

ne, Franom Gerbičem, nastavila je prikazom djelovanja Josipa Nollija kao tumača Nikole Šubića Zrinskog, omiljene operetne pjevačice Irme Polak i Erike Druzovič, a analizom su obuhvaćeni još poznati *meffistofele* bas Josip Križaj, baritoni Ivan Levar i Rudolf Bukšek, značajni tenor Josip Rijavec, prvi bariton zagrebačke opere Robert Primožič, izvrsni Gotovčev Ero Mario Šimenc, operni velikan Josip Gostič, koji se razvijao od lirskog do dramskog tenora, postojani tenor Božidar Vičar, wagnerijanski pjevač Marjan Rus, čest partner Zinke Kunc Ivan Francl, prva sopraniistica Marija Podvinez, znameniti Gotovčev Miča iz *Ere s onoga svijeta* Josip Šutej, pjevač zahtjevnih uloga Noni Žunec, omiljeni tenor Rudolf Francl, splitski tenor Attilio Planinšek, jedan od najznačajnijih pjevača i nezamjenjivi Ero Janez Lotrič, kao i još neki pjevači te dirigenti Mirko Polič, Demetrij Žebre, Samo Hubad i Uroš Lajovic.

U trećem dijelu knjige Henrik Neubauer piše o slovenskim baletnim umjetnicima koji su, u odnosu na dramske i operne umjetnike, nešto kasnije i u manjem broju dolazili u hrvatska kazališta. Kao vrstan poznavatelj povijesti baletne umjetnosti i profesor na Glazbenoj akademiji u Ljubljani, ali i kazališni praktičar, operni pjevač i koreograf, načinio je pregled nekoliko slovenskih umjetnika koji su svojim djelovanjem obogatili baletnu scenu u Hrvatskoj, a svoje je priloge potkrijepio navodima iz kazališne kritike. U zagrebačkom su baletu djelovali Stane Leben i Štefan

Furijan, podjednako u klasičnom i suvremenom repertoaru, a prinova je balerina Mateja Pučko-Petković. U Osijek je došao sredinom 20. stoljeća Štefan Suhi kao šef baleta, koreograf i plesač. Riječku je baletnu scenu oblikovao i Maks Kirbos, a sredinom osamdesetih Peter Pustišek. U više je kazališta nastupala bivša solistica ljubljanskoga baleta Majda Humski. U zaključnom dijelu autor je detaljno naveo i druge slovenske baletne umjetnike – plesače i koreografe u stalnom angažmanu i na gostovanjima – razvrstavši ih prema kazalištima u kojima su djelovali: zagrebačkom, riječkom, splitskom i osječkom.

Iako slovensko podrijetlo nije odlučujuće u umjetničkom stvaranju, ostaje nepobitna činjenica da su slovenski kazališni umjetnici ostavili dubok trag u hrvatskom kazalištu, a među njima je bilo i onih koji su postavljali temelje buduće, pa i današnje, umjetničke fizionomije hrvatskoga glumišta koje se mijenjalo i obogaćivalo udjelom svih svojih sudionika. Opsežan istraživački rad troje autora to je i potvrdio prikupivši i ponudivši neke od prvih temeljitih portreta slovenskih umjetnika koji su se svojim radom utkali u povijest hrvatskog kazališta postajući smjerokazi i novim naraštajima. U tome je još jedna vrijednost ove dvojezične monografije izrasle iz susreta dviju kultura. Na svemu navedenom valja zato zahvaliti i autorima i izdavaču, zagrebačkom Slovenskom domu. Tko knjigu uzme u ruke, otkrit će i njezine dodatne vrijednosti i vraćat će joj se vjero-

jatno mnogi povjesničari i hrvatskog i slovenskog kazališta, ali i suvremeni kazališni praktičari.

Suzana Marjanić

## Od performativnoga obrata šezdesetih ili performativno je transformativno



Erika Fischer-Lichte, *Estetika performativne umjetnosti, s njemačkoga preveo Sulejman Bosto, Sarajevo – Zagreb, Šahinpašić, 2009.*

Kao što i naslov knjige (*Ästhetik des Performativen*, 2004) jasno sugerira – Erika Fischer-Lichte razvija estetiku performativne umjetnosti koja, kako to u završnome poglavlju svoje studije naznačava, ne želi doći na mjesto sačuvanih estetika – estetike djela, estetike produkcije i estetike recepcije. Odnosno, umjetnički procesi koji se mogu opisati pojmovima “djelo”, “produkcija” i “recepcija” nemaju potrebe za estetikom performativne umjetnosti, iako ih dakako može i nadopuniti. Navedeno znači da se nasuprot djelu, produkciji i recepciji nalaze događaj, inscenacija i estetsko iskustvo koji čine osnovnu trijadu estetike performativne umjetnosti. (Inače, Erika Fischer-Lichte 2000. godine objavljuje knjigu pod naslovom *Estetsko iskustvo*.) Tako se inscenacija primjenjuje i u odnosu na ne-umjetničke predstave svakodnevnoga svijeta života, a estetsko iskustvo pritom uključuje i ona specifična iskustva koja omogućavaju svi oni fenomeni i procesi kojima se može pripisati estetska funkcija, kao što su to fenomeni iz područja mode, dizajna, kozmetike, reklame, sporta,

oblikovanja grada i vrtova. Tako autorica npr. i u sportskim natjecanjima navodi da se radi o djelomičnom osnivanju i afirmaciji zajednica, gdje izuzetno emocionalno stanje “sve učesnike dovodi u stanje radikalnog *betwixt and between* i tako im omogućuje iskustva prijelaza” (str. 246). Pritom se Erika Fischer-Lichte u okviru estetike performativne umjetnosti, koja se odnosi na događaje od performativnoga obrata šezdesetih godina, isto tako poziva na povijesne avangarde (avangardni performans) čiji su predstavnici željeli modificirati kazalište u rituale, svetkovine, spektakle, sportska natjecanja, političke skupove, što su samo neki od žanrova kulturalnih izvedbi (*cultural performance*) u kojima su iščitavali transformacijsku moć koja im je nedostajala u kazalištu 19. stoljeća. Tako autorica podsjeća na pojam *cultural performance* koji je Milton Singer uveo 1959. godine (*Traditional India: Structure and Change*, Philadelphia, 1959), a odredio ga je kao najmanju opažljivu jedinicu neke kulturne strukture u kojoj se artikulira vlastita slika o sebi i

samorazumijevanje dotične kulture, i u kojoj se ta slika prikazuje i izlaže njezinim članovima kao i članovima drugih kultura. Dakle, upravo je dramatičarica ono što kulturalne performanse (npr. nogometna igra, saborsko zasjedanje, sudski proces, služba Božja, vjenčanje, sahrana itd.) razlikuje od "obične realnosti". Odnosno, kao što je to jednom prigodom istaknuo Richard Schechner, u širokom se spektru kulturalnih izvedbi ponekad ne mogu utvrditi jasne granice između svakodnevnoga života i obiteljskih ili društvenih uloga, religioznih ili ritualnih uloga, ili pak kulturalnih izvedbi kao što je npr. otvaranje Olimpijskih igara, predsjednički nastupi, državničke sahrane, *reality show*ovi tipa Big Brother (usp. Richard Schechner: *Ka postmodernom pozorištu/pozorište i antropologija*, prir. Aleksandra Jovičević i Ivana Vujić, FDU, Institut za pozorište, film, radio i TV, Beograd, 1992). Pritom nikako nije slučajno da te iste godine, dakle, 1959. godine kada Milton objavljuje svoja zapažanja o kulturalnoj izvedbi, socijalni antropolog Erving Goffman uočava elemente izvođenja u svakodnevnom životu (*The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, 1959). Naravno, na navedenom tragu svakako treba spomenuti i Georgesa Gurvitcha koji je u članku *Sociologija kazališta* prvi utvrdio duboku srodnost između društva i kazališta, što je otvorilo istraživanje teatralizacije društva i doživljaja kazališta kao oblika društvene organizacije (usp. Aleksandra Jovičević i Ana Vujanović:

*Uvod u studije performansa*, Fabrika knjiga, Beograd, 2007).

Možemo tako pridodati kako je danas termin *performans* postao univerzalan za prezentacije uživo svih vrsta, kako je to zamijetila prva teoretičarka i povjesničarka umjetnosti performansa RoseLee Goldberg – od interaktivnih instalacija u muzejima do maštovito koncipiranih modnih događanja te DJ programa u klubovima ili pak kao što je Torcida 2009. godine izvela akciju *Žuti Peristil* protiv kerumizacije Splita, a nadovezala se na akciju *Crveni Peristil* iz 1968. godine. Osim toga možemo spomenuti i uličnu akciju koju su 10. veljače 2010. godine organizirali Pravo na grad i Zelena akcija u slučaju Varšavska, a u kojoj su rabili drvenu statuu Trojanskoga konja (visine 5 metara) u "Prosvjedu protiv krađe Varšavske", kasnije poznatom i pod nazivom "Ne damo Varšavsku". Tako je simbol prosvjeda – Trojanski konj, prema riječima okupljenih aktivista, figurirao kao upozorenje da je Cvjetni prolaz jednako tako koban za Zagreb kao što je drveni antički konj bio za Troju. Nažalost, cinička je struktura u završnom iskazivanju moći na vlasti uništila drvenu statuu, na što je reagirao npr. i HDLU. Odnosno, kao što je na prosvjednom skupu okupljenima izjavio Mario Kovač – u suvremenom smislu Trojanski konj je program, računalni, politički ili građevinski koji se pretvara da izgleda kao i svaki drugi (usp. Suzana Marjanić: *Izvedba protesta*, *Zarez*, broj 308, 2011).

Dakle, navedeni je performativni

obrat krajem šezdesetih godina i početkom sedamdesetih godina vodio uklanjaju granica ne samo između pojedinih umjetnosti nego i između umjetnosti i ne-umjetnosti gdje te tzv. neumjetničke izvedbe naravno ne polažu pravo da budu umjetnička djela, "pa ipak one se priređuju i percipiraju kao nove mogućnosti teatraliziranja i estetiziranja našeg svijeta života, kao put i sredstvo novog začaravanja svijeta" (str. 224). Tako se estetika performativne umjetnosti pojavljuje kao prikladan okvir rasprave o promjenjivom odnosu estetskog i neestetskog, umjetnosti i ne-umjetnosti, i u navedenom sklopu za postavljanje pitanja o autonomiji umjetnosti danas. U okviru navedenoga Erika Fischer-Lichte zaključuje da institucionalni okvir odlučuje o tome je li izvedba umjetnička ili neumjetnička; dakle, izvedba važi kao umjetnička ako se priređuje u okviru institucije umjetnosti, a ubraja se u neumjetničke ako se priređuje u okviru institucije politike, sporta, prava, religije i itd.

### Autopoiesis feedback-sprege

Navedena se estetika, ako nadalje želimo sažeti autoričinu knjigu, odnosi na umjetnost od šezdesetih godina kada se događa performativni obrat koji je vodio i oblikovanju jedne nove umjetničke vrste – tzv. umjetnosti akcije ili umjetnosti performansa, ali i na procese kada se širenjem novih medija oblikovalo novo polje izvedbi to u politici, sportu, spektaklu (npr. *Love Parade*, *Christopher Street Day*) i kulturi svetkovina. Dakle, tim per-

formativnim obratom u umjetnosti šezdesetih godina nastaje ukidanje granica između umjetnosti, gdje i likovna umjetnost (npr. *dripping* slikarstvo Jaksona Pollocka) i glazba (npr. John Cage i njegov koncept *time brackets* koji je uveo u izvedbi *Untitled Event* 1952) i književnost (npr. labirintski romani; navedimo kao primjer Cortazárov roman *Školice*) sve više tendira tome da se realiziraju u izvedbi, odnosno i kao izvedbe. Naravno, i kazalište je sedamdesetih godina, kako ističe autorica, iskusilo zamah umjetnosti performansa, gdje se radilo o novom određenju glumaca i gledalaca te kao primjer navodi praizvedbu teksta Petera Handkea *Vrijedanje publike* u inscenaciji Clausa Peymanna 1966. godine. A devedesetih godina prošlog stoljeća kazalište je preuzelo sve postupke koji su razvijeni u umjetnosti performansa kao što su npr. predstave na izvankazališnim prostorima ili pak izložbe bolesnih tijela kao i samopovređivanje (npr. *blood-letting*) dok je umjetnost performansa radila se pripovijedanjem priča ili proizvodnjom iluzije, uvođenjem "kao da" (str. 51). Radi se o fenomenu teatralizacije performansa, odnosno kako je to detektirala Josette Féral – da devedesetih godina razlika između kazališta i performansa postaje nejasna, odnosno neki se performansi mogu okarakterizirati kao kazališni te su teoretičari morali skovati termin *performativno kazalište*, npr. za projekte Roberta Wilsona. Ili pak kako RoseLee Goldberg pored sintagme *kazališni/teatralni perfor-*

*mans (theatrical performances)* rabi i naziv *performans-kazalište (performance-theatre)* kojim sažima interpolaciju performansa i kazališta, odnosno činjenicu da su umjetnici reagirali na elastičan medij performansa i ohrabрили se u uvođenju kazališnih elemenata u performans. Zamjetno je da Erika Fischer-Lichte ne upućuje na navedene teoretičarke umjetnosti performansa u bibliografiji svoje knjige.

Pojašnjenje tog performativnog obrata autorica otvara u prvom poglavlju detaljnom interpretacijom performansa *Lips of Thomas Marine Abramović* (Galerija Kinzinger, Innsbruck, 24. listopada 1975), pokazujući kako takav performans izmiče zahvatu baštinenih estetskih teorija. Nadalje, u drugom poglavlju Erika Fischer-Lichte utvrđuje kako je zanimljivo da je Austinov pojam *performativ* (*How to Do Things With Words*, 1955) uveden u doba kada je ona lokalizirala performativni preokret u umjetnosti. Pritom Erika Fischer-Lichte isto tako pokazuje kako je očito da je pojam performativnog našalost u svojoj izvornoj disciplini – u filozofiji jezika s vremenom izgubio na ugledu, a što je vidljivo iz činjenice da je sve do kasnih osamdesetih u znanosti o kulturi vladalo razumijevanje "kulture kao teksta", da bi pojam u devedesetima doživio drugu karijeru kada nastaje promjena istraživačkih perspektiva, odnosno u vidno polje ulazi metafora "kulture kao izvedbe" – performativna obilježja kulture. U navedenim je okolnostima ujedno postalo nužno rekonceptualizirati

pojam performativnog koji eksplicitno uključuje i tjelesne radnje. Poznato je, naime, da je Judith Butler 1988. godine pojam performativnog primijenila na tjelesne činove, razjašnjavajući proces performativnog proizvođenja identiteta kao procesa utjelovljenja. Navedeno premještanje fokusa s govornih činova na tjelesne radnje, kao što to u drugom poglavlju svoje knjige pregledno izlaže Erika Fischer-Lichte, znači i prijelaz od Austinova kriterija "uspjeti, ne uspjeti" prema fenomenalnim pitanjima utjelovljenja (*embodiment*). (Značajno je da je u jednom razgovoru autorica istaknula da je njezin Institut za teatrologiju na Slobodnom sveučilištu u Berlinu više orijentiran na izvedbene studije nego na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77).

Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2, 2000., str. 70-77). Nadalje, u trećem poglavlju pod nazivom *Tjelesna koprezenzija aktera i gledalaca* autorica pokazuje kako se s performativnim obratom šezdesetih godina interes usmjerio na analizu dramskoga teksta; usp. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22/2

nu uloga između glumaca i gledalaca kao što promatra i utvrđivanje zajednice između glumaca i gledalaca te raznorodne module uzajamnoga do-dirivanja, dakle, odnos distance i bli-zine, javnosti i privatnosti/intimnosti, pogleda i tjelesnog kontakta. Ciljano proizvođenje *feedback*-sprege tiče se fenomena u kojem se estetsko nepo-sredno povezuje sa socijalnim i poli-tičkim: "proizvođenje zajednice akte-ra i gledalaca, bazirane na tjelesnoj koprezenciji" (str. 54). Tako u okviru izmjene uloga između glumaca i gle-dalaca kao jedan od primjera navodi Schechnerovu The Performance Group i njegovu/njihovu produkciju *Dioniz u 69* kao i performans *Two Amerindians Visit the West* Coco Fusco i Guillerma Gómez-Peñe (u pri-jevodu je pritom nastala greška gdje je ispalo da je američka multime-dijalna umjetnica, povjesničarka umjetnosti i kustosica Coco Fusco muškarac; usp. str. 45). Performans *The Year of the White Bear, Two Un-discovered Amerindians Visit the West* (1992), poznat i pod nazivom *The Couple in the Cage*, Coco Fusco izvodi u suradnji s Guillermom Gó-mez-Peñom kao subverziju povodom proslave 500. obljetnice Kolumbova "otkrića" Amerike. Odjeveni kao egzotične plemenske figure s "neot-krivenog" otoka u Meksičkom zalje-vu, čemu su pridodali i suvremenu opremu (npr. sunčane naočale, teni-sice, ručni sat), izlažu se u kavezu u brojnim glavnim gradovima Zapada, s referencama na kolonijalnu praksu (od 16. do 20. st.) dovođenja urode-nika u zemlje Zapada gdje su često

bili postavljeni kao izložbeni ekspo-nati, nalik na egzotične životinje u zo-ološkim vrtovima. Kao što je Coco Fusco istaknula u svojoj knjizi *En-glish Is Broken Here: Notes on Cul-tural Fusion in the Americas* (1995), radi sociopolitičke performanse koji-ma nastoji shvatiti smisao sukoba među kulturama, a koji oblikuje Sjedinjene Američke Države. Pritom Erika Fischer-Lichte estetsko iskustvo u kazališnim predstavama i umjetnosti performansa krajem šez-desetih godina 20. stoljeća određuje iskustvom prijelaza, liminalnosti koje može voditi ka transformaciji, odno-sno već se sâmo doživljava kao transformacija. Dakle, svečanosti, političke priredbe ili pak sportska natjecanja izvedbe su koje isto tako otvaraju mogućnost prijelaza, koje se "proizvode kroz autopoiesis *feed-back*-sprege" (str. 247). Ukratko, es-tetika performativne umjetnosti ne-prekidno traga za prekoračenjem granica – kao što su granice između umjetnosti i života, visoke kulture i popularne kulture, između umjetno-sti zapadne kulture i drugih kultura kojima je koncept autonomije umjet-nosti stran. Tako transformativni po-tencijal autorica određuje kao središ-nju karakteristiku estetike performativnog te tu moć transformacije npr. uvodno promatra na primjeru perfor-mansa Marine Abramović *Lips of Thomas* (1975) koji je doveo do toga da su se pojedini gledaoci i umiješali u izvedbu, što znači da se ne radi o tome da se performans razumije, nego da ga se iskusi, "kao i to da se pozabavimo vlastitim iskustvima

koja se na mjestu događaja ne mogu podvrgnuti refleksiji" (str. 8).

### I transformativno i začarano

Četvrto poglavlje pod naslovom *Ka performativnom proizvođenju mate-rijalnosti* najdulje je poglavlje knjige gdje autorica pokazuje kako su od performativnoga obrata u šezdese-tim godinama kazalište, akcijska umjetnost i umjetnost performansa proizveli obilje postupaka kojima skreću pozornost na performativno proizvođenje materijalnosti u pred-stavi te tako autorica detaljno raz-matra tjelesnost (*liveness*, odnosno tjelesnu koprezenciju aktera i gleda-laca), prostornost, glasovnost i vre-mentnost. Što se tiče tjelesnosti, Eri-ka Fischer-Lichte demonstrira da su u kazalištu i u umjetnosti performan-sa od šezdesetih godina razvijeni načini upotrebe tijela koji se nadove-zuju na koncepte povijesne avangar-de, ali i razlikuju se od tih avangard-nih koncepata jer tijelo ne pretpo-stavljaju kao materijal koji se može potpuno oblikovati i kojim se može u cijelosti manipulirati, nego se od šez-desetih godina polazi od podvajanja onoga *biti tijelo* i *imati tijelo*, dakle od podvajanja fenomenalnoga i semioti-čkoga tijela. Pritom je značajno da u okviru kategorije tjelesnosti autorica jednako tako interpretira i životinjsko tijelo gdje se posebno zadržava na akciji *Volim Ameriku, Amerika voli mene* Josepha Beuysa (23.-25. svi-banj 1974., Galerija René Block, New York), koja se odvijala od 10 do 18 sati u ta tri dana, gdje Erika Fis-cher-Lichte ipak zaključuje kako je

neizvjesno da se ovdje, "u direktnoj konfrontaciji sa živim organizmom ži-votinje, u gledaocu ispunilo ono *po-stajanje-životinjom*, o kojemu govore Deleuze/Guattari, je li se u njoj gle-dalac osjećao konfrontiranim s vla-stitom animalnošću i na to reagirao odgovarajućim tjelesnim simptomima" (str. 129). Međutim, daleko je ozbiljniju kritiku na navedeni perfor-mans ponudio Steve Baker u svome članku *Sloughing the Human* (u: *Zoontologies: The Question of the Animal*, ur. Cary Wolfe, University of Minnesota Press, 2003; usp. prije-vod ulomka članka u *Zarezu* broj 219, prevela Lovorka Kozole) gdje se zadržava na simboličkim rukavicama koje je Beuys obojio u smeđe i koje je ponudio kojotu Malom Johnu. Na-ime, Baker polazi od Beuysove inter-pretacije tih rukavica, gdje je, među ostalim, izjavio da su *smeđe rukavice predstavljale njegove ruke i slobodu pokreta koju ljudska bića imaju s vla-stitim rukama*. I nadalje: *One imaju slobodu činiti najširi raspon stvari, iskoristiti bilo koji broj oruđa i instru-menata. One mogu rukovati čekićem ili rezati nožem. Mogu pisati i obliko-vati razne oblike. Ruke su univerzal-ne i u tome je važnost ljudske ruke... One nisu ograničene na jednu speci-fičnu upotrebu poput kandži ili kopa-čica u krtice. Tako je bacanje rukavi-ka Malom Johnu značilo dati mu mo-je ruke da se s njima igra* (Caroline Tisdall: *Joseph Beuys: Coyote*, Mün-chen, 1980). Steve Baker u detaljnoj analizi navedenu Beuysovu specisti-čku interpretaciju simboličke uloge rukavice postavlja u paralelizam s

bezočnim antropocentrizmom Marti-na Heideggera u njegovu *Pismu o humanizmu* (1947). Bio bi to zaista kratak pregled tema i dilema ove estetike performativne umjetnosti, koja se ne zaustavlja, kao što smo već istaknuli, samo na umjetnosti akcija i performansa već i na kulturalnim izvedbama, u čemu (dakle, u ovom drugom) posebno iš-čitavam njezinu vrijednost. (U tome smislu, bilo bi i više nego poželjno da dobijemo i prijevod njezine knjige *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*, 2005). Istina, pritom moramo imati u vidu ozbiljne kritike na autoričinu knjigu *Estetika performativne umjetnosti* kao što je ona koju je ispisao Paul Rae (*TDR: The Drama Review* 55:1, T209, 2011) u okviru koje se pose-bno, i to s razlogom, obara na autori-čin pojam autopoiesis *feedback*-sprege. Sve u svemu, ipak je to jedna u nizu nezaobilaznih knjiga izvedbe-nih studija koja estetiku performativ-ne umjetnosti promatra u okviru kon-cepta ponovnoga začaravanja svijeta, kako uostalom i glasi završno sedmo poglavlje pod naslovom *Ponovno začaravanje svijeta*. I zaista završno: prema autorici cilj je esteti-ke performativne umjetnosti da bude poveznica između umjetnosti i živo-ta, gdje izvođači i gledaoci mogu iskusi ponovo začaravanje svijeta i to u procesu transformacije. Jedino tako... Odnosno, autoričinom poslje-dnjom rečenicom knjige: estetika performativne umjetnosti čovjeka "ohrabruje da pokuša stupiti u odnos sa sobom i sa svijetom koji nije odre-

đen onim *ilī-ili* nego onim *ne-samo-nego-i* – da se u životu ponaša kao u umjetničkim izvedbama".