

gode vidjeti uživo na sceni. Među takvim je vrijednim izdanjima, primjerice, knjiga Igora Mrduljaša o Dubravku Dujšinu, a svojom tematikom i Pekličeva knjiga o Vavri ulazi u tu kategoriju. Priređivaču u takvim uvjetima preostaje krenuti klasičnim teatrološkim putem rekonstrukcije minuloga kazališnog čina koja doziva u pomoć raznovrsnu i opsežnu građu do koje je moguće doći, a potom je rasporediti i analizirati, situirati je u vrijeme, prostor i ostale okolnosti te je komentirati i donijeti zaključke. Činjenica da autor nije bio suvremenik osobe o kojoj piše dodatno otežava i istraživanje i procjenu tako da danas raspoložemo već solidnim bibliografskim nizom, iako ga se ne može nazvati bibliotekom. Razlog je ponajprije u činjenici što glumačke monografije, a jednako tako ni redateljske kao ni monografije pojedinih kazališta, još nisu odredile svoja žanrovska obilježja pa je u ponudi šarolik zbroj koncepcija koje se znatno razlikuju. Međutim, stručno će oko lako uočiti stalna mjesta u takvim monografijama i znat će cijeniti opsežnu uvodnu teatrološku studiju, koju uglavnom piše urednik i koja prati profesionalni put svakoga glumca ili glumice, upozoravajući na presudna mjesta u glumačkom životopisu, ali i u hrvatskom kazalištu odgovarajućeg vremena. Na kraju takvih izdanja uvriježio se iscrpan popis glumačkih uloga u kazalištu i na televiziji, a tekstovi koji popunjavaju te čvrste strukture temelje uglavnom su kraće uspo-

mene suradnika i prijatelja, izbor iz kazališnih i privatnih fotografija ili riječ glumca/glumice o sebi. Zahvaljujući zalaganju uglednih teatrologa poput M. Foretića, A. Bogner-Šaban, A. Lederer i L. Čale-Feldman, danas raspoložemo i nekim od ponajboljih glumačkih monografskih izdanja za koja se valja nadati da će postati standard u toj vrsti priređivačkog posla.

Pekličeva monografija o Vavri nije teatrološka u užem smislu, ali odaje predanog istraživača, ponajprije historioografa, kojemu je pretraživanje građe i postavljanje kronologije najviše na srcu, ali ne želi ulaziti na područje kazališne povijesti. Odatle u kazališnopovijesnom smislu ova knjiga pokazuje i neka zalihosna mjesta: opsežno citiranje kazališne kritike bez komentiranja kritičarskih stavova, pisanje opsežnih bilježaka ispod teksta o poznatim kazališnim ljudima i sastavljanje tablica o kazališnim upravama zagrebačkoga HNK-a ili repertoarno pobrojavanje predstava i nastupa. Teatrolog koji bi se latio toga posla, a pod pretpostavkom da dobro poznaje povijest hrvatskoga kazališta i da to očekuje i od čitatelja koji njegovu knjigu uzimaju u ruke, vjerojatno bi se nakon tako velikog istraživačkog posla s posebnom pomnjom posvetio kritičkom vrednovanju Vavrina mjesta u hrvatskom kazalištu. Čitatelj koji to očekuje ostat će uskraćen za takvu procjenu, ali onaj koji želi prikupiti podatke, pregledati bibliografiju članaka o Nini

Vavri i detaljno doznati koji su razmjeri njezina rada u 20. stoljeću ostat će ugodno iznenađen istraživačevom temeljitosti i podastiranjem popisa građe. Sigurno će se naći i teatrologa koji će češće posegnuti za tom knjigom koristeći je kao polazište u užim stručnim istraživanjima, a najzadovoljniji će biti krug čitatelja koji cijene i Ninu Vavru i Križevce.

Suzana Marjančić

Protiv receptata, propisa i dogmi o autonomiji u umjetnosti



Aldo Milohnić,
*Teorije sodobnega
gledališča in performans,*
Ljubljana, Maska, 2009.

Jednostavno, kako to žanr prikaza zahtijeva, radi se o knjizi koja, kako je to i naslovom tematizirano, promišlja teorije suvremenoga kazališta i performansa (= izvedbe, u Schechnerovu smislu – dakle, radi se o skupnoj oznaci za sve vrste izvedbenih praksi u kazalištu, ritualu, uličnim demonstracijama, paradama itd.), a tu je naslovnu temu autor pregledno tekstualno izveo trodijelno. Tako se prvi dio knjige bavi "izostravanjima" graničnih pojmova suvremenih izvedbenih umjetnosti, a to su sljedeći pojmovi: ritual, energija, performativ i brechtovski gestus, koje onda u okviru te prve cjeline autor promatra u zasebnim poglavljima.

Neperformativne i performativne izvedbe

Npr. uvođenje pojma "ritual" u kazališni kontekst, za Milohnića je označilo osnivanje suvremenih izvedbenih studija, s obzirom da je time ostvarena transgresija od filološkoga promatranja dramskoga teksta prema problematici izvedbe. Dobro je poznato da je ta poveznica između kazališta i rituala postala temeljna za neke teatrologičare – kao npr. za Victora Turnera

i Richarda Schechnera, kao zagovornike antropologije kazališta, kao i za neke kazališne praktičare. Ukratko, u okviru suodnosa kazališta i rituala autor promatra začetak ritualne teorije o postanku kazališta koju su znanstvenici s Cambridgea početkom 20. stoljeća pokušali inicirati kao teoriju koja može pojasniti nastanak antičkoga kazališta. Pritom Milohnić navodi i neke negacije te teorije kao npr. onu koju je iznio Ernest Theodore Kirby koji je u knjizi *Ur-drama. The Origins of Theatre* (1975) stajalište te skupine s Cambridgea proglasio eurocentričnim. Inače, Ernest Theodore Kirby je, kao što je poznato, kao negaciju tih ritualističkih teorija nastanka kazališta koncipirao šamansku teoriju, a koju su npr. poduprli i Schechner i Turner. Tako u razvoju dvadesetstoljetne teorije o ritualnom postanku kazališta, Milohnić sustavno prati kronologiju koja ide od kembriđške škole preko Kirbyjeve šamanske teorije o inicijaciji kazališta do Turnerove i Schechnerove teorije izvedbe, uokvirujući navedeno poglavlje opsevnim pitanjem teatrologije 20. stoljeća: što ritual i kazalište imaju zajedničko? (str. 30).

Zadržimo se ovom prigodom u okviru te prve cjeline Milohničeve knjige i na poglavlju o performativu, gdje polazeći od Michaela Kirbyja i njegova propitivanja o razlici između *glume* i *ne-glume*, autor uspostavlja razliku između literarnog vs. performativnog kazališta, u okviru čega kao primjer performativnoga kazališta uzima npr. performans *Pokušaj samorazrezivanja* bečkoga akcionista Güntera Brusa, s obzirom da izvođačeva izjava da će se raniti – što izvođač/performer, naravno, i čini – upućuje na uspješan/sretan performativ prema teoriji govornih činova Johna L. Austina, kako je to Milohnič pokazao i u svome članku iz 1997. godine (“Performativno kazalište: teorija govornih činova i izvedbene umjetnosti”, *Frakcija*, 1997., 5, str. 49-53). Naime, u usporedbi s pojedinim bečkim akcionistima koji su teatralizirali/fikcionalizirali tijelo izloženo riziku, Günter Brus je, kako je to istaknula Tracey Warr, provodio stvaran rizik tijela. Istina, osobno mi se čini da je pritom Milohnič akcije spomenutoga umjetnika mogao jednostavno odrediti kao *akcije*, a ne, dakle, odrednicom *performativnoga kazališta*. Slijedom prije navedenoga, u spomenutom članku (koji u knjizi donosi u skraćenoj obliku) Aldo Milohnič zaključuje kako uspješan/sretan performativ nije moguć u literarnom kazalištu koje je posvećeno kompleksnoj *glumi*. Tako npr. za performans, odnosno predstavu *Biografija* Marine Abramović Milohnič

utvrđuje kako je prije riječ o kazalištu s primjesama performansa, iako je *predstava* najavljena kao *performans*, zaključujući: *Biografija* “je teatra, čija je forma performativna”. Ili *teatrološko-performativnom* sintagmom navedenoga teoretičara – riječ je o *pokazalištenju performansa*. Sumirajmo: pojam *performativno kazalište* u Milohničevu određenju pokriva performanse, happeninge i akcije. Tako je to bilo u njegovu članku iz 1997. godine, međutim u ovoj knjizi (str. 58) navodi da ta razlikovna odrednica između literarnoga i performativnoga kazališta zapravo podsjeća na Lehmannovu razlikovnu odrednicu između dramskoga i postdramskoga kazališta, te da bi prikladnija razlikovna odrednica bila razlika između neperformativne (dramska predstava) i performativne (umjetnost performansa = *performance art*) izvedbe koju je uvela Ana Vujanović u svojoj knjizi *Razarajući označitelji/e performansa* (2004). Odnosno, kao što je to jednostavno detektirao Dušan Jovanović u razgovoru za *Nacional* 2002. godine: “(...) kraj je velikih priča, fokus se prebacuje na intimu ili formalističke aspekte u teatru, na problem estetike, kompozicije, na fizičko kazalište koje je kazalište slika i pokreta. Priča u kazalištu nije više toliko zanimljiva.”

Apolitični (esteticizam)

Sljedeći, drugi dio knjige naslovljen je *Apotije a/političnoga: od epskoga do postdramskoga kazališta* gdje

autor otvara mnoštvo problematičnih pitanja o a/političnosti kazališta. Pritom prvo polazi od Brechtova epskog kazališta i zatim analizira pojedine slovenske redatelje i njihove prakse (Sebastijan Horvat, Janez Janša/Emil Hrvatini, Matjaž Berger) kao primjere suvremenih postbrechtovskih izvedbi. I nadalje Milohnič interpretira treću generaciju slovenskih redatelja (riječ je o teorijskom konceptu Ede Čufer) čiji se radovi obično procjenjuju kao apolitični (esteticizam): npr. Betontanc, Matjaž Berger, Emil Hrvatini, Marko Peljhan, Vlado Repnik, Tomaž Štruel, Dragan Živadinov, koji, naime, u okviru te treće generacije nisu bili politični u smislu est/etike jugoslavenskoga političkoga teatra osamdesetih godina bivše države, a koje je kritički propitivao kasnosocijalističko društvo. Tako Milohnič dokazuje da su spomenuti autori treće generacije apolitični ali na jedan drugi način – dakle, iako nisu politizirali aktualne društveno-političke teme, oni su ipak politični u jednom drugom smislu, u smislu ako se sjetimo npr. *Krsta pod Triglavom* Dragana Živadinova i Gledališča Sester Scipion Nasice, čija je premijera (6. veljače 1986.) označila radikalnan prekid s političkim kazalištem velikih priča kasnoga socijalizma. Dakle, jasno je, kao što ističe Milohnič, da se političnost tih predstava treće generacije slovenskih redatelja ne može razumjeti u kategorijama političkoga kazališta o kojemu govori Piscator s kraja dvadeset-

tih godina ili pak Melchinger s početka sedamdesetih godina 20. stoljeća. Osim toga ta se treća generacija otvorila i prema novim prostorima izvedbe, npr. sklonište (Hrvatini/Janša), željeznički vagon i skladišta (Živadinov), galerija (Peljhan), ili pak kao što je Ema Kugler svoje performativno događanje *Mankurt* (1991) postavila u strojnoj unutrašnjosti ljubljanske stare elektrane. Pritom autor podsjeća kako je prijelomna predstava te treće generacije slovenskih redatelja bila produkcija Slovenskoga mladinskoga gledališča *Missa in a minor*, prema motivima *Grobnice za Borisa Davidoviča* Danila Kiša u režiji Ljubiše Ristića, premijerno prikazana 1980. godine. Naime, u toj je predstavi Ristić fragmentirao Kišov roman i montažno ga kombinirao s različitim političkim proglasima kao npr. Lenjina, Trockoga kao i anarhističkih manifesta Mihaila Bakunjina, Pjotra Kropotkina i anarhokomuniste Errica Malateste. Tako u godinama koje su uslijedile upravo su Dušan Jovanović, Vito Taufer i Janez Pipan kao i pojedini njihovi redateljski kolege razvili prepoznatljiv model slovenskoga kazališta u kojima su prevladavale političke teme, urbana (sub)kultura, kolektivna gluma kao i mlada publika.

Emil Hrvatini alias Janez Janša: “Sramite se svog naroda, uzmite škare i režite zastavu!”

U posljednjem, trećem dijelu knjige pod nazivom *Strategijski dispozitivi:*

umjetnost i vladavina prava autor analizira odabrane primjere aktivističkih i umjetničkih praksi koje opisuju neologizmom *aRtivism*, u okviru čega analizira i specifične suodnose umjetnosti i zakonodavstva, otvara umjetničkome imunitetu. Naime, navedeni je neologizam Milohnič kreirao prema pojmu Marion Hamm “ar/ctivism”, koji podjednako uključuje i aktivističku i umjetničku praksu. Ukratko, riječ je o alterglobalističkim i socijalnim kretanjima, koja su za političko, umjetničko djelovanje preuzela modele protestnih i direktnih akcija, pri čemu su se približili, kako se to čini Milohniću, Benjaminovu konceptu estetizacije politike (str. 143). Tako autor ističe kako je začetak novoga tisućljeća u Sloveniji bio određen političkim akcijama. Naime, veljače 2001. godine skupina je aktivista pod ironijskim nazivom “Urad za intervencije” (UZI – Ured za intervencije) organizirala protest kojim je podržala izbjeglice. Uslijedilo je još nekoliko protesta, a pritom Milohnič posebice naglašava protest protiv susreta Busha i Putina u Sloveniji, koji će biti upamćen po ogromnom broju policijskih službenika i tehničke opreme u svrhu sigurnosti, naravno na račun poreznih obveznika. Nažalost, Ured za intervencije nije dugo djelovao, iako, srećom, članovi grupe danas operiraju pod različitim imenima. Tako je jedna frakcija poznata pod nazivom “Dost je!”, a organizira proteste podrške

tzv. izbrisanim građanima u Sloveniji. Pritom se autor zadržava na njihovoj akciji *Združeno listje* (Ujedinjeno listje), koja je izvedena ispred sjedišta stranke socijaldemokrata ZLSD-a, kao i na akciji *Izbris* koja je bila izvedena ispred ulaza Parlamenta. Milohnič nadalje pokazuje kako te akcije podsjećaju na agitpropovski i gerilski performans: i dok je agitprop nastojao razviti svijest u ljudi o nekom političkom ili pak socijalnom problemu, gerilski performans ili pak gerilsko kazalište želi biti militantno i angažirano u političkom životu – u svrhu oslobođenja npr. određene skupine.

Ta propitivanja o agitpropovskim i gerilskim performansima autor nastavlja analizom specifičnih suodnosa umjetnosti i zakonodavstva, otvarajući pitanje o autonomiji umjetnosti i imuniteta umjetnika/ica. U okviru navedenoga Milohnič se zauzima npr. na “mekom terorizmu” Marka Brecejla kao i na akciji koju je Brecejl izveo zajedno s Alešom Žumerom u okviru koje su utišali, zavezali zvona na katedrali u Kopru, zbog čega su i zakonodavno odgovorali. Kako je Aleš Žumer bio predsjednik ROV-a, kulturnoga društva Železniki, pravna akcija nije bila usmjerena protiv njega kao pojedinca nego protiv općine Železniki, kako bi kazna bila djelotvornija. Tako je 2004. godine općinsko vijeće Železniki utvrdilo da kulturno društvo ROV nije kvalificirano da izvodi njihove aktivnosti iz općinskoga budžeta jer

su 2003. godine spomenutom akcijom navodno pogubno djelovali na reputaciju općine Železniki. Nadalje, tu vezu između umjetnosti i zakonodavstva Milohnić promatra na još nekim primjerima: npr. na slučaju sudskog procesa protiv grupe Strelnikoff 1991. godine, procesa protiv grupe VolksTheater Karawane koja je sudjelovala na protestu u Genovi 2001. godine ili pak na primjeru suđenja Steveu Kurtzu iz umjetničko-aktivističkoga kolektiva Critical Arts Ensemble za bioterrorizam (<http://boingboing.net/2007/09/26/art-or-bioterrorism.html>). Naime, da ukratko podsjetimo na neke od tih slučajeva: skupina VolksTheater Karawane, kako to navodi Milohnić, u histrijskoj je maniri putujućega kazališta preko Mađarske i Slovenije doputovala u Italiju i u Genovi 2001. godine sudjelovala na alterglobalističkom protestu. Međutim, trupa je bila optužena da je svoje rekvizite namjeravala upotrijebiti u terorističke svrhe, tako je npr. njihova maketa Trojanskoga konja bila proglašena za spremište oružja. Ili pak slučaj grupe Strelnikoff koji se dogodio deset godina prije ovoga slučaja u Genovi, u doba osamostaljenja Slovenije 1991. godine: naime, dvoje članova te grupe moralo je zakonodavno odgovarati na pitanje zbog čega su sliku Djevice Marije Leopolda Layera iz 1814. godine reproducirali na svom CD-u *Bitchcraft* pri čemu su Krista zamijenili štakorom? Svim tim slučajevima u kojima zakonodavstvo

usmjerava umjetnost "nadzorom i kaznom" Milohnić suprotstavlja slobodu umjetničkoga izražavanja koje je omogućeno npr. člankom 59. slovenskoga Ustava koji apostrofira slobodu znanstvenoga i umjetničkoga djelovanja. Tu je nadalje npr. i pitanje rekonstrukcije (*re-construction*) predstave *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* (1969) avangardne skupine Pupilija Ferkeverk u režiji Dušana Jovanovića koju je kao rekonstrukciju osmislio Janez Janša (Emil Hrvatini) 2006. godine, a koja zahtijeva klanje kokoši. (Osobno u zagradi moram pridodati da iz vlastite animalističke, zooetičke niše ne mogu opravdati žrtvovanje ničijega života, pa tako ni vrijednoga života *jedne* kokoši U ime Autonomije Umjetnosti, U ime Slobode Umjetničkoga Stvaranja.) Podsjetimo što je na okruglom stolu na Bitefu Hrvatini izjavio za Jovanovićevu predstavu: "Fascinirali su me svježina, sloboda i antiautoritarnost u njihovoj igri. Na žalost, ta je predstava bila marginalizirana u teatarskom smislu, jer se o njoj govorilo samo kao o skandalu, o scenama golotinje i klanja kokoške, umjesto da se prouči njen značaj" (<http://www.mondo.rs>). Sva su autorova promišljanja u tom trećem dijelu knjige o autonomiji umjetnosti i umjetničkom imunitetu uokvirena dobro poznatim projektom *Janez Janša Žige Kariža, Emila Hrvatina i Davida Grassija* koji su 2007. godine promijenili ime i prezime u "Janez Janša", dakle, u ime/identitet ondašnjega

predsjednika Vlade Republike Slovenije (2004.-2008.). Milohnićeva knjiga i brojni primjeri *aRtivism*a mogli bi se nastaviti i nedavnim slučajem Hrvatinove, odnosno Janšine zastave u Rijeci. Naime, nijedna zastava do danas u hrvatskoj političkoj stvarnosti nije izazvala toliko pozornosti koliko je to uspjela razrezana, rascopana zastava Riječanina Emila Hrvatina ili Janeza Janše, kako je dotični umjetnik u skladu s ironijskim suodnosom umjetnosti i politike promijenio svoje ime i prezime 2007. godine. No, rekapitulirajmo tu scenu. Što se točno dogodilo? Dakle, kao što je poznato, s obzirom da su nas o tome mediji gotovo iz sata u sat izvještavali (naravno, pitanje i provjera točnosti informiranja i više su nego nužna), slovenski umjetnik Janez Janša, što će reći Riječanin Emil Hrvatini je na svojoj izložbi *Život (u nastajanju)*, održanoj na festivalu Zoom 2010. u riječkom Muzeju moderne i suvremene umjetnosti, publici uz mnoštvo uputa, a jedna je od njih bila i ova – "Sramite se svog naroda, uzmite škare i režite zastavu!" – ponudio škare, i naravno da su se neki pritom odvažili, osmjelili tom pozivu da razrežu hrvatsku zastavu s obzirom da se srame države u kojoj je gotovo 350 000 nezaposlenih, u kojima su saborski zastupnici preselili Hrvatsku u Sabor, ili metonimijsku sabornicu, a Hrvate u kontejnere; u kojoj većina saborskih zastupnika zaista ne zna cijenu tramvajske karte

jer se, za Boga miloga, tim istim tramvajem nikada nisu vozili... i tako dalje i tako bliže i tim gadostima slično. Mračno se lice licemjerja tih dana zatim ukazalo u izjavi gradonačelnika jednoga primorskoga gradića kada je taj gospodin od formata dao izjavu za medije da – Bože moj – on podržava navedeni čin, jer to je, oprost mu Bože, umjetnost, ali, eto, on nikada ne bi razrezao zastavu vlastite države jer ne osjeća sram zbog te iste do besvijesti korumpirane države. Međutim, za Janšinu zastavu legislativa ne bi ni saznala da mu u tome nije pripomogao, recimo to tako ironijski, jedan od riječkih performerera i veterana Domovinskoga rata – Krešo Mustač koji je kod svojih odvjetnika sazvao press konferenciju i pritom je upoznao svekoliku krvi žedne hrvatsku javnost kako se protiv slovenskog državljanina, Janeza Janše, Muzeja moderne i suvremene umjetnosti kao i organizatora festivala – udruge Drugo more, podnosi prijava po članku 151. Kaznenog zakona, koji propisuje da Republika Hrvatska onoga tko njezinu zastavu, grb ili himnu izlaže javnom izrugivanju, mržnji i omalovažavanju može kazniti kaznom od tri mjeseca do tri godine zatvora (usp. Boris Dežulović, *Kult zastave*, <http://www.rijekadanas.com/boris-dezulovic-kult-zastave/>). Naime, performer Krešo Mustač tim svojim činom sazivanja press konferencije otvorio je sljedeće – nimalo jednostavno pitanje: "Što je umjet-

nost?", odnosno, njegovim riječima "Ako je izvršenje kaznenog djela umjetnost, onda je umjetnost i njegova kaznena prijava!" Možemo pridodati – sasvim točno s dodatkom kako nisu sve provokacije, kako bi rekao, Aldo Milohnić *aRtivism*. Toliko o ovoj iznimnoj Milohnićevoj knjizi za koju bi bilo poželjno da se nađe i u prijevodu na hrvatski kako bi se što prije koristila i na pojedinim kolegijima u ovim našim ne/prilikama u kojima nakon dvadesetogodišnje pauze od jedne unije smjelo kroćimo u jednu drugu uniju *vrlg novog svijeta*... Ili kako to moćno pjevaše Let 3 bliske nam 1991. godine: "Padale su države, mijenjale se zastave / Bili smo svi posljednje šanse" (Let 3: *El Desperado*).