji kruže po kuloarima unutar scene, realno stanje stvari je drugačije. Naime, u trenutku nove premijere PR službe produkcijskih kuća marljivo nazivaju plesne kritičare/ke kako bi izmolili kritiku. Kritičari/ke se naposljetku odazivaju te odlučuju pisati, najčešće za neki od nezavisnih internetskih portala, i to na engleskom jeziku. Kritika je obično opisna bez donošenja nekog valorizacijskog stava, osim ako se ne radi o pohvali. Funkcija i vrijednost te kritike je sadržana u njezinom *screenshotu* koji se printa i potom prilaže uz neku novu aplikaciju. I tako u krug.

Ova opservacija je naravno zaoštrena u korist argumentacije ovoga teksta, ali upućuje čitatelja/icu na ključne probleme eseja: cirkulaciju trača kao ekstremni primjer internalizacije diskursa plesne zajednice te pitanje javnosti do koje ples, odnosno plesna kritika dopire. Uz to mi navedeni primjer služi da bih čitatelja odmah na početku dodatno obeshabрила oko dosega plesne kritike, tj. njezine javnosti. Naime, implicitni adresati u opisanom primjeru su kolege/ice (kulturni političari/ke, kritičari/ke, dramaturzi/ginje i drugi praktičari/ke) – komisija koja evaluira projekte i dodjeljuje sredstva na javnim natječajima. Još radikalnija interpretacija ove činjenice podrazumijeva da je kritičko polje do te mjere suženo da postaje isključivo autoreferencijalno. Ako pojam javnosti tumačimo kao ideju određene društvene totalnosti ili, jednostavnije rečeno, kao 'običan narod', onda odmah na početku možemo ustanoviti da javnost plesne zajednice zapravo ne postoji.

Ovaj tekst se bavi nemogućnostima uspostavljanja kritičkog diskursa u odnosu na pojmove javnosti i protujavnosti pozivajući se na knjigu Michaela Warnera *Publics and Counterpublics*, iz 2005. godine.¹ Warner dvama poznatim definicijama pojma javnosti – 'tzv. običnom narodu' i publici (kao naprimjer kazališnoj publici) – dodaje treću javnost, javnost koja se artikulira kroz tekst, tj. diskurs i njegovu cirkulaciju (npr. javnost ovoga pojmovnika), te donosi nekoliko pravila organiziranja javnosti. Kritika kao disciplina se uspostavlja uvijek s obzirom na svoju javnost. Namjera ovoga teksta je promotriti

ta pravila kroz njihovu praktičnu primjenu ili nemogućnost njihove praktične primjene te nagovijestiti neke mogućnosti za uspostavljanje kritičkog diskursa. Između niza pravila koja predlaže Warner, referirat ću se njih pet koja mi se čine relevantnima s obzirom na temu, ali i uvjete proizvodnje aktualne danas, petnaestak godina nakon objavljivanja Warnerove knjige.

Prvo pravilo: Javnost je samoorganizirana.

Dana 8. rujna 2019. godine na otvorenju festivala *Tanz im August*, ispred jedne od važnijih berlinskih institucija za suvremeni ples Hebbel am Ufer organiziran je protest nezavisne plesne scene pod nazivom *Dance for millions of reasons*.² Dok na balkonu Hebbela pripadnici kulturne više klase u kasnim četrdesetim, pedesetim, šezdesetim godinama ispijaju svoj popodnevi Aperol Spritz i čekaju predstavu Deborah Hay, nezavisna scena samoorganizirana u šareni *flash mob* prosvjeduje ispred vrata institucije. Procjep između onih na balkonu i onih ispod balkona toliko je evidentan da bi ga s lakoćom mogao uočiti bilo koji neupućeni, znatizeljni prolaznik. Međutim, u javnom prostoru toga petka u blizini Hebbela, osim nas mladih reprezentanata nezavisne kulture i njihovih starijih reprezentanata institucionalne kulture, nažalost nema takvih slučajnih prolaznika.

Protest je direktan odgovor na novi budžet grada Berlina za sezonu 2020./2021. za nezavisne

plesne produkcije. Naime, u protekloj sezoni grad je investirao u pilot projekt *Runder Tisch Tanz* (u prijevodu: *Okrugli stol o plesu*), tijekom kojega su plesni umjetnici/ce, producenti/ce, (kulturni) političari/ke zajedno promišljali uvjete proizvodnje i budućnost plesne zajednice i njezinih umjetnika i umjetnica. U raspravi je sudjelovalo oko 200 praktičara/ki, a rezultat toga procesa je dokument koji gradskoj upravi sugerira nužne strukturne promjene kako bi se plesnoj umjetnosti osigurala obećavana održivost, kontinuitet, institucionalna infrastruktura i, konačno, bolja vidljivost u javnosti. Doduše, od početka je jasno da taj dokument ima samo savjetodavnu ulogu, tj. neobavezujući je.

Međutim, tko čini tu javnost? Uključuje li ona moje susjede ili simpatičnog prodavača s kioska? Moje cimere koji su prvi put gledali plesnu predstavu u Berlinu isključivo poradi dobrocimerskih odnosa? Moju kozmetičarku koja ne govori engleski i jedna je od tri osobe za koju znam da se rodila u Berlinu? Aikido trenera koji je izjavio da ne gleda 'konceptualni ples' i da ga ne razumije? Ili imaginarnog slučajnog prolaznika koji se to popodne nije zatekao na prosvjedu?

Prvi problem: tekst koji se čita na prosvjedu najprije se čita na njemačkom jeziku. Između govornice i adresirane mase postoji zastoj u reakciji. Naime, masa koja se sastoji od stotinjak internacionalnih praktičara; nesigurna u moru njemačkih zavisno složenih rečenica, reagira sporo, oklijeva, ne zna kad je govornica došla do točke. Uz to, nejasno joj

je kakva je emocionalna reakcija potrebna ovisno o sadržaju. Govornica pomaže, maše papirima potičući nas i dodatno ohrabruje masu dodajući nakon fraza 'Bu!', 'Ja!' ili 'Nein!', ovisno o nužnoj reakciji. Pojavljuje se jedan političar, govornica ga adresira, političar sjeda na bicikl i odlazi. Cijela situacija podsjeća na *slapstick* ekranizaciju prosvjeda, a ne na stvarni prosvjed. Nakon njemačkog teksta, dolazi koda – engleski prijevod teksta kao svojevrsno razrješenje situacije.

Prvo Warnerovo pravilo glasi da je javnost samoorganizirana. To, naime, ne podrazumijeva da je ona organizirana kao spontani skup pojedinaca. Naprotiv, njezina organizacija omeđena je društvenim, političkim, ekonomskim i fizičkim uvjetima. Alat koji samoorganizira tu javnost je diskurs, a njegov žanr, stil, idiom i adresati konkretna su posljedica tih uvjeta. Participacija u javnosti očituje se kroz participaciju u diskursu. Dakle, pojednostavljeno rečeno, čitajući prethodni odlomak promišljamo probleme plesne zajednice i samim tim participiramo u njezinoj javnosti. Svaki diskurs kojim se samoorganiziramo ujedno je i kritički diskurs jer podrazumijeva refleksiju o načinima te organizacije (čitanje, pisanje, razmišljanje).

Nadalje, samoorganizirani diskurs podrazumijeva konkretnog adresata, navodi dalje Warner, gotovo u smislu adresiranja pisma. Za razliku od fikcije, adresat takvoga diskursa ujedno je dionik društvene stvarnosti. Naprimjer, u slučaju navedenog prosvjeda, adresat protestnog pisma je Grad Berlin. Međutim, što se događa kada adresat toga

diskursa govori drugim jezikom, drugim idiomom, u drugom žarnu, a pismo u trenutku njegove javne artikulacije nije ni primio? Oslonimo li se dalje na metaforu pisma, u tom slučaju možemo ustvrditi da se ono vrati pošiljatelju/ici. Komički moment prethodno opisane situacije ne zasniva se na činjenici da se pismo odbilo do natrag do pošiljatelja/ice, već da se pošiljatelj/ica svojem pismu toliko obradovao kao da ga nikada nije očekivao.

Drugo pravilo: Javnost se sastoji od relacija između stranaca.

Treće pravilo: Adresat javnog iskaza je istovremeno personalan i impersonalan.

Sljedeći paragraf započet ću tračem. Dobar trač obično razbudi čitatelja/icu, a čini se da je na ovom mjestu u tekstu dobrodošao. Kada sam se zbog problema s kralježnicom počela baviti aikidom, nisam očekivala da se u klubovima toliko pije. Zapravo, još uvijek nisam sasvim sigurna je li ta okolnost specifična za ovaj ili za bilo koji drugi klub borilačkih sportova. U svakom slučaju, kada netko dobije crni pojas – pije se još više. Naime, u godini su organizirana samo dva termina u različita dva grada u Njemačkoj kada se može polagati za crni pojas, a postoji i niz drugih pravila i kurioziteta koje bih ovom prilikom ipak preskočila. Na jednoj od proslavi prvog dana, razgovor nakon treninga koji se obično svodi na beskrajno opisivanje specifičnosti tehnika

meandrirao je u meni prepoznatljivije vode – pitanje ‘Što je to umjetnost?’ Uobičajena je to rasprava za *aftere* kulturnih radnika na čiji spomen čitatelj/ica ovoga teksta vjerojatno već po inerciji koluta očima. Međutim, ovdje postoji razlika. U sportskom klubu, daleko od centara kulturne proizvodnje, grupa ljubitelja aikida argumentirano iznosi svoje stavove: dvije pijanistice gorljivo zastupaju tezu da se umjetnost definira kroz virtuoznost i tehniku, inženjer sramežljivo zastupa tezu je umjetnost zapravo proces, producentica argumentira kako nema umjetnosti bez publike. Ja šutim i malo po malo iznenađeno primjećujem da se ne dosađujem, iako se nalazim na poznatom argumentacijskom terenu. Večer se završava kada shvatimo da odlaze zadnji vlakovi. Producentica pomirljivo dodaje kako je ponekad dobro raspravljati samo poradi rasprave, nakon čega se u duhu *l’art pour l’art* nepomirenih stavova vraćamo svojim kućama. Ono što čini ovu situaciji bitno zanimljivijom od iste takve situacije koja se odvija u kafiću nekog kazališta nakon odgledane predstave je činjenica da njezine sudionike/ice prethodno ne poznajem i što dolaze iz različitih polja. Stoga polako tijekom rasprave uočavam iz koje perspektive progovaraju i kako te različite perspektive pregovaraju među sobom. Naime, u tom trenutku, osim što dijelimo istu prostoriju, mi smo i dalje, barem u smislu naših estetskih afiniteta, jedni drugima stranci.

Javnost se sastoji od relacija između stranaca, kaže Warner. Uzmimo za primjer ovaj tekst. Poznavajući kontekst, Kulturpunkt, Luju Parežanina

koji me je zamolio da ga napišem, druge autore i autorice koji pišu za ovu publikaciju mogla bih, čak iz ove sigurne udaljenosti, pretpostaviti javnost ove publikacije. U okvirima toga polja mogu pretpostaviti određene mogućnosti i u procesu pisanja mogu se poigravati s tim mogućnostima i očekivanjima. Warner pak zastupa činjenicu da se funkcija diskursa, a ja bih dodala kritičkog diskursa, očituje upravo u tome da želi doprijeti do neodređenog broja stranaca. Najbolja ilustracija mogle bi biti kritike u tiskanim ili elektroničkim medijima. Takvi tekstovi, barem na papiru, pretendiraju doprijeti do što više čitatelja/ica – od onih koji su upućeni u prakse suvremenog plesa, preko onih koji suvremeni ples samo povremeno konzumiraju, do onih koji suvremeni ples uopće ne simpatiziraju, nadajući se da će ih baš ta kritika naposljetku pridobiti. Onkraj romantično modernističkih poimanja objavljene kritike, činjenica je da svaki objavljeni kritički tekst pretendira na bezbroj svojih imaginarnih adresata – stranaca. Bez javnosti stranaca, kritički tekst zapravo ne postoji. Ovdje se ne radi isključivo o nekoj vrsti objektivne diversifikacije suvremenoplesne publike, radi se o čitavom spektru stranaca koji predstavljaju normativni okoliš za uspostavu kritičkog diskursa. Radi se o mogućnosti da u trenutku pisanja teksta autor/ica razvija svoj diskurs u interakciji s konkretnim adresatima koji tom polju pripadaju, ali imajući u vidu i one adrese koje ne mogu ni pretpostaviti, kao naprimjer inženjera iz prethodno opisanog trača.

Suvremena (plesna) kritika formulira se na razmeđu između te dvije opreke: nekoga tipa intimnog odnosa s onima koji su nam bliski, a u dijalogu sa strancima – onima koji imaju oprečne stavove ili onima o kojima ne znamo ništa. Ti drugi ostaju strancima samo do trenutka kada su adresirani. Naprimjer, usred ovog odlomka mogla bih se zaustaviti i osloviti čitatelja/icu i upitati ga kada je zadnji put na nekoj plesnoj predstavi sjedio između dvije osobe koje ne poznaje, čak ni iz viđenja. Na tom mjestu između mene i čitatelja/ice ostvaraje se, barem formalno, intimniji odnos jer pokušavam sudjelovati u njegovoj/njezinoj imaginaciji. Ili prozaičniji primjer: nakon ispijene boce džina dolazi do neminovnog zbližavanja između članova aikido kluba. Pretpostavka toga zbližavanja je da razgovaramo o temi koja izlazi iz okvira aikido tehnika. Ona se ostvaruje kroz diskurs, izmjenu stavova o umjetnosti, i privremena je – do sljedećega vlaka, jer već ćemo se na sljedećem treningu vratiti prepoznatljivom terenu razgovora. Zajednica stranaca kao mogući prostor artikulacije kritike čini se krhka. Kritika se uspostavlja upravo kroz tu krhku privremenu zajednicu stranaca koji su ujedinjeni isključivo kroz cirkulaciju diskursa.

U suvremenom plesnom polju mehanizmi internalizacije, kojima ću se vratiti u sljedećem poglavlju teksta, toliko su uzeli maha da se čini da smo u pomanjkanju 'pravih' stranaca navikli predstavljati strance jedni drugima. Plesna kritika u tom smislu funkcionira slično – po principu trača. "Trač

se, na prvi pogled, čini kao savršena instanca javnog diskursa. Cirkulira unutar širokog okvira društvenih mreža, izmiče kontroli privatnih osoba. Distribuiraju se difuzno, mimo kontrole nekog centralnog autoriteta. [...] Međutim, trač nikad nije posljedica relacije među strancima. Trač se uvijek odnosi na točno određene ljude i namijenjen je točno određenim ljudima. Ovisno o poziciji moći trač se lako može interpretirati kao kleveta. Za trač je važno da u pogrešnom trenutku ne dođe do pogrešnih ušiju.³ U začaranom krugu produciranja kritika koje služe uspostavljanju konsenzusa poradi *aplikacijske poezije* važnijim se čini da kritika stigne do pravih ušiju, ignorirajući one pogrešne koje ostaju izvan toga kruga.

Četvrto pravilo: Javnost je društveni prostor koji se stvara refleksivnom cirkulacijom diskursa

Pojedinačni tekst – kao naprimjer ovaj – ne može izgraditi svoju javnost. Ipak, kontekst ove publikacije sa svim pripadajućim tekstovima mogao bi okupiti javnost koja bi oko sadržaja ove publikacije raspravljala, negodovala ili ga odobravalu. Svaka javnost iziskuje određeni društveni kontekst te podjednako važnu cirkulaciju diskursa unutar toga društvenog konteksta. Kritički tekst u tom slučaju bio bi onaj tekst koji se ostvaruje u izravnom dijalogu s obzirom na taj kontekst, on ima strukturu dijaloga i može obuhvaćati sve moguće dimenzije

toga dijaloga; pitanje i odgovor, razgovor, citate i interpolacije, polemiziranje, promišljanje i predo-mišljanje. Cirkulacija toga razgovora ne ostvaruje se unutar nekog fikcionalnog polja literarne elokven-tnosti, ona je omeđena konkretnim vremenskim i materijalnim okvirom. Najbolja ilustracija ovog primjera je kritika u dnevnim novinama, objavljena najčešće neposredno poslije predstave, najčešće u gradu u kojem se nalazi kazalište. Namjera joj je da pobudi interes onih koji bi u sljedećih nekoliko dana to gradsko kazalište mogli posjetiti. Ljubavno pismo, doduše, pomno napisano i namijenjeno jed-noj određenoj osobi, najčešće nije javno i njegova je cirkulacija ograničena. Ukoliko isto to ljubavno pismo završi u novinama – naprimjer, u prilogu za rubriku ‘Oglasi’ – status toga teksta se mijenja s ob-zirom na izmijenjeni kontekst. Naravno, na ovom mjestu bih mogla zastati i pisati o promjeni uloge tiska u današnjim uvjetima i posljedicama koje ta promjena ima po kritiku, ali zadržat ću se na me-tafori kritike kao ljubavnog pisma.

S imenom Astrid Kaminski susrela sam se 2013. godine, gotovo istovremeno kada sam prvi put radila u Berlinu. Ako se dobro sjećam, Astrid je trebala doći na probu, razgovarati s koreografom i kasnije napisati kritiku u novinama, što je činjenica koja je za većinu autorskog tima predstavljala *big deal*. Kasnije sam saznala da se radi o jednoj od najcjenje-nijih plesnih kritičarki koja pomno prati zbivanja na sceni i pritom zadržava integritet stroge, ali pravedne plesne kritičarke. Za potrebe ovog teksta zamolila

sam je da mi pošalje do ovog trenutka neobjavljene bilješke svojega izvedbenog predavanja pod nazivom *Smrt kritičarke*,⁴ koje je izvela u sklopu ovogodišnjeg *Tanzkongressa* održanog u Hellerauu u Dresdenu. *Tanzkongress* je jedna od većih manifestacija u Nje-mačkoj, financirana iz Federalnog kulturnog fonda, a okuplja plesnu scenu nudeći joj, kako je navedeno na njezinim službenim stranica, ‘forum za refleksiju, *networking* i izvedbe’.⁵ Naglasak je pritom na forumu za refleksiju, tj. na diskurzivnim formatima koji prate recentna teorijska zbivanja i kritički diskurs.

Unutar tih okolnosti kritičarka Astrid Kamin-ski nije htjela ‘iznijeti analitički govor o uvjetima proizvodnje tiskanih medija ili intelektualno preda-vanje koje se bavi najnovijim tendencijama u teoriji i kritikom kritike i post-kritike’.⁶ Naprotiv, odlučila se za, u mojoj interpretaciji, ljubavno pismo plesnoj sceni – objašnjavajući specifičnost svoje prakse, svoj afinitet prema plesu, nedaće unutar polja u kojem radi te uvodeći pojmove prijateljstva i empatije kao pokretače za pisanje kritike. Na kraju je pozvala su-dionike tribine na zajedničko promišljanje kritike sljedećim riječima: ‘Ako želimo zamisliti budućnost, moramo se međusobno zapitati kako se nosimo s kritikom? Kako možemo stvoriti nove prostore, po-dručja i terminologije kritike? Ne smatram da je aktivizam jedini odgovor. Ali ako nam se pritom čini da budućnost kritike ne postoji, onda moramo stati iza toga. Za *dans macabre*. Neka umre. Kao praksa, a ne kao metafora.’⁷

Iako cijenim performativnu gestu ovoga tek-

sta i uvažam njegovu argumentaciju, činjenica je da je upravo zbog konteksta u kojem je pušten u cirkulaciju i ovaj pokušaj bio *a priori* osuđen na neuspjeh. Naime, umjetničko vodstvo *Tanzkongressa 2019.* potpisuje koreografkinja Meg Stuart. Svoju viziju događaja na službenim stranicama opisuju ovako: 'Meg Stuart razvila je eksperimentalni format konvencije koja istražuje probleme suvremenog plesa dajući prioritet praksi i kolektivnom duhu, inspirirana utopijskom kulisom Festspiele Hellerau.⁷⁸ Jednostavnijim jezikom, akademski format kongresa preuzet je kao okvir i model, međutim sadržaj produciran unutar tog okvira zagovarao je iskustveno, a ne diskurzivno; praksu, a ne teoriju; somatsko, a ne racionalno. Unutar toga konteksta čak ni radikalni prijedlog o eutanaziranju kritike priznate kritičarke Astrid Kaminski ne predstavlja iskorak u odnosu na normu – naprotiv, on je potvrđuje. Status i okvir kritike se ne mijenja, već samo njezina metodologija, tj. estetika. Suvremeni ples često se nalazi pred tim problem – često se bavimo novim vokabularom i metodologijom zadržavajući zadane paradigmatičke okvire preuzete iz drugih disciplina. Ta činjenica ostavlja sljedeći dojam: premaleni smo i premalo vidljivi u javnom polju te se nerijetko nalazimo u situacijama da kritiku deklamiramo pred zborom već preobraćenih. U ovom slučaju, pred privilegiranim dijelom plesne zajednice koji si može priuštiti sudjelovanje na *Tanzkongressu*. Već činjenica njihovog sudjelovanja podrazumijeva odobravanje ovogodišnjeg programa, a kritika Astrid Kaminski

u tom je slučaju samo estetski doprinos koji potvrđuje propisano pravilo – diskurzivne formate treba promisliti u korist nediskurzivnih.

Problem s plesnom protujavnosti

Pojma protujavnosti Warner se dotiče tek sporadično u odnosu na pojam javnosti koji dominantno razlaže. Kao definiciju protujavnosti Warner preuzima onu koju donosi Nancy Fraser, prema kojoj protujavnost čine 'pripadnici/e podređenih društvenih skupina, žene, radnici i radnice, osobe različite boje kože, homoseksualci i lezbijke'.⁹ Te skupine Fraser naziva 'subalternim protujavnostima', pod čime podrazumijeva 'paralelne diskurzivne arene u kojima pripadnici podređenih društvenih skupina proizvode i cirkuliraju protudiskurs kako bi formulirali oprečne interpretacije svojih identiteta, interesa i potreba'.¹⁰ Desetak godina kasnije Miranda Joseph u svojoj knjizi *Against the Romance of Community*¹¹ analizira procese proizvodnje u kasnom kapitalizmu koji pogoduju internalizaciji odnosa između manjih skupina zagovarajući vrijednosti zajednice, srodstva i prijateljstva umjesto, naprimjer, ekonomskih i onih koji se tiču radničkih prava itd. Proces internalizacije odnosa pogoduje kapitalističkom sustavu jer pretpostavlja ideje fleksibilnosti, dislociranost, odanosti poslodavcu u radnim odnosima, preuzete iz uspješnih modela velikih korporacija. Problem s plesnom protujavnosti, iz ove zapadnoeuropske

perspektive, jest da njezino razlaganje na još manje jedinke (*queer* zajednicu, zajednicu studenata ovog studija plesa, zajednicu studenata onog studija plesa, nesvrstane...) dodatno fragmentira polje koje je ionako relativno suženo, nedovoljno financirano i, u principu, široj javnosti ostaje relativno nevidljivo, te stoga politički nerelevantno. U tom smislu, oštra kritika Astrid Kaminski izvedena unutar etabliranog institucionalnog okvira naići će na jednoglasni konsenzus među odabranom i specijaliziranom publikom; kritika se kao disciplina mora promijeniti. Ta promjena je, doduše, svedena samo na njezin estetski dispozitiv. Cirkulacija tog diskursa nastavit će funkcionirati po principu *business as usual* u okvirima naše zajednice, daleko od onih koji toj zajednici ne pripadaju.

Dobru ilustracija toga problema Joseph donosi u epilogu navedene knjige: 'Na Sveučilištu u Arizoni gdje trenutno predajem na odsjeku ženskih studija i predstojnica sam Odbora za LGBT Studije, *gay* zajednica je dobro organizirana. Osim akademske zajednice postoji organizacija za BA i MA studente, osoblje, knjižničare i studente prava. Većina tih grupa ima organizirane mailing liste. Na tim mailing listama često se pojave postovi koji od nas traže da podržimo *gay friendly* marketinške kampanje Budweisera ili drugih korporacija ili promocije avionskih prijevoznika za *gay* parove u civilnom partnerstvu. Takvi mailovi u pravilu ne proizvode nikakvu drugu reakciju, osim daljnjeg prenošenja, što se može protumačiti kao znak

potpore. Međutim, kada sam na istu listu poslala informacije o aktivnostima na kampusu u sklopu inicijative *Students Against Sweatshops* ili obavijesti o protestima protiv Svjetske trgovinske organizacije, neizbježno će se neki studenti/ice požaliti zbog toga što prenosim 'nevažne' ili, još gore, 'politički korektne' materijalne na listu.'¹² U nastavku epiloga Miranda Joseph se pita što nam je činiti. Pogotovo u ovakvim situacijama kada je internalizacija veza unutar pojedinih grupa zamutila, kako sama navodi, 'zdravorazumsku' procjenu realnog stanja koja bi mogla povezati razjedinjene protujavnosti i solidarizirati polje borbe. Na to pitanje što nam je činiti – kritika bi mogla ponuditi odgovor.

Peto pravilo: Javnost je poetsko stvaranje svjetova.

Javnost kao stvaranje svijeta podrazumijeva ne samo njezinu diskurzivnost i cirkulaciju toga diskursa, nego i njegove šire aspekte i njihove efekte kao što su: 'žanr, idiom, stilistički markeri, adresat, temporalnost, *mise-en-scène*, citatnost, interlokucijski protokoli, leksikon i tako dalje.'¹³ Svi ti aspekti stvaraju *svijet* određenog diskursa. Kritika kao oblik refleksije između kritičara i javnosti može u tom smislu dati prioritet različitim aspektima stvaranja svijeta. Međutim, opasnost sažimanja svijeta na njegovu poetsku funkciju svoj legitimitet pronalazi u historijskom statusu poezije. Drugim riječima,

poezija bi mogla i morala stiliziranim i metaforičkim jezikom osigurati sve ono što se proza ne usudi. Ovaj problem očituje se u situacijama opisanim u tekstu; performans Astrid Kaminski ili *flash mob* plesne zajednice na otvorenju festivala *Tanz im August*. Estetizacija šireg društvenog problema i njegova performativna kritika izoliraju taj problem unutar suženog kruga istomišljenika ne proizvodeći u konačnici dugoročnije učinke.

U razmjerima aktualne društveno-političke situacije (klimatske promjene, jačanje desnog populizma, sukobi, migrantska kriza...) budućnost je neizvjesna. Plesna zajednica ostaje na margini, politički relativno nebitna. Ako pritom kritika kao forma osim poetske funkcije pretendira i na političku, ona bi morala uspostaviti neki oblik relacije između umjetničkog djela i vanjskog svijeta. Čini mi se da današnja kritika kao instrument, kada se radi o suvremenom plesu, umjesto dodatnog sužavanja svijeta, treba ponuditi mehanizme njegovog širenja. U praktičnom smislu, ovaj tekst zagovara te postupke proširivanja polja interesa donoseći glasove različitih sugovornika iz plesnog i neplesnog svijeta, fokusirajući se na problematiku polja i proizvodnju, a ne estetiku. Pritom ovdje ne govorim isključivo o užoj specijalnost istočnoeuropskih dramaturga/inja da problematiziraju rad i uvjete proizvodnje, već o potrebi da kritika obuhvati šire okolnostima pojedinog konteksta te mogućnost da učini vidljivim ono što u pravilu ostaje nevidljivo.

Dok završavam ovaj tekst nalazim na reziden-

ciji za mlade plesne umjetnike na festivalu *far*, koji se dugi niz godina održava u Nyonu, francuskom dijelu Švicarske. Naziv rezidencijalnog programa je *Watch&Talk*, a naš glavni i jedini zadatak je, sukladno naslovu, gledati predstavi i nakon toga razgovarati. Grupu čine uglavnom žene od 28 do 35 godina, rezidencija je neplaćena, ali imamo pokriveno troškove boravka i hrane. Moderator je muškarac, umjetnik s akademskom karijerom u kasnim četrdesetim godinama. Ovakav scenarij je uobičajen za festivalske rezidencijalne programe kojima festivali pozivaju mlade plesne umjetnike i umjetnice kako bi kasnije u natječajnoj dokumentaciji popunili rubriku 'Mladi umjetnici'. U pravilu pristupam ovim programima kao sretnoj okolnosti plaćenog godišnjeg odmora, pogotovo u situaciji u kojoj si ga ne mogu priuštiti. Međutim, trenutna situacija je ekstremna utoliko što se radi o frankofonom festivalu na kojemu se 90 % sadržaja (diskurzivnog i izvedbi) održava na francuskom bez mogućnosti prijevoda. Uz to, format većine predstava je izvedbeno predavanje s jakim naglaskom na jeziku. Moja participacija u programu kao jedne od dviju osoba koje ne govore francuski utoliko je otežana. Nerijetko sam stoga primorana, kako bi donekle opravdala svoje prisustvo u Švicarskoj, komentirati neverbalne aspekte predstave, svjetlo, domjenak iza predstave ili najavu u programu. U grupi se, naravno, pojavljuju vidljive asimetrije u razumijevanju, statusu, dostupnosti sadržaja i znanja. Međutim situacija postaje još smješnjia zbog činjenice da je komunikacija s

festivalskim osobljem u trenutku dogovaranja našeg sudjelovanja tekla na engleskom jeziku a da nas pritom nitko nije pitao vladamo li francuskim – i jesmo li u stanju pratiti predstave na francuskom o kojima nam je naknadno zadatak razgovarati. Taj stav jasno govori o namjerama ovakvog i sličnih rezidencijalnih programa za mlade umjetnik/ice u okviru etabliranih europskih festivala. Pozvani smo da reprezentiramo ideju mladih, međutim ostajemo nevidljivima. Ono što je još problematičnije je da nevidljivima ostaju i mehanizmi toga festivala. Kritika kao praksa donekle bi mogla popraviti te odnose vidljivog i nevidljivog i iscrtati nešto precizniju mapu razjedinjenih projektnih balončića u kojima ponekad obitavamo.

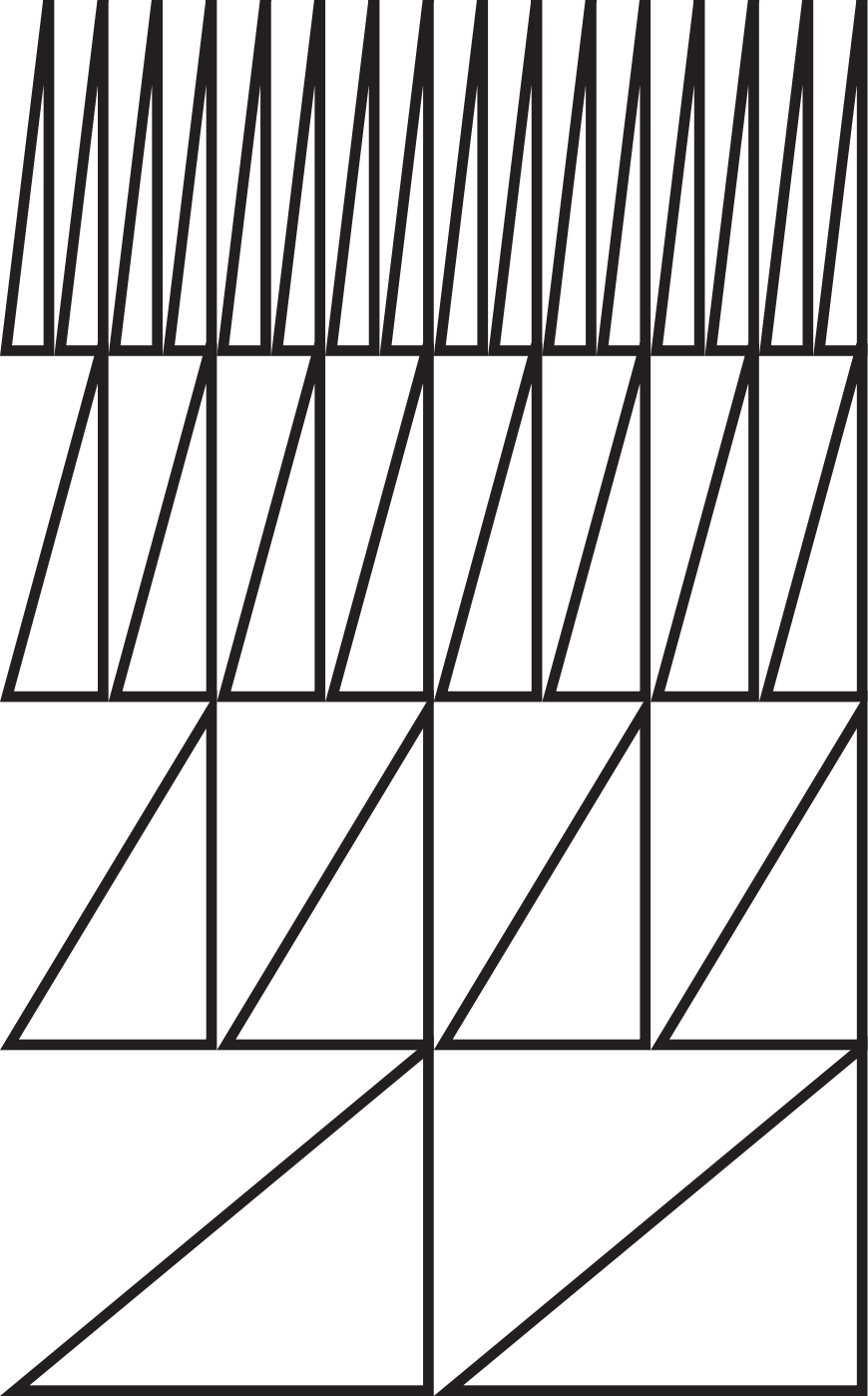
Post scriptum

U trenutku objavljivanja ovoga teksta, navedeni prosvjed plesne zajednice u organizaciji Zeitgenössischer Tanz Berlin, kao i cjelokupna kampanja *Dance for millions of reasons*, rezultirali su uspjehom. Konkretno, budžet za nezavisne plesne projekte povećan je za 1 100 000 eura za 2020. godinu i 1 295 000 eura za 2021., te je pokrenut pilot program *Tanzpraxis* koji će plesnim praktičarima i praktičarkama omogućiti dvogodišnju stipendiju bez obaveze da produciraju novi rad.

- 1 Warner, 2005.
- 2 'Dance for millions of reasons', 2019.
- 3 Warner, 2005: str. 59.
- 4 Naslov izvedbenog predavanja Astrid Kaminski aluzija je na poznati roman Martina Walsera *Smrt kritičara*.
- 5 'Tanzkongress 2019', 2019.
- 6 Astrid Kaminski *Smrt kritičarke*.
- 7 Ibid.
- 8 'Tanzkongress 2019', 2019.
- 9 Fraser, 1993: str. 122–123.
- 10 Ibid.
- 11 Joseph, 2002.
- 12 Ibid., str. 170.
- 13 Warner, 2005: str. 82.

Literatura

- ‘Dance for millions of reasons’, change.org, 2019, <https://www.change.org/p/das-berliner-parlament-implementation-of-rtt-proposals-by-the-berliner-senate> (22.8.2019)
- Fraser, Nancy, ‘Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy’, u *Habermas and the Public Sphere* (ur. C. Calhoun), 1993.
- Joseph, Miranda, *Against the Romance of Community*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2002.
- ‘Tanzkongress 2019’, Kulturstiftung des Bundes, 2019, https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/buehne_und_bewegung/detail/tanzkongress_2019.html (22.8.2019.)
- Warner, Michael, *Publics and Counterpublics*, Zone Books, Brooklyn, New York, 2005.



Kazališna kritika kao sekularna infrastruktura

— KLJUČNE RIJEČI

*kritika kao metadiskurz, kontekst,
infrastruktura, arhiva, kulturne
politike, institucija, novo kazalište*

**Mario
Kikaš**

Tekstove pojmovničko-zborničkog karaktera, pa i kad kao takvi ne pretendiraju na svojevrsnu objektivnost, suhoparnosti ili ne daj bože, univerzalnost vlastitog uredničkog okvira ili koncepta, nije dobra praksa započeti osobnom ispovijesti. Ili da preformuliram: ispovjednički žanr nije baš moja *furka!* No nekad je očito nužna i neizbježna, ako ništa onda iz tehničkih razloga pokretanja stroja. To je provjeren najlakši način za započeti pisanje, odnosno zaustaviti prokrastinaciju koja je, čini mi se, nerijetko povezana upravo s određenim tipom traume. Daleko od toga da je za mene kazalište ili iskustvo pisanja kazališne kritike traumatsko iskustvo, iako se ne mogu oteti dojmu da je upravo ta moja povijest gledanja kazališta i pisanja o kazalištu bila temeljni kočničar upogonjenju ovog teksta. Izravnije rečeno, to iskustvo je očito 'ostavilo posljedice'. Ne umanjujući ozbiljnost uredničke pretenzije koja proizlazi i iz dugogodišnjeg iskustva Kurziva u polju (novo) kazališne kritike, kao i činjenice da se ova publikacija nastavlja na niz razgovora koju su vodili mladi kritičari s postjugoslavenskog prostora,¹ na kraju sam odlučio ovaj tekst pisati iz pozicije nekoga tko se zapravo suočava s privatnim kazališnim iskustvom koje je spletom okolnosti postalo i javno, a onda često ostajalo zabilježeno najviše u digitalnom prostoru, nerijetko tiskano, a najrjeđe izgubljeno u eterima, danas postojećeg, ali odsutnog, Trećeg programa Hrvatskog radija. To mi je istovremeno bilo i najmilije agregatno stanje u kojem su završavale moje crtice o zagrebačkim kazališnim događanjima,

vjerojatno upravo zbog radiofonske vremenske i zvučne dimenzije koja je upravo najbliža efemernosti izvedbe. Već par godina kazalište nije više mediji kojim se profesionalno bavim i kojeg bilježim. Kazalište je sve rjeđe i mjesto u kojem provodim i slobodno vrijeme. No bez obzira na to, češće nego sam očekivao, u zadnje mi se vrijeme pružaju prilike da se vratim kazalištu kroz ovakav tipa osvrt ili sličnih pisanih doprinosa opširnijim izdanjima ili nekim drugim tipovima projekata u kulturi. Te sam pozive shvatio, prvo, kao svojevrsno stvaranje prilike i uvjeta za jedan arhivski poduhvat – da konačno sustavnije preberem po vlastitoj gledateljskoj i kritičarskoj prošlosti koja je prekratko trajala da bi si dala za pravo da se zove prošlošću, a kamoli poviješću. I drugo, zapravo puno bitnije, da možda pokušam dovršiti ili bar zatvoriti one kazališne doživljaje i bilješke koje su ostale tek iskustveni fragmenti poslije nekih predstava

Ar(h)ivistički život kritike²

Ovaj privatni uvod zapravo i nije toliko poseban i osoban, nego više svjedoči o toj arhivskoj funkciji i recepcijskom životu kazališne kritike kad prestane biti izravno vezana za aktualnost samog kazališnog čina koji komentira. Kazališnim kritikama tako se vraćam ne toliko da bih ponovno svjedočio njihovoj artistskoj ambiciji (koja u našoj suvremenoj kritici i nije toliko prisutna) ili novinarsko-publicističkoj

oštrini, čistoći ili jasnoći, nego upravo kao fragmen-
tu određenog kazališnog konteksta. I to konteksta
koji upravo u kazalištu, možda više nego u bilo kojem
drugom umjetničkom polju, stalno prati, gotovo
lijena stigma – krize, što institucionalne (pa onda
ekonomske i organizacijske), što poetičke (pa onda
moralne i idejne). Upravo nas taj vječni kontinuitet
kazališne krize tjera da kritici prilazimo dominan-
tno iz tog arhivarskog rakursa, da bismo što god
naknadno dokazali i potvrdili, a ne da bismo neku
predstavu gledali, što bi bilo ono temeljno, a neki
će reći i krajnje marketinško-novinsko shvaćanje
funkcije kritike. U mom shematizmu koji djelomič-
no proizlazi iz iskustva pisanja kritika, dva su života
kritike: kritika kao trenutna, žurnalistička bilješka
kazališnog trenutka i kritika kao arhiva kazališnog
života i njegove infrastrukture.³ Prvi je onaj trenut-
ni i neposredni život kritike koji ovisi primarno o
kalendaru, repertoaru, institucionalnom ciklusu,
sezonalnosti, sudjelovanju na nacionalnim ili regi-
onalnim festivalima, revijama ili dodjeli nagrada. U
tom životu kazališna kritika je gotovo privatna pre-
piska s pravom javnosti u kojoj recepcijski sudjeluju
tek oni kojih se ta prepiska izravno tiče – redateljice,
koreografi, glumci, plesači, dramaturginje. Nekad
je pritom prešutjeti, odnosno izbjeći taj razgovor,
gore po kritičara nego napisati negativnu kritiku.
Izostanak glasa valorizacije koji je obično glas ko-
lege, drugarice, prijatelja, ili čak rođaka, u našoj se
kazališnoj javnosti, što je više nego precijenjen na-
ziv za tu instituciju, ne prašta i u najboljem slučaju

može vas pijano zaskočiti u mraku ulice ili dimu
kafane. Kazališna kritika u tom slučaju je nerijetko
odraz ili potvrda uskosti ove ‘incestuožno mini ze-
mlje’⁴ i njezine kulture u kojoj kritičar nema luksuz
biti neovisan promatrač nego je aktivni sudionik te
incestuozne razmjene i njene prostorne uskosti koja
nerijetko guši. Prostor te javnosti nije širi od onih
nešto kvadratnih metara između dva traka pruge
unutar kojih se smjestio Studentski centar, a koji
prostorno i simbolički dijeli Donji grad od ostatka
Zagreba i svijeta jer tu negdje završava i kazališni
život ove zemlje i njezinog malog kulturnog tržišta
koje se i dalje koprca između korporativizma na-
cionalno-kulturnog sustava i straha od kreativnih
industrija koje jedu i komodificiraju sve pred sobom,
ostavljajući iza sebe pustoš s par malih punktova
otpora i(li) ludaštva.

Danas mi se međutim čini da ni tih par metara
preko pruge nema smisla prekoračiti jer u onome
što je nekad bilo žarište (novo)kazališnog života stu-
dentske/omladinske kulture nekoliko generacija,
ostalo je malo toga, osim – arhiva. Pritom ne mislim
na fizički arhiv koji vjerojatno i ne postoji, a ako po-
stojeći onda je sigurno u stanju nabacane gomile, nego
upravo na privatne i kolektivne fragmente kazališ-
nih (o)sjećanja, mirisa i efekata koji su možda ostali
zapisani na blokiću ili završili strukturirani u neki
nezgrapan tekst tik pred *deadline*, a prije svega toga
su postojali kao prolazni momenti koje evocirate u
ovakvim prilikama.⁵ Moj problem je što svijet do-
minantno doživljavam u prostornim kategorijama,

pa te momente vezujem upravo uz fizičke prostore gdje se efemernost kazališnog čina i njegove recepcije spaja s fizičkim tekstom kritike izgubljenom po virtualnom prostoru razbacane kritičarkine arhive, a onda na kraju i s raspadajućom infrastrukturom naše gradske i nacionalne kulture. Kazališnu kritiku stoga gledam ne samo kao '(meta)-diskurz'⁶ nekog konkretnog kazališnog čina, nego kao dio kazališne infrastrukture, što postaje posebno bitno u našim trenutnim okolnostima gdje je vječno krizna sudbina kazališta i kazališne politike ukrštena s krizom medija, odnosno manjkom kritike i njezine primarne infrastrukture: one medijske.

Dominacija poetičkog odabira

Termin kazališna infrastruktura izabrao sam kao prikladan za analitički opis našeg kazališnog konteksta i udjela kritike u njemu iz više razloga. Osim što on ogoljeva kazalište od često nepotrebnih vještačkih viškova, aura i mistifikacija kojih se nakupilo kroz višemilenijsku povijest ovog medija, on je zapravo u svojoj inženjerskoj tvarnosti i egzaktnosti sušta suprotnost stilu i žanru kazališne kritike, odnosno onome kako se ona kod nas pisala (a možda i dalje piše) i onome kako se o njoj pisalo. Riječ je o formalističkom pristupu s različitim varijacijama, što je proizvod institucionalne veze naše kazališne kritike i teatrologije, a onda i teatrologije i filologije. Kazališna se kritika pritom nikad nije 'uspjela pro-

biti do statusa koliko-toliko autonomnog pisanog žanra'⁷ nego je, ovisno o svom izdavačkom životu, dominantno bila novinski žanr dnevne kritike, ili kritika na granici akademskog pisma i eseja, ako bi izlazila u stručnim časopisima. Tako je i jezik te kritike bio dominantan sloj njenog izučavanja, ali i dominantna linija njezine autorefleksije ili artikulacije kao što je slučaj s kritičarima šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća koji su pretendirali na literarnost ili artizam vlastitoga kritičarskog poslanja. U nekom *ad hoc* shematizmu mogli bismo reći da je domaća kazališna kritika dvadesetog stoljeća obilježena trima tematskim kompleksima i preokupacijama koje su se iščitavale iz specifičnog kazališnog jezika pojedinih estetsko-organizacijskih tendencija. U međuraću koje je obilježeno prvim 'avangardnim prkosima'⁸ te dominacijom kasnije bardovske figure Miroslava Krleže, građanska je kritika upravo neslavno propala u svojem pokušaju iščitavanja i stjecanja 'predodžbe o kazališnoj organizaciji i njezinom umjetničkom djelovanju'⁹ što je kao rezultat imalo Krležin upravo jezično-formalistički, a onda i idejni obračun s takvom kritikom (*Moj obračun s njima*) koja je svoje poslanje vidjela u denunciranju autora, jezika i ideje, ili *vice versa*. Dakle, prvi avangardistički estetički momenti u povijesti hrvatskog kazališta, nisu dobili adekvatan ili artistski istovjetan odgovor 'svoje' kritike. Da ironiziramo Batušićev iskaz, kritika ih nije voljela niti je dorasla njihovoj dugoročnoj estetičkoj važnosti dajući primat još živućem modernom mitu

autora i njegovih kontroverznih i subverzivnih ideja. Drugi pak, (neo)avangardistički i rano-novokazališni moment koji se dà svojim početkom locirati u sedamdesete godine dvadesetog stoljeća također je ostao bez prvotnog prepoznavanja svoje matične kritike koja je korporalnu eksperimentalnost ovog teatra odvajala u zasebnu ladicu manje vrijednih, odnosno nedovoljno artističkih izvedbenih pokušaja.¹⁰ Tu je usko shvaćanje jezika i ograničavanje njegovih mogućnosti (u koje ne ulazi tjelesna znakovna produkcija) bilo formalistička prepreka kritičkoj sinoptici nove kazališne estetike. Kao što je jasno iz ova dva primjera, teatrologija je kazališnoj kritici upravo zamjerala njezinu regresivnost u anticipaciji ili prepoznavanju elemenata novoga u kazalištu kao jedinom mjerilu važnosti i funkcije kritike. Kritika, iako estetički zakržljala, i dalje se držala jezika kao temeljnog prostora vlastite lagode, samo što je širina tog jezika, kako ju je doživljavala kritika, uvijek bila nešto uža od vidika mlađe i ambicioznije sestre koja je u institucionalnoj i simboličkoj hijerarhiji stjecala veći kapital, ali istovremeno patila od manjka popularnosti.

Teatrologija je, unatoč svojim postdramskim/modernim/strukturalističkim naginjanima posljednjih desetljeća, također ostala dominantno odana formalizmu i filologiji kao vlastitom strukovnom i metodološkom ognjištu. Pritom, treba biti vrlo jasan, upravo je takav odsječak i idejni pravac naše teatrologije zadržao ovu disciplinu u okvirima visoke profesionalnosti i ozbiljnosti, iako se u jednom

trenutku činilo da će one biti narušene nacionalističkim i klerikalnim revizionizmima te privatno interesnim simplizmima koji nagrízaju našu humanistiku i cjelokupnu akademiju, a bome i kazalište od devedesetih naovamo. Drugim riječima, naša teatrologija i kritika puno su šira lista autora i raznovrsnih pristupa i poetičkih i političkih odabira, ali ovdje ćemo se svakako usmjeriti na onaj njen dio koji teorijski utvrđuje i sistematizira te kritičarski komentira i valorizira upravo njezine novokazališne tendencije i to čini gestom poetičkog odabira, odnosno jezikom estetske valorizacije. Taj cjelokupni korpus, teatrološko-kritičarsko-izvedbeni, ovdje je odabran upravo zbog svoje (jezične) produktivnosti, ali i činjenice da je u tom sklopu kritika supostoji kao oznaka žanra, ali i općeg pojma koji obilježava i izvedbene prakse, teatrološku sistematizaciju vođenu estetskim odabirom i samu kazališnu kritiku kao prateći mu žanr i diskurs. Tu dolazimo onda i od trećeg povijesno-tematskog bloka koji se nastavlja na onaj raniji i inaugurira novo kazalište i kao specifičnu kritiku institucije kazališta, njegovog reprezentacijskog aparata, odnosno njegove 'teološke pozornice' kako je Blažević, koristeći Derridaovu metaforu, opisao autoritarnu, logocentričnu i nadzorničku strukturu dramskog teatra kojom upravlja 'autor iz daljine oboružan tekstem'.¹¹ Dakle, od autora i ideje, preko tenzija koje proizlaze iz uskog shvaćanja jezika koji (ne) prelazi svoje semiotičke granice materijaliziranog pisma i teksta, došli smo i do institucije kazališta koja se formalistički ispitiva-

la kroz sedamdesete i osamdesete na institucionalnim marginama uz povremene festivalske izlete u kazališni centar. U tom kontekstu, kritika institucije kazališta kroz praksu rezultirala je i institucionalnom dihotomijom koja se onda odražavala i na samu kritiku i njezinu medijsku, simboličku i institucionalnu poziciju pogotovo devedesetih i dvijetisućitih. Kulturno-politička podjela na institucionalnu i izvaninstitucionalnu (nezavisnu) kulturu važila je kao politički i metodološki *easy way out* bavljenja kazalištem i njegovom kritikom i kao takva definirala naše vizure i polazišne točke. Estetički odabiri tako su često pratili i ove institucionalne markacije, iako je pravo iskustvo kazališne proizvodnje svjedočilo o njihovom vještačkom statusu pogotovo danas kada više nego ikad, upravo zbog skromnosti i oskudnosti naše kazališne infrastrukture, svjedočimo ulasku nezavisne kulture u institucije kao poetičkom (najrecentnije: kazališni kolektiv BADco. s predstavom *Ispravci ritma* u zagrebačkom HNK-u), ali i u kratkom dahu političkom činu (intendantura Olivera Frljića u HNK Ivan pl. Zajc u Rijeci).

Kritika kao nepostojeća sociologija kazališta

Gore navedeno ukratko bi bila povijest povlačenja granica u našoj kazališnoj situaciji onako kako je mene, kao kazališnog entuzijasta pristiglog iz teške kulturne provincije, zatekla sredinom dvijetisućitih. Estetički zamišljeno, a dijelom i ostvarivano

postdramsko dekonstruiranje kazališnog stroja, odnosno 'izvedba institucije' kroz 'korištenje resursa teatra kao izvedbenog alata' činilo mi se sve više uzaludnim kao i kritička refleksija o tome.¹² Ili ako ne uzaludnim, onda svakako repetitivnim. Takva semiološka proizvodnja slojevitog kazališnog čina i dalje je bila izazov za kritičarski jezik ili estetički sud, ali istovremeno nedovoljno i manjkavo s obzirom na neka privatna pitanja, ambicije i potrebe za suočavanjem sa širim kontekstom, kazališnim ili onim općim. Kad sam shvatio da moja 'zanimacija' (interesi bi bili ambivalentan i nabijen pojam) nadilaze mogućnosti kazališnog jezika, onda sam o kazalištu prestao pisati, ostavši tada pri (estetskom) sudu da je autorski rad Olivera Frljića jedini uspijevao zahvatiti probleme našeg kazališnog i kulturnog konteksta, ne gubeći iz vida sve formalno-estetske mogućnosti kazališta i kazališnog prostora, prije svega.

U tom kontekstu, bez obzira na ta vlastita pitanja i preokupacije, takve izvedbe su mi se i dalje činile kao bitan odsječak kazališnog konteksta koji se uspijeva istovremeno baviti samim sobom, a ne izgubiti doticaj s vlastitim socijalnom kontekstom te konfliktima i antagonizmima koji se radaju ili spavaju izvan pozornice, gledališta ili propadališta. Kao najbolji primjer takvih praksi pokazao se primjerice rad Olivera Frljića na mjestu doticaja upravljačke funkcije intendant HNK Rijeka i vlastitog redateljskog rada, ali i u nekim ranijim predstavama poput *Nebožanstvena komedije*, 2013. u Starom teatru u Krakowu koja je zabranjena dva

tjedna prije premijere jer je vrijeđala sentimente većinskog naroda. Zabrana je pratila i izvedbu predstave *Naše nasilje i vaše nasilje* 2016. na sарајevskom MESS-u. Proizvodnja medijskog sadržaja (čiji je dio i kritika) kao svjesnog i pratećeg dijela izvedbe, saturacija javnosti kritičkim sekularizmom vlastitog izraza, kazalište koje iskorištava datosti liberalnog poretka i svetosti umjetničke slobode upravo inzistirajući na njezinom stalnom testiranju gdje onda cenzura postaje samo još jednim slojem semiološko-socijalne bombe – sve je to bilo dio kazališnog čina s kojim se suočavao kritičarski kognitivni aparat. Koja je funkcija kritike u tom osim da bilježi te tenzije i iščitava kazališni čin u njegovom širem kontekstu postajući svojevrsnom bilješkom u nekom budućem arhivu kazališta? Pritom, formalizam valorizacije, odnosno poetičkog odabira kao dominantnog obrasca govora o kazalištu postaje sekundiranim i naknadnim činom. Kritika u ovom kontekstu zapravo nadomješta svojim oskudnim alatom koji joj se, kao što smo vidjeli u onom kratkom shematizmu, često spočitavao, nepostojanje sociologije kazališta kao jednog od institucionalnih i infrastrukturnih deficita domaćeg kazališta i kulture općenito.¹³ Ta kritika kao sociologija kazališta hvata ne samo semiološke loptice i pridaje im određenu estetsku dimenziju i poetičku poziciju, nego postaje interpretacijom kazališnog čina kao fragmenta jedne specifične stvarnosti obilježene raspadanjem (kulture) infrastrukture, elitističke umjetnosti u hipermedijaliziranom društvu s kojim

onda kazalište i ta njegova devastirana infrastruktura pregovaraju vlastitu (elitističku) poziciju u budućnosti. Kritika (u općem smislu) i kazalište u svojoj infrastrukturnoj složenosti (koje uključuje i kazališnu kritiku) ostaju sekularne institucije u društvu koje nagrizava vlastite sekularne temelje, a u kojem upravo te dvije institucije ostaju i zadnje mjesto ludičnosti i kritike društvenih konvencija te reakcionarnih tendencija. Pitanje apelativnosti i 'koristnosti' te kritike zapravo je i pitanje socijalnih uvjeta u kojima se ta kritika i kazalište proizvodi što iziskuje kompleksniji aparat od onog kritičarskog, a i opširniji tekst od ovoga.

Kako sam započeo ovaj tekst evocirajući vlastita kazališna iskustva i formatirajući ga kao svoju zadnju bilješku o kazalištu koja to ne mora biti, svoj bijeg u prostor egzaktnijeg jezika (infrastrukture, sociologije), ne vidim kao konačni obračun s kazalištem, jezikom i svijetom estetskog. Taj svijet (uvjetne) slobode je zapravo često bio i bijeg od socijalnih nesloboda u kojima smo se zbog vlastitih identiteta nalazili. Egzaktnost je (bila) prostor maskulinog, heteroseksualnog, racionalnog, produžetak nogometnog tima iz kojeg smo bili isključivani jer su naši pokreti 'bježali', odnosno nisu bili kontrolirani i usmjereni ka konkretnom cilju kao što je postizanje pogotka ili efektno dodavanje. Naši estetizirani i teatralizirani pokreti su nas usmjeravali prema nekim drugim sferama i utočištima poput kazališta, ako smo imali tu sreću da završimo u sredini koja živi svoj kazališni život, odnosno koja posjeduje

kazališnu infrastrukturu, a pritom smo uspjeli naći svoje mjesto u njoj. Proizvodnja kazališne kritike je, zato, prije svega pitanje socijalne infrastrukture koja nam je omogućila da ju pišemo, izgradimo i artikuliramo kritički i estetički stav i postanemo dio nekog kazališnog arhiva.

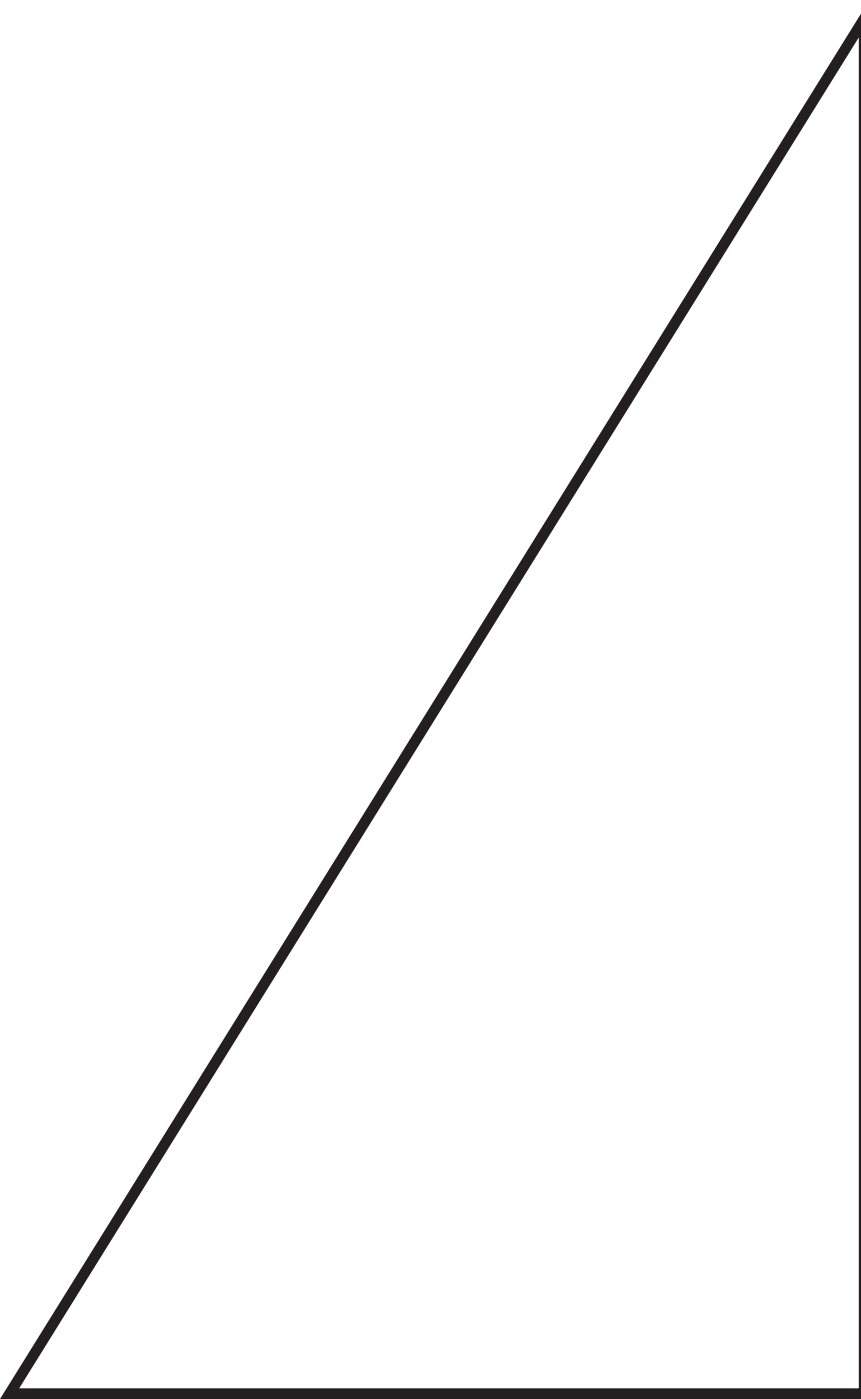
- 1 Riječ je o svojevrsnom forumu (ili kolokviju – kako je službeno nazvan) koji je proizašao kao rezultat zajedničkog projekta nekoliko regionalnih nezavisnih portala i izdavača. O samom projektu više u predgovoru *Opasno čitanje: Pojmovnik književne kritike* (usp. Ostojić, 2018), a o samim kritič(ars)kim susretima i razgovorima u kratkim izvještajima za Kulturpunkt.hr (usp. Kikaš, 2015; Domladovac, 2015).
- 2 Nikola Batušić u poglavlju svoje *Hrvatske kazališne kritike* idejno stanje zagrebačke kritike međuraća koja igra glavni lik u Krležinoj polemičkoj replici *Moj obračun s njima*, opisuje sintagmom ‘arivističkog životarenja’ (Batušić, 1971).
- 3 U našoj suvremenoj kazališnoj kritici, najbolji primjer ova dva života kazališne kritike kroz jedno autorsko pero, kritičarski je rad Nataše Govedić. U vremenu kada je medijska infrastruktura bila u nešto boljem stanju, Govedić je objavljivala kritike u dnevniku *Novi list* i u dvotjedniku *Zarez*. Upravo joj je različit temporalni, i temtski okvirova dvaju listova omogućio da razvija vlastiti kritičarski rad i kroz novinsku kritiku, a onda i kroz kritiku koja je bliža ozbiljnoj teatrološkoj intervenciji koja od, nažalost više neaktivnog *Zarez*, čini vjerojatno i najbolju arhivu našeg kazališta u prvoj dekadi i pol dvijetisućitih.
- 4 Bauer, 2003, str: 276.
- 5 Ovdje primarno mislim na arhiv institucije Studentskog centra, odnosno dijela njegove kulturne infrastrukture koja je odigrala jako bitnu ulogu u svim fazama razvoja našeg novog kazališta od sedamdesetih naovamo. Naravno da arhiva novog kazališta danas postoji u vidu arhive pojedinačnih organizacija, grupa i trupa ili pak kroz projekt Centru za dokumentiranje nezavisne kulture. Međutim,

u ovom dijelu mi je bio cilj staviti naglasak na simbolički
i fizički prostor SC-a.

- 6 Ubersfeld, 1989: str. 675.
7 Čale Feldman, 2008: str. 1.
8 Čale Feldman, 2008; str. 2.
9 Batušić, 1971: str. 198.
10 Usp. Boban prema: Čale Feldman, 2008, str: 12.
11 Blažević, 2012: str. 36.
12 Frljić, 2015.
13 Vidi Batušić, 1995

Literatura

- Batušić, Nikola, *Trajnost tradicije u hrvatskoj drami i kazalištu*, Hrvatska sveučilišna naklada Zagreb, 1995.
— Batušić, Nikola, *Hrvatska kazališna kritika: Dramska*, Matica hrvatska, Zagreb: 1971
— Bauer, Una, 'Desertna kazališna kritika (Mirko Valent: Eurokaz – užareni suncostaj)', u *Kazalište*, br. 13/14, 2003.
— Blažević, Marin, *Izboren poraz : novo kazalište u hrvatskome glumištu od Gavalle do...*, Disput, Zagreb, 2012.
— Čale Feldman, Lada, "Kazalište šezdesetih i 'hrvatska mlada kritika'", Zagrebačka slavistička škola, 2008, <https://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1753&naslov=kazaliste-sezdesetih-i-hrvatska-mlada-kritika> (28.11.2019)
— Domladovac, Martina, "Promišljanje kritike iznutra". Kulturpunkt, 2015, <https://www.kulturpunkt.hr/content/promisljanje-kritike-iznutra> (25.11.2019.)
— Frljić, Oliver, 'Whose National Theatre Is It? Oliver Frljić in Conversation with Marta Keil and Agata Adamiecka-Sitek, iz *Polish Theater Jorunal*, br., 2017.
— Kikaš, Mario, "Kritika u statusu", Kulturpunkt, 2016, <https://www.kulturpunkt.hr/content/kritika-u-statusu> (25.11.2019.)
— Ostojić, Luka, "Predgovor", u *Opasno čitanje: Pojmovnik književne kritike*, (ur. M. Buljević & L. Ostojić), Kulturtreger i Kurziv, Zagreb, 2018.
— Ubersfeld, Anne, "Preobrazba kritike", u *Quorum: časopis za književnost*, br. 5/6, 1989.



Institucionalna kritika i 'institucionalna kritika': slučaj *Bitef*

— KLJUČNE RIJEČI

*institucionalna kritika,
pozorišna kritika, Bitef,
kulturalna politika, Jugoslavija*

**Ivan
Medenica**

Pišući o zaokretu koji je ‘institucionalna kritika’ doživela u svom ‘drugom talasu’, počevši od osamdesetih godina dvadesetog veka, Simon Skeikh postavlja sledeće pitanje: ‘Šta znači kada se praksa institucionalne kritike i analize okrene od umetnika ka kustosima i kritičarima i kad institucije postanu internalizovane i u umetnicima i u kustosima (kroz edukaciju, kanon istorije umetnosti, dnevnu praksu?’¹ Drugi deo pitanja odnosi se na široko prihvaćenu glavnu odliku drugog talasa institucionalne kritike. U drugom talasu se, za razliku od prvog, ne napadaju umetničke institucije – konkretnim performansima, umetničkim akcijama i na srodne načine – a zbog hegemonističkih, ekskluzivnih, pa i na različitim nivoima šovinističkih kustoskih praksi, već se predmet kritike zaista *internalizuje*. Taj predmet je sada (institucionalna) pozicija samih umetnika, nemogućnost da oni (*kao-umetnici*) egzistiraju izvan institucionalnih okvira te se kritika svodi na samoproblematizovanje, samokritiku (najpoznatiji primer ovakvog diskursa je praksa i teorija umetnice Andree Fraser, a najnavođeniji izvor njen tekst ‘Od kritike institucija do institucije kritike’).

Nasuprot ovome, u pogledu prvog dela pitanja koje postavlja Skeikh ne postoji takav konsenzus. Neki teoretičari ‘institucionalne kritike’ smatraju da su agens i dalje prevashodno umetnici. To dokazuju i autori koji se vezuju uz drugi talas, a koji su svi umetnici: pored Fraser, tu su i Renée Green, Christian Philipp Müller, Fred Wilson. Tumačeći karakter zaokreta, jedan od vodećih teoretičara

‘institucionalne kritike’, Gerald Raunig, i dalje ovu praksu vezuje za umetničke projekte. ‘Stvari su se promenile u ogromnoj meri otkad su Michael Ascher, Robert Smithson, Daniel Buren, Hans Haacke, Marcel Broodthaers i drugi pokrenuli ono što se retrospektivno pokazalo kao prvi talas institucionalne kritike. U kasnim osamdesetima i devedesetima, u promenjenom kontekstu, te su se prakse razvile u različite umetničke projekte koji su nastavili da cirkulišu pod istim imenom.’² U citiranom pitanju Skeikh, međutim, pretpostavlja da nosioci ‘institucionalne kritike’ više nisu toliko umetnici koliko kustosi i kritičari. Neću da ulazim u ovu problematizaciju: izvesno je da svi teoretičari, Raunig takođe, vide ovu kritiku u njenoj drugoj fazi kao proširenu praksu koja sada uključuje i kritičku aktivnost samih institucija (‘kritičke umetničke institucije’), odnosa njihovih kustosa (kuratora, selektora...) koji redovno preispituju svoje pozicije, kao i kontekst u kom funkcionišu. Drugim rečima, pomenuto samopreispitivanje jeste glavna odlika drugog talasa ‘institucionalne kritike’, ali nju ne sprovode samo umetnici, već i same institucije.

Međutim, šta je sa samom kritikom kao medijskim žanrom? Skeikh se pita šta se dešava kada ‘institucionalnu kritiku’ preuzmu kustosi i *kritičari*. Za razliku od kustoske prakse kao kritičke, što je pojmljiva i aktivnost koja se naširoko teoretizuje, nisam nigde naišao da neko tretira kritiku koja se objavljuje/emituje u institucionalnim medijima kao – ‘institucionalnu kritiku’. Ovde je pravi momenat

da se otvori i problem prevoda engleske sintagme *institutional critique* na naše jezike. Mnogo tačniji prevod na srpski jezik je *kritika institucija* (što je sintagma koja se, recimo, za ovu praksu javlja u pomenutom tekstu Andree Fraser) jer se sintagma *institucionalna kritika* ponajpre odnosi na, paradoksalno, *nepostojeći predmet* u ovoj teoretizaciji: umetničku kritiku u zvaničnim medijima opšteg ili specijalizovanog tipa. Nadalje ćemo u ovom radu sinonimno da koristimo sintagme ‘institucionalna kritika’ i ‘kritika institucija’.

Predlažem da ovu (zbunjujuću) prazninu ova-ko popunimo. Ne vrši svaka profesionalna kritika u oficijalnim medijima (institucionalna kritika shvaćena u kolokvijalnom i/ili doslovnom značenju) problematizaciju umetničkih institucija, muzeja, galerija, festivala i dr. (‘institucionalna kritika’ shvaćena u teorijski prihvaćenom značenju). Da bi institucionalna kritika postala ‘institucionalna kritika’ treba da kontinuirano, dovoljno dugo prati aktivnosti neke institucije kulture, a s ciljem da se, putem istovremeno analitičkog uvida u njene konkretne aktivnosti (izložbe, predstave, programe...) i sintetišućeg pregleda njenih programskih smernica i društvenih i kulturnih principa funkcionisanja, rad te institucije poboljša, emancipuje ili u potpunosti transformiše.

Pogrešno je pretpostaviti da ovo čini svaka kritika. Kritike pojedinačnih kulturnih i umetničkih sadržaja, koje nisu usmerene na širi (institucionalni) kontekst – ne osvrću se na repertoar ili programske

smernice – ne postaju kritika institucija. Kad je moja oblast – teatar – u pitanju, ovde su na delu i kulturne razlike u poimanju funkcije profesionalne kritike. U anglosaksonskom svetu kritika je deo medijske sfere, njeni autori sebe, sasvim u duhu neoliberalizma, doživljavaju prevashodno kao savetnike u prodaji robe (umetničkih sadržaja) konzumentima (publici) i samo prema njima imaju odgovornost. U kontinentalnom kontekstu – nemačkom, istočnoevropskom – profesionalna kritika je, naprotiv, deo umetničkog sveta/sistema. Zbog toga ona na sebe uzima i zadatak da utiče na taj sistem, tako što će ga podržavati ili se truditi da ga promeni (u tom kontekstu kritika može da bude značajan faktor u, na primer, kadrovskoj i budžetskoj politici).

U nastavku rada analiziraću ‘institucionalnu kritiku’ koju se artikuliše u kustoskoj praksi same institucije i složen odnos profesionalne umetničke kritike s njom, a sve na primeru najvažnije međunarodne manifestacije izvođačkih umetnosti u regionu, *Beogradskog internacionalnog teatarskog festivala (Bitefa)*. U prvom delu ću toj temi pristupiti kroz istorijski pregled misije i funkcionisanja *Bitefa* u vreme njegovog nastanka, a u drugom, s pozicija nekadašnjeg kritičara *Bitefa* i njegovog aktuelnog umetničkog direktora, kroz *autopoetičku* analizu svojih tekstova o festivalu i kustoskih principa koje razvijam u poslednje četiri godine.

Bitef su osmislili i pokrenuli, uz podršku levo orijentisanih intelektualca, pozorišna rediteljka Mira Trailović i dramaturg Jovan Ćirilov, a on je zvanično osnovan dekretom Grada Beograda 1967. godine. Koristeći svoju legendarnu upornost i diplomatsku veštinu, ali i građanski šarm dame 'sa zapadne strane', Trailović je uspela da za projekat dobije političku podršku, iako nije bila u Komunističkoj partiji Jugoslavije. To je, pre svega, bila podrška Branka Pešića, arhitekta i čuvenog gradonačelnika Beograda, koji je od ovog grada stvorio modernu metropolu.

Šezdesete godine dvadesetog veka bile su period najintenzivnijeg prosperiteta u svim oblastima u Titovoj Jugoslaviji. One su došle posle mukotrpane decenije obnove i izgradnje osnovne infrastrukture u ratu u potpunosti razorene zemlje, a preduslovi tog ekonomskog, političkog i opštedruštvenog razvoja bili su izvesni ekonomski *liberalizam* i, generalno, otvaranje zemlje prema Zapadu posle raskida s istočnim blokom 1948. godine, kao i posledično pristizanje prvih kredita sa Zapada. Početkom šezdesetih odigrao se zaokret i u geostrateškoj orijentaciji zemlje. S predsednicima Egipta i Indije, Naserom i Nehruom, Tito osniva 1961. godine Pokret nesvrstanih zemalja, 'treći put' između dva dela Hladnim ratom podeljenog sveta. On je okupljao brojne zemlje u razvoju iz Azije, Afrike i Južne Amerike te Jugoslaviju kao skoro jedinu evropsku zemlju. Naravno, Titova Jugoslavija nije ni približno bila autentična 'demokratija' u zapadnom, liberalnom značenju te reči. Ona nije bila višepartijsko društvo, vodili su je KPJ i njen doživotni

predsednik Josip Broz Tito, čiji je kult ličnost opstao i posle smrti, prozapadnih disidenata, nalik onima u drugim evropskim zemljama državnog socijalizma, nije bilo (bar ne u Srbiji), ali je bilo prosovjetskih oponentata za koje je osnovan radni logor na Golom otoku... Imajući sve ove društvene kontradikcije u vidu, neki istraživači s pravom koriste za ovakvo uređenje odrednicu 'autoritarni modernizam'.³

Određenje 'autoritarni modernizam' može da se odnosi i na kulturnu politiku u Jugoslaviji koja počinje da se razvija od šezdesetih godina. Modernističke tendencije u umetnosti i kulturi odnele su prevagu nad tradicionalističkim – onim koje bismo mogli da podvedemo pod 'sorealizam' – mnogo pre nego u drugim evropskim zemljama državnog socijalizma, već tokom pedesetih. Ksenija Radulović poziva se na stav Ivana Vejvode, jednog od vodećih stručnjaka iz oblasti političkih nauka: 'Vejvoda nas podseća da je predratna tradicija avangarde ostala snažna i u Srbiji, za šta nije od malog značaja to što su neki modernistički autori iz perioda između dva svetska rata postali deo političkog establišmenta u socijalističkom društvu. Neki od njih su posle rata imali i visoke političke pozicije.'⁴ Dakle, progresivne, modernističke tendencije u posleratnoj umetnosti i kulturi u Srbiji nisu bile 'disidentske', nisu ih promovisali ideološki oponenti, a što je bio slučaj u većini drugih zemalja Istočne Evrope u to doba, već je to činila jedna uticajna struja kulturnog i političkog establišmenta. Ako tvrdnju zategnemo do paroksizma, može se reći da je modernistička

orijentacija u posleratnoj kulturi u Jugoslaviji bila ideološki 'diktat', pa utoliko rezultanta određenog vida *autoritarizma*.

Imajući sve ovo u vidu, može se reći da je Mira Trailović imala, pre svega drugog, besprekorni osećaj za istorijski 'momentum'. Ona je pokrenula *Bitef* baš u onom trenutku posleratne istorije Jugoslavije kad je naše društvo bila najotvorenije za progresivne, modernističke, emancipatorske projekte u različitim oblastima života, pa i kulturi i umetnosti. Takav karakter *Bitefa* potvrđuje i njegov stalni podnaslov, onaj koji se ne menja od osnivanja: 'Nove pozorišne tendencije'. Ako se prihvati Adornovo shvatanje da je koncept *novuma* nepromenljivo svojstvo moderne, onda se ispostavlja da usrdno traganje za novim u savremenom teatru određuje *Bitef* kao *modernističku instituciju* (ako *modernizam* ne shvatimo samo u užem, istorijskom značenju).

Ta se modernistička orijentacija krajem šezdesetih godina ostvarivala u različitim, konkretnim i relevantnim svetskim izvođačkim praksama, koje su sve bile zastupljene i na *Bitefu*. Na prvom izdanju festivala, onom iz 1967., tako su se našle dva antologijske predstave koje najbolje reprezentuju 'graničnike' u posleratnoj pozorišnoj avangardi: *Postojani princ* prema tekstu Pedra Calderona de la Barce i u režiji Jerzyja Grotowskog i *Sofoklova Antigona* prema tekstu Bertolta Brechta u režiji Judith Maline i Juliana Becka i izvođenju njihovog Living Theatrea, jedne od vodećih trupa tzv. 'američke pozorišne avangarde' iz šezdesetih i sedamdesetih godina.

Na osnovu ovog kratkog podsećanja na izvornu misiju i umetnički fokus *Bitefa*, na činjenicu da je on bio festival najsavremenijeg svetskog pozorišta svog doba, može se zaključiti da je on bio i najbolja mogućna reprezentacija nove jugoslovenske kulturne politike, bazirane na progresivnim umetničkim i društvenim konceptima i multikulturalizmu. To je bio multikulturalizam koji je premošćavao kulturne i političke podele onog doba: između ideološkog Istoka i Zapada u toku Hladnog rata, te evropskih/zapadnih kultura i onih koje dolaze iz tadašnjeg 'Trećeg sveta'.

Ali, koliko je takva kulturna politika bila istinski jaka, iako je nominalno bila dominantna? Kao što pitanje i sugeriše, ovi se kulturni procesi nisu odvijali bez kontroverzi i otpora. To što su modernistički orijentisani intelektualci na visokim pozicijama podržali ili čak omogućili ovaj zaokret u kulturnoj politici, ne znači da na nekim nivoima odlučivanja i medijske i stručne recepcije nije bilo jake opozicije. Vodeća srpska stručnjakinja za studije kulturne politike, Milena Dragičević Šešić ističe da je *Bitef* ispunjavao svoj cilj 'uprkos i konzervativnim (krugovi pozorišnih kritičara) i dogmatsko-ideološkim upravljačkim krugovima...'⁵

Međutim, dok je nesporno da je na nekim nivoima rukovođenja kulturom, ne nužno politički najnižim, postojala opozicija ili otpor paradigmi koju je oličavao *Bitef*,⁶ ne bi se moglo reći da su pozorišni kritičari, bar ne oni beogradski ili oni najznačajniji među njima, bili protivnici festivala

‘novih pozorišnih tendencija’. Naprotiv, oni su bili veoma značajan deo te progresivne intelektualne elite uz čiju je podršku festival nastao i razvijao se, a pored toga što su o njemu znalački i nadahnuto pisali, obavljali su i različite formalne i neformalne poslove na *Bitefu* i oko njega, od vođenje televizijskih hronika do rada u žiriju: prevashodno mislim na one iz najstarije generacije, Muharema Pervića, Vladimira Stamenkovića i Slobodana Selenića... Ako bismo se poigrali pojmovima iz našeg teorijskog okvira, može se reći da je *Bitef* bio ‘institucionalna kritika’ u razvoju beogradske institucionalne kritike. Iz današnje perspektive i imponuje i deluje dirljivo koliko su, recimo, Muharem Pervić i Vladimir Stamenković duboko prodirali u analizu pojava koje su *u* i *za* to vreme bilo potpuno nove, za čiju percepciju i razumevanje ni u svetu nije postojao odgovarajući teorijski i kritičarski aparat i okvir, koliko su im sveobuhvatno prilazili, s različitih platformi svoje vrlo široke opšte kulture i, poslednje ali ne najmanje važno, rasterećeni predrasuda i otvorenog senzibiliteta.⁷ Kroz decenije postojanja *Bitefa* i njihovog kontinuiranog praćenja festivala, aparat ovih kritičara se razvijao, tako da bez dileme može da potvrdi tvrdnja da su se vodeći srpski pozorišni kritičari izgradili na *Bitefu*, čije su ‘nove pozorišne tendencije’ za njih, dakle, bile neki oblik ‘institucionalne kritike’.

Potvrdu za ovu tezu nalazimo i u neprestano ponavljanoj, potpuno utemeljenoj ‘mantri’ Jovana Ćirilova da je *Bitef*, kad se ima u vidu ceo spektar

pozorišnih profesija, najviše doprineo razvoju naše pozorišne kritike, a ubedljivo najmanje razvoju naše glumačke škole. Ova tvrdnja izuzetno precizno i, na žalost, tačno targetira glavne izvore otpora prema *Bitefovim* ‘novim tendencijama’: to nisu bili kritičarski, već umetnički krugovi. Moguće objašnjenje jest to da je glumačka škola u Srbiji bila, a paradoksalno danas je to još više, ukorenjena u metodi Stanislavskog koja, pri tome, nije apsolvirana u njenoj sveobuhvatnosti, složenosti, pa i protivurečnosti. Takođe, nije se eksperimentisalo s drugačijim pristupima glumi (Brecht, Grotowski, itd.). Dakle, rezerve prema *Bitefu* dolazile su, a i dalje dolaze, iz pozorišnog sistema. Ta se rezerva ogledala u činjenici da su umetnički najradikalnije izvođačke prakse viđene na festivalu imale mali uticaj na lokalnu scenu, možda na samo njene *alternativne* tendencije. Doduše, bilo je podudarnosti, čak možda i uticaja, između manje radikalne programske linije *Bitefa*, savremene reinterpetacije klasike (predstave Steina, Strehlera, Krejče, Ljubimova, Chéreaua, Ostermeiera) i adekvatnih tendencija u srpskom pozorištu.⁸

Kad se sada podvuče crta, retroaktivno se vidi da su položaj i funkcija *Bitefa* od samog njegovog početka bili protivurečni i paradoksalni. S jedne strane, on je izvesno pokrenut kao *institucija kulture* koja je reprezentovala nove smernice kulturne politike Jugoslavije razvijane od šezdesetih. Osnovan je političkim dekretom, u potpunosti je bio finansiran iz budžeta, imao je medijsku podršku i podršku drugih oficijelnih aktera, oličavao je otvaranje ze-

mlje prema svetskim modernističkim i progresivnim umetničkim i društvenim praksama, bio izraz geostrateške orijentacije Jugoslavije u povezivanju ideološkog Istoka i Zapada, odnosno zapadnih i nezapadnih kultura. Njegova najavangardnija struja imala je mali uticaj na lokalnu scenu, ali ga je zato ona manje radikalna imala, pogotovu u radu reditelja mlade i srednje generacije. Videli smo, s druge strane, da su se paralelno s takvom orijentacijom razvijale i one opozitne, tradicionalnije, takođe politički snažno podržavane, a da je bilo i konkretnih otpora *Bitefu*, u vidu sistemskog ignorisanja ‘novih pozorišnih tendencija’ i u akademskim kurikulumima i u *mejnstrim* pozorišnoj produkciji.

Imajući ove kontradikcije u vidu, može se, iz naše teorijske perspektive, izneti radikalna teza da *Bitef*, iako institucija, nije provocirao naše estetski najradikalnije umetnike da ga ‘institucionalno kritikuju’ (da ga problematizuju kao instituciju); naprotiv, on im je bio škola. Štaviše, *Bitefova* specifična kustoska praksa – o čemu će tek biti reči – postala je svojevrsna ‘institucionalna kritika’ tradicionalnijih teatarskih paradigmi, koje su imale podjednak, ako ne i izrazitiji institucionalni karakter (metod školovanja glumaca, repertoari i scenski stilovi institucionalnih pozorišta, drugi veliki i uticajni pozorišni festivali...). Da ‘paradoks *Bitef*’ bude potpun: on je pod svoju ‘zaštitu’ stavljao i one domaće umetnike iz oblasti vizuelnih umetnosti koji su sedamdesetih, u skladu s evropskim tendencijama, nastupali s pozicija ‘institucionalne kritike’ beogradske, tada poglavito

konzervativne likovne scene. Proboj na ovoj sceni u Beogradu se nije desio u kontekstu neke likovne manifestacije/platforme, već pratećeg programa *Bitefa* iz oblasti vizuelnih umetnosti, a koji je postojao desetak godina i vodili su ga Biljana Tomić i Ješe Denegri. Zbog toga se s punim pravom može zaključiti da je putem ovog programa *Bitef* vršio i ‘institucionalnu kritiku’ naše *mejnstrim* likovne scene tog doba.

Izvor kritičke prirode *Bitefa* može se tražiti u njegovoj specifičnoj kustoskoj praksi. On nije bio čist reprezent ni vlastite kulturne paradigme, jer je i nju tom autentičnom kustoskom praksom stalno (samo)problematizovao – baš kao u duhu drugog talasa ‘institucionalne kritike’. ‘Kao deo kulturne diplomatije Jugoslavije, *Bitef* nije dozvolio da bude sveden na reprezentaciju slobode jugoslovenskog društva u svetu podeljenom Hladnim ratom: svojim načinom selekcije on je sledio svoju vlastitu politiku u stvaranju sveta kulturne razmene mimo i uprkos geopolitičkih granica.’⁹

Jedan od aspekata te *kustoske autentičnosti*, a što je *Bitef* i činilo ‘kritičkom institucijom’, jeste i to što Trailović i Ćirilov nisu posezali samo za *reprezentativnim* praksama ondašnjih savremenih izvođačkih umetnosti, nego i marginalnim. ‘U tandemu s Jovanom Ćirilovim, Mira Trailović je imala sve što je bilo neophodno za oštre, smele kuratorske odluke... Kao kosmopoliti, oni nisu vodili računa da li je predstava dolazila iz velike ili male pozorišne kulture, birajući predstave koje su rušile estetske konvencije i koje je tek trebalo da budu priznate u pozorišnom

svetu. (...) To je bila platforma na kojoj je njujorška scena stajala na istom nivou s amaterima iz grada Pune (Indija), Moskovsko državno pozorište s meksičkim akademskim teatrom i berlinski avantgardni teatar do pozorišta za decu iz Banja Luke. Takva geopolitika jednakosti je geopolitika hrabrog i konceptualno nezavisnog festivala.’¹⁰ Ista autorka tvrdi da jednakost koju je *Bitef* promovisao nije bila samo geopolitička, nije se svodila na prevazilaženje kulturnih i ideoloških (u užem smislu) razlika, nego je bila i identitetska. ‘*Bitef* je postao značajna platforma za promociju ženskih glasova, zahvaljujući Elen Stjuart, Nuriji Espert, itd., predstavljanju dotad marginalizovanih (svedenih na subkulturni milje) pozorišnih glasova (kvir teatar), pozorište transrodnih osoba, osoba s različitim specijalnim potrebama i radikalnih političkih glasova potlačenih u ‘potpuno slobodnoj’ zapadnoj kulturi...’¹¹

Posebno je značajno da ovaj aspekt institucionalne kritičnosti *Bitefa* – onaj koji, dakle, proističe iz brisanja mnogih hijerarhija i nejednakosti – nije funkcionisao samo u lokalnom kontekstu, kao što je to bio slučaj s njegovim odnosom prema vodećim umetničkim tendencijama na (domaćoj) sceni izvođačkih i vizuelnih umetnosti, već i u svetskom. Jednostavno rečeno, dva festivala tako dehijerarhizovane, demokratske kustoske prakse teško je bilo naći bilo gde u svetu.

Nužni prelaz ka drugom delu analize – razmatranju da li *Bitef* uspeva da i danas zadrži karakter kritičke institucije, da dejstvuje kao oblik ‘institucionalne kritike’ – jeste ovlašni prikaz najdublje krize kroz koju je on prošao. To je, naravno, period građanskih ratova u Jugoslaviji i njenog raspada. Godina 1989. je bila jedna od najdramatičnijih u istoriji *Bitefa*. U avgustu je umrla Mira Trailović, u novembru je pao Berlinski zid: to je bilo tektonsko istorijsko pomeranje koje se osetilo gotovo svugde u svetu, osim u Srbiji pod vlašću režima Slobodana Miloševića. *Bitef* je konkretan udar doživeo usled uvođenja sankcija međunarodne zajednice na političku, ekonomsku i kulturnu saradnju sa Srbijom. Dva izdanja *Bitefa*, 1992. i 1993. godine, gotovo da nisu bila međunarodna, a program je bio sastavljen zahvaljujući, pre svega, Narodnom pozorištu iz Subotice koje je vodio Ljubiša Ristić, reditelj bitefovske orijentacije (i veoma blizak režimu).

Kontroverzna odluka Jovana Ćirilova, koji je nasledio Miru Trailović na mestu umetničkog direktora *Bitefa*, da međunarodni festival nastavi da se odvija i kada više nije bio međunarodni, nije prošla bez otpora, a najveću simboličku težinu imala je odluka Vladimira Stamenkovića da ne prati i, posledično, ne piše o takvom *Bitefu*. Na ovom se događaju neću zadržavati, ali je sigurno vredno pomena da je u ovom slučaju institucionalna kritika, kako je kolokvijalno nazvana (Stamenković je bio kritičar uticajnog nedeljnika *NIN*) obavila zadatak ‘institucionalne kritike’ shvaćene u smislu bližem onom teorijski

relevantnom. Makar na simboličkom nivou, to je bila najoštrija osuda izneveravanja principa *Bitefa* (kosmopolitizma, društvene kritičnosti...), izneveravanja koje je stvaralo iluziju društvene normalnosti te tako doprinosilo relativizovanju odgovornosti Miloševićevog režima.¹²

Sankcije su ubrzo počele da slabe i *Bitef* je u drugoj polovini devedesetih godina u potpunosti povratio svoj međunarodni karakter. Posle pada Miloševićevog režima 2000. godine, počelo je doba novog optimizma, pojačane potrebe za dinamičnom razmenom sa svetom u svim oblastima. Rediteljka Anja Suša, koselektorka *Bitefa* od 2006. do 2016., iznosi značajnu hipotezu na ovu temu. 'Uprkos vrlo dobre klime i zvanične podrške srpskoj kulturi početkom dvehiljaditih, nije ni lako ni tačno reći da je to bio deo neke definisane kulturne strategije Države kao što je to bilo u šezdesetim. To je bilo više opšte osećanje radosti posle godina represije.'¹³ Drugim rečima, otvaranje prema svetu, različiti oblici kulturne razmene, sve su to bile strateški neisprofilisane tendencije, bez razgovetne kulturne politike u osnovi.

Korak po korak, a kao posledica i nekih dramatičnih istorijskih događaja, taj nedostatak kulturne strategije počeo je da stvara negativne posledice. Posle ubistva prozapadnog premijera Zorana Đinđića 2003. i dolaska na vlast desnog centra na čelu s premijerom Vojislavom Koštunicom, te sistemski podrivane saradnje sa sudom za ratne zločine u Hagu, počeo je da opada prozapadni entuzi-

jizam, pa tako i onaj u pogledu kulturne razmene. Globalna ekonomska kriza 2008. godine dovela je do neoliberalnog zaokreta, koji je, kao uvek i svugde u sličnim okolnostima, uzrokovao i smanjenje budžeta za kulturu. Zaokret ka desnim tendencijama u kulturnoj politici počeo je da se nazire na različitim nivoima.

Posle 1989. godine, 2015. je bila druga veoma dramatična godina u (novijoj) istoriji festivala. Ne samo da *Bitef* više nije imao glavnog simboličkog, ali i stvarnog zaštitnika, drugog od dvoje svojih legendarnih osnivača (Jovan Ćirilov je umro neposredno posle izdanja festivala iz 2014. godine), za kojeg smo videli da je i u najdramatičnijim okolnostima iznalazio kompromise i rešenja, već su te godine i budžetska sredstava za festival bila najniža u njegovoj skorijoj istoriji. Kulturna politika zemlje je i dalje bila konfuzna, zapravo nepostojeća, ali je, s novom promenom vlasti, postojala opasnost da će proevropski 'umivena' ultradesnica iz ratnih devedesetih svoju potisnutu prirodu iskazivati upravo u polju kulture. Kao da je došao odsudni čas... Da li će se *Bitef*, ta mrska svetska i levičarska manifestacija, a koja je, pre svega zbog novčanih poteškoća, upala i u programsku krizu, urušavati i dalje, sve do nestanka, ili će se ona, kao institucija od prvorzrednog značaja (što niko nije mogao da osporava), ipak – spašavati?... Laskam sebi da je prevagnuo stav da je treba spasiti: krajem 2015. godine, za novog umetničkog direktora, trećeg u poluvekovnoj istoriji festivala, imenovali su – mene.

Moj profesionalni odnos s *Bitefom* neprekidno traje više od dvadeset godina. Redovno sam pisao o festivalu u vodećim srpskim dnevnim i nedeljnim listovima čiji sam stalni pozorišni kritičar bio ili jesam (*Politika*, *Vreme*, *NIN*) i stručnim časopisima (*Teatron*), bio sam član žirija, skoro deset godina vodio razgovore sa stvaraocima predstava, a poslednje četiri godine sam, dakle, njegov umetnički direktor. Kao kritičar sam poglavito pisao o pojedinačnim predstavama, ali sam se uvek – kad sam smatrao da je to važno i kad mi je prostor u novinama dozvoljavao – osvrtao i na opštija, konceptualna pitanja vezana za selekciju, pre svega njen odnos prema *novim pozorišnim tendencijama* u aktuelnom svetском kulturnom kontekstu, značajno drugačijem od onog u kojem je *Bitef* nastao. Ovaj drugi fokus mojih kritika *Bitefa* približava nas onome što sam na početku odredio kao uslov da bi profesionalna umetnička kritika bila u funkciji ‘institucionalne kritike’: kontinuirano praćenje aktivnosti neke institucije kulture, s naglaskom na njenim programskim smernicama i principima funkcionisanja u određenom kontekstu, a s namerom da se ta institucija poboljša, transformiše.

Za potrebe ovog rada lapidarno sam prošao kroz deo mojih kritika o *Bitefu* i potvrdio utisak koji sam imao. Bez obzira na ocenu pojedinačnog izdanja festivala, koja je neretko bila visoka, dve primedbe opšteg reda godinama su se, manje ili više

izričito, provlačile kao nekakav lajtmotiv: prva je da godišnji slogan festivala često nije bio u dovoljnoj meri podržan izborom predstava, a druga da se u novom, ‘postpostmodernom’ dobu, ne preispituje izvorno modernističko načelo *Bitefa* – ‘nove pozorišne tendencije’. Posebno je zanimljiv moj završni osvrt na 43. *Bitef* jer se u njemu javljaju obe ove primedbe. ‘Samo dve predstave 43. *Bitefa*, obe iza kojih stoje umetnici iz Rimini Protokola (*Airport kids* i *Kapital*, tom 1), tematski odgovaraju sloganu ‘križa kapitala – umetnost kapitala’¹⁴ Nekoliko redova dalje prelazim na kritiku opšteg koncepta: ‘Što se tiče stalnog, modernističkog slogana *Bitefa* – ‘nove pozorišne tendencije’ – koji je odgovarao ‘istorijskoj avangardi’ iz doba nastanka festivala, on danas, posle postmoderne i u eri postdramskog, sigurno treba da se estetski preispita. Pitanje generalnog koncepta *Bitefa* se obično ne postavlja, jer nas uvek oduševavaju najviši umetnički dometi bar nekoliko predstava. Pošto je ovo bila jedna od najslabijih selekcija u poslednjih nekoliko godina, onda se legitimno oživljava i pitanje koncepta.’¹⁵

U onoj meri u kojoj mogu da se distanciram i svoj kritičarski rad kritički sagledam, čini mi se da se iz ovog citata može da *pretpostavi* – jer je ovde reč samo o jednom uzorku – da aspekt kritike institucije u mojim tekstovima nije bio opsesivna borbena zastava. Naprotiv, tu sam kritiku, iz svesti koliko je *Bitef* bio i ostao *ranjiva* institucija u jednom kulturno i društveno generalno konzervativnom okruženju, strateški potiskivao uvek kada su umetnički dometi

pojedinačnog izdanja bili visoki. *Bitef* je uvek morao i mora da se štiti i brani, čak i onda – ili baš onda! – kada se najoštrije kritikuje.

Da ovakva kritika zaista može da bude *institucionalna*, u smislu da ima uticaja na transformaciju konkretne institucije, o tome svedoči moja kritika već narednog *Bitefa*: ‘ono što se pak može pouzdano da zaključi u vezi sa 44. *Bitefom* jeste to da je namerni izostanak slogana, u sadejstvu s nekim tematskim razgovorima, konačno otvorio jednu autorefleksivnu debatu o konceptu festivala u novim umetničkim i društvenim okolnostima, koja je nedostajala svih ovih godina i koja će, nadamo se, u budućnosti dovesti do novih, možda suštinskih iskoraka.’¹⁶ Iz današnje vizure može se, s osećanjem čak izvesne zapanjenosti, primetiti da sam u poslednjem delu ove rečenice, posle pozitivne ocene otvaranja procesa samopreispitivanja *Bitefa* kao institucije, nagovestio *iskorake u budućnosti*. To bi upravo mogli da budu oni – da li i jesu to izvesno neću ja procenjivati već potonji istraživači – koje će pet godina kasnije početi da pravi novi umetnički direktor *Bitefa* – Ivan Medenica. U ovoj perspektivi postaje posebno bitna gore navedena tvrdnja da kritika institucije, koliko god postojana, ipak nije bila opsesivni lajtmotiv mojih tekstova o *Bitefu*, jer bi, u suprotnom, neko zlonaameran mogao da spekulise da je ovo bila i svojevrsna ‘trgovina uticajem’: uticajni kritičar bez prestanka kritikuje instituciju kulture na čije čelo, zapravo, želi da dođe, što mu na kraju i uspeva... S druge strane, ova se potencijalna optužba može preduprediti još

dvama argumentima, jednim opšteg i drugim partikularnog reda. Na isti način pisao sam i o širem kontekstu/konceptu srpskih pozorišta (o njihovom repertoaru, na primer), pa niti sam postao direktor nekog od njih, niti mi je to ikad bilo ponuđeno. Takođe, svaka profesionalna umetnička kritika koja vrši doslednu i relevantnu ‘institucionalnu kritiku’ jeste istovremeno (sama sobom) i moguća platforma za transformaciju te institucije.

Vrhunac moje kritike *Bitefa* kao institucije bio je opsežan intervju koji sam 2009. za časopis *Teatron* uradio s tadašnjim kustosima festivala, Jovanom Ćirilovim i Anjom Sušom. Osim što ovo nije bio moj autorski tekst, već dug razgovor, vođen u prostoru Muzeja pozorišne umetnosti Srbije (koji izdaje časopis *Teatron*), čiji smo onda transkript skoro u celosti objavili, format ove ‘institucionalne kritike’ se razlikovao i zbog još jednog razloga. Ne toliko sama kritika koliko reakcija na nju poprimila je, sasvim neočekivano, *performativan* ili *akcioni* karakter, i to tako što je, na javnoj promociji časopisa održanoj u Muzeju, Ćirilov burno reagovao na predstavljanje nekih tema o kojima smo, iako neistovetnih stavova, tokom intervjuja mirno razgovarali.

Glavno pitanje u intervjuu bilo je jedno od ona dva koja sam sporadično pokretao i ranije: kako mi-sлити *novum*, tu hipermodernističku odrednicu, u savremenim izvođačkim umetnostima, kojima je već prohujalo i postmodernističko pozorište, a ni njoj srodna, ali ne i istovetna postdramska paradigma više nije nova. Ćirilov i Suša su dali dva različita

odgovora, oba veoma relevantna. Ćirilov je tvrdio da i 'svima koji dolaze posle moderne *novum* je, šta god govorili, bio važan, oni su tragali za novinom putem eklektičnosti, diskontinuiteteta', pa zato 'slogan 'nove pozorišne tendencije' može da bude koristan, s njim možemo vrlo lako da istražimo i ono što dolazi posle istorijske avangarde i moderne.'¹⁷ Suša se pak donekle ogradila od slogana 'nove pozorišne tendencije' i zatim pojasnila kakav je njen odnos prema novom u savremenom teatru i umetnosti. 'Ja odmah moram pomalo da se distanciram u odnosu na odrednicu 'nove pozorišne tendencije'. Doživljam je kao istorijsku kategoriju a ne kao programsku, i to sam nekoliko puta javno rekla. O tome sam čak nekoliko puta i pisala (...) Drugo, mislim da se savremeno pozorište atomizovalo, kao i savremena politika i moda i sve drugo. Duh vremena je takav i više ne možemo da govorimo o *novumu* jer je sve *novum* u odnosu na nešto drugo. Već se dugo u umetnosti, u svim vrstama umetnosti, sve vrti oko manje ili više upečatljivih autorskih poetika, koje kompiliraju, koje su najčešće eklektične, autoreferentne.'¹⁸ Na kraju sam, s iskrenim zadovoljstvom, mogao da zaključim da smo došli do konsenzusa koji je podrazumevao i odgovor na dilemu koju ovde dosad nisam pominjao, a koja se u razgovoru često javljala: da li govorimo o novim tendencijama u međunarodnom ili lokalnom kontekstu. 'Sve troje se slažemo da su 'nove pozorišne tendencije' u prvom redu estetska kategorija koja ima svoj modernistički prizvuk, a ne rezultanta odnosa internacionalni –

lokalni kontekst, ali da one današnjem *Bitefu* nisu programska obaveza. Da mogu biti ideal kome se teži; ideal u smislu žudnje, htenja, sna, ali nisu programska obaveza.'¹⁹

Kada sam postao umetnički direktor *Bitefa*, ove tačke svoje kritike institucije pretočio sam u praksu, akciju, u aktivno preispitivanje, i to već prve, 2016. godine, kad sam, pre njenog unapred najavljenog povlačenja sa selektorske pozicije, festival koncipirao zajedno sa Sušom. Zaključak koji smo ranije zajednički formulisali s tad već pokojnim Ćirilovim artikulisali smo, u kustoskoj praksi 50. *Bitefa*, a primereno jubileju, kao rekapitulaciju različitih formi savremenih izvođačkih umetnosti koje su, iako ne nužno 'nove', i dalje estetski provokativne i drugačije: dokumentarno pozorište, predstave-predavanja, savremeni ples, umetnost performansa, itd.

Sledećih godina ovu sam spoljašnju, medijsku institucionalnu kritiku, sad pretočenu u unutrašnju, kustosku institucionalnu (samo)kritiku, još dodatno zaoštrio, isprofilisao. Umesto uvida u širok spektar savremenih izvođačkih žanrova, fokus sam suzio na po jedan estetski fenomen koji, iako nije nužno morao da bude *nov*, još uvek jeste bio 'radikalan', 'subverzivan', 'prevratnički'. Tako su taj, estetski fokus²⁰ 51. *Bitefa* artikulisale *durational performances* (predstave vrlo dugog trajanja), 52. pozorišne instalacije (predstave bez uživo prisutnih izvođača), 53. 'imerzivne' predstave (s pojačanom gledalačkom participacijom – do granice 'utapanja' sveta gledalaca u svet izvođača). Ovakav pristup te-

melji se na još jednoj platformi s koje polazi moja kustoska praksa – akademskoj. Odlučio sam da, krajnje profesorski, svake godine glavnim programom festivala izdvojim jedan, po mom mišljenju bitan estetski fenomen savremenih izvođačkih praski i da ga dodatno kontekstualizujem odgovarajućim akademskim, teatrološkim skupovima.

Taj ‘edukativni’ aspekt kustoskog koncepta namenjen je, pre svega, lokalnoj sceni jer na njoj nekih od ovih fenomena – instalacije, na primer – nisu prihvaćeni kao deo pozorišta i izvođačkih umetnosti, već samo vizuelnih umetnosti. Reditelj mlađe generacije i član žirija dnevnog lista *Politika* za najbolju režiju na 52. *Bitefu*, Milan Nešković, izneo je paradigmatični stav za ovakvo nerazumevanje savremenih izvođačkih umetnosti, a koji se svodi na tvrdnju da na pozorišnom festivalu nije bilo pozorišta, već tri instalacije, dva koncerta, jedna plesna predstava (i samo četiri pozorišne).²¹ Imajući u vidu ovakav stav – njega je, u vezi s programom 52. *Bitefa*, javno zastupao još jedan reditelj i dvoje-troje kritičara – može se izneti pretpostavka da, i u današnjem kontekstu, pola veka posle njegovog osnivanja i kontinuirane izloženosti lokalne sredine virusu savremenog pozorišta (prevashodno zahvaljujući beogradskom festivalu), *Bitef* i dalje zadržava svoju, kada je kontekst ‘institucionalne kritike’ u pitanju, izvornu misiju: svojom kustoskom politikom on vrši kritiku lokalne pozorišne scene i, još više, (kvazi)teorijskog diskursa koji se oko nje formira.

Nije manje bitna ni institucionalna kritičnost koju program *Bitefa* ostvaruje prema dominantnim oblicima kulturne razmene u današnjoj Srbiji, koji pokazuju znakove onoga što sam gore nabacio kao potencijalnu opasnost. U skladu sa svojom, u osnovi i dalje ideološki konfužnom, ali, ipak, sve više prodesnom kulturnom politikom, Srbija podstiče kulturnu saradnju i razmenu s Rusijom i Kinom, ali ne i Zapadom. Mnogi beogradski teatri imaju redovnu bilateralnu razmenu samo s pozorištima iz Rusije, pored onih iz država bivše Jugoslavije. Pozorišna saradnja u regionu bivše zemlje je posebno i kompleksno pitanje, pa ga zato ostavljam za drugu priliku: ona je, u osnovi, nesumnjivo pozitivna tekovina obnove jednog ratom razorenog multikulturalnog i progresivnog konteksta, ali se u realnosti svodi na interesno umrežavanje umetnika i institucija zarad širenja naših, posle raspada zajedničke zemlje, vrlo malih ‘umetničkih tržišta’. *Bitef* se, naprotiv, okreće prema najširem i to ne samo zapadnoevropskom kontekstu (redovno gostovanje trupa i umetnika iz Nemačke, Švajcarske, Francuske i Belgije), već i prema nezapadnim pozorišnim kulturama koje su, mogu to da kažem, sad procentualno zastupljenije nego i u zlatno doba *Bitefa*. U četiri izdanja festivala u mom mandatu, gostovale su trupe iz: Kine (nezavisna trupa koja nije u ponudi državne razmene), Singapura, Libana, Irana, Izraela, Nigerije i Brazila. Posebno nam je važno, a u budućnosti bi to trebalo da je još приметnije, da jačamo saradnju s kulturama zemalja Pokreta nesvrstanih i time razvijamo

sasvim posebnu, *vlastitu* kulturnu diplomatiju. Ona bi se bazirala na obnovljenim vrednostima antikonijalizma i ravnopravne partnerske saradnje te ostvarivala i direktnu 'institucionalnu kritiku' aktuelne srpske kulturne diplomatije.

Koliko god to moglo da deluje naglo, ovde bih morao da stanem. Kao što sam gore napomenuo, sasvim je neprimereno da ja kritički procenjujem aktuelnu institucionalnu kritičnost *Bitefa* spram lokalno dominantnih scenskih praksi i društvenog okruženja. To je zadatak za nove istraživače.

- 1 Skeikh, 2009: str. 31.
- 2 Raunig, 2009: str. 3
- 3 Usp. Kuljić, 2005.
- 4 Radulović, 2017: str. 147.
- 5 Dragičević-Šešić, 2017: str. 16.
- 6 Ako ostanemo u domenu pozorišta, može se istaći da je deceniju ranije, 1956. godine, u Novom Sadu pokrenuta prva značajna manifestacija jugoslovenske pozorišne kulture, festival nacionalnog dramskog stvaralaštva Sterijino pozorje, a čiji je podnaslov do raspada zemlje bio Jugoslovenske pozorišne igre. Iako je i ono imalo emancipatorsku misiju – podstrek posustaloj nacionalnoj dramskoj produkciji u svim delovima zemlje i prožimanju jugoslovenskih pozorišnih kultura – Sterijino pozorje je, ipak, uvek bilo i, s kratkim prekidima, ostalo smotra tradicionalnog teatra. Ako ni zbog čega drugo onda zbog svoje osnovne premise: shvatanja dramskog teksta kao nužne osnove scenske umetnosti. U pogledu političke podrške koju je imalo, ni jedna druga pozorišna institucija u zemlji nije mogla da se meri sa Sterijinim pozorjem. Ilustracije radi, ključni čovek Pozorja decenijama je bio slovenački 'kulturni radnik', dramaturg Josip Vidmar, koji je, pored drugih visokih političkih i kulturnih funkcija koji je obavljao, bio i predsednik Prezidijuma Narodne skupštine Republike Slovenije, predsednik Slovenske Akademije znanosti in umetnosti, itd.
- 7 O tome u koliko velikoj meri doživljaj, artikulacija i analiza estetskih pojava prikazanih na *Bitefu* koje je razvijao Vladimir Stamenković u svojim kritikama odgovara današnjim najsavremenijim konceptima studija pozorišta i izvođenja videti odeljak 'The embodied criticism of

- Vladimir Stamenković u tekstu Tine Perić ‘The Critic and his Body: When the Mind Becomes Silent’ u *The Critic is Present Or: towards Embodied Criticism* (ur. Ivan Medenica), Sterijino pozorje, Novi Sad, 2018.
- 8 O ovome više videti u: Radulović, Ksenija, *Surova klasika: rediteljski zaokreti u tumačenju dramske klasike*, FDU/Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 2019.
- 9 Dragičević-Šešić, 2017: str. 19.
- 10 Ibid.: str. 12.
- 11 Ibid.: str. 16.
- 12 Svoj izbor Ćirilov je branio utemeljenim strahom i brigom da bi i najkraći prekid u odvijanju *Bitefa*, imajući u vidu to da i u doba svog najvećeg procvata on nije imao nepodeljenu podršku, mogao da dovede do njegovog gašenja.
- 13 Suša, 2017: str. 158.
- 14 Medenica, 2009: str. 50.
- 15 Ibid.
- 16 Medenica, 2010: str. 68.
- 17 Medenica, 2009a: str. 10.
- 18 *Ibid.*
- 19 *Ibid.*, str. 17.
- 20 Pored estetskog, svako izdanje festivala u mom mandatu moralo je i još uvek mora da ima i neki aktuelni tematski (problemski) fokus jer je društvena refleksija i kritičnost, i to u najširem međunarodnom kontekstu, oduvek bila, pored prepoznavanja novih tenedencija, bitno svojstvo *Bitefa*.
- 21 Ovaj stav je izneo po završetku festivala, objašnjavajući kako je i zašto glasao u žiriju (‘Ceo svet jeste pozornica, ali nije sve pozorište’, *Blic*, 28.9.2018., Beograd).

Literatura

- Dragičević Šešić, Milena, ‘Cultural Diplomacy in Practice: Mira Trailović, BITEF and Geopolitics’, u *Cultural Diplomacy: Arts, Festivals and Geopolitics* (ur. M. Dragičević Šešić), Creative Europa Desk and Faculty of Dramatic Arts in Belgrade, Beograd, 2017.
- Kuljić, Todor, *TITO, sociološko-istorijska studija*, Gradska narodna biblioteka Zrenjanin, Zrenjanin, 2005.
- Medenica, Ivan ‘Kriza festivala’, u *NIN*, 1. oktobar, Beograd, 2009.
- Medenica, Ivan, ‘Otkrivanje novog nije obaveza’, u *Teatron* 148/149, Godina XXXIV, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd, 2009a.
- Medenica, Ivan, ‘Slike čežnje’, u *NIN*, 30. septembar, Beograd, 2009.
- Nešković, Milan, ‘Ceo svet jeste pozornica, ali nije sve pozorište’, u *Blic*, 28. septembar, Beograd, 2018.
- Perić, Tina, ‘The Critic and his Body: When the Mind Becomes Silent’, u *The Critic is Present Or: towards Embodied Criticism* (ur. I. Medenica) Sterijino pozorje, Novi Sad, 2018.
- Radulović, Ksenija, ‘The Foundation of Bitef (1967) and Cultural Diplomacy of Socialist Yugoslavia’, u *Cultural Diplomacy: Arts, Festivals and Geopolitics* (ur. M. Dragičević Šešić), Creative Europa Desk and Faculty of Dramatic Arts in Belgrade, Beograd, 2017.
- Radulović, Ksenija, *Surova klasika: rediteljski zaokreti u tumačenju dramske klasike*, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 2019.
- Raunig, Gerald, ‘Instituent Practices: Fleeing, Instituting, Transforming’, u *Art and Contemporary*

- Critical Practice: Reinventing Institutional Critique* (ur. G. Raunig i G. Ray), MayFlyBooks, London, 2009.
- Skeikh, Simon, 'Notes on Institutional Critique', *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique* (eds. Gerald Raunig and Gene Ray), MayFlyBooks, London, 2009.
- Suša, Anja, 'BITEF in the New Millennium: From One Crises to Another', u *Cultural Diplomacy: Arts, Festivals and Geopolitics* (ur. M. Dragičević Šešić), Creative Europa Desk and Faculty of Dramatic Arts in Belgrade, Beograd, 2017.

Kazalo pojmova

adresat kritike – 115, 118-119, 121, 129
afekti – 21, 42, 53, 56-57, 76, 99, 101, 104
arhiv – 11, 139-142, 148, 151
autentičnost – 25, 27, 66-67, 72-78, 167
cisheteronormativnost – 97-98
dijalog – 18, 20, 32, 122-123
društvene mreže – 20-22, 30, 69, 73, 75, 77-78, 123
fandom – 9, 20-23, 27
fanovi – 22-23
hiperkritičnost – 28-29
hipokritičnost – 22
infrastruktura – 5, 117, 147-151
institucionalna kritika – 11-12, 156-159, 164, 166-169, 174-175, 177-180
javna sfera – 21, 79
javnost – 5, 10-11, 79, 98-99, 103-104, 114-121, 123, 127-129, 140-141
kazalište/pozorište – 9, 11, 26-28, 38, 67-70, 97, 138-151, 162-168, 176-178
 postdramsko – 38, 53, 84, 144, 147, 173, 175
kontekst – 16, 24-25, 27, 39, 94, 106, 123, 140, 142, 147
korporalnost – 9, 94, 107, 144
kritika
 kao metadiskurz – 139, 146-147
 kao PR – 114
kulture politike – 6, 163, 165, 170-171, 179
novo kazalište – 143-145
online izvedba – 10, 41-43, 66-67, 80, 83, 85
partitura – 42, 45, 49, 53, 56
predložak – 9, 35, 38, 40, 42-43, 46, 50-53, 56-57
privatna izvedba – 54-55

projektni sustav – 11, 115, 117, 132

protujavnost – 115, 127, 129

publika

 ‘profesionalna’ – 16, 25-28

reenactment – 46, 47, 50-53, 57, 61

rekonstrukcija – 40, 46, 56-57, 60

suvremeni ples – 116, 121, 126

visceralnost – 42, 58

Biografije autorica i autora

Una Bauer (1978.) docentica je na Odsjeku dramaturgije pri Akademiji dramske umjetnosti. Doktorirala je na Queen Mary University of London s tezom iz područja suvremenog plesnog kazališta. Tekstove najčešće objavljuje na portalu Kulturpunkt.hr ili u časopisu *Gordogan* jer podržava temeljito razumijevanje kulture i umjetnosti koje zastupaju. Objavila je knjigu o kazalištu i svemu ostalom, uključujući džemperice za čajnik i bicikle, *Priđite bliže: o kazalištu i drugim radostima* (Novi Gordogan, 2015.). Područja interesa: plesno kazalište, eksperimentalne kazališne prakse, umrežene javnosti, javna sfera, povijest ideja, afekti i emocije, studije smrti.

Ana Fazekaš (1990.) diplomirala je komparativnu književnost te ruski jezik i književnost 2015. godine na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je trenutno na posljediplomskom doktorskom studiju književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Primarno područje interesa joj je teorija psihoanalize u kontaktu s feminističkom i *queer* kritikom. Kroz odabrane primjere radova umjetnica 20. stoljeća naovamo, u disertaciji istražuje interakcije i transformacije kompleksa erosa i agresije kao komponenti patrijarhalno konstruirane ženskosti. Od 2012. godine u različitim publikacijama redovno objavljuje kritičke tekstove o izvedbenim umjetnostima. Trenutno je članica uredništva časopisa za

plesnu umjetnost *Kretanja*, redovna vanjska suradnica časopisa *Kazalište* i portala Kulturpunkt.hr te urednica kulture u *ELLE* magazinu.

Nataša Govedić (1969.) članica je Hrvatskog društva pisaca, Hrvatskog društva pisaca za djecu i Hrvatskog društva kazališnih kritičara i teatrologa. Sustavno objavljuje knjige, a piše prozu, kritike, znanstvene studije, poeziju i eseje. Redovna je kritičarka *Novog lista* te glavna urednica feminističkog časopisa *Treća*. Zaposlena je na Akademiji dramske umjetnosti, Odsjek dramaturgije. Dugotrajno predavački surađuje i s Učiteljskim fakultetom, Mirovnim studijima i Centrom za ženske studije.

Mario Kikaš (1987.) radnik je u kulturi, novinar i nezavisni istraživač. Vanjski je suradnik nekoliko regionalnih medija (Bilten, Slobodni Filozofski, Vox Feminae, Kulturpunkt.hr) i organizacija (BLOK, Crvena) te član BRID-a (Baze za radničku inicijativu i demokratizaciju). Od 2013. do 2015. bio je član uredništva *Zareza*, a nakon toga i glavni urednik časopisa *RAD*. Trenutno živi u Beču gdje se na MA istraživačkom studiju bavi globalnim kontekstom rada u kulturnim industrijama.

Ivan Medenica (1971.) je redovni profesor Istorije svetskog pozorišta i drame (osnovne studije), te Uvoda u studije pozorišta i izvođenja (doktorske studije) na Fakultetu dramskih umjetnosti u Beogradu. Osim u nauci i pedagogiji, Medenica je akti-

van i u oblasti pozorišne kritike, koju preko dvadeset godina redovno piše u vodećim srpskim listovima (*Politika, Vreme, NIN*), a za svoj kritičarski rad šest puta je dobio Sterijinu nagradu. Istu nagradu dobio je i za teatrologiju, i to za knjigu *Tragedija inicijacije ili nepostojani princ*. Direktor je konferencija i član Izvršnog odbora Međunarodne asocijacije pozorišnih kritičara (IATC/AICT). Od 2003. do 2007. godine bio je umetnički direktor festivala *Sterijino pozorje* u Novom Sadu, a od 2015. je umetnički direktor festivala *Bitef*.

Mila Pavićević (1988.), dramaturginja, spisateljica i kulturna radnica, odrasla je u Dubrovniku, a trenutno živi u Berlinu. Radi u polju suvremenog plesa i koreografije. Piše fikciju i teorijske i kritičke tekstove koji su prevedeni na različite jezike i objavljeni u različitim kontekstima.

Hana Sirovica (1991.) od 2019. radi kao novinarka na portalu Kulturpunkt.hr. Diplomirala je komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu i završila obrazovni program Centra za ženske studije. Objavljivala je tekstove i kritike izvedbi u različitim medijima.

04	Predgovor
15	Trajno stanje, neprestano zbivanje: kritika NATAŠA GOVEDIĆ
37	Skriptiranje života: nevidljiva izvedba i nemoguća kritika ANA FAZEKAŠ
65	Dramski likovi na društvenim mrežama: proces proizvodnje <i>online</i> osobnosti u odnosu na (suvremenu) fikciju autentičnosti UNA BAUER
91	Kondicionalnost <i>queer</i> kritike (ili o gledateljskoj dosadi, kritičarskom oprezu i zamornom pisanju) HANA SIROVICA
113	Plesna kritika, recepti za neuspjeh MILA PAVIĆEVIĆ
137	Kazališna kritika kao sekularna infrastruktura MARIO KIKAŠ
155	Institucionalna kritika i 'institucionalna kritika': slučaj <i>Bitef</i> IVAN MEDENICA
186	KAZALO POJMOVA
188	BIOGRAFIJE AUTORICA I AUTORA
194	IMPRESSUM

Skupina autora

NEPOTISNUTA SUBJEKTIVNOST

Pojmovnik kritike izvedbenih umjetnosti

IZDAVAČI

Kurziv – Platforma za pitanja kulture, medija i društva

Ulica baruna Trenka 11, HR-10000 Zagreb

T/F +385 1 78 98 732

info@kulturpunkt.hr, <https://www.kulturpunkt.hr>

Udruga za promicanje kultura Kulturtreger

Martićeveva 14d, HR-10000 Zagreb

T +385 1 46 16 124, F +385 1 46 16 123

info@booksa.hr, <http://www.booksa.hr>

AUTORI Una Bauer, Ana Fazekas, Nataša Govedić, Mario Kikaš,

Ivan Medenica, Mila Pavićević, Hana Sirovica

UREDNICI Marija Krnić & Lujo Parežanin

LEKTURA Marija Krnić, Lujo Parežanin, Ivana Pejić, Hana Sirovica

OBLIKOVANJE đkć

PISMA Noe Text, Danzza Bold

PAPIR Book Holmen 80gr/m2

TISAK Kerschhoffset, Zagreb

NAKLADA 300 kom

Zagreb, prosinac 2019.

CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu

Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu

pod brojem 001054678.

Ova publikacija tiskana je uz financijsku podršku Zaklade 'Kultura nova' u sklopu projekta 'Svijet oko nas – metamorfoze pojma kritike' u suradnji partnerskih udruga Kurziv (Hrvatska), Kulturtreger (Hrvatska), Kontrapunkt (Makedonija), SCCA-Ljubljana (Slovenija) i SEEcult (Srbija). Mišljenja izražena u ovoj publikaciji odražavaju isključivo mišljenja autora i ne izražavaju nužno stajalište Zaklade 'Kultura nova'.

Publikacija je dio programa 'Kritika – jučer, danas, sutra' koji se realizira uz financijsku podršku Ministarstva kulture RH i Grada Zagreba.



Kulturtreger

ISBN 978-953-8256-06-6



9 789538 256066

Kurziv

ISBN 978-953-57307-7-4



9 789535 730774

