

Višnja Rogošić

Brine me kako je kazalište prebrzo napustilo svoje naslijeđe

Razgovor s Bonnie Marrancom

Bonnie Marranca pripada veteranima njujorške kritičke scene, a vrijednost njezina uvida među ostalim leži u tridesetpetogodišnjem kontinuitetu analize gradske avangarde koju je počela pratiti od polovice 1970-ih godina – razdoblja kad se događa smjena generacija na Off-Off-Broadwayu, kad umjetnost performansa stječe žanrovsku prepoznatljivost, kad scena postmodernoga plesa gradi nove tjelesne, prostorno-vremenske i vrijednosne parametre svoga područja. S Gautamom Dasguptom pokrenula je 1976. godine časopis *Performing Arts Journal* koji će dva desetljeća kasnije promijeniti ime u *PAJ: A Journal of Performance and Art* sugerirajući nepodijeljen interes glavne urednice za izvedbu i suvremenu vizualnu umjetnost. Do danas jedan od nekoliko najznačajnijih časopisa unutar područja izvedbenih umjetnosti, već od 1979. godine *PAJ Publications* je počeo objavljivati i knjige – eseje, studije o pojedinim umjetnicima, prijevode dramskih tekstova i drame domaćih autora, romane, pa



čak i tekstove o hrani i vrtlarstvu koji otkrivaju druge strasti urednice. U njenoj autorskoj bibliografiji nalazi se više zbirki eseja kao što su *Theatrewritings* (1984), *Ecologies of Theater* (1996) i *Performance Histories* (2008). Njima je zahvatila različita umjetnička područja, od književnosti do glazbe, i problematike, od obrazovanja do etike izvedbe, ali i kontinuirani niz intervjua s umjetnicima, čime pokazuje

kako nastoji komunicirati sa scenom bez posrednika. Od početka esejističke karijere radi na uvođenju nove kazališne terminologije – njezin najpoznatiji pojam vjerojatno je *kazalište slika* koje krajem 1970-ih vidi u predstavama Roberta Wilsona, Richarda Foremana i Leeja Breuera – dok se svojim polemičkim asocijativnim pismom trudi uvjeriti čitatelja te ga zasititi informacijama i direktno formuliranim, često radikalnim stavovima, što je razvidno i u sljedećemu razgovoru.

Čini se da New York funkcionira poput neke vrste slobodnoga liminalnoga tržišta gdje tisuće talentiranih mladih umjetnika u svojim 20-ima i 30-ima dolaze kako bi razmijenili talent, ali ga nakon nekoga vremena i napuštaju jer je teško održati korak s gradom. Kako ta aberacija u umjetničkome "ekosustavu" – značajno manji broj onih koji na sceni odrastaju i stare – utječe na njega?

Ako ste slušali govor *State of the Union* predsjednika Obame prije nekoliko dana, mogli ste primjetiti kako se on stalno referirao na obrazovanje tvrdeći da je Amerika u zaostatku kad je riječ o sveučilišnim studentima. Govorio je isključivo o prirodnim znanostima i matematici, iako je golemi broj ljudi u zemlji, oko 800.000 studenata, u humanistici i nitko nikada ne priča o tome gdje će ti ljudi raditi. Točno je, u New Yorku je oduvijek bilo mnogo mladih umjetnika, ali ne znamo koliko će njih za deset, petnaest ili dvadeset godina od umjetnosti moći živjeti. Imamo možda 2500 sveučilišta na kojima možete diplomirati iz nekoga umjetničkoga područja i mnogi studenti žele biti umjetnici. Mislim da ljudi subliminalno znaju kako je umjetnik posljednja slobodna osoba u društvu.

Scena se jako promijenila. Ona u koju sam ja ušla nakon diplomskoga studija 1970-ih godina bila je puno cjelovitija. Mogli ste živjeti na Manhattanu i kad niste imali mnogo novca. Članovi mnogih skupina u to vrijeme, primjerice The Wooster Group ili Mabou Mines, izvan kazališta bili su nezaposleni, ali su si još uvijek mogli priuštiti život i stan. Očito je da sadašnje ekonomije više ne mogu podržavati sve one koji bi htjeli biti umjetnici i živjeti od svoje umjetnosti. Mislim da to više nije moguće i da će mnogi umjetnici jednostavno odustati, preteško je. Također, s odrede-

Mnoge se stvari događaju, ali čini mi se da je najproblematičnija, ili u najmanju ruku zanimljiva činjenica da danas, tridesetak godina nakon drugoga vala avangarde, umjesto stvarnoga eksperimentiranja na sceni možemo pronaći avangardne klišeje. Mislim da ta situacija ne može trajati jako dugo.

nim poetikama u ovoj ste kulturi zauvijek marginalizirani u svijetu neprofitne umjetnosti i samo se rijetki, poput Laurie Anderson ili Philipa Glassa, probiju do brojne komercijalne svjetske publike. The Wooster Group koja djeluje od polovice 1970-ih jedna su od najutjecajnijih skupina kad je riječ o stvaranju novoga kazališnoga vokabulara, ali se nikad neće moći obogatiti s onim što rade. To je jednostavno nezamislivo jer treba mnogo truda kako bi se prikupila financijska potpora za njihov rad, a izvode u malim prostorima i mogu prodati samo ograničeni broj karata. Mogu odlaziti na turneje, ali ih čekaju goleme količine posla oko arhiviranja i obnavljanja prošlih predstava kako bi izgradili repertoar, potom stvaranja novih predstava i njihova izvođenja.

Njujoršku scenu pomno pratite već desetljećima analizirajući promjene kroz koje ona prolazi, od fokusiranja na kolektivno stvaralaštvo i događajnu vrijednost umjetničke izvedbe 1960-ih i 1970-ih godina, preko kazališta slika kasnih 1970-ih godina i obnovljenoga zanimanja za pitanja reprezentacije i priče 1980-ih godina. Koje aktualne trendove primjećujete na sceni? U siječnju sam dobila jako dobar uvid u radove iz područja plesa, kazališta i škola vizualnih umjetnosti. Vidjela sam dosta predstava na festivalu Under the Radar, te istovremeno niz radova na festivalu COIL u P.S.122 i festivalu plesa i umjetnosti performansa pod nazivom American Realness koji se održavao u Abrons Arts Center. Moram reći kako su mnogi od radova koje sam vidjela razočaravajući i samodostatni. Čudno je kako se umjetnici u današnje vrijeme teže referirati na neke ranije radove ili umjetnike umjesto da stvaraju originalni materijal, pa su izvedbe, primjerice, izgrađene oko Josepha Beuysa

Došli smo do točke u kojoj se mnogi ljudi involvirani u područje izvedbenih studija ne bave umjetnošću nego kulturom. Za mene je tu riječ o pravom jazu zbog kojega me sve više privlači svijet vizualnih umjetnosti.

ili Andyja Warhola koji se čini prilično uobičajenom fokalnom točkom. Imam osjećaj da mnogi ljudi misle kako je već sve napravljeno – to čujem čak i u razgovorima sa studentima koji žele biti umjetnici. Ne mogu to prihvatiti jer bi to značilo prihvatiti ograničenost imaginacije. To je nemoguće. Mislim da je u pitanju samo lijenost i klišeizirani način stvaranja. Većina radova ne čine mi se jako kvalitetnima, iako ima iznimaka. Mislim da je odvratanje od teksta u kazalištu, od dramske literature i njenih uprizorenja, čak i kad je riječ o radikalnim i uzbudljivim predstavama, jako utjecalo na ovu scenu i ako pogledate bilo koju od deset najpoznatijih skupina na alternativnoj sceni koja se bavi nekom vrstom eksperimentalnoga kazališta, niti jedna ne postavlja dramske tekstove. Uvijek je u pitanju tekst u tekstu, ili manipulacija, ili kolaž, ili arhivske stvari. S druge strane, tu je i pitanje utjecaja čitavoga područja novih medija na kazalište i narativ. Mnoge se stvari događaju, ali čini mi se da je najproblematičnija, ili u najmanju ruku zanimljiva činjenica da danas, recimo tridesetak godina nakon razvoja kazališta slika i drugoga vala avangarde, umjesto stvarnoga eksperimentiranja na sceni možemo pronaći avangardne klišeje ili predvidive elemente. Mislim da ta situacija ne može trajati jako dugo.

Može li razvoj izvedbenih studija, u smislu primjene paradigme izvedbe na pisanje, pomoći u obnavljanju veze između scene i dramskoga teksta?

Razmišljati o svemu kao o izvedbi otvara jako puno problema. Nema sumnje da su izvedbeni studiji prevladavajuća ideja u naprednome svijetu izvedbe, ali su istovremeno jako akademski. Primjerice, sljedećega tjedna u New Yorku se odvija velika godišnja konferencija na području vizualnih umjetnosti, skup College Art Association, na kojoj sudjeluju mnogi umjetnici, izbornici, voditelji insti-

tucija i akademici. Ako pogledate organizacije iz područja izvedbenih studija ili kazališta, one su sastavljene gotovo isključivo od akademika. Također, čini mi se kako se diskusija o izvedbi razvila u potpunosti u pravcu teorije, a teorijski vokabular postaje nerazumljiv bilo kome izvan toga polja. To je posve prevladalo kad je riječ o najvećoj konferenciji Performance Studies International i školovanju ljudi na doktorskim studijima. Došli smo do točke u kojoj se mnogi ljudi involvirani u područje izvedbenih studija ne bave umjetnošću nego kulturom. Za mene je tu riječ o pravom jazu zbog kojega me sve više privlači svijet vizualnih umjetnosti.

Doista se čini kako se umjetnička izvedba gubi među neumjetničkim unutar polja izvedbenih studija.

U svom sam se pisanju tijekom posljednjih 35 godina uvijek tome protivila. Ne slavim proliferaciju percipiranja svega kao izvedbe, iako o tome nikada nismo vodili diskusiju u ovoj zemlji. Čini mi se da je ovo ohrabriranje podvajanja sebe i promatranja sebe kao izvođača vrlo opasno. Protivim se promatranju društva u cijelosti kao spektakla i općenito sam kritična kad je u pitanju gledište izvedbenih studija. *PAJ: A Journal of Performance and Art* je uvijek zauzimao stajalište nasuprot časopisa *The Drama Review* i izvedbenih studija u tom smislu jer ja vjerujem u primarnost umjetničkoga objekta. Također, pokušavam razdvojiti akademsko pisanje, koje se prezentira na konferencijama i u većini časopisa, od radova koje želim objavljivati u *PAJ-u*. *PAJ* ne smatram akademskim časopisom i u njemu težim objavljivati nove oblike kritike i nešto što bi bilo sličnije novinarstvu visokoga stila ili sofisticiranoj esejistici.

U tom slučaju, kakav je vaš stav o aktualnoj prijetnji "objavljuju ili nestani" koja rezultira velikim količinama posve beskorisnoga akademskoga pisma lišenoga bilo kakvih konkretnih i izvornih misli i sastavljenoga od prepričavanja i citata iz "važnih" knjiga?

Čitav se program izdavaštva *PAJ-a* protivi toj praksi i ja ne objavljujem takve radove. No istina je, postoje knjige o izvođenju žalovanja, izvođenju povijesti, izvođenju roda, a svako toliko novi niz teorija postane centar toga pisanja. Neko vrijeme tu je bila dekonstrukcija, reference na

Baudrillarda, Derridaa i Lyotarda, sad bi se mogli spominjati Agamben i Badiou. U svijetu vizualnih umjetnosti modna je relacijska estetika. Jedva da možete pročitati bilo što o gradu, a da se u tome ne spominje Michel de Certeau. To je tako predvidivo. Iskreno, mislim da je mnogo disertacija beskorisno i da bi ljudi trebali učiti kako biti arhivari i novi kuratori. Prije svega, ekonomija više ne može podržavati objavljivanje knjiga na isti način, možda će naposljetku sve one morati biti elektronske knjige. Postalo je tako skupo izdavati knjige, čak i kad je u pitanju samo tisuću primjeraka i proces zahtijeva tako mnogo vremena, doista je teško. Ne vjerujem u puko "štancanje" svih tih knjiga i eseja, ali danas mladi profesori moraju proizvoditi toliko toga kako bi popunili životopis, mogli napredovati i dobiti stalna ili nova mjesta na fakultetima. Ne znam zašto ne dolazi do vala protesta među mladim profesorima kako bi se tome stalo na kraj! Ne znam čemu takav konformizam i bojažljivost! Nema velikih pokreta protiv procedura dobivanja stalnih radnih mjesta, protiv iskorištavanja mladoaga osoblja ili situacije u kojoj se nalaze vanjski suradnici ili korporatizacije sveučilišta. Politika je subliminirana u teoriju, ali u konačnici čovjek živi život, a ne teoriju. Vidim da to počinje prevladavati i na europskim sveučilištima. To je još jedna od stvari koje otežavaju situaciju u kazalištu. Postoji takav jaz između alternativne scene i komercijalnoga kazališta. Ovdje imamo paralelne kulture.

Usprkos tome, mislim da je ovo vrlo uzbudljivo vrijeme u razvoju izvedbe jer u svijetu umjetnosti svjedočimo konstruiranju njene povijesti. To se vidi u radu *Performe*, bjeznala koji je pokrenula RoseLee Goldberg, u muzejima, u umjetnosti performansa, u videu, plesu, npr. kako je naslijede plesača skupine Judson Dance Theater utjecalo na suvremeni svijet. Umjetnici konstantno slave, kritiziraju i otvaraju se prema tome naslijeđu što me zanima jer zahvaća i iskrivljenje u povijesti izvedbe, nastalo zbog toga što svijet suvremene umjetnosti općenito ne voli kazalište i ne poznaje njegovu povijest.

S druge me strane brine nedostatak povijesnoga konteksta u kazalištu, kako je kazalište prebrzo napustilo svoje naslijeđe, za razliku od vizualnih umjetnosti i plesa. Čak se i najutjecajnijsi dramski pisci iz 1960-ih godina koji su

pokrenuli mnoge eksperimente i otvorili danas prevladavajuća pitanja poput igranja ulogama ili rodom, jedva ponovo izvode i o njima se malo piše. Primjer je Ronald Tavel koji je bio scenarist Andyja Warhola – znamo za Warholov film *Kitchen*, ali što je s Tavelovim naslijeđem? Kazališni me svijet zabrinjava jer je s jedne strane jako akademski u smislu utjecaja sveučilišta, a s druge tako komercijalan i glup u glavnoj struji. Kao što sam rekla, imamo te suprotstavljene kulture i to je poput nekakve bolesti.

Što je s položajem suvremenih dramskih tekstova i pisaca na njujorškoj sceni? Tko bi, osim samih autora, primjerice, uprizorio tekstove Joyce Cho?

Program koji vodi Mac Wellman na Brooklyn Collegeu vjerojatno je jedno od najutjecajnijih mjesta koje obrazuje mlade dramatičare. Mnogi su diplomanti s fakulteta otišli izravno u kazalište, objavljuju svoje radove, osnivaju trupe i čini se kako svi ti umjetnici prihvaćaju avangardni humor i satiru. Joyce Cho je jedan takav primjer skupine pisaca. Međutim, nema pravih velikih produkcija ili dovoljno resursa kako bi se djela eksperimentalnih dramskih pisaca uprizorila na pravi način. I sama sam rekla Macu kako mislim da uprizorenja njegovih drama pate od nedostatka dobrih ozbiljnih redatelja koji bi ih postavili. Žalosan je što naši veliki redatelji poput Elizabeth LeCompte ne postavljaju suvremene drame.

Niti jedan od naših pisaca koje ozbiljni kazališni mislioci smatraju najbitnijima nije nikada dobio Pulitzerovu nagradu – Mac Wellman, Maria Irene Fornes, Wallace Shawn. Robert Wilson je bio finalist, ali je odbor tvrdio kako *The Civil Wars* nije tekst. Čak i ljudi koji su u svojim šezdesetima ili sedamdesetima nikada nisu dobili nagradu ove druge kulture koja je usmjerena samo prema komercijalnome svijetu i često bira mediokritete kako bi ih nagradila i financijski podržala. Teško je zamisliti kakva su se djela igrala prije trideset godina u Lincoln centru u usporedbi s onim što se tamo može vidjeti danas. Ili čak na Broadwayu. Nekad su tu bile njemačke ili češke drame u prijevodu, a to je danas gotovo nezamislivo. Naša kazališna kultura progresivno propada.

Nisam sigurna da na horizontu vidim ikoga tko bi se vra-

Pokušavam razdvojiti akademsko pisanje, koje se prezentira na konferencijama i u većini časopisa, od radova koje želim objavljivati u PAJ-u. PAJ ne smatram akademskim časopisom i u njemu težim objavljivati nove oblike kritike i nešto što bi bilo sličnije novinarstvu visokog stila ili sofisticiranijoj esejistici.

tio dramskome piscu i tekstu jer dramska literatura u obrazovanju danas ima malu ulogu. Samo je dodiplomski program usmjeren na glumu i dramu, kad dođete do post-diplomskoga studija sve se pretvara u teoriju pod utjecajem izvedbenih studija.

U eseju Kazalište i sveučilište na kraju dvadesetoga stoljeća iz 1995. godine primjetili ste kako znanje koje bi studenti kazališnih programa na američkim sveučilištima trebali usvojiti nije dovoljno jasno određeno. Pogoršava li se ta situacija s jačanjem utjecaja izvedbenih studija koji, usmjereni paradigmom izvedbe, potencijalno mogu zahvatiti bilo koje područje?

Da, ali ljudi danas ne žele razgovarati o kvaliteti, ili ukusu, ili standardima ili usporedbama. Izgleda da kriteriji unutar kojih smo razmišljali o umjetnosti ne postoje u kazalištu, no osjećam kako postoje u vizualnoj umjetnosti. Iz svoga iskustva slušanja povjesničara umjetnosti, čitanja kritike i odlazaka u muzeje primjećujem kontinuiranu kritiku umjetničkoga objekta i postojanje povijesne perspektive, skupa s praćenjem pojedinačnih umjetnika kroz čitave njihove karijere. U kazališnome svijetu imate komercijalno kazalište koje svemu daje publicitet i u kojem ne postoji temeljita kritika i akademiju koja umjetničku vrijednost zanemaruje u korist teorije pa kazališni svijet upada u neku vrstu samodostatnoga razgovora sa samim sobom.

Taj monolog pokušavate pretvoriti u razgovor, među ostalim i ponudom korisnih kritičkih termina izvedenih analizom iz umjetničkih radova. Možete li detaljnije objasniti dva vaša pojma – “ekologije kazališta”, ujedno i naziv zbirke eseja iz 1996. godine, te “medijaturgija” koji ste povezali s radom Johna Jesuruna i

skupine The Builders Association?

U prvom dijelu zbirke *Ekologije kazališta* fokusirala sam se na ideju Gertrude Stein o drami kao krajoliku, nešto što sam nazvala *muz/ekologijom* Johna Cagea referirajući se na njegovo polje zvukova te dramaturgiju kao ekologiju u kazalištu Roberta Wilsona. Proučavanje ekologije kazališta započinje proučavanjem izvedbenoga prostora što se stvarno mijenja sa simbolizmom i ranim idejama o konceptualnoj izvedbi. Kad je riječ o suvremenoj izvedbi, na takav se način mogu promatrati hepeninzi, ambijentalno kazalište i prostorom određeno kazalište. Misao o prostoru kao polju otkrovenja vrlo je jaka u američkim radovima. Možemo uzeti u obzir klimu djela, njegovu geografiju, biljne i životinjske vrste, kvalitetu zraka i svjetla. U moju su knjigu uključeni i tekstovi o *autobiologiji* i biocentризmu Rachel Rosenthal te razmišljanja o Heineru Mülleru koji je prirodnu povijest povezoao s poviješću svijeta. Ne bavim se neodređenom *new age* idejom nego širim pogledom na etiku izvedbe.

U recentnijim radovima okrenula sam se pitanjima novih medija i izvedbe kako bih razvila pojam *medijaturgije* te ga iskoristila za opis nekih novih izvedbi. U predstavi *Super Vision* skupina The Builders Association koristila je živu i virtualnu izvedbu tako da je novi medij utkala u proizvodnju samoga djela, a ne tek dodala izvedbi. U sadržaje svojih djela integrirao ga je i John Jesurun, koji je pionir u korištenju filma i videa u kazalištu. Zanimao me koncept izvedbe kao scenografije u njegovu kazališnom djelu *Firefall*, koje je kroz čitavu izvedbu promoviralo internet. Izvođači su sjedili za stolom, surfajući na svojim prijenosnim računalima dok su se na ekranima na zidu iza njih stalno izmjenjivale web-stranice projicirane s njihovih računala, žive snimke s kamera i prethodno snimljene slike. Tu se o *medijaturgiji* može razmišljati kao o metodi kompozicije.

Kojim se projektima trenutno bavite?

Većinu mi vremena oduzima pripremanje stotoga broja *PAJ-a* koji će izaći sljedeće zime. Planiram posvetiti čitav broj suvremenim umjetnostima, sastaviti ga od umjetničkih izjava, intervju a i dijaloga – glasova mnogih generacija i mnogih umjetničkih praksi. Okupit ću svoje trenutne

misli o izvedbi u esej kojim ću najaviti broj, razmišljajući o izvedbi iz perspektive urednice *PAJ-a* od 1976. godine.