

Kretanja

ČASOPIS ZA PLESNU UMJETNOST »

sadržaj ►►



esej:

07

Iva Nerina Sibila

**Vite jele i poneki bor:
profesionalizmi
hrvatske plesne scene**



uvodnik:

04

Katja Šimunić



kroz izvedbe:

17

Ivana Slunjski

**Izvedbeno anticipiranje
plesne budućnosti**

25

Katja Šimunić

**Izlaganje
plesnoga pokreta**

31

Una Bauer

**Serijalni procesi,
strukture i veze
koje se uspostavljaju
prekidima**

39

Mila Pavićević

**Različite formacije
djelatnog negativiteta**

43

Maja Đurinović

**Događaj u HNK-u
Ivana pl. Zajca:
premijera baleta
*Pour homme et femme***

49

Jelena Mihelčić

**Koreografranje
(elektroničke) slike**



razgovor:

67

Katarina Kolega

**Razgovor s Andrejom Jeličić,
Što, tko i za koga - naš Odsjek
plesa**

76

Autorice tekstova



auto- refleksija:

57

Silvia Marchig

**Any Gold?
Kronologija rada
na predstavi *Exotica***





Hrvatska plesna scena dinamičan je i mnogoobličan, međunarodno jedan od najvidljivijih iskaza hrvatske suvremene umjetnosti, stvaralački intrigantan unatoč ozbiljnim problemima podfinanciranosti i nedostatku primjerenih konkretnih prostora za rad i izvedbe, ustrajan usprkos krajnjoj prekarosti u kojoj njezini sudionici stvaraju. *Kretanja* kao časopis u cijelosti posvećen plesu dijeli probleme s tom scenom, ali i sve pozitivne pomake na njoj osjeća kroz tijelo svojega teksta.

Obrazlagali smo već u uvodnicima *Kretanjima* da je važna provodna nit koncipiranja časopisa i nastojanje da, u proaktivnome očekivanju uspostavljanja visokoškolskoga plesnog obrazovanja u Hrvatskoj, budućim studentima učinimo dostupnom vrsnu prijevodnu i izvornu literaturu o plesnoj umjetnosti. Ove akademske godine upisana je prva generacija studenata Odsjeka za ples na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, a dosadašnjih dvadeset izdanja *Kretanja*, koja su, među ostalim, istraživala suodnose plesa i drugih umjetnosti, književnosti, fotografije, filma, likovnih umjetnosti, ali i plesa i filozofije, tematizirala ulični ples, klasični balet, ulogu dramaturga u plesnoj predstavi, razliku pokreta i geste te se monografski posvetila plesnim umjetnicima poput Milka Šparembleka i Milane Broš, postala su na tome odsjeku preporučena literatura.

Drugi je segment koji nas neprekidno urednički zanima praćenje hrvatske plesne scene i njezino kontekstualiziranje unutar europskih izvedbenih praksa. Budući da je nedavno uz potporu Ministarstva kulture RH i u suradnji s Udruženjem plesnih umjetnika Hrvatske pokrenuta izrada *Pilot-projekta nacionalne plesne mreže* (Rajko Pavlić, inicijator projekta, Iva Nerina Sibila, Sandra Banić Naumovski i Karolina Šuša, suradnice) koji nastoji usustaviti i umnožiti gostovanja i razmjenu plesnih predstava na državnoj razini, odlučili smo ovaj broj *Kretanja* u cijelosti posvetiti upravo recentnom trenutku hrvatske plesne scene.

Tekst kojim otvaramo časopis esej je Ive Nerine Sibile *Vite jele i poneki bor: profesionalizmi hrvatske plesne scene* koji rad dvaju profesionalnih plesnih ansambala s najduljom tradicijom, Studija za suvremeni ples i Zagrebačkoga plesnog ansambla, razmatra u kontekstu razlika plesnih pejzaža osamdesetih godina prošloga stoljeća i ovih uspostavljenih danas. U rubrici *Kroz izvedbe* na taj se esej nadovezuje tekst Ivane Slunjski *Izvedbeno anticipiranje plesne budućnosti* o radu *Ples u 2043*. Sonje Pregrad i Willyja Pragera, koji pitanja koreografije, plesa i umjetničkoga tržišta problematiziraju unutar vremenskih distancija: trideset godina unatrag, trideset godina unaprijed i danas. Nastavljajući osvrte na najmarkantnije izvedbe recentne hrvatske plesne scene, Katja Šimunić u tekstu *Izlaganje plesnoga pokreta* analizira *Koreografsku fantaziju br. 1* Marjane Krajač, uradak koji se iz suvremenoplesnoga krajolika dominantno zaposjednuta procesnošću i nesklonošću definiranju rezultata rada kao predstave, radije ga videći kao koreografsku praksu u nastajanju, izdvaja izlaganjem *plesnoga* tijela u ne strogo nametnutoj, ali ipak

strukturiranoj koreografiji. Una Bauer se tekstem *Serijalni procesi, strukture i veze koje se uspostavljaju prekidima* esejistički referira na predstavu *Dodatak histerije, ubrzanja...* međunarodno priznatoga kolektiva BADco-a, koji ples razmatra dramaturški, filozofski i izvedbeno, podjednako na teorijskome i praktičnom planu, dok Mila Pavićević piše o *Improspekcijama*, transdisciplinarnome festivalu koji afirmira i promovira domaću i međunarodnu improvizatorsku scenu, izdvajajući u svome tekstu naslova *Različite formacije djelatnoga negativiteta* iz posljednjega izdanja festivala *Događanje Maleš*, Maleš Vilima Matule, *Pokret Mislim Okret* Sonje Pregrad, Zrinke Šimičić Mihanović i Zrinke Užbinec i *Walk This Way* Pravdana Devlahovića.

Pa ako su prethodni tekstovi nedvojbeno bili uronjeni u suvremenoplesni diskurs, Maja Đurinović osvrće se tekstem *Događaj u HNK-u Ivana pl. Zajca: premijera baleta Pour homme et femme* na iznimno poticajnu *intervenciju* u baletni repertoar nacionalnoga kazališta u Rijeci izvedbom autorskoga plesnog diptiha Maše Kolar i Lea Mujića. U područje pak ekstendiranja pojma koreografije u vizualne, multimedijske umjetnosti, videoumjetnosti i eksperimentalni film zalazi Jelena Mihelčić tekstem *Koreografiranje (elektroničke) slike* o nedavnim radovima Petre Zanki, Zrinke Šimičić Mihanović, Željke Sančanin, Martine Nevistić, Irme Omerzo, Tamare Bilankov, Vladimira Končara te suradničkoga dua Barbara Matijević i Giuseppe Chico.

Ovim *Kretanjima* inauguriramo rubriku naslova *Autorefleksija*, želeći senzibilno arhivirati i u sljedećim brojevima procesnost i autorske i izvođačke plesne prakse. Tako jedna od najzanimljivijih i najpropulzivnijih hrvatskih plesnih umjetnica, plesačica, izvođačica, koreografkinja, autorica Silvia Marchig osobnim bilješkama, elektroničkom poštom koju je upućivala suradnicima, naknadnim opservacijama u tekstu *Any Gold?*, verbalizira proces rada na svojoj posljednjoj predstavi *Exotica* (2013).

Časopis zaključujemo iscrpnim razgovorom Katarine Kolege s Andrejom Jeličić, predstojnicom Odsjeka za ples na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, dijalogom naslova *Što, tko i za koga – naš Odsjek plesa*, koji rezimira put od inicijalne zamisli do ostvarenja visokoškolskoga plesnog obrazovanja, upoznaje nas s predavačima i studentima, s ustrojem i posebnostima odsjeka te argumentira važnost plesne edukacije.

Kretanja 21 referiraju se na odabrani odsječak hrvatske plesne scene, gledajući, čitajući, razumijevajući, osjećajući, pišući ga. Jednako tako i dijeleći s tom scenom, osim problema spomenutih na početku uvodnika, i strast prema zaplesanome mislećem tijelu, pisanjem ga *čuvajući*, reflektirajući i, nadamo se, ponovno ga *pokrećući* tekstem.

Katja Šimunić





< Zagrebački plesni ansambl, Rekvijem za Z. Foto: Maja Kljajić >

► IVA NERINA SIBILA

Vite jele i poneki bor: profesionalizmi hrvatske plesne scene

Sve je bilo lakše u 1980-ima. Znalo se tko pleše i koliko treba vježbati da bi se moglo plesati. Znalo se gdje se pleše i tko postavlja standarde. Znalo se čemu se stremi i budućnost je, čini se, za plesače, postojala. Barem u Zagrebu.

Danas je situacija, pojednostavnjeno rečeno, složenija. Pleše mnoštvo i to potpuno nekontrolirano. Prostori za vježbe i probe posvuda su. Nitko ne broji gdje se sve pleše, tko pleše, a ponajmanje – kako. Zapadna Europa kao uzor, destinacija i nadahnuće postala je *out*, nepoticajna i bestrasna, Balkan je *in*. Varšava je, priča se, novi Berlin. Zagreb je – tu negdje. Hrvatska je vodeća plesna scena u regiji.

Mladi se plesači i plesačice Zagrebu vraćaju iz inozemstva, s raznolikim tjelesnim znanjima i iskustvima i traže mjesto na kojem bi dalje mogli raditi ono za što su se školovali. Strukture za njihov razvoj pak gotovo da nema, a jedini financijeri – državne i lokalne institucije koje bi trebale kreirati uvjete za ekspanziju novih snaga – ne razumiju što se događa, nemaju kapaciteta ni volje pratiti nove modele mišljenja, kreiranja i plasiranja izvedbenih sadržaja.

Najprekarnija, najizloženija i najkrhkija od svih izvedbenih umjetnosti, i dalje uglavnom ženska, od prvih dana struke – tu brojim od početka 20. stoljeća – opstoji i postoji, u praksi i u teoriji, uglavnom ekscesom i ustrajnošću pojedinaca, uglavnom pojedinke, naviknutih na potplaćenost, cjeloživotni entuzijazam, kolegijalnost i upornost. Preživljava i inercijom;

ponekim stečenim pravom koje nasreću, ponavljam nasreću, nitko nije imao interesa ili petlje dovesti u pitanje. Ili se jednostavno nije sjetio.

Plesnu scenu u Hrvatskoj u sezoni 2013/2014. zatječemo unutar još jednog drastičnog smanjenja državnog proračuna za kulturu, kao zbroj malih i sve manjih plesnih projekata koji nakon sramežljivog prvog izlaska u javnost ostaju na milost nekom od festivala, koji tako postaju jedine instancije daljnjeg života plesnih predstava u Hrvatskoj. Pritom festivali zapravo gube slobodu programiranja jer su na neki način *dužni* prezentirati godišnju produkciju. Pratimo i neke od zanimljivih pokušaja samoudruživanja, zatim utrku za projektima EU-a koji nameću politiku *matchinga* principom *tko ima, dobije još, tko nema, neće ni imati*. Tko se u svemu tome snađe, preživi i izađe pred publiku više od triput, dosegao je vrh onoga što čini strukturu nezavisne plesne hrvatske scene. Ostaje naravno međunarodna karijera...

Činjenica je da i dalje ne postoji stručna organizacija, institucijska ili nezavisna, kojoj bi središte djelovanja bila briga o predstavama, njihovu životu u javnosti, njihovu napretku. Festivali ne bi smjeli imati tu funkciju, Zagrebački plesni centar nema stvarnu mogućnosti programiranja predstava kako je to bilo planirano¹. Plesači su tako još, a i sve više, autori i izvođači i producenti i *PR-ovci* i stratezi svojih produkcija i

1 Vidi *Kretanja* 7/8 iz 2007, temat *Na Gradilištu PC-a/Dokumenti*.

cjelokupnog umjetničkog djelovanja. Takvo djelovanje najčešće je kontraproduktivno.

U trenutku pisanja ovog teksta u tijeku je stvaranje Plesne mreže Hrvatske, projekta nastalog na inicijativu Kulturnog vijeća za dramsku i plesnu umjetnost te izvedbene umjetnosti u Ministarstvu kulture RH. Prema izjavama iz Ministarstva, Mreža bi trebala zaživjeti 2015. i omogućiti selektiranim predstavama niz gostovanja po Hrvatskoj s pomoću infrastrukture nacionalnih i gradskih kazališta i festivala, po profesionalnim uvjetima. Takav će projekt, u određenom segmentu, bitno promijeniti trenutačnu situaciju.

Ansambli

U ovo prilično kaotičnoj i iscrpljujućoj konstelaciji i dalje postoje dva jaka ansambla, s nedostatnim, ali sustavom državnog i gradskog financiranja nezavisne kulturne produkcije zajamčenim godišnjim financiranjem, pristojnim uvjetima rada i dobrim reneomom. Kao takvi, Studio za suvremeni ples i Zagrebački plesni ansambl, htjeli to ili ne, sugeriram, imaju presudnu ulogu u daljnjem životu i stabilnosti profesionalne hrvatske plesne scene. Pod time mislim na tri razine profesionalizma: uvođenje mladih plesača/plesačica u profesiju i njega njihovih izvođačkih potencijala, razvoj domaćih nezavisnih koreografa i, kao treće, održavanje postojeće i razvoj nove publike.

Podimo od ideje *publike*. Suvremeni ples nije umjetnička disciplina koja privlači građansku, srednjostrujašku, takozvanu „sigurnu publiku”. Onu koja želi dobiti povrat uloženog novca i vremena u obliku prepoznatljivog kazališnog iskustva. Suvremeni se ples obraća određenoj interesnoj skupini, sklonijoj riziku, eksperimentu, provokaciji, stručnoj i onoj šire stručnoj publici. Ipak, između najsigurnije publike koja ples poistovjećuje sa žanrom mjuzikla ili *show-dance-om* i one koja tvrdoglavo zalazi u Zagrebački plesni centar postoji i populacija između toga dvoje. Publiku koja želi sigurnost da će se moći identificirati s onime što gleda na pozornici u odnosu na termin *ples*, a sklona je alternativnim i suvremenim provokativnim izrazima, trebaju sustavno njegovati ansambli.²

Najzanimljivije i najriskantnije stvari događaju se, sasvim sigurno, na *off-off-off*-scenama. *Novi, novi, novi* ples dogodit će se na marginama, na intersekcijama, tamo gdje se *ples* ne zove tako. *Slobodni radikali* oni su koji će otvoriti nove struje

² Prema programu za razvoj publike britanske agencije Morris Hargreaves McIntyre suvremeni ples prati segment publike koju nazivaju *Essence*, u koju pripadaju „visoko obrazovani profesionalci koji su vrlo aktivni kao konzumenti kulture i stvaratelji. Sigurni su u svoj ukus, djeluju spontano prema vlastitu raspoloženju i ne obraćaju pozornost na mišljenja ostalih”. Zanimaju ih „izazovne umjetničke forme, nezavisni film, kazalište, glazba i književnost, visoko kvalitetne produkcije”. <http://mhminsight.com/about>.

jednokratnim performansom, nedovršenim radom, kontinuiranim istraživanjem u nekom alternativnom prostoru. Izvodit će po festivalima u kasnim terminima, pokrenut će debate. Ansambli su pak ta sigurna mjesta koja samim ustrojem koji zrcali institucijski model ne mogu biti radikalni, jer je finalni umjetnički produkt uvijek i bez iznimke konstelacija produkcije, uvjeta rada, financiranja, a tek onda same teme ili umjetničkog stremljenja autora, ali mogu biti – iznimni. Europski plesni ansambli, a tako i naši, preživjeli su dokazi europske arhitekture suvremenog plesa 20. stoljeća, jednako kao što su HNK-ovi ostaci ideje kazališta 19. stoljeća. Time što su ansambli *preživjeli* drže kontinuitet ove umjetničke discipline koji se danas više ne bi mogao na taj način izgraditi. I tu je veliki prostor za njihovo djelovanje.

Suvremeni je ples vrhunac imao 1980-ih kada je ekonomska i društvena situacija omogućila njegovo ustoličavanje na kazališnom i širem medijskom tržištu. Podsjetimo se tako Karole Armitage (trupa Armitage Gone! pokrenuta je 1980) poznate kao „punk-balerina”, koja je provokativno spojila klasični balet, Cunninghamovu tehniku s punk-ikonoklastikom i poslije pop-kulturom – tako je koreografirala i kulturni Madonnin video *Vogue*, a važna je i suradnja skupine La La La Human Steps i Davida Bowieja koja je tadašnji stil plesa visokog rizika stavila na globalno medijsko tržište. Razvoj plesnog filma i videa tako širi informaciju o suvremenom plesu daleko izvan plesnih dvorana, kamera ubrzava koreografije, plesače vidimo u krupnom planu, modni dizajneri stiliziraju izgled. Značajan je u 1980-ima ulazak marginaliziranih populacija i „trećih tema” na veliku scenu, tako skupina Bill T. Jones/Arnie Zane (pokrenuta 1982) među prvima skandalizira publiku eksplicitnim temama o homoseksualcima i sidi, izazvavši poznatu kritičarku Arlene Croce da ih optuži za *victim art* te im uskrati gledanje i kritički osvrt, svrstavajući ih onkraj kritike. Put „trećim tijelima” i njihovim iskustvima tako je otvoren. S druge strane, jake ekonomije dopuštaju razvoj velikih estetika, tako je Philippe Decouflé, a njegova DCA pokrenuta je 1982, spojio ples, novocirkusku umjetnost, pop-video i teatar s ogromnim komercijalnim i medijskim uspjehom. Za razliku od konceptualnih postmodernih 1970-ih, suvremeni ples u 1980-tima nudi snažne vizualne doživljaje, riskantne i zanosne fizikalitete, skandalizira i počinje pripadati – svima.

Razdoblje 1980-ih u Europi omogućilo je generaciji nadolazećih koreografa rad u strukturi stalnog ansambla kao „organizacijskog modela (koji) prelazi orijentaciju na projekt, omogućujući intenzivan rad sa svakim pojedinim plesačem”.³ Tako su najveće koreografske zvijezde koje su uspješno prešle u 21. stoljeće učinile to ne kao nezavisni koreografi, nego u vlastitim pogonima: Vandekeybus je trupu Ultima Vez po-

³ <http://www.rosas.be/en/rosas>.

krenuo 1986, de Keersmaeker Rosas 1982, Newson je DV8 pokrenuo 1986, Edouard Lock svoju La La La Human Steps 1980. Oni i danas vladaju plesnim tržištem i festivalima, obnavljajući radove iz 1980-ih (Ultima Vez na nedavno završenom 31. Tjednu suvremenog plesa gostovala je s predstavom *What the Body Does Not Remember* iz 1987), stvarajući nove klasike i podučavajući dijelove tih predstava u nizu seminara s licenciranim predavačima.

Vrijeme stvaranja takvih koreografskih zvijezda prošlo je, kao i velikih predstava. Oni postoje usporedno s novim, aktualnijim modelima koji zapravo pokreću scenu. Nova Pina Bausch više nije moguća, niti kao umjetnički interes niti ekonomska i društvena klima omogućuje toliki domet jednog umjetnika. Stoga ju ne treba ni tražiti. Umjetnici koji se bave suvremenim plesom danas su radnici, nomadi, pripadnici demistificirane klase prekarijata koji ne posjeduju ništa osim svog tijela i koji su uglavnom bez političko-produkcijskog zaleđa. Mladi se bave koreografskim praksama koje dijele rezidencijama i mrežama, a ideja predstave kao multiplikacija vizije jednog koreografa politički je čak kontraindicirana. Plesači ne žele biti pijuni koje koreograf organizira na sceni, niti aktualna publika želi takvu informaciju.

Na hrvatskoj, odnosno sceni bivše Jugoslavije neke od tih tendencija vidljive su nešto kasnije, na prijelazu 1980-ih u 1990-e, kao što je suradnja s rock-scenom u kulturnim radovima Ljiljane Zagorac i Borisa Leinera ili *Tamnobiljela* Katje Šimunić postavljena na glazbu Joy Divisona. Tu je jak prodor fizičkog kazališta i koreodrame na dramske pozornice, uglavnom suradnjama sa slovenskim redateljima i koreografima koji su tražili plesačka tijela i radikalnije scenske izričaje.

Presudno za scenu bilo je pokretanje Tjedna suvremenog plesa (1984), čiji prvi program čine *Plesni kolaž* Studija za suvremeni ples u koreografiji Zage Živković i Mirjane Preis, *Mansarda* Zagrebačkog plesnog ansambla u koreografiji Katje Jocić (danas Šimunić), *Varijacije* Mirne Žagar, *Refleksije* Vlaste Kaurić kao i predstava *Minimal Moving* Milane Broš i Komornog ansambla slobodnog plesa⁴. TSP je doveo svjetsku plesnu scenu u Zagreb, tada s ogromnim entuzijazmom i svježinom, i otvorio potpuno nove horizonte, estetike i koreografije i, ne manje važno, međunarodne suradnje. I, kao drugo, Gordana Vnuk ubrzo pokreće Eurokaz koji programira i brojne koreografske predstave, potičući daljnja premrežavanja „novog teatar“, plesa i performansa.

Ansamblu su tada bili gotovo jedina mjesta gdje se plesna scena stvarala i odakle se širila. Ustroj *trupe*, odnosno zajednice koja ima vodstvo, prostor za rad, zajedničke treninge i neke financije bila je jedina moguća. Ansambli su imali svoju publiku i manje-više svoj estetski program.

4 <http://www.danceweekfestival.com/2013/1-tsp>.

< Zagrebački plesni ansambl, Rekvijem za Z. Foto: Maja Kljaić >



Prvo desetljeće 21. stoljeća

Danas na našoj sceni više nije tako. Ideja *ansambla* kao repertoarne trupe ili pogona za rad jednog autora zanimljiv je određenim plesačima i određenim autorima, a ekonomičniji i pokretljiviji modeli zajedništva i interdisciplinarnosti okupljaju Oove generacije. No ansamblu su i dalje najstabilniji, što znači da imaju najveću moć održavanja predstava, plesača i publike. Kako su upravo oni otvarali prostore za ples od početka 1960-ih i postavljali uvjete za (kakvu-takvu) profesionalizaciju koju danas zatječemo, tako je logično da su uspjeli i zadržati takve uvjete. Nažalost, s obzirom na to da smo malena scena u sve lošijim ekonomskim uvjetima, nakon ZPA-a ni jedna plesna formacija u Hrvatskoj nije uspjela okupiti ansambl ili omogućiti plesačima sigurnost profesije (s iznimkom BADco-a koji je interdisciplinarni kolektiv). Prostora za novi subjekt takvog tipa izgleda da nema. Tim više su ovi postojeći važniji.

U regiji bivše Jugoslavije oba hrvatska ansambla svojevrsni su presedani; pogledamo li Sloveniju, prvi ansambl, Ple-sni teatar Ljubljana, oformljen je 1984. s povratkom Ksenije Hribar iz Londona, gdje je intenzivno surađivala s London Contemporary Dance Theatreom. Nakon nekoliko pokušaja formiranja stalnog ansambla s financiranjem plesača i mimo izvedaba, danas PTL zatječemo kao produkcijsku kuću i prostorni resurs. Drugi stalni ansambl, EnKnapGroup, oformljen je tek 2007, a danas je jedini stalni profesionalni ansambl u Sloveniji. Pogledamo li prema Istoku, u Beogradu je tek 2009. pokrenuta Bitef Dance Company, klasična repertoarna trupa sa stalnim plesačima, umjetničkim vodstvom i gostujućim koreografima. U Sarajevu je tek 2012. osnovana MESS Dance Company. Stoga nije čudno da je Zagreb sa svojom osviještenom poviješću, tradicijom i produkcijom uzor mnogima u regiji.

Studio za suvremeni ples

Studio je najstariji još aktivni ansambl. Nastao 1962, iste godine kada i KASP Milane Broš, kao ansambl Ane i Vere Maletić „usko povezan uz razvoj Škole za ritmiku i ples kojoj je u svojim počecima služio kao platforma djelovanja mladim plesnim i koreografskim kadrovima, diplomantima te iste škole”.⁵ O tom razdoblju Maja Đurinović tvrdi:

„Novija povijest hrvatske suvremene plesne scene kreće 1962. kada se i formalno osnivaju dva ansambla: s jedne strane Studio za suvremeni ples Ane i Vere Maletić kao nadgradnja Škole za ritmiku i ples i poligon za daljnja istraživanja u duhu Labanove i Dalcrozeove teorije na kojima je počivao program Škole, a s druge Komorni

ansambl slobodnog plesa Milane Broš koji se u duhu avangardnih tendencija suprotstavlja svakoj normi, pa tako i *kompromisnom modernizmu*.”⁶

KASP je prestao s radom, vezan za jaku autorsku figuru svoje voditeljice, a Studio se stilski mijenja ovisno o interesu umjetničkih voditeljica. Godine 1968. ansambl preuzima Tihana Škrinjarić, a Zaga Živković postaje umjetničkom voditeljicom 1979. U 1980-ima javlja se nova koreografska generacija – Suzana Sliva, Desanka Virant i Mirjana Preis, a zavidni kontinuitet rada ostvaruje upravo Preis. Bosiljka Vujović-Mažuran preuzima ansambl 1997, u suradnji s Brankom Bankovićem.

Mjesto na hrvatskoj sceni ovaj ansambl danas nalazi surađujući s domaćim koreografima kao što su Maja Drobac, Ksenija Zec, Matija Ferlin, Sanja Tropp Frühwald, što je vrijedan i logičan model. Studio održava i Male forme, projekt koji ima potencijal biti jednim od prijelomnih pogona za razvoj mladih koreografa.

Pristup kojim Studio ulaže resurse i teškom mukom očuvana prava u širu plesnu scenu stvarajući *kapilarnu* suradnju i ostaje vjeran svome imenu, *studiju* kao radnom i produkcijskom prostoru, čini mi se vrlo produktivnim. Možda je moguće tu liniju rada – suradnje s domaćim koreografima te Male forme – još više radikalizirati i otvoriti, putem otvorenih poziva koreografima ili nekim kreativnijim, kompleksnijim načinima selekcije i izbora suradnji, koji bi iznjedrili i provokativnije suradnje i otvorili nove autorske smjerove.

Potencijal koji Studio ima jesu i obnove starih predstava. Dobar primjer je *Posvećenje proljeća* Matjaža Fariča iz 2004, koje je suradnjom sa Školom suvremenog plesa Ane Maletić uspješno ponovno postavljeno. Tu je bila *Giselle* Adriana Luteijna iz 2002, koreografa Introdansa, nizozemske skupine sličnog ustroja kao i Studio, koju bi bilo vrijedno imati na repertoaru. Velik je gubitak što nagrađivan Ferlinov *Nastup* (2010) nije i dalje pred publikom, imajući u vidu neosporivu kvalitetu te predstave, Ferlinovu međunarodnu karijeru koja privlači i širu publiku, a ponovnim igranjima ta bi predstava sigurno generirala i novu.

Jednako tako bilo bi nužno vratiti se i dalje unatrag i rekonstruirati ili restaurirati neke od predstava iz 1960-ih ili 1970-ih. Ovdje bih skrenula pozornost na projekte poput Les Carnet Bagoueta, koji njeguje ostavštinu utjecajnog koreografa Dominiquea Bagoueta, ili na Ballet Rambert, koji kao britanska nacionalna trupa radi s kompletnom arhivom Marie Rambert. Naravno, Studio za suvremeni ples u konstelaciji ustroja umjetničke organizacije (što omogućuje umjetničku autonomiju, ali ne i strukturno širenje), dugogodišnje nezainteresiranosti državne kulturne politike za ples i tanahnog financiranja (tanahnog s obzirom na to

⁵ *Studio za suvremeni ples. 30 godina*, ur. Mirna Žagar, Zagreb: Studio za suvremeni ples, 1994, str. 10.

⁶ <http://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=1150>.



da se od plesača očekuje biti na raspolaganju puno radno vrijeme što zahtijeva adekvatno financiranje plesača) nema uvjeta za veće zahvate od priručne monografije za tridesetu godišnjicu, ali, ipak... potencijal je tu... i poneki mali korak čini ogromnu razliku.

Tijekom sezone 2013/2014. na scenu su postavili kvalitetnu predstavu neobičnog formata Francesca Scavette, uglednog autora i pedagoga talijanskog podrijetla i norveške adrese. Njegov razrađen pristup organizaciji tijela i prostora dosad je na nadrealan način supostavljao rekvizitima, tekstu i multimediji, a prisjetimo se i zvučnih naziva predstava, *z, i love you honey bunny, hey dude let's stick around a bit longer this time*, i suradnje sa Sašom Božićem u predstavi *And I Just Stood There, Watching The Sky And The People Below*.

Surprised Body u potpunosti je drugačija, svedena samo na igru plesača, na njihovu interakciju i prelaženje iz fiksiranih sekvencija u improvizacije, iz čvrstih struktura u nepredvidljive reakcije. *Surprised Body* pogađa trenutačni trend u plesu distanciranim tijelima koja se ne štede u energiji i prostoru, ali emociju drže za sebe. Kostimografija je urbanog stila, gotovo privatna, a veliki scenski prostor diskretno je stiliziran. Predstava se igra na sceni Gorgona Muzeja za suvremenu umjetnost,

a izvodi ga čak osmero⁷ plesača: Ana Vnućec, Dina Ekštajn, Martina Tomić, Petra Hrašćanec, Orfee Schuijt, Gree Kipperberg, Branko Banković i Bruno Isaković. Plesači se izmjenjuju naizgled nasumično, ulazeći u izvedbu usredotočeni na vlastiti proces i alertnost na reakciju spram drugog tijela ili zvuka, što su doradene odluke o nehijerarhiziranom prostoru u kojem se njeguje procesnost, samoorganizacija koreografije i živ odnos s glazbom. Time je *Surprised Body* vrlo uspio plesni projekt.

Neobičnost formata te predstave i određena neekonomičnost za Studio leže u samom projektu koji je *kontinuirani kreativni proces* Scavettine skupine Wee i koji je od 2010. gostovao u 18 zemalja. Prema dostupnim isječcima dosadašnjih projekata *Surprised Body*, koreografije, izgled i oblikovanja identični su kao i zagrebačka verzija. Radi se, dakle, o prenošenju ne samo metode nego i gotove koreografirane građe iz procesa u proces, što je zanimljiv primjer repozicioniranja uloge koreografa: ne gostuje cijeli ansambl, nego samo nekoliko plesača, a ostatak postave pronalazi se na lokacijama. Scavettu očito zanima kontinuitet istraživanja i diseminacija vlastite metode u raznim koprodukcijama. Nasuprot autorski bogatijim radovima, to izgleda kao Scavettino pročišćavanje

7 Na plesnim pozornicama najčešće vidimo predstave s dvama ili maksimalno trima izvođačima.



< Studio za suvremeni ples, Pokret-ač Foto: Iva Korenčić Čabo >

autorstva i odustajanje od teatralnosti, ali i kao vrlo dobar potez koji odgovara trenutačnom tržištu EU-a.

Pokret-ač makedonsko-hrvatsko-belgijske plesne umjetnice Aleksandre Janeve Imfeld premijera je ovog ansambla u 2014. Duhovita i radikalna, reformatorski okrenuta koreografkinja i sama je početkom 1990-ih započela plesnu karijeru u Studiju.

Jedna od središnjih tema Janeve Imfeld mehanizmi su zajedničkog donošenja odluka, koji nisu ni konsenzus ni nadglasavanje, nego protokoli preslagivanja i *mutiranja* ideja kroz filtar memorije sudionika, asocijacija ili trenutačnog interesa. Teme izvedaba pronalaze se mehaničkim procesom igre i tu leži suštinski interes autorice.

„Sudionici su pozvani da pronađu način ko-egzistencije u prostoru kroz pokret, zvuk, vizualne instalacije i različite akcije. Fokus je vrijednost posvećenosti u raspravi ili fizičkoj akciji, kao performansu samom po sebi. Ovo istraživanje ispituje metodologiju rada kojom se razvija kolektivno autorstvo, a ne autorstvo jednog čovjeka”.⁸

⁸ Aleskandra Janeva Imfeld, o svojoj metodi u prepisci elektroničkom poštom.

Njezina druga važna tema odnos je performativnoga i svakodnevnog, što rješava stalnom pozornošću na trenutačnu situaciju; od predmeta koji su u prostoru, ljudi koji slučajno uđu u prostor izvedbe ili trenutačnih potreba svakog pojedinog izvođača/sudionika. Svaki detalj postaje dio tima i građa izvedbe.

Pokret-ač je nadrealna, gotovo dadaistička, zabavna, plesnačko-teatarsko-performerska pedesetominutna situacija koja će neupućenima izgledati prilično kaotično, no ima potencijal izvrtanja plesno-kazališnih konvencija i zanimljive plesne metode.

Plesači, Ana Mrak, Ana Vnućec, Dina Ekštajn, Martina Tomić, Matea Bilosnić, Branko Banković i Bruno Isaković, kreću zajedničkim ugrijavanjem, gradeći koherenciju ansambla. Prostorom dominira velika kartonska ploha, a jedna je od prvih akcija lijepljenje i preljepljivanje komada kartona. Akcija je uzaludna, samodostatna, besmislena, no plesači su potpuno u nju apsorbirani. Karton se otvara i preokreće otvarajući zabilješke – arhivu procesa, teško pronicljivo. Potom se pretvara u lagani zlatni tepih koji igra zajedno s plesačima. Plesači se kreću u neobičnim konstelacijama i začudnom tjelesnom logikom: jasno je da postoji sustav – pokretač – koji im ne dopušta da uđu u prirodni tijek pokreta, no koji je to, ne znamo. Povremeno čujemo da su u igri enigmatske „točkice”. Jednako tako ne znamo koliko je poredak scena fiksiran, a koliko ovisi o trenutačnoj odluci. Pozornost je usmjerena na određene dijelove tijela koji kao da su dislocirani, rastavljeni od samog plesača. Napredak izvedbe čine promjene kostima, tako su do kraja izvedbe svi preodjeveni iz početne radne odjeće u duhovite, ekstravagantne, voluminozne i bizarne kreacije Silvija Vujičića.

Od prvog „radnog i kartonskog dijela”, *Pokret-ač* je potpuno okrenuo sliku u zlato i eksces. Neprekidni su proboji u publiku, lucidni i osobni, te promjene prostora; *Pokret-ač* se nimalo ne drži ustaljenih protokola o podjeli publike i gledatelja. Stalna je *mušana* oko izvora zvuka koji dolazi iz raznih izvora, putuje po publici malim tranzistorom, miksa se na licu mjesta te ga izvodi glazbenik Marin Živković. Nered je priličan, suradnici slobodno komuniciraju, tragovi procesa posvuda su. Izborom Scavette i Janeve Imfeld Studio definira interes prema kolektivnim modelima promišljanja koreografije i izvedbe, emancipiranim izvođačima, meko balansirajući između autora i izvođača i iznenađujući publiku.

Zagrebački plesni ansambl

○ razvoju Zagrebačkog plesnog ansambla Maja Đurinović piše:

„Jedna od članica ansambla (koja se vrlo rano javlja i kao koreografkinja i kao plesna solistica u Studiju) Lela Gluhak Buneta 1970. izlazi iz Studija za suvremeni ples i osniva Zagrebački plesni ansambl. Tako je sljedeći period u Hrvatskoj u znaku tri ansambla vrlo različitih poetika. Sada je ZPA negdje najbliži temelji-



ma Škole, a koreografije Lele Gluhak (*Igrarije, Figure, Balade, Dinarke, Sonorno, Jeka...*) privlače pozornost kao maštovita i eksperimentalna djela. Iznimno je uspješna u stilizaciji folklornih motiva. Uz nju za ZPA koreografira Vlasta Kaurić (*Adam i Eva*, multimedijски projekt *Siliton Moving Art...*) Po odlasku Lele Gluhak u Australiju članice ansambla izmjenjuju se u vodstvu, pa tako od 1979. ZPA vode Nives Šimatović, Jasminka Neufeld, Vlasta Roglič, Mirna Žagar, Mare Sesardić i – sve do danas, vrlo uspješno – Snježana Abramović. Taj, *drugi period* iznjedrio je sjajnu mladu generaciju koreografa. U ZPA prve koreografije postavljaju: Katja Šimunić (*Mansarda, Tamnobijela, Sub Rosa...*), Jasminka Neufeld Imrović (*Ženski portret, Ruta...*) i Ksenija Zec (*Stolice, Tango je tužna misao koja se pleše, M.U.R., Isto*), koje se kasnije osamostaljuju, kao i nezaobilazne Ljiljana Zagorac i Mare Sesardić. Također je nužno spomenuti da je u vrijeme Mirne Žagar ZPA inicirao i pokrenuo festival Tjedan suvremenog plesa koji je uvelike promijenio plesnu kartu Hrvatske. *Treći period* obilježen je rastom ansambla pod vodstvom Snježane Abramović Milković koja s vremenom kreće i u autorske projekte (*Nešto možda sasvim osobno, Ogojeno/Stripped*). Pozivanje europskih autora i ulazak u europske projekte uz pokre-

tanje Festivala u Savičenti otvaraju ansamblu i voditeljici nove prostore djelovanja i učvršćuju vodeću poziciju na hrvatskoj suvremenoj plesnoj sceni.”⁹

Citirani tekst jedan je od rijetkih o povijesti ZPA-a. Na internetskim stranicama ZPA spominje svoje djelovanje od 1995, dok SSP, usporedbe radi, ipak ima kronologiju predstava i kratku povijest – tako čitamo da je prva izvedena predstava *Hir infantkinje* Vere Maletić iz 1963. i dalje redom do danas. Unatoč svim tegobama koje voditelji ansambala imaju u održavanju *na životu* svojih ljudi i predstava, u današnje vrijeme *online*-informacija gotovo je dužnost imati dostupne javnosti barem osnovne podatke o ansamblu i ljudima koji su ga stvarali i zbog kojih i danas postoji. Ozbiljan arhivski pristup toj građi, pak, urgentan je.

Od trenutka kada Snježana Abramović Milković preuzima ZPA (1992), dotad jedna od vodećih plesačica bivše Jugoslavije, preusmjerava ustroj s jakog plesačko-autorskog ženskog kolektiva na ambiciozni plesački ansambl. Razvija ga biranim suradnjama sa stranim koreografima, rijetkim domaćim (Irma

⁹ Plesnascena <http://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=1150>.

Omerzo 2003, Ksenija Zec 2004), platformama za vlastite plesače i kontinuitetom vlastitih produkcija.

Prijelomna je predstava za smjer u kojem ZPA djeluje i danas *Prepoznavanje krajolika* (1996), nastala kao koprodukcija ZPA-a, barcelonskog ansambla Lanonima Imperial i Zagrebačkog kazališta mladih. Ta predstava proglašena je jednim od deset najboljih kulturnih programa na Vijeću Europe za 1996. Juan Carlos García, koreograf Lanonime tada na uzlaznoj putanji, na scenu je postavio plesače Lanonime, ZPA-a i gostujuće plesače: Snježanu Abramović, Lauru Aris, Branka Bankovića, Vivianu Calvitti, Bebeta Cidru, Ivančicu Horvat, Fernanda Hurdada, Ricarda Iazzetu, Blaženku Kovač, Nathalie Labiano, Zrinku Lukčec, pomaknuo granice plesne produkcije i uveo nove standarde plesne izvedbe u Hrvatskoj. Kreirana netom poslije rata, *prepoznala* je katalonsku i hrvatsku situaciju u velikoj multimedijskoj plesnoj produkciji.

Sljedeća važna predstava *Krava Licario sveta Oppiano* Kubanca Alexeya Tarana predstavila je novu generaciju plesača, Nikolinu Bujas (danas Pristaš), Aleksandru Janevu (danas Imfeld), Jelenu Vukmiricu i Pravdana Devlahovića. Ponovno dolazi do radikalizacije plesačke energije, u divljem, samozrtvujućem, sirovom pokretu. Gostujući koreografi nadalje bili su Emilio Gutiérrez, Alexis Eupierre, Iztok Kovač, Sahar Galili, koji je ponovno podignuo zahtjevnost fizičke spremnosti, a kao presedan tu je konceptualna Martine Pisani. Utjecaj

< Studio za suvremeni ples, Pokret-ač Foto: Iva Korenčić Čabo >



Prepoznavanja krajolika proteže se do 2011, do suradnje s Laurom Aris Alvarez, jednom od plesačica u navedenoj predstavi. Izbor uglavnom muških koreografa, sklonih snažnom fizikalitetu i velikom energijskom zamahu, središte su estetskog usmjerenja i svojevrsni zaštitni znak ZPA-a pod vodstvom Abramović Milković.

U sezoni 2013/2014. ZPA je predstavio *Anything* Španjolca Daniela Abreaa, produkciju koja potvrđuje sve kvalitete rada s gostujućim koreografima, ali i dvojbe koje takav pristup proizvodi. Abreau kao i svi ostali pozvani su da u relativno

kratkom vremenu kreiraju cjelovečernju predstavu za nepoznatu grupu plesača i rezultat takvih suradnji najčešće je balans autorskog pristupa i interesa samih plesača.

Anything je jedna od uspješnih suradnji tog tipa. Abreau je od svakog pojedinog plesača izvukao ekstreme, duboko prodirući u tjelesnost svakoga. Impresivan je solo Aleksandre Mišić u dramatičnim usporavanjima, zanosne ekstenzije nogu i ruku krhke Petre Valentić, tu je atletičnost Petre Chelfi i munjevita artikulacija Ognjena Vučinića. Osobne poetike plesača razmještene su u prostoru na neočekivane načine, koristeći se *off*-zonama, rubovima scene, tamnim mjestima, samom rampom. Prostorom dominira veliko drvo tananih grana, tijelo oko kojeg se događa – bilo što – *anything*.

Abreaaov je princip osvježavajući, iako diskutabilan, pušta intuitivno plutati asocijacije i vizije, nimalo se ne obazirući na konceptualno-dramaturške uzuse. Na scenu tako ulaze štikle, bizarne promjene odjeće, mikrofoni, ventilatori. Logike nema, ali ima estetske koherencije. *Anything* je atraktivan na suspregnut način, s dozom španjolskog nadrealizma.

Snježana Abramović Milković svoju je prvu predstavu postavila 2003. Svojestvena joj je fragmentirana dramaturgija, klasične prostorne formacije, muzikalnost, suradnje s dramaturzima i izbor pristupačnih tema: intima u *Nešto možda sasvim osobno*, spektakl u *Ogoljenom*, virtualnost u *Interfaceu* i prolaznost – u *Rekvijem za Z*.

Uz uvijek nove gostujuće koreografe, predstave Abramović Milković čine značajan dio repertoara ZPA-a – standard izvedbe je neupitan, rukopis poznat. Abramović Milković zapravo je jedina koja na našoj sceni radi na takav način i koja uspijeva održati uvjete za takav rad – zahvaljujući kontinuitetu suradnji s plesačima, pristupu velikoj sceni, suradnicima, *PR-u* i izgrađenoj međunarodnoj mreži. Koreografinja je, spomenimo, uspješno gostovala u Bitef Dance Company u kojoj je 2010. postavila *Ako bismo svi malo utihnuli*, a ZPA surađuje sa skupinom EnKnapGroup, što evidentira ZPA unutar ciljanog koridora u regiji. Brojne Nagrade hrvatskog glumišta potvrđuju ZPA kao hrvatski plesni proizvod *mainstreama* prepoznatljiv unutar kazališne arene. Takav pristup sasvim sigurno održava i obnavlja publiku, kao i značajan segment *arhitekture* 1980-ih.

U najnovijoj predstavi *Rekvijem za Z*, premijerno izvedenoj na 31. Tjednu suvremenog plesa, Abramović Milković potvrđuje svoj pristup, postavivši predstavu velikog formata i snažne emocije, ali i autorskih kontradikcija. *Rekvijem* se niže fragmentarno (dramaturgija Jasne Žmak) tematizirajući prolaznost, potporu, gubitak. Kreće od slika zajedništva i zabave prema sve većoj boli i gubitku, a građena je kombinacijom simboličnih, čitljivih scenskih situacija i koreografskih dijelova klasične prostorne formacije i ritmične sekvencije. Najzanimljiviji su pak dijelovi u kojima je snažan plesачki zamah suprotstavljen ogromnim projekcijama lica plesača, što

su autoportreti snimani dokumentarno u stvarnom vremenu tijekom izvedbe (plesaći i sukreatori koreografije Petra Chelfi, Martina Nevistić, Petra Valentić, Ognjen Vučinić, Nika Lilek, Laszlo Takacs). Slika je to sablasnih likova, osoba u nestajanju, čiji su subjektiviteti preseljeni u virtualni, kamerom posredovani prostor. No autorica odveć lako prelazi preko uspostavljenih situacija koje proizvode višeslojne poetske prostore i vraća se nizanju fragmenata.

U *Rekvijemu za Z.* kao da postoji disbalans između sadržaja, a to je snažna potreba autorice da se bavi upravo tom temom¹⁰, i forme velike produkcije, čiji zahtjevi kao da su oslabili snagu osobnog izraza. No sigurno je da će zahvaljujući produkciji, izvedbi i emociji *Rekvijem* imati publiku i kontinuitet izvedaba.

Lov na talente i ekonomija roda

Osim odgovornosti za publiku i prisutnosti plesa u kazališnom okružju, a obje zadaće ZPA uspješno održava, ansambl ima najodgovorniju, a i motiviranu poziciju za razvoj plesača i za *lov na talente*. U *Anythingu* je tako osvanula mlada Matea Bilosnić (koja sada surađuje sa SSP-om na *Pokret-aču*), a u *Rekvijemu* je velik prostor dan Niki Lilek. Pitanje koje se može postaviti ZPA-u i SSP-u, s obzirom na to da su jedine strukture koje imaju barem minimalne resurse za financiranje plesača mimo izvedaba, što omogućuje redovito održavanje plesачke vještine, jest: koja je metoda ulaska u ansambl? Jesu li audicije za predstave dovoljno promišljeni sustav? Ili je moguća neka šira platforma koja bi omogućila veću rotaciju plesača...?

Jedan od nerješivih problema obaju ansambala pitanje je muških plesača, a to otvara i mnogo veće pitanje rodne ekonomije unutar struke. U SSP-u trenutačno djeluje dugogodišnji član Branko Banković, ujedno i producent ansambala, i Bruno Isaković, koji trenutačno gradi i vlastitu autorsku karijeru. ZPA je pak godinama samo na stalnom članu Ognjenu Vučiniću, a ostatak muškog ansambala popunjava inozemnim gostima, talentima iz sličnih tjelesnih disciplina kao što su hip-hop i capoeira ili pak iz glumačke branše. Ni jedan od tih poteza nije dugoročno produktivan; često snižava razinu plesачke izvedbe, zahtijeva autorske kompromise, a vidljiv je nerazmjer u motivaciji... Postavlja se pitanje zašto hrvatska plesачka scena nije u stanju zadržati muške plesače u svojim

¹⁰ Iz programske knjižice: „Nova plesna predstava Zagrebačkog plesnog ansambala nastala je iz intimne potrebe koreografkinje Snježane Abramović Milković da postavljanjem prolaznosti na scenu pokuša dokučiti kako se s tom prolaznošću možemo nositi van scene, istovremeno se djelomično nastavljaajući na autoričine prethodne tematske preokupacije, poznate iz njenih koreografija *Interface* i *Ogoljeno* u kojima se, između ostalog, bavila i fenomenima otuđenja u suvremenom društvu.”

redovima? Mladići skloni tjelesnom izrazu tradicionalno ulaze u prepoznatljivo kompetitivne zone sporta ili u glumu, koja je profesija mnogo veće slobode, lukrativnijih ugovora i medijske slave. Oni rijetki koji zaista uđu u plesnu profesiju vrlo brzo ostvaruju pravocrtne međunarodne karijere.

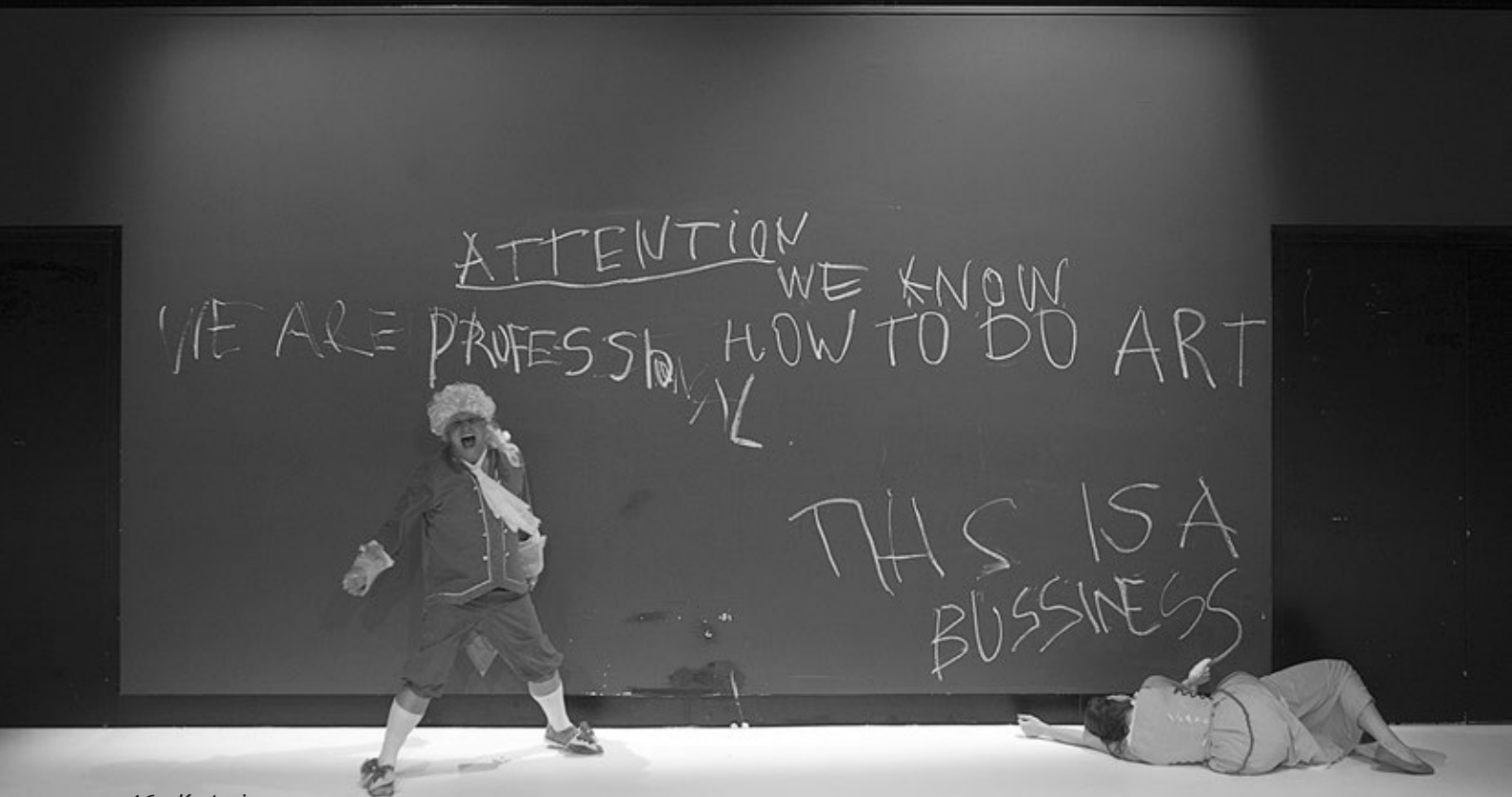
Što to govori o ostatku scenu? O ženskoj radnoj snazi na čijem se potplaćenom radu održava plesачki pogon? U igri je sigurno kulturološko-socijalna komponenta u kojoj u svim segmentima društva žene rade više i pristaju na slabije uvjete. Odgovornost ili inercija?



Zasigurno velika tema za istraživanje, ali pitanje je postoje li mehanizmi koji mogu osigurati stalnost i muških plesača unutar scene koja bi na drugačiji način otvorila nove prostore profesionalizma i društvene vidljivosti? Uključivanje u određenu zajednicu, a ovdje govorimo o nacionalno priznatoj umjetničkoj struci, populacije koja nije primarna toj zajednici, zahtijeva temeljito promišljanje osnovnih paradigmi struke/zajednice – u plesu od amaterske plesne edukacije, do postprodukcije. Rodna inkluzivnost samo je jedno od pitanja koja plesачka struka mora osloviti. Uključivanje ostalih skupina kojima plesna edukacija nije društveno ili čak klasno dostupna nužna je kako bi se plesna scena mogla suočiti s relevantnim društvenim fenomenima i osigurati stabilnu profesionalizaciju.

Za kraj

Estetike i poetike pojedinih predstava sprega su mnogih odnosa, ponajprije društvenih, ekonomskih, političkih, pa tek onda umjetničkih senzibiliteta i poriva. Ansambli kao čvrste strukture uvjetovane su mnogo više tim odnosima nego nezavisni umjetnici, koji s manjim produkcijskim okvirima imaju i veću umjetničku slobodu. Ti odnosi, iako u nesređenim hrvatskim uvjetima, ipak generiraju produktivne okolnosti za daljnji život plesачke struke i ulazak novih generacija. Kako sam napomenula, naši ansambli presedani su u regiji, s velikim umjetničkim korpusom i produkcijskim iskustvom, čiji potencijali zapravo nisu do kraja prepoznati.



< Sonja Pregrad i Willy Prager, *Ples u 2043*. Foto: Damir Žižić. >

► IVANA SLUNJSKI

Izvedbeno anticipiranje plesne budućnosti

„**K**ako biste definirali što je za vas (suvremeni) ples? Što mislite kako ljudi općenito definiraju (suvremeni) ples? Kako se tijelo percipiralo 1983? Kako doživljavate vaše tijelo danas? Gdje će se ples prikazivati u 2043? Biste li odustali od plesa i zašto?” Pitanja su to koja su izvedbeni umjetnici Sonja Pregrad i Willy Prager postavili dvama koreografima, uzevši njihove odgovore za polazište predstave *Ples u 2043*. Ona se čine logičnim istraživačkim okvirom s obzirom na aktualnu problematiku emancipiranja koreografije od plesa i njezin pomak prema „proširenoj praksi” koja uspostavlja posve autonomne diskurse, a osobito imajući u vidu da su Pregrad i Prager koautorsku suradnju započeli na studiju Solo/ples/autorstvo na Umjetničkome sveučilištu u Berlinu, usmjerenom promišljanju koreografskih modula i procedura te različitih vrsta autorstava, suradničkih strategija i procesa unutar pluralnih i interdisciplinarnih konteksta suvremene umjetničke prakse. U propitivanje koreografskih koncepata i metodologija Pregrad se upustila još u projektu *TASK*, čija je suvoditeljica (uz Tamaru Curić i Larisu Navojec) već četvrtu godinu, proširujući time prvotno autorsko zanimanje za tijelo koje je istodobno objekt i subjekt, međusobnu uvjetovanost tijela i svijesti te simbiotsko tijelo koje u trenutku izvođenja nastaje povezivanjem izvođača, gledatelja i zajedničkoga prostora artikulirano u radovima *O, tijelo moje, kada bi samo bilo sa mnom tu...*, *Solo i RZBKMMLBZ*. Koautorstvu Sonje Pregrad i Willyja Pragera u

Plesu u 2043.¹ prethodila je suradnja na Pragerovu projektu *Transformability*, prikazanom i na ovogodišnjoj Platformi HR, a zajedničko anticipiranje plesne budućnosti nastavit će u *Plesu u 2044*, ovaj put uz potporu berlinskoga Senata, najavljujući premijeru u prosincu.

Što je ples, a što koreografija posljednjih je godina nezaobilazna tema u pokušaju prevrednovanja umjetničkoga rada na tržištu koje neprestano vapi za novim, a pritom neumoljivo probire i neizostavno homogenizira. Prateći suvremenople-snu produkciju, moglo bi se reći da plesanje, u primarnome značenju ritmičkih sljedova pokreta, postupno, ali ekspanziv-

1 Autori i izvođači: Willy Prager i Sonja Pregrad

Glazba: Emilian Gatsov

Suradnja na scenskim rješenjima: Dora Đurkesac

Dramaturški savjet: Gina Serbanescu i Jasna Žmak

Kostimografija: Davor Ivanec, Diana Mihalić, Nika Wenzinger,

studenti Tekstilno-tehnološkog fakulteta; Nina Režek Wilson, vodi-

teljica katedre za kostimografiju; Ivana Bakal, mentorica projekta

Maska: Marija Bingula

Fotografija: Damir Žižić

Koprodukcija: Sonja Pregrad, 4Culture i Working Art Space and Pro-

duction te Zagrebački plesni centar i Hrvatski institut za pokret i ples

Rezidencije: 4Culture/WASP, ZPC/HIPP

Projekt je realiziran uz potporu Ministarstva kulture RH i Ureda

za obrazovanje, kulturu i sport Grada Zagreba te bukureštanskih

organizacija 4Culture i WASP (u sklopu europskoga projekta Jardin

d' Europe).

no prelazi u izvedbeni suvišak dok se za deficitarnu plesnost umjetnici *iskupljuju* prisvajanjem novih područja potencijalno podatnih za istraživanja plesa. Kao što ples šireći svoj djelokrug sve smjelije zadire u za izvedbene umjetnosti netipične domene, nalazeći u drugim izvorima i instrumentarij i metodiku, tako se njegove povijesnim kontinuitetom utvrđivane odrednice sve više raslojavaju i osamostaljuju. Stoga je ples i moguće reducirati na kinetički tijek (André Lepecki) ili odcijepiti koreografiju od plesa proglašavajući ih čak „nekompatibilnima“ (Spångberg)². Uredništvo austrijskoga internetskog časopisa za ples, koreografiju i izvedbu *Corpus*³ potkraj 2007. provelo je istraživanje o tome kako danas, bolje rečeno kako su *tada*, prije više od šest godina, umjetnici, teoretičari, kustosi i kritičari tumačili pojam koreografije, uputivši pitanje stotini ispitanika. Od pedeset objavljenih odgovora⁴ čak njih sedamnaest oslanja se na ustaljeno jedinstvo tijela, prostora

i vremena, odnosno na organizaciju pokreta tijela u prostoru i vremenu. K tome valja pribrojiti još tri koja pretpostavljaju prostornu organizaciju pokreta i objekata izostavljajući iz tumačenja vremensku dimenziju. Svi oni, dakako, u manjoj ili većoj mjeri upućuju na stvaranje konkretnoga izvedbenog produkta i razdvajanje koreografa/autora kao nadređena entiteta i plesača ponajprije kao izvođačkih entiteta, potom eventualno i kao sukreatora scenske tvorbe i/ili izvedbe. U odgovorima preostalih ispitanika vidljivo je udaljavanje od skupa postupaka i alata vezanih uz izražavanje tijelom i različite oblike reprezentacije ili je u njima barem osviještena potreba redefiniranja koreografskoga polja. Danas je situacija još zaostrenija. U tome nimalo zanemariv utjecaj ima i koreliranje estetičkih i ekonomskih čimbenika, odnosno *prilagođavanje* umjetničkih kriterija tržišnoj konkurentnosti. Odmičući se od isključivo proizvodne sfere i opirući se komodifikaciji, izvedbeni umjetnici češće izmještaju koreografiju kao skup postupaka usredotočenih na organizaciju i strukture na širi društveni plan te konstruiraju radni kontekst za razgovor, analizu, raspravu, drugim riječima nematerijalnu razmjenu. Umjesto scenske tvorbe namijenjene izvođenju, proizvode se razni „modeli kritičnosti“ neizostavno političkoga naboja, a izvedba se seli na društvene oblike performativnosti. Pritom se scensko, tj. sveukupno kazališno iskustvo nameće kao sredstvo intervencije i otpora kapitalističkoj eksploatacijskoj ekonomiji u kojoj je samostalni umjetnik kao utjelovljenje najisplativije radne snage njegov reprezentativni subjekt, prilagodljiv, nelokaliziran, pokretljiv, izdržljiv i – ispod cijene. Razne suradničke platforme te strategije udruživanja i dijeljenja rada pokreću polemike o autorstvu, umjetničkoj autentičnosti te o obvezama autora prema vlastitu stvaranju i, s druge strane, recipijentima, osobito kada suradnje ne rezultiraju prikazbenim produktom, no sve se one bilo izravno ili prešutno okreću protiv predodžbe o autoru kao istaknutu talentiranu velikanu koji nadahnuto stvara zaokupljen samo vlastitim umjetničkim identitetom i kao takve su iznimno važne u jačanju zajedničkoga otpora protiv posvemašnje instrumentalizacije.

Vratimo se *Plesu u 2043*. Uzevši u obzir sve prethodno razmotreno, itekako ima razloga zapitati se hoće li i na koji način ples opstati i kako ga uopće danas doživljavamo, iako je, kako se predstavom zaključno sugerira, svaka anticipacija budućega uzaludna s obzirom na to da svako takvo istraživanje ishodi *otkrićem* obične vode, neovisno je li uzorak uzet



2 "Dance and the Museum: Mårten Spångberg Responds", *Critical Correspondence*, <http://www.movementresearch.org/criticalcorrespondence/blog/?p=8100>.

3 <http://www.corpusweb.net>. Nakon dvije godine stanke zbog prestanka subvencioniranja časopis u tekućoj godini nastavlja s objavljivanjem u ne bitno izmijenjenoj financijskoj situaciji.

4 <http://www.corpusweb.net/tongue-7.html>.

danas ili u nekome prošlom ili pak znanstvenofantastičnom transmisijom posredovanome budućem vremenu. Sonja Pregrad i Willy Prager dolaze s područja koja se i u umjetničkome žargonu nazivaju *balkanskom regijom*, iz vizure Zapada, premda je takvo uvjerenje maskirano političkom korektnošću, i dalje zazorno divljom, zaostalom, sirovom, kolonizatorski egzotičnom, ali regijom koja nakon prezasićenosti visokoestetiziranim i razvijenim poetikama umjetnika zapadnoeuropskoga kruga još ima neotkrivenih potencijala. Samostalan je umjetnik danas dominantno obilježen izmještenošću iz matičnoga geografsko-kulturnog prostora, no *prijeteća* drugost i dalje je kontrolirana različitim mehanizmima, od banalnih birokratskih zapreka do različito tretirana umjetničkog statusa. S vremenom se upuštajući u međunarodne projekte, i Pregrad i Prager imaju dvostruko iskustvo stvaranja, izvođenja i plasiranja, na zapadnoeuropskome tržištu i onkraj njega. Tržište *divljega* Balkana nije tako divlje kao zapadnoeuropsko, jer, u mnogočemu kasneći za ostatkom Europe, kasni i s prepoznavanjem izvedbenih umjetnosti kao proizvoda s tržišnom vrijednošću (usp. Prager)⁵. Želeći biti dijelom i zapadnoeuropske, odnosno međunarodne scene, Pregrad i Prager priklanjaju joj se i tematskim i estetičkim izborima i metodologijom, pristajući biti dijelom *igre*. A onda, zadržavajući i autsajdersku poziciju, krajnje razgolićuju sustav, ironizirajući ga i kritizirajući, čak se i izriječno pozivajući na imena i mjesta koja diktiraju trendove i zakonitosti tržišta, kao što su bečki festival ImPulsTanz i njegov ravnatelj Karl Regensburger. Zbog već spomenute proizvodnje „modela kritičnosti“, koji ishode iz strateškoga pomaka prema koreografskoj praksi, njihova je autsajderska pozicija ipak zamućena i oni ostaju unutar sustava koji kritiziraju, razgolićujući pritom i same sebe kao njegov dio. Kritiziranje sustava *iznutra* potencijalno im daje priliku da taj sustav uruše ili barem dosljedno potkopavaju, nastave li djelovati na njegovim najslabijim točkama. Dvostruka im optika istodobno ostavlja mogućnost stvaranja alternativnih međuprostora, heterotopija, mentalnih i fizičkih prostora drugosti, teško dohvatljivih, ali ostvarljivih malih enklava utopijskoga predznaka kojima je inherentno obrtanje i osporavanje svih zbiljskih pozicija određene kulture. Budući da su heterotopije najčešće vezane uz kakav vremenski lom (Foucault)⁶, heterotopijama su analogne heterokronije. I doista, na tome tragu *Ples u 2043.* odnose koreografije i plesa naspram umjetničkoga tržišta razmatra unutar koncepta raznovremenosti premošćene izvođačkim tijelom kao medijem transformacije. Vremenski

skokovi u *Plesu u 2043.* imaju različite ontološke statuse, jedna je razina fiktivna, čitljiva samo iz izvedbenoga tkiva, druga pripada iskustvenom realitetu jer su različite „kriške“ vremena uzete kao istraživački parametar definiranja plesa. Krenuvši od svoje dobi, s pretpostavkom da će za trideset godina još biti dovoljno pokretljivi da bi mogli nešto izvesti na sceni, autori su zahvatili trideset godina u prošlost i pozabavili se odgovorima koreografa koji je u kreativnome naponu djelovao 1983. te potom dobacili trideset godina u budućnost, prepuštajući se imaginaciji potaknuti odgovorima danas aktivnoga koreografa. Anketna je metoda upotrijebljena čak triput, prvi put za prikupljanje i analiziranje odgovora izabranih koreografa, drugi put za skupno propitivanje publike („tko zna definiciju suvremenog plesa“, „tko je koreograf, plesač, plesni kritičar, pedagog, bilo koja profesija u plesu“, „neka ustanu svi koji se ne bave plesom“), treći put gledatelja koji je *zagrizao* na po-



5 Sibila, Iva Nerina, „Alogične geste i SF ironija“, razgovor sa Sonjom Pregrad i Willyjem Pragerom, *Plesna scena*, <http://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=1648>.

6 Vidi četvrti princip, str. 6. Foucault, Michel, „Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias“, *Architecture/Mouvement/Continuité*, 1986, dostupno na <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf> u engleskom prijevodu J. Miskowieca.



nudu da će mu *izvesti* posebnu želju (da Turska u EU uđe prije izmišljena termina 2018) zasipaju hrpom administrativnih upita, kao prilikom ispunjavanja formulara kada se prijavljuju za financiranje vlastitih projekta, da bi provjerili koliko je njegov *projekt* izvediv. Način na koji su autori zaskočili gledatelja nije nimalo ugodan, ne daju mu priliku da ustukne ili podrobnije promisli o situaciji, jer je kao gledatelj *ravnopravan* sudionik scenske razmjene i ima odgovornost njezina sukreiranja, jednako i sukreiranja društvene stvarnosti, te *mora* biti pripremljen i u svim segmentima doista poznavati i braniti *projekt* za koji se založio („mislite li da je ideja da Turska prije tog datuma uđe u EU originalna“, „koliko je normativan projekt koji ste nam predložili“, „što znate o različitim pristupima ulaza Turske u EU“, „kako se manjina u toj zemlji odnosi prema vašoj ideji“, „jeste li pod utjecajem činjenice da Hrvatska nije dio šengenskog prostora“). Čin *ispunjavanja* želja ujedno ironično ilustrira spregu autorskih nastojanja i trenutačne potražnje i dvojbu treba li umjetnik i koliko odstupati od vlastitih zamisli i podilaziti tržištu i gledatelju kao krajnjem konzumentu. Oni izvode za *nas*. Tu su *radi nas*.

U nekoliko drugih scena raskorak između tržišnih zahtjeva i autora/izvođača kao razvlaštena tijela, medija prijenosa ideja još je očigledniji. U tonu pjevane mise Pregrad raširenih ruku eksplicira (poveznica s euharistijskim žrtvovanjem Kristova tijela): „moje tijelo u svakom slučaju pripada državi. To je ekonomija prostora“. Potom rukom zaokružuje prema publici i nastavlja: „Vi ste kralj, vi ste šef, vi ste kulturni operater, vi stvarate proizvode“. Ostanak u *igri*, katkada i puki opstanak, često znači pristajanje na poniženje, na razdavanje tijela i izdaju misli, samodestrukciju. Ali dokle se autorova misao mora prostituirati da bi nas zadovoljila? Mora li se autor/izvođač udarati mikrofonom po glavi, natezati penis, žvakati kocku za juhu, proricati budućnost? Jesu li izvedbene umjetnosti bliže pornografiji ili umjetnosti? Pogledamo li načas prethodne segmente teksta, evidentno je da se uz ples učestalo spominje *istraživanje*. To donekle potvrđuje tezu da se ples rapidno širi izvan opsega discipline, ali i potrebu da se znanstvenim pristupom umjetnost koja počiva na tjelesnosti, a izmiče bilježenju ovjeri kao *ozbiljna*. Umjetnost nije jeftina zabava, umjetnost je *ozbiljan* rad. Nestalnost plesa,



i kao paradigmatički efemerne discipline i kao discipline koja se kontinuirano mijenja isključivanjem u hibridne formate, stalno traži materijalnu potkrepu. Doživljajna razina manje je važna od medijske izvedbe događanja, sve se mora potvrditi opipljivim artefaktima, bilješkama, fotografijama, videozapisima. U plesu se eksperimentira, ali i ples je eksperiment s neizvjesnim ishodom. Prije trideset godina razgovor o plesu teško je bio zamisliv kao *izvedbeno* događanje, danas je uobičajeno da se plesač zapuše nakon što se nekoliko puta sagnuo da bi dotaknuo nožne prste i za to ga se još nagrađuje. Istraživanje u *Plesu u 2043.* započinje ispitivanjem radnoga procesa i procedura, potom se uvodi anketna metoda i na kraju se poseže za postupcima egzaktnih znanosti, uzimanjem uzoraka vode izvučenih iz raznih zakutaka pozornice. Iskustvenost nije dovoljna, predstava „nije stvorena da proizvodi emocije“, nego da „sakuplja energiju i informacije“. U rascjepu između *jeftine* zabave i *sigurnoga* znanja o tome kako *raditi* umjetnost akumulira se spoznaja da su mnoge odluke donesene intuitivno, vođene slutnjom o ispravnosti neke akcije ili uvjetovane trenutkom događanja. Umjetnost

stoga upisuje dimenziju ispada, neočekivane provale realnoga koja nepovratno mijenja njezin tijek. Na toj distorziji, nemogućnosti artikulacije misli, Pregrad i Prager grade prizor u baroknim opravama u kojem hiperpotenciraju i izdržavaju navalu organskoga, stenju, skviče, jauču, vrište, lamataju udovima, krše se, grče i padaju. Izvedbeni se sklop predstave temelji na stalnim paralelizmima i udvostručavanju. Paraziti-ranje na tuđoj građi ili idejama, za što autori *posuđuju* tijela, relacijski propituje izvornost i citatno preuzimanje, autorsko djelo u odnosu na plagijata, autora pronalazača u odnosu na autora epigona, autora u odnosu na interpretatora, autorstvo u odnosu na razvlaštenost, djelo u odnosu na proces. Izvedbena se građa dvostruko izvodi, podvajaju se izvedbena i pripovjedna razina, jastvo i drugost, stvarnost se suprotstavlja fikciji, stvarno tijelo koje izvodi tijelu koje proizvodi privid, glas koji se širi prostorom snimci glasa, odjeveno tijelo nagom, uštogljena birokratska odjeća (birokratizacija umjetnosti) kožusima. Također, tu je stalna svijest o vremenskom pomaku, tranziciji iz prošlosti u budućnost, iz budućnosti u sadašnjost. Pritom izvođači pokušavaju utjeloviti i iskustvo

gibanja vremenih tijela, povezujući efemernost pokreta s iščekivanjem tijela te otvarajući put i filozofskim spekulacijama o smislu ljudskoga postojanja.

Da je zapadna kultura opsjednuta mladošću, postalo je općim mjestom svih tekstova koji se dotiču diskursa starenja. Mlado je poželjno, od staroga se bježi. Dobna diskriminacija vodi se politikom normiranja starosti i mladosti, procedurama isključivanja starijih iz aktivnoga života zajednice i njihova ograničavanja na sferu privatnosti te otklanjanja svih nepoželjnih identifikacija sustava u neke oblike institucijske izolacije. Kao odgovor na kritiku dobne diskriminacije tijekom 1980-

projekcija mlada tijela kojoj staro tijelo prikrivanjem starosti teži. Nepobitno je da se mijenjamo, sazrijevamo, starimo, na kraju i umiremo, i da s godinama mnogo toga više ne činimo ili činimo drukčije. Kada je posrijedi plesna umjetnost, kojoj je atletski besprijekorno tijelo ideal, tjelesna je erozija okrutnija, vidljivija. Da bi označila kako otprilike izgleda kada se tijelo koje stari mora plasirati na umjetničkom tržištu, novozelandska plesna pedagoginja i istraživačica Linda Ashley skovala je termin „youthanasia“ (*mladostanazija*). Tijelo u plesu počinje starjeti i prije negoli plesač uspije do kraja razviti sve svoje izvedbene kvalitete, kakve su, primjerice, znanje o mogućnostima i limitima tijela ili obuhvatni tjele-



ih razvija se pozitivan diskurs starenja koji usvaja koncepte „uspješna starenja“, „zdrava starenja“, „aktivna starenja“ i slične, pokušavajući demistificirati ustaljene predodžbe i predrasude o starosti. Taj se pozitivan diskurs i danas prožima s diskursom koji tijelo razumijeva u granicama propadljivosti i nemoći. Široki spektar sadržaja „uspješna starenja“ i održavanja tijela vitalnim nije ukinuo dobnu diskriminaciju, nego ju je, štoviše, pojačao jer se predodžbe o tijelu koje ne stari ili stari sporije ako se pridržavamo pravila izjalovljuju kao neuspjeli konstrukt. Prikrivanje stvarnoga stanja tijela samo je njegovo poricanje, a normativnim se i dalje nadaje

sno-emocionalni pristup gradi. Nije svejedno govorimo li o baletu i glavnostrujaškome plesu ili o drugim izvedbenim žanrovima u kojima plesnost nije presudna. Hoće li stati na scenu kada više ne budu mogli kontrolirati tijelo kao nekad, osobno je pitanje svakoga izvođača, ali je istodobno i duboko političko: što staro tijelo poručuje sa scene? Kako se plesač nosi s društvenim uopćavanjem starih tijela/osoba? Što se gubi isključivanjem starenja kao prirodnoga biološkog procesa iz plesne umjetnosti? Manje je važno pritom kako slabije pokretljivo tijelo na sceni percipira promatrač, važnije je koliki je jaz između heteropredodžbe i samopercepcije. Je



li potrebno i dokad trapiti tijelo da bi dostiglo nekadašnju gipkost i pritom maskirati pokrete zreła tijela i sva značenja koja takvo polučuje? Ako izvođač u zrelijim godinama odluči nastaviti s izvođenjem, za dobrobit umjetnosti i društva općenito bitno je razvijati drukčije koncepte tijela i raditi na izvedbama starosti. Poraznijim od starenja čini se ostati zatočen u atavističkim estetikama. Iako je još za plesni postmodernizam od ključne važnosti bila demokratizacija izvedbenih tijela i *ukidanje* razlike između plesaćkih i *običnih* tijela, plesni liberalizam današnjice razotkriva se u kvazipotentnosti. Bez obzira na to koliko izvedbene umjetnosti razvijale inkluzivne pristupe, dokle god će se inkluzivnost morati poticati, umjesto da bude samorazumljiva, ples će prema drukčijem tijelu, starome, debelom ili tijelu s invaliditetom, uvijek razvijati mehanizme isključivanja. Utoliko su u odnosu na starenje tijela unutar koncepta raznovremenosti *Plesa u 2043.* ključna dva aspekta – kako staro tijelo izvodi i kako iz perspektive izvođača srednjih godina izvoditi staro tijelo. Na spomen stara tijela najprije se sjetimo učinka gravitacije,

smanjene elastičnosti tkiva, poljuljane ravnoteže te usporena kretanja. Ali je li nam to saznanje dovoljno da si dočaramo što star izvođač osjeća dok izvodi? Mora li se više usredotočiti na razvijanje pokreta nego prije? Koliko je napora više potrebno uložiti da se mišići istegnu dokraja? I mogu li se potpuno istegnuti ili je ekstenzija zaustavljena na pola puta? Kako onda izvođač srednjih godina može *izvesti* staro tijelo? Promišljanjem stara tijela koje izvodi mijenja se predodžba o staru tijelu, a izvođenje pokreta s izmijenjenom sviješću o drukčijoj kvaliteti povratno utječe na kvalitetu samoga pokreta. Prilično je teško odrediti što je posljedica starenja i kada starenje zapravo otpočinje, starost je individualan doživljaj stanja tijela i uma i nerijetko je u neskladu sa stvarnim godinama. Vrijeme je iluzorno i subjektivno. Mjerljivo, ali neizmerno. Suvremeno. Upravo je tijelo to koje zaustavlja vremenski tijek zatvaranjem prostora u sebi. Makar se doima apsurdnim, suradničke strategije i koreografske prakse koje se odmiču prema spekulativnome plesno su subverzivnije od plesa koji na tjelesnosti ustrajava.





< Marjana Krajač, *Koreografska fantazija br. 1* Foto: Iva Korenčić Čabo >

► KATJA ŠIMUNIĆ

IZLAGANJE PLESNOGA POKRETA

O *Koreografskoj fantaziji br. 1* Marjane Krajač

Naglašeno produljeno vrijeme ekspozicije i velika količina svjetla pri snimanju rezultirali su nejasnim obrisima pokreta plesačica i njihovim zamućenim figurama utopljenima u blijedosive nijanse fotografija. Kretanje je na nekima od njih uhvaćeno u pojedinim točkama tijeka pokreta, ali čini se poput niza trenutaka u *slow motionu* zaustavljenih fotografskim aparatom nekoga udaljenog sljedbenika Eadwearda Muybridgea, kojega je više zanimalo bilježenje poetskoga viška pokreta nego njegove same fizičke prisutnosti. Riječ je o fotografijama otisnutim u programskoj knjižici¹, koju gledatelj dobiva u predvorju Umjetničkoga paviljona očekujući predstavi *Koreografska fantazija br. 1*. To što se knjižica sastoji isključivo od fotografija i samo na posljednjoj stranici imena autorice, izvođačica i suradnika u realizaciji predstave², što u knjižici nema, uobičajena za takve publikacije, teksta koji bi na bilo koji način verbalizirao htijenje, koncept ili kontekst koreografije, na izravan nas način izmješta iz zone relativno sigurne inteligibilne pripreme za ono što ćemo gledati u sferu ne toliko pouzdane osjetilnosti.

Fotografije su *mistifikacijom* gestovne građe na svojevrsan način *ugodile* gledateljevu percepciju neposredno prije ulaska u središnji prostor Umjetničkoga paviljona, koji inače

u uhodanome sezonskom ritmu ugošćuje privremene likovne izložbe, a sada, ispražnjen od takva sadržaja, postaje prostor za plesnu predstavu. Gledatelj biva zabljesnut bjelinom poda, preekspoziranošću umjetne rasvjete i suočen s nužnošću izbora jednoga od dvaju malih gledališta. Naime, na podu lijevoga krila Umjetničkoga paviljona prostrt je plesni pod, omeđen s objiju kraćih strana te prostrane dvorane s nekoliko nizova stolaca za publiku. Na zidu u dubini pak zrcalno oblikovanoga i jednako velikoga desnog krila Paviljona odvija se sve vrijeme trajanja predstave projekcija, a koju dio publike licem okrenut lijevoj dvorani ne vidi jer im ostaje iza leđa. Ovisno o uglavnom nasumičnome izboru mjesta za sjedenje, nadaje se različita gledateljska percepcija predstave, s crno-bijelim filmom ili bez njega, u trajanju od nekoliko sekunda u petlji. U toj filmskoj sekvenciji pet plesačica izvodi svaka svoju malenu *etidu* od nekoliko pokreta, neku vrstu *nejasna* trokoraka, a mi ih u neprestano ponavljanim pojavljivanjima na projekcijskome platnu s jedne i blizoj izloženosti njihovih tijela na *sceni* s druge strane prepoznajemo kao pet istih plesačica i u permanentnu lelujavu pokretu na snimci i uživo pred nama, u *zasanjanim*, gotovo nepomičnim pozama na podu. Skulpture koje dišu, rekli bismo, pod dojmom izložbenoga prostora.

Savršena ponovljivost plesa na filmskome platnu deklarira kako su *tamo* tijela plesačica očuvana od slučajnosti, od nezgode, od pada, od propadanja, zauvijek ista, s mogućnošću nebrojenih umažanja identičnih pojavljivanja. A živa tijela na sceni podložna su stalnim preobrazbama: premda u kratkome i ograničenom vremenu predstave, u tih pedesetak minuta ona će se naprezati, oznojiti, umoriti, pa i nevidljivo, ali ipak realno promijeniti, čak, u razmjerima infinitezimalnoga, i ostarjeti.

Usporednost, na dvodimenzionalnome filmskom zapisu vertikalnih, a u realnome prostor-vremenu plesne predstave

¹ Fotografije: Domagoj Blažević i Iva Korenčić Čabo; grafičko oblikovanje: Valentina Toth. Knjižica je dostupna na: http://www.marjanakrajac.com/files/Koreografska_Fantazija_br1.pdf.

² Autorica, koreografkinja: Marjana Krajač; izvedba: Lana Hosni, Nika Lilek, Irena Mikec, Katarina Rilović, Irena Tomašić; suradnja na projektu: Hrvoje Hiršl; oblikovanje kostima: Link/Ogi Antunac & Zoran Mrvoš; tonska tehnika: Miroslav Piškulić; tehnički direktor projekta: Duško Richtermoc; tehnička asistencija: Leonardo Krakić; komunikacija: Anita Klapan. Produkcija i realizacija projekta: Soda-berg koreografski laboratorij. Umjetnički paviljon u Zagrebu, 21-24. studenoga 2013.



horizontalnih postura pet plesačica eksponira još jednu monumentalnu činjenicu ljudskoga tijela: njegovo neprekidno i neumitno opiranje gravitacijskoj sili. Borba za posturalnu vertikalnost koja nam nije urođena, nego ju moramo naučiti i stalno iznova osvajati unosi neizvjesnost i napetost u svaku ljudsku gestu. Jer baš svaki pokret podrazumijeva aktivaciju i sudjelovanje antigravitacijskih mišića, a jedini je položaj koji ne zahtijeva stalan *rad* i pozornost opušteno ležanje na tlu, kada je tijelo u blisku dodiru sa silom težom i svojom najvećom površinom sljubljeno s njezinim silnicama.

Opreka filmske tjelesne vertikalnosti u pokretu i horizontalnosti stvarnih scenskih plesnih tijela opruženih u mirovanju na samu početku predstave upadna je i gotovo dramatična. Hoće li ta lijepa, ali *teška* skulpturalna tijela na podu uspjeti postići prozračnost i idealnost zaplesanih tijela na snimci?

I dok se pet plesačica opruženih na bijelu podu posve lagano razbuđuju i pokreću ili, bolje rečeno, bude pokret u svojoj nutрини, gotovo *izmirene* s gravitacijom, filmske uporne repeticije kratke jednostavne koreografije postaju za nas neobičan užitak, jer nam omogućuju prozreti logiku plesane geste. Fluidna, *prirodna*, nezaposjednuta nekom prepoznatljivom plesnom tehnikom, rekli bismo, najbližnja je suvremenoj inačici dankaneskne geste. I odmah kontekstualiziramo opažanje dvojeći da će Marjana Krajač na početku druge dekade ovoga stoljeća, u kojem suvremenoplesnim krajolikom dominira procesnost i hibridnost, u svome novom radu naslovljenom *Koreografska fantazija br. 1* vraćati na scenu *staromodnu*, dankanesknu plesnu gestu koju je i sama prethodnim radovima namjerice odagnavala, želeći ispitivati konceptualne jezgre plesne umjetnosti, nastojeći ljuštiti pokret od već upisanih povijesnih i narativnih natruha u predstavama *Work Every Day* i *Priručnik za prazne prostore*. Ili, nasuprot tome, zasićujući plesnu gestu visokoartificijelnim opernim upisima u predstavama *Lady Macbeth in furio* i *Arijadna na Naxosu* odnosno pervertiranim pop-kulturnim medijskim obrascima u predstavi *Victoria Beckham ima migrenu*.

Jasno je da su pridjevi *prirodno* i *staromodno* kada govorimo o plesnoj gestici nužno u navodnicima, jer ne postoji *prirodna gesta*, *prirodan pokret*, oni su uvijek i društveno i kontekstom educiranja i formiranja određeni. A Marjana Krajač, jedno takvo uvjerljivo umjetničko istraživanje poduzela je u izvedbenome radu o pitanju pripadnosti vlastita tijela i (ne)mogućnostima proizvodnje samosvojnih gestovnih oblika, u koreografiji naslova *Kratka fantazija o ponovnom uspostavljanju vlasništva nad tijelom*. Jednako kako gesta nastaje apriorno obojena društvenošću, tako neprekidno svjedočimo i ubrzavanju procesa u kojem nešto što je moderno izlazi iz mode i postaje zastarjelo. A kako je plesna umjetnost ona koja najbrže iščezava, tako nestaje i prateća joj eventualna *modernost*, o kojoj ostaje malo uvjerljivih materijalnih tragova. Imperativ stalno novoga osobito je vehementno

prisutan upravo u proizvodnji suvremenoplesnih djela, pa i na način da se i samo *staromodno* ponovno osuvremenjuje u raznolikim *revivalima*, *reenactmentima*, *remakeovima*, *revisitingovima* itd. već postojećega djela, da bi ubrzo i to novo djelo postalo dio memorije koju je moguće ponovno osuvremenjivati i tako unedogled.

U *Koreografskoj fantaziji br. 1* građa koja usmjerava gledateljevo shvaćanje isključivo je plesna. Kako predstava napreduje, kako se bosonoge plesačice osovljuju na noge, a njihove dotad skupljene tkanine kostima razotkrivaju kao tunike modernih krojeva i materijala, no koje aludiraju na tunike u kakvima su plesale plesačice Isadore Duncan i ona sama, postajemo svjesni da je osebnim koreografskim pristupom Marjane Krajač prizvano ozračje onih koje su zvali „Isadorables“. Neologizam je to složen od imena američke plesačice/koreografkinje i francuskoga pridjeva *adorables* što znači vrijedni/vrijedne obožavanja, a riječ je o nadimku koji je pjesnik i kritičar Fernand Divoire dao grupi darovitih plesačica iz škole Isadore Duncan koje su nastupale pod njezinim vodstvom.

Početak dvadesetoga stoljeća Isadora Duncan promijenila je paradigmu plesne prakse, revolucionirala shvaćanje što je umjetnički ples ili, točnije, što on sve može biti. Logika tijela što negira upisivanje bilo kakvih pravila u pokret, nadržana figurama antičke grčke umjetnosti, i koja se hrani vlastitim pokretom na način da svoju osjetilnost aficira tim pokretom stvarajući *autoafekcije* vlastite plesne geste rezultirala je nesputano zaplesanom, skulpturalnom, *prirodno* plastičnom tjelesnošću. Prostorno-vremenske posljedice pak logike kretanja takva tijela, bosom nogom u izravnu dodiru s tlom i nedodirnutu akademskim pravilima i idealima, koreografske su strukture koje se nikad ne zaleđuju u ponovljive tjelesne *ispise*, nego se sposobnost *remodelacije* iskazuje uvijek iznova aktivnom prisutnošću plesne gestike koja afirmira, performira reverzibilnost. Tijelo osluhuje – slušano je, dodiruje – dodirnuto je, pleše – plesano je.

Pa ako u koreografiji Marjane Krajač prepoznamo odjek dijalektike plesa Isadore Duncan, razlog je što u plesnoj gesti predominantno istražuje pokret oslobođen predrasuda. U razgovoru sa Srđanom Sandićem³ Marjana Krajač kaže:

„Smatram da svako tijelo, bez obzira na njegove karakteristike ima pravo biti razmotreno i izloženo specifičnom znanju o plesnoj praksi. U tom prostoru razmatranja, koje je svojevrsni amplifikator, tijelo može, zapravo, uleknuti u sebe samog. To ogođenje od standardnog, socijalnog pogleda, pa i na vlastito tijelo, a time i na svako drugo, otvara prostor pravog gledanja a onda i agiranja.“

³ Razgovor Srđana Sandića s Marjanom Krajač naslova *Redefiniranje suvremenog plesa* objavljen je 18. studenoga 2013. na portalu Kulturpunkt.hr i dostupan je na <http://www.kulturpunkt.hr/content/redefiniranje-suvremenog-plesa>.



Pet izvođačica koje agiraju u *Koreografskoj fantaziji br. 1* pet je mladih plesačica upadljivo različitih *konkretnosti* tijela: različitih visina, masa i konstitucija, različitih pristupa i načina na koji organiziraju držanje kako bi ostale u uspravnome stavu. Školovane u suvremenim plesnim tehnikama, angažirane i koncentrirane podjednako za sve vrijeme trajanja predstave, one senzibilno slijede koreografsku poetiku Marjane Krajač koja ne želi izvana upisati način i strukturu njihova kretanja, a time i dodatno nametnuta gestovna značenja u predstavu, nego hvatati makar samo titraj *čistoga* plesa. Koreografski-njinim riječima, ovaj se rad „ne bavi plesom kao medijem transporta nečega nego plesom naprosto”.⁴

Marjana Krajač inicira svoju koreografsku misao kroz gestiku plesačica koje nisu u punome smislu dovršenih i afirmiranih plesnih tijela, ali se iskazuju kao nadahnjujući potencijal. Nika Lilek favorizira spiralne odnose dijelova tijela u kretanju iz kojih se tkaju lirične plesne geste; agilna je u finim istezanjima što pokret konstruiraju s periferije k središtu, a ravnotežu često ustaljuje u svojevrsnome vretenastom kontrapostu. Visoka i markantna Katarina Rilović proizvodi protežite i otežane geste, produljujući ih i, poput Kleistove marionete lišene gravitacijskih sputanosti, dugom, *teškom* plavom kosom. U nutrini pak plesne gestike Irene Mikec pulsira teatralnost, koju ona disciplinirano svladava, a što rezultira jasno čitljivim, čistim, introvertiranim plesnim pokretima, nijansiranim njezinim afektivnim nastojanjem da zatomi napetost. Irena Tomašić pak usidrena je u tlo i njezina se borba snažno iskazuje u odvajanju od gravitacije tako da njezino plesno kretanje izražava vidljiv upor i ekspresivnu *upornost*. Lana Hosni neprestance je pokrenuta i pokretna, tka mrežu plesnih gesta koje se vrtlože i prepleću, ubrzavaju i usporavaju, ali su dio nekoga kontinuuma koji kao da tjera plesačicu na plesni *perpetuum mobile*, a čuvstveni iskaz toga rada vidljiv je na njezinu licu kao zapitanost i melankolija.

Znakovi afekta na licima plesačica isključivo su rezultat aficiranosti plesnom građom, a ne nekim upisanim narativom ili zahtijevanim mimezismom. Neskriveno izložene pogledu, i blizinom svoga scenskog prilaska gledateljima i scenskom rasvjetom koja otkriva njihovu kožu, kosu, tkanje kostima, plesačice se prepuštaju dodiru vlastite geste dodirujući tako i publiku. A ta pobuđena kinetička osjetljivost gledatelja u zajedničkome, omeđenom prostoru dijela Umjetničkoga paviljona povratno utječe na njih i aficira njihov ples.

O toj dijalektici plesa Marjana Krajač kaže:

„Moja teza je da svako tijelo ima pravo sudjelovati u tjelesnom razmišljanju o sebi samome. Jedno tijelo može razumjeti drugo i na osnovu povratnog razlikovanja. To su ti mehanizmi koji me zanimaju. No u tome se recimo ne bavim plakativnim uprizorenjem participativnosti jer se

ono za mene na političkoj razini podrazumijeva. Ono što mi je interesantno jest da oni koji su se stavili na raspolaganje dublje se baviti temom tijela, plesa, mogu biti tako i s njome konfrontirani u procesu rada. A onda mogu i tako razumijevati sami sebe dok to nešto artikuliraju zajedno s gledateljem. Gledateljstvo je također skup pojedinačnih tijela. Ono što me zanima je što oni koji izvode promatraju na onima koji gledaju i obrnuto. Za mene je to svjedočenje jednih drugima, a ne puka nazočnost ili neko konzumiranje.”⁵

Otprilike u sredini predstave, kada su se iz ležećega, zatim poluležećega i polustojećega položaja podigle u vertikalnu i *zaplesale* prostor oko sebe, plesačice su opustile, oslobodile svoje do tada podignute, svezane kose. I tada je Irena Tomašić u prolazu ispred nas, prvoga reda publike, ostavila pokraj bijela poda za ples, na parketu Paviljona, zlatnocrnu gumicu za kosu. Pa ako je pokret koji dominantno obilježava plesnu gestu predstave onaj iz područja nevirtuozna plesnog kretanja (ležanje, ustajanje, hodanje, okretanje, trčanje, zamah glave...), ali neporecivo – plesa, plesa kao umjetnosti, ta je jednostavna, obična gesta odlaganja gumice dodatno usložnila registar koreografske fantazije. U gledateljskome percepcijskom rasteru našla se toga trenutka na bitku rubu realističnoga i izmašanog, u stanju koje zasigurno nije san, ali nije ni potpuno stvarno, u onome što Gaston Bachelard definira kao sanjariju.


Takvu poetsku sliku podupire i zvučna potka *Koreografske fantazije br. 1*. Sazdana je od nelagodnih šumova, koji se pred kraj predstave, kada smo se već navikli na njihovu iritantnost nerazaznatljivih čujnosti, pretapaju u zvukove koje prepoznajemo kao *stvarnije* jer podsjećaju na zvuk oluje, kiše. Neodređen bilo melodijom bilo ritmom, zvučni krajolik podupire i *polaganost* kao upornu karakteristiku vremenskoga strukturiranja i pojedinačne plesne geste i poliloga plesačica, koje neprekidno ostvaruju uzajamno osluhivanje i osjetilnost, ponajviše u suglasnom kinesferskom mimoilaženju, a tek katkad laganom, naizgled slučajnom, okružuju. Ali njihova je komunikacija *gusta*, gotovo da ju se može doživjeti kao *tijelo-između*. Koje agira i prema gledatelju. Naime, u dijelu predstave kada plesačice hodaju okomitim prostornim putem približavajući se prema publici i istim se putem udaljavajući, svaka u svome tempu i ritmu, ali zajednički postupno ubrzavajući te prolaze te tako uzbukavajući na sceni dugim kosama i tunikama zrak, dodiruju gledatelje, doslovce – *uzdahom* svojega pokreta.

Koreografska fantazija br. 1 istodobno je sofisticiran izvedbeni esej o plesnoj gesti i osjetilna sanjarija o krhkostima i snagama plesnoga imaginarija. Predstava je to koja eksponira misao u pokretu da svako tijelo zaslužuje pozornost i mogućnost pristupa onome što Alain Badiou vidi kao „znak mogućnosti umjetnosti kakva je upisana u tijelo”. Dakle, da svako tijelo ima pravo izlagati svoj pokret i agirati u – plesu.

4 Ibid.

5 Ibid.





► UNA BAUER

Serijalni procesi, strukture i veze koje se uspostavljaju prekidima

Kada Zrinka Užbinec i Darija Doždor/Ana Kreitmeyer, a zatim i Pravdan Devlahović u najnovijoj predstavi BADco-a *Dodatak histerije, ubrzanja...* navuku gumene maske Ronalda Reagana i Richarda Nixona, imam snažan *déjà vu*. Znam da sam te maske negdje vidjela i da sam ih vidjela zajedno, ali u nekom posve neočekivanom kontekstu za BADco. Problem je u tome da ono čega se pokušavam prisjetiti ne prodire kroz naslage *sličnog* – maske američkih predsjednika česte su u sklopu različitih prekooceanskih kostimiranih zabava i karnevala, kao i općenito u popularnoj kulturi, a odjednom se ne mogu otresti ni slike nekoga gitarista s maskom Nixona¹. Znam da nije riječ o citatu iz *Spitting Imagea*, britanske televizijske lutkarske satire iz druge polovice 1980-tih i prve polovice 1990-tih, jer bi u tom slučaju umjesto Nixona druga maska bila svakako Margaret Thatcher. Osim toga, žanr je pogrešan. Ovdje je ipak

riječ o melodrami, barem tako piše u programskoj knjižici. U nekom mi trenutku sijeve da je, u verziji koje se pokušavam sjetiti, riječ o pljački banke i o pljačkašima koji nose maske predsjednika, ali dalje od toga ne ide.

Oni koji prate rad BADco-a njihove predstave sasvim sigurno ne bi vezali uz pojam melodrame, niti kao specifičnog žanra salonske zabave koji uključuje tipizirane likove kao što su heroj, heroina i zlikovac u senzacionalnom zapletu ljubavi i ubojstva uz glazbenu pratnju, niti kao šireg, kišobranskog pojma koji uključuje razne oblike preglumljivanja, histrionike, stavljanja likova u opasnost kako bi se proizvela snažna emocionalna reakcija ili upotreba glazbe iz istog razloga. Čak štoviše, BADco. je u kritičkoj recepciji često optuživan za „hladnoću” i „distanciranost” u svojim radovima i zato nije neobičan njihov interes da se pozabave upravo tim žanrom. Možda bismo u tom kontekstu mogli govoriti i o *nasilju perceptivne fiksacije* kao kontrastu autorskom diktatu i pokušaju kontrole značenja te nametanju autorskih interpretativnih obrazaca načelno komunikacijskoj i *pregovaračkoj* situaciji kakva je predstava. Naime, ako je publika sukreator predstave, a o tome uglavnom postoji konsenzus suvremene izvedbene teorije, onda bismo mogli razmisliti i o perceptivnom i receptivnom nasilju za koje

¹ Riječ je o videospotu *Love of Richard Nixon* (2004) Manic Street Preachersa u kojem nitko ne svira gitaru, već je ta slika posljedica nepouzdanosti sjećanja. Članovi benda s maskama Nixona umjesto toga igraju golf.

smo kao gledatelji sasvim sigurno sposobni. Taj tip nasilja poznajem, recimo, u anegdoti koju prepričava Mary Wigman:²

„Jedna mi je žena rekla: ‚Znate li, kada ste izvodili vaše derviške pokrete, shvatila sam ples. Bili ste vještica koja u polju bere tratinčice. Vidjela sam i tratinčice. To je bilo to, zar ne?‘ Što sam mogla reći toj ženi? Ako je pomislila da sam brala tratinčice, pa dobro, u redu. Ali mislila sam da sam plesala.”

Do toga može doći ako publika pokušava stisnuti predstavu u svoje prethodno definirane recepcijske obrasce, ne dajući joj pritom šansu da se pozabavi možda nečim drugim od reprezentiranja njihove vlastite projekcije. Nije riječ o tome da je gledatelj *pogriješio* pa da ga autor treba *ispraviti* ili već o nekoj sličnoj shematskoj situaciji, nego da od vlastite želje ili perceptivne navike gledatelj možda ne vidi nešto što je također prisutno, kao u optičkoj iluziji *Djevojka i starica* u kojoj pojava jednog lika brani percepciju drugog. Drugim riječima, ako predstava pokušava izbjeći konvencionalne obrasce proizvodnje emocionalne reakcije, to ne znači istodobno da je ona „hladna”.

Bez obzira na to, pa i na fleksibilne pokušaje reevaluacije BADco-a i njihova odnosa prema afektivnoj dinamici u kazalištu, melodrama se i dalje čini kao neobičan izbor u kontekstu rada ove skupine. Ipak, film Kathryn Bigelow *Pakleni val* (*Point Break*, 1991) o odnosu agenta FBI-a Johnnyja Utaha (Keanu Reeves) i surfera Bodhija (Patrick Swayze) prema *sustavu*, iz kojeg je i spomenuta scena četiriju pljačkaša banaka s gumenim maskama predsjednika, posjeduje brojne melodramske elemente. Bodhijeva surferska banda ne pljačka radi profita, nego iz otpora (kapitalističkom) sustavu. Njihova je ideologija i adrenalinska *filozofija* romantizirana u oslobođenju od konvencija tradicionalna društva. Surfanje je stanje duha, ono vodi k prosvjetljenju. Buntovnici i otpadnici obitelji shvaćaju kao izbor, a ne kao genetsko-odgojnu zajednicu. Intenzivna emocionalizacija odnosa dvaju muškaraca melodramski kulminira u Bodhijevu posljednjem surfanju u smrt („Cijeli sam život čekao ovaj trenutak, Johnny.” – „Idi s Bogom.”), jer on izabire slobodu naspram (doslovnog i metaforičkog) robijanja dubinski nepravedno postavljenom sustavu, te u Utahovu odbacivanju policijske značke.

Ništa od toga nije izravno tematizirano u *Dodatku histerije, ubrzanja...*, ali hauntološki³ lebdi nad predstavom. Naime, riječ je o tome da melodrama ima ogroman mobili-

zacijski potencijal koji je itekako relevantan za nešto što ću, na najopćenitiji mogući način, nazvati borbom za pravednije društvo. I zato predstava nije zainteresirana za apsolutnu kritiku ili zgražanje nad žanrom melodrame. Prije je tim žanrom fascinirana, odnosno u kompleksnom je odnosu privlačnosti i odbijanja.

Dodatak histerije, ubrzanja... želi ponuditi svojevrsnu izvedbenu analizu sadašnjeg društveno-političkog trenutka, u kojem melodramski način strukturiranja odnosa igra veliku ulogu. Radikalna društvena transformacija i sva nastojanja, obećanja i naponi koji su se vodili u tom smjeru u 20. stoljeću danas se čine propalima, neuspješnima i izgubljenima. Dominira osjećaj nemoći u odnosu na neprestanu eroziju teško stečenih prava radnika, potpuni raspad socijalne države, komercijalizaciju obrazovanja i slično. U takvom osjećaju nemoći koji rezultira jakim emocijama ogorčenja, bijesa i moralnom indignacijom melodrama se sama nameće kao način strukturne organizacije građe. Melodramskim rječnikom, prijeti nam propast!

No sofisticirani teoretičari političke ekonomije poput izvrsnog Michaela Heinricha⁴ nasuprot tome neprestano upućuju na to da *kapitalizam* kao režim socijalne organizacije nije građa za melodramu. Nema zlikovaca ni heroja, nema riječi o individualnim moralnim podbačajima. Pojedinačni kapitalisti prisiljeni su na konstantnu akumulaciju, ekspanziju produkcije i uvođenje novih tehnologija kako ih konkurencija ne bi pregazila. Oni su u neprestanom natjecanju s drugim kapitalistima. Ako se ne inovira, ne mijenja, ne unapređuje proizvodnja, ne snižava cijena i ne poboljšava kvaliteta, tvrtka je u opasnosti od prevlasti drugih koji to čine. Kapitalist je prisiljen participirati u tom procesu, neovisno o tome želi li to ili ne želi. Prema tome, grčevita potraga za profitom nije posljedica kapitalistovih amoralnih karakteristika, nego je strukturno pitanje: ako zauzimaš određeno mjesto u strukturi, ponašat ćeš se u skladu s tim što struktura od tebe zahtijeva. No, ako pogledamo još jednom, to nas opet vraća strukturi melodrame – postaješ zlikovcem zato što to žanr od tebe traži. Zato su i heroji/heroine i zlikovci/zlikovke međusobno zamjenjivi i zato se tako često i zamjenjuju. Također, to što je problem s kapitalističkom organizacijom strukturna prisila na eksploataciju, kako ljudi tako i okoliša, nipošto ne dokida bujanje moralnih kategorija i snažnih osjećaja. U krajnjoj liniji, u definiciji borbe za bolje društvo krije se upravo *bolje* društvo, a to jest moralna kategorija, a ne tehnički zahtjev za efikasnijom proizvodnjom i strukovnom izvrsnošću.

² *The Mary Wigman Book: Her Writings*, uredio i preveo W. Sorell, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1973, str. 145-6.

³ Jacques Derrida, *Spectres of Marx: the State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, New York: Routledge, 1994.

⁴ Michael Heinrich, *An Introduction to the Three Volumes of Karl Marx's Capital*, Monthly Review Press, 2012.



Prostor *Dodatka histerije, ubrzanja...* prostor je televizijskog studija iz vremena dok je televizija organizirala socijalno vrijeme i pozornost na način na koji to ne čini internet, proizvodeći veću koheziju oko nacionalno-obiteljske dinamike rasporedom programa i monopolom nad uredničkim poslom. Televizija je idealan medij za distribuciju i repeticiju melodrame, ne samo zato jer kod kuće, uz obitelj i televiziju... „stvari postaju napete”.⁵ Televizijske serije u nebrojeno nastavaka

⁵ Fassbinderovim riječima, „Vjerujem da nam kinodvorana omogućava da se povučemo u mir i tišinu dok sjedimo na nepoznatom mjestu okruženi nepoznatim ljudima, ali kad sjednemo da bismo gledali televiziju s obitelji... tada stvari postaju napete”.

o pravnicima, policajcima, liječnicima, obiteljskom nasilju, terminalnim bolestima i sportskim postignućima omogućavaju brzo nadahnuće, vrela su nadahnutih aforizama i toplih ljudskih priča. No osobit užitak u njima proizvodi mogućnost moralne procjene koja je gledateljima iznimno primamljiva – volimo priče o herojima koji se opiru zlom i pokvarenom sustavu. Ali što se događa ako emocionalnost pokušavamo odvojiti od individualnih ljudskih priča, naglašenu ekspresiju od emocionalnosti, a borbu za bolje društvo od moraliziranja? Još je Mark Franko u *Dancing Modernism/Performing Politics*⁶ osjećao da mora spasiti Marthu Graham iz ralja nasilne

⁶ Mark Franko, *Dancing Modernism/Performing Politics*, Bloomington: Indiana University Press, 1995.



receptije, kako Johna Martina tako i avangardista 1960-tih koji su joj pripisivali „bankrotirani emotivizam”, i inzistirao na desubjektivirajućoj emociji, kako još Jacques Rivière, prema njemu, shvaća ekspresiju, u modernističkom pokušaju odvajanja subjektiviteta, tj. stanja bivanja subjektom od subjektivizma, tj. proizvoljnosti.

Što ako se dramski sukob pokušava obraditi kao sukob sustava, umjesto obiteljskoga, seksualnoga ili pojedinačnih konflikata oko odnosa moći? Što ako se pokušava govoriti o društvenim, a ne o privatnim emocijama? Može li se govoriti izravno o onom općem, bez pokušaja identifikacije s pojedinačnim sudbinama, ali i bez optužbe za „dehumanizaciju”, „uniformnost” ili „bezličnu hladnoću”? Kako strukturu, povijesne tijekove i nepravdu koja proizlazi iz njihove donekle i arbitrarne organizacije učiniti glavnim *junakom* predstave? Motiv nafte u predstavi pritom nije primijenjen kao metafora za, ponovo, melodramsku okosnicu u kojoj „zle zemlje eksploatiraju dobre zemlje”, držeći ih pod vlašću diktatora iz vlastitih interesa, oduzimajući im njihovo prirodno bogatstvo, ili onu u kojem „dobre, demokratske zemlje pokušavaju uvesti red u zle, tiranske zemlje”, nego kao metonimijski element u kojemu je naglasak upravo na srazu materijalne političnosti nafte (i posljedicama koje iz toga proizlaze) i energijsko-afektivne proizvodnje tijela izvođača.

Naime, u knjizi *Demokracija ugljika: politička moć u doba nafte*⁷ politički teoretičar Timothy Mitchell bavi se formama političkog života proizašlima iz cirkulacije ugljika i njegovih različitih manifestacija, Mitchell na fascinantna način analizira razliku između ugljena i nafte, posvećujući se pitanju, kako ga formulira Mazen Labban, „što se događa s političkom praksom ako fiziokemijska svojstva materije postaju konstitutivna za političko djelovanje?”⁸ Mitchellova je teza da su geofizičke osobine ugljena i uvjeti eksploatacije u izravnoj vezi s razvojem demokracije radničkim inzistiranjem na zahtjevima za jednakost i pravdu. Naime, onako kako je bila ustrojena, proizvodnja ugljena omogućavala je radnicima da generalnim štrajkom sabotiraju industrijsku produkciju. Velik broj radnika grupirao se na određenim točkama oko kojih je organiziran transport ugljena, što im je davalo političku moć da ucijene one u čijim je rukama bila proizvodnja i da primjereno tome osvoje neke demokratske tekovine kao što su osmosatni radni dan, pravo na mirovinu, pravo glasa, pravo na osnivanje sindikata. Drugim riječima, ta prava nisu

⁷ Timothy Mitchell, *Carbon Democracy: Political Power in the Age of Oil*, London i New York: Verso Books, 2011.

⁸ <http://antipodefoundation.org/2013/03/19/book-review-mazen-labban-on-timothy-mitchells-carbon-democracy/>.

izborena u prvom redu zahvaljujući razvoju radničkih organizacija, pa ni razvoju nove političke svijesti, nego zato što su radnici mogli usporiti ili spriječiti protok ugljena. Nasuprot tome, geofizičke osobine nafte potkopavale su sposobnost radnika da kolektivno organiziraju otpor, jer proizvodnja nafte zapošljava manje radnika po jedinici energije. Nafta se zbog tekućeg stanja može transportirati na velike udaljenosti, a da taj transport ne prati velika koncentracija radnika na transportnim sjecištima, kao što je bilo kod ugljena. Dakle, naftna mreža bila je daleko manje podložna sabotazi od distribucijske mreže ugljena i time je smanjivala moć radnika u borbi za prava. Nafta je, također zbog relativno lake mogućnosti eksploatacije, bila idealna za organizaciju kolektivnog života utemeljena na principu neograničena ekonomskog razvoja, dakle na kapitalizmu.

Bez obzira na ozbiljne zamjerke Mitchellovoj argumentacijskoj strategiji iz pozicija povijesti političke ekonomije, u njegovim tvrdnjama sasvim sigurno ima nešto performativno, nešto poetično, a opet i zavodljivo racionalno u onom smislu u kojem je racionalnost zavodljiva jer skida maske, prikazuje situaciju drugačijom nego što nam se čini, izvrće univerzum

u nove geometrijske obrasce. Mitchell tako kazališnoj situaciji kao svojevrsno nadahnuće nudi alternativnu organizaciju odnosa moći i područja napetosti, koja se ne zaustavlja na individualnim odnosima moći, biografskim crticama iz života onih na vlasti ili konkretnim političkim anegdotama ove ili one vlasti, a koja i dalje proizvodi dramu. Jer što ima tragičnije od toga da je sposobnost udruživanja i organizacije uvjetovana ne željom, voljom ili trudom onih koji u toj organizaciji žele surađivati, racionalnošću organizacije političkog polja, jasnim moralnim odrednicama, nego izvjesnom arbitrarnošću karakteristika žive materije oko koje je organizirano kolanje svjetskih rezerva energije. To sasvim sigurno jest dramska građa, iako trebamo paziti da pritom ne izvlačimo kakve banalno materijalističke zaključke o tome da je cijela socijalna organizacija života na zemlji posljedica biološko-organskih uvjetovanja.

Pitanje koje vam se možda nameće je u čemu je problem s individualnim dramskim situacijama i pojedinačnim prostorima sukoba? Zašto im se BADco. tako intenzivno opire i zašto pokušava naći nove moduse drame? U tom kontekstu zanimljiv mi je poznati citat Margaret Thatcher:





„Mislim da je iza nas period kada je previše ljudi mislilo da je, ako imaju problem, posao vlade baviti se njime. ‚Imam problem, dobit ću potporu. Nemam gdje živjeti, država se mora pobrinuti da me nekamo smjesti.‘ Oni svoj problem delegiraju društvu. A, znate, društvo ne postoji. Postoje pojedinci, muškarci i žene, i postoje obitelji. I ni jedna vlada tu ne može ništa učiniti osim preko ljudi, a ljudi se prvo moraju pobrinuti sami za sebe. Naša je dužnost da se brinemo za sebe pa onda i za svog susjeda. Ljudi previše očekuju i misle da zaslužuju nešto sami po sebi, bez obveza. Ništa ne zaslužujete ako prije toga niste ispunili svoju obvezu.”

Taj tip retorike kojem je namjera ukinuti osjećaj zajedništva i solidarnosti prema svima za koje nismo neposredno privatno vezani, koji negira društveni osjećaj pravde i svodi ga na pomaganje obitelji i susjedima, dakle isključivo onima koje neposredno poznajemo ili onima u kojima se prepoznajemo, ima i opasnih elemenata. Ili, da zaoštrim, ako će nam zdravlje izgledati tako da priliku za život i liječenje dobiju samo oni čiji su roditelji i poznanici marketinški vješti da njihov slučaj uspješno zastupaju na društvenim mrežama i

u medijima te na taj način prikupe novac za skupe lijekove, onda je nešto duboko izopačeno u našoj organizaciji života. Jer smrt i glad odnosno temeljni uvjeti egzistencije ne smiju ovisiti o našim sposobnostima i talentima, ako ne moraju. A spašavanje pojedinaca, zato što smo za njihove probleme igrom slučaja čuli, ne može biti strategija zdravstva jedne zemlje ni suvisle organizacije ljudskog života na zemlji... Kao što vidite, ponovo smo u tom kao nafta gustom i ljepljivom žanru melodrame. Tih je prethodnih nekoliko rečenica osmišljeno kako bi proizvelo osjećaj moralna neodobravanja. Ali moralna indignacija, paradoksalno, u osnovi nije dobra podloga za bolje društvo, između ostalog i zato što je povijesno proizvoljna – svako doba ima svoje vrijednosne sustave. U borbi za bolje društvo, prema Marxu i Heinrichu, korisnije je osloniti se na *interes* za dobar i siguran život. Pritom je ključno da to mora biti dobar i siguran život ZA SVE. A time se i vraćamo na Bodhija i njegovo surfersko društvo, kojima je borba protiv društvene nepravde samo borba za individualnu slobodu njih nekolicine pa stoga ni ne može biti model suvisla otpora kapitalizmu.

U tom se prostoru organiziraju konceptualne postavke nove predstave *Dodatak histerije, ubrzanja...* BADco-a premijerno izvedene 3. listopada 2013. u Tvornici Jedin-



stvo. Ostaje mi još da se detaljnije pozabavim samom izvedbom.

Motiv nafte u predstavi energijom pulsira u kretanjama izvođača, Darije Doždor, odnosno Ane Kreitmeyer, Pravdana Devlahovića, Nikoline Pristaš i Zrinke Užbinec. Scenografija sastavljena od niza vrata kroz koje izvođači prolaze, vraćaju se, na čije se pragove spotiču, koja im se zatvaraju u lice ili oko kojih se uvijaju omogućuje tu realizaciju protoka, kolanja, curenja i prožimanja. Koreografsko-stilski izbor odzvanja poetikom Tanztheatera koja vuče nadahnuće iz snažnog ekspresionističko-melodramskog naboja traumatičnih emocija. No glavni koreografski motiv BADco-a uvijek je opiranje prirodnom tijeku pokreta, njegovo sjeckanje, sprečavanje i opstrukcija. Formalno afektivnim eksperimentima, kao u radovima Pine Bausch u kojima ponavljanjem, zaustavljanjima, prekidanjima, udaranjima o namještaj, uranjanjima u materijale kao što su pijesak ili voda, istodobno se i destabilizira emocionalni svijet ekspresije, a ekspresija se distancira od konvencionalno izazvane emocije. Opreku tijeka i njegove opstrukcije BADco. na zanimljiv način preuzima i nadograđuje, a taj se formalni koreografski proces odražava i u tretmanu vizualne građe. Kamera postavljena nasuprot publici u kratkim je intervalima snima da bi se zatim te snimke počele ponavljati i miješati s ubičajenim televizijskim programom, ali i s televizijskim in-

tervjuima Alexandera Klugea i Heinera Müllera. Oni pritom nisu tretirani kao kakvi neupitni autoriteti čije rečenice imaju povijesnu težinu, nego ih izvođači, prilagođavajući ih svojim tijelima, izvodeći njihove rečenice, transformiraju u svoje sudrugove, u supatnike u toj borbi za pronalaženje novih modusa drame. Iz publike tako gledate sami sebe kako desetak puta u pola minute identičnim pokretom odmičete pramen kose s lica, u montažnoj kombinaciji s početkom večernjeg Dnevnika ili reklamom za Ožujsko. Pokret izvođača isprekidan je poput nenamjerne montaže do koje dolazi neprestanim pritiskanjem daljinskoga. U njemu ima i nešto borbenoga, kao da su se u njega provukli i elementi borilačkih vještina, odnosno karakteristična uzemljena pozicija nekog tko se sprema na udarac. Kostimi – pidžame – ne uvode intimnu dimenziju u prostor izvedbe, već prije neku javnu uniformnost, ali njihovo se ponavljanje i varijacije u boji dobro uklapaju u montažnu logiku predstave. I izgovorene rečenice, izvadci iz intervjua, organizirani su u sličnom montažnom, isprekidanom tonu i dinamici stani-kreni kojima svrha nije oblikovati misao do kraja, nego je ritmički organizirati u seriju asocijativnih nizova.

Fragmentirana dinamika *Dodatka histerije, ubrzanja...* sigurno nije univerzalno atraktivna kao što su to klasični melodramski obrasci. Međutim, ako za nju imate strpljenja, može rezultirati bogatim i cjelovitim afektivno-intelektualnim užitkom.

< Sonja Pregrad, Zrinka Šimić Mihanović i Zrinka Ujbinac
Pokret, Mislim Okret. Foto: Petar Borovec >



< Pravedan Devlahović, Walk This Way. Foto: Petar Borovec >



< Vilim Matula, Dogadanje Males, Males. Foto Damil Kalogjera. >



▶ MILA PAVIĆEVIĆ

Različite formacije djelatnog negativiteta

○ festivalu *Improspekcije 2013*

Prostori između

Projekt *Improspekcije* pokrenule su Iva Hladnik, Zrinka Šimičić Mihanović i Sonja Pregrad 2007. u suradnji s Borisom Bartom i Centrom za kulturu i informacije Maksimir. *Improspekcije* su zamišljene i vođene kao niz radionica, istraživačkih projekata, diskusija i javnih izvedaba tijekom čitave godine, s improvizacijskim festivalom kao središnjim događajem. Prošle je godine središnji događaj projekta *Improspekcija*, istoimeni festival, znatno proširen u suradnji s Kulturom promjene te mnogim drugim partnerima koji djeluju u prostorima Teatra ITD.

Festivalu je svrha, kako organizatorice same ističu „afirmirati i promovirati domaću i međunarodnu improvizatorsku scenu”.¹

Postavlja se pitanje o opsegu pojma improvizacije te pitanje o njezinoj važnosti u kontekstu suvremene produkcije i tržišta. U vremenu u kojemu se granice između slobodnog i radnog vremena brišu, a novca je za produkciju sve manje, mnogo je toga u domeni proizvodnje u kulturnom polju – improvizirano. Premda je ovdje riječ o dosjetki i kolokvijalnoj upotrebi pojma, ona istodobno upućuje na moguće negativne konotacije improvizacije. U tekstu koji slijedi pokušat ću odrediti ideološko značenje pojma improvizacije s obzirom na

različite estetičke negativitete koje su proizvele tri predstave uvrštene na prošlogodišnji program festivala *Improspekcije*²: *Događanje Maleš, Maleš* Vilima Matule u produkciji Teatra 2000, rad u nastajanju *Pokret Mislim Okret* Sonje Pregrad, Zrinke Šimičić Mihanović i Zrinke Užbinec u produkciji *Improspekcija* i *Walk This Way* Pravdana Devlahovića u produkciji izvedbenog kolektiva BADco.

Kada govorimo o improvizaciji, govorimo o plesnoj metodi koja uključuje jedno od dvaju značenja. S jedne strane ona može podrazumijevati organizacijski princip kojim autori dolaze do građe poslije uobličene u strukturirane koreografije, s druge strane može označavati *ad hoc* strategije izvođača u nekom facilitiranom okružju kazališne izvedbe. *Improspekcije* već samim naslovom sugeriraju da preuzimaju improvizaciju iz plesnog vokabulara i primjenjuju je kao temeljni princip organizacije različitih struktura u vlastitu transdisciplinarnom polju. Toj improvizaciji dodaju i (in)spekciju (lat. *spectio*) kao mogućnost ponovnoga gledanja i time propitivanja vlastitih kriterija (gledanja). „Zanimljivo mi je razmišljati o plesu koji postoji u oku gledatelja, jednako kao što postoji u tijelu izvođača. Tako proizveden ne pripada u potpunosti ni jednom

² Sedmo izdanje festivala *Improspekcije* održano je u studenom 2013. u suradnji sa Sveučilištem u Zagrebu, Studentskim centrom i Kulturom promjene u prostorima Teatra ITD.

¹ http://www.improspekcije.com/?page_id=1507.

ni drugom, već se doživljava upravo kroz odnos, kroz most između pogleda i onoga što se događa na sceni. U prostoru između.”³ ističe plesačica Zrinka Užbinec u publikaciji festivala.

U tom smislu važno je naglasiti da je posrijedi festival koji je transdisciplinarni te se moguća preispitivanja javljaju kao posljedica improvizacije u prostoru između pojedinih disciplina. Program prošlogodišnjih *Improspekcija*, osim triju spomenutih predstava, uključivao je dva performansa *Što ima za večeru?* Ane Horvat i *Radio Hrvoslave* Brkušić, izložbu *TASK* studenata Akademije likovnih umjetnosti, Odsjeka za animirani film i nove medije, prezentacije projekata *Blind Date*, *SPA* i *Koreografske strukture* dizajnerice i plesačice Dore Đurkesac te prezentaciju prve publikacije *Improspekcije 2013*. Transdisciplinarnost nije novina u kontekstu suvremenog plesa i izvedbenih umjetnosti. Pitanje je zašto je baš ovaj sraz disciplina te različitih stilskih izbora pojedinih autora ujedinjenih pod zajedničkim nazivnikom *improspekcije* podatno mjesto za preispitivanje vlastitih stavova?

Organizatorice festivala, plesne umjetnice Zrinka Šimičić Mihanović i Sonja Pregrad, na program su uvrstile tri predstave koje se u programskoj publikaciji ne deklariraju kao predstave. *Događanje Maleš, Maleš* uvodi u raspravu pojam događaja, a *Pokret Mislím Okret* autorice određuju kao *work-in-progress*. Projekt *Walk This Way* specifičan je i ponešto drugačiji jer je posrijedi ponovna izvedba koreografije koja je prvi put izvedena prije desetak godina.⁴ No, kako izvođač i koreograf Pravdan Devlahović napominje, riječ je o „koreografskom istraživanju”. Moglo bi se reći da su posrijedi projekti koji propagiraju *nedovršenost* i *ne cjelovitost* koje se opiru projektnoj logici, a odgovaraju logici improvizacije. Još važnije od toga, riječ je o pokušajima ponovnog imenovanja onoga što bi kao konceptualni okvir izvedbe mogle biti koreografija i kompozicija. Retorička strategija koju autori zagovaraju pri tom preimenovanju nije neka vrsta propagandističke proklamacije u kojoj se zagovara nešto što jest, nego se inzistira na onome što nije i ne postoji.

Događanje Maleš, Maleš

Događanje *Maleš, Maleš* zajednički je rad sasvim različitih osmero izvođača: glumca Vilima Matule, sopranistice Davorke Horvat, koreografkinje Irme Omerzo, performera Damira Bartola Indoša, glazbenika Stan-ka Kovačića, Srđana Sachera i Igora Pavlice te intermedijškog umjetnika Ivana Marušića Klifa. Kada bismo promotrili *Događanje Maleš, Maleš* kao glazbenu kompoziciju, rekli bismo

³ *Improspekcije 2013*, ur. Zrinka Šimičić Mihanović, izdavači Improspekcije i Dance_lab collective, Zagreb, 2013.

⁴ Predstava *Walk This Way* prvi je put izvedena u listopadu 2003. u Galeriji SC-a u Zagrebu.

da je riječ o osam solo partitura koje se mjestimično susreću, podupiru i osporavaju u jednokratnom prostoru kazališne izvedbe. Vodeći se nekom matematičkom logikom, izvođači jedni drugima otvaraju mjesto na sceni. Jasna referencija iz naslova upućuje na poetski opus Branka Maleša koji autorima služi kao tekst za izvedbu. Koristeći se aleatoričkim principom, inače svojstvenom i Malešovoj poeziji, Vilim Matula suvereno vlada poetskim narativom koji izlaže publici i teško je uspostaviti razliku između Matule kao izvođača i Maleša kao pjesnika. *Događanje Maleš, Maleš* neka je vrsta *džezističke kompozicije* u kojoj svaki od izvođača ima jasnu strategiju koja u određenom okolišu scenskog prostora uvjetuje da se nešto dogodi. Stoga se čini nemogućim, ali i nepotrebnim ulaziti u moguće estetičke posljedice svake pojedinačne strategije stilski veoma različitih izvođača. Svaki ulazak izvođača na scenu, koja postaje nekom vrstom fluktuirajućega mjesta, pojedinačni je nastup. U tom svijetu, kaže Matula, „svijet je posao i smijeh je posao”. Vrlo sugestivnom izvedbom izvođač započinje, zaustavlja i nastavlja svoju partituru.

Mnogo je zanimljivije od tih estetskih singularnosti promotriti kako one rade zajedno i kakav efekt iz toga proizlazi. U samom narativu uspostavlja se jasna poredba prostora *Događanja Maleš, Maleš* s prostorom divovske „kuhinje”. U toj kuhinji proces imenovanja, tj. označavanja lišen je uvriježenih uzročno-posljedičnih veza te „apstrakne ovce” postaju „ništicama” na jednak način na koji „ništice” postaju „apstraktnim ovcima”. Svako sljedeće označavanje razara postojeći uspostavljeni sud i otvara prostor novomu. A jedino je referentno mjesto za onoga koji gleda trenutačno događanje *Maleš, Maleš*. Izvođači kao proizvod toga procesa označavanja, čemu je podređen čitav scenski aparat te različite izvođačke kompetencije, navode – „ništa.” To „ništa” estetski je i ideološki izbor. Ali ono nije pokazatelj određenog defetizma, nego rezultat želje za bavljenjem činjeničnošću kazališnog događaja i u tom je smislu progresivno. Progresivnost se najbolje manifestira u dvjema raspravama otvorenima za publiku. Jedna je rasprava o postojanju Boga, a druga o nepravednoj društvenoj raspodjeli. Koliko se publika pritom angažira, nije od osobite važnosti, jer ta pitanja u toj konstelaciji odnosa ionako nisu točna. Damir Bartol Indoš kaže: „Ne zanima me ima li Boga. Zanima me kako Bog radi!” Vrstom dvostruke negacije sudionici *Događanja Maleš, Maleš* pred publiku izlažu samu prirodu toga događanja, njezinu čistu formu – koja je jedino što ujedinjuje neočekivani spoj različitih izvođačkih virtuoznosti.

Pokret Mislím Okret

Virtuoznost kao kategorija izostaje iz recentnog teorijskog vokabulara, kao posljedica demokratizacije plesa i umjetnosti. Znakovito je da se pojam virtuoznosti u svim trima uradcima ponovo preispituje, pri čemu virtuoznost nije shvaćena kao zanatska kategorija,

nego kao posljedica određenog znanja i tehnike kanaliziranih upravo putem različitih improvizacijskih tehnika. Iza duhovite sintagme *Pokret Mislim Okret* autorica Sonje Pregrad, Zrinke Šimičić Mihanović i Zrinke Užbinec stoji podjednako duhovita igra koja prije svega progovara o virtuoznosti plesačkog tijela. „Plesači se treniraju da misle jednu ili svega nekoliko misli“, kažu izvođačice. Kada bismo pokušali detektirati koreografski princip, možemo reći ponovo, kao i u slučaju *Događanja Maleš, Maleš*, da je riječ o trima istodobnim solima u kojima svaka od plesačica naizgled pokušava nemoguće: „plesati što misli i misliti što pleše“. Za to plesačice upotrebljavaju, naravno, pokret, ali i govor koji taj pokret odražava. Ova dihotomija ne upućuje, kako bi se to na prvi pogled moglo pretpostaviti, na dihotomiju između misaonoga i fizičkog rada ili racionalističkoga i iskustvenog pristupa, već u žarište stavlja proces prevođenja određene ideje u prostor scene te pokušaj komuniciranja te ideje s drugim tijelima/idejama u prostoru. Tri različita koreografska *taska* rezultat su individualnih koreografskih odluka donesenih tijekom improvizacijskog procesa i na posljedku strukturiranih u određenu cjelinu. Bez obzira na različite ideje kojima se vodi svaka od autorica, a koje variraju od proboja privatnoga u sferu izvedbe do ilustracija stanja i afekata, vidljivim postaje način na koji pokušavaju komunicirati pokret i kako se pokret u tijeku komunikacije mijenja, zaustavlja. Konstatiraju da pokret postaje neizvediv u trenutku „kada osim vlastitih misli uračunaju sve misli publike“ koje su naselile prostor koji dijele s izvođačicama. Zato nerijetko jedna od njih postaje tumačem za publiku te se prema građi koju zajedno gledaju odnosi komentatorski, sugerirajući da je i to gledanje djelatno. Napor izvođača koji nastaje u prevođenju vlastita pokreta kod gledatelja proizvodi da pokret počinje percipirati kao rad, kao misaoni i fizički rad u odnosu na neku ideju ili sklop ideja. Nekom razmjernom progresijom dolazimo do točke u kojoj zbog zasićenja idejama nemogućnost izvršenja koreografskog zadatka postaje sasvim izvjesnom. Zato Zrinka Užbinec ostaje sama na sceni i najavljuje: „Plešem tri tijela istovremeno“. Ono što nam se sve vrijeme činilo kao uvjerljiva demonstracija procesa prevođenja, izjalovljuje se, a proizvod nije neka artikulirana ideja, nego šum koji suspendira daljnju proizvodnju prijevoda/značenja. Smještajući istodobno dva nepostojeća tijela, zajedno s njihovim živim verzijama koje taj susret promatraju, autorice osiguravaju da su te razine podjednako nevidljive na istome mjestu. Tim postupkom otvaraju prostor potencijalnosti kao prostor „onoga čega nema“, ostavljajući nam za kraj tek buku – jednostavnim klikom na računalu autorice reproduciraju tri različite glazbene linije koje neko vrijeme preostaju u mraku kao jedino moguće rješenje.

Walk This Way

Vrsta negativiteta koji proizvodi koreografsko istraživanje Pravdana Devlahovića još je radikalnija od prethodnih dvaju primjera. Jedina mogućnost putovanja iz tamnoga okoliša scene svedena je na pokretnu traku za vježbanje, a pokret je sveden na fizički raspon izvođačeva raskoraka. Strukturirana koreografija stoga ne samo da proizlazi iz improvizacije izvođača nego je prirodna jedino njegovu tijelu. Princip kojim autor pristupa tijelu jest fragmentiranje, koji je inače specifičan za rad izvedbenog kolektiva Bezimeno autorsko društvo. Motorika jednog dijela tijela, u ovome slučaju korak, prenosi se na ostale dijelove tijela. A mehanički zvuk koji proizvodi traka zbog repetitije i razlomljenosti pokreta gledatelj poistovjećuje s izvođačevim motorom pokretačem – njegovim dahom. Pojedine sekvencije razdvajaju jasni rezovi u kojima izvođač ponovnim programiranjem pokretne trake samom sebi omogućava ponovno koračanje. Korak kao temeljno sredstvo jednostavan je, pješački i neplesni. Dojam plesa koji pritom nastaje događa se „u oku gledatelja“, a proizlazi, paradoksalno, upravo iz izvođačeve nemogućnosti kretanja. Nemogućnosti koja je na kraju svedena na jedino što preostaje – skok u mjestu ili pokrete dvaju prstiju ruke koji simuliraju koračanje.

Sve negacije, nemogućnosti i ništica koje proizlaze kao lajtmotivi repertoara prošlogodišnjih *Improspekcija*, naravno, afirmiraju već postojeće tendencije u suvremenom plesu te svoje teorijsko uporište mogu pronaći u materijalističkoj filozofiji. No ta negacija u kontekstu improvizacije postaje dvostruka upravo u načinu izlaganja. Negira se nešto što ionako ne postoji, zbog čega negativitet za onoga koji gleda postaje djelatnom silom; on tjera gledatelja da nadomjesti nepostojano. „Kada je Steve Paxton započinjao svoj eksperiment koji je rezultirao paradigmatском promjenom u načinu kako plešemo danas, on od plesača (i neplesača) nije tražio da plešu kako znaju, upravo suprotno: tražio je da plešu kako ne znaju. Mislim da ne smijemo izgubiti vjeru u to da puno možemo učiniti iz svijesti o tome da ne znamo,“⁵ kaže plesačica i koreografkinja Nikolina Pristaš u jednom od intervjua u programskoj publikaciji. „Vjera u ono što ne znamo“ u smislu ideološkog i političkog pomaka ostvaraje se na polju koreografije. Transdisciplinarnost kao strategija, festivalska i izvođačka, otvara prostor da unutar istog konceptualnog okvira samostalno zažive različite stilske tendencije. I dok koreografiju čini sustav odluka prepušten autoru, nastavak tog prevođenja te uspostavljanje mogućih korelacija u svijetu nemogućega preostaje kao odgovornost gledatelju.

5 *Improspekcije* 2013, ur. Zrinka Šimičić Mihanović, izdavači Improspekcije i Dance_lab collective, Zagreb, 2013.



< Foto : Dražen Šokčević >

► MAJA ĐURINOVIĆ

Događaj u HNK-u Ivana pl. Zajca: premijera baleta *Pour homme et femme*

Riječka glazbena i izvedbena, i uopće umjetnička, scena nosi *punk* i otpor spram očekivanoga i primjerenoga i vjerojatno je najotvorenija u zemlji za kulturne ispade i konceptualne upade u tradicionalne forme. To se zrcali u cijeloj vertikali, naravno, radikalnije na području nezavisne scene, ali i u institucijama najviše nacionalne kategorije.

Autorska plesna večer Maše Kolar i Lea Mujića *Pour homme et femme*, premijerno izvedena 6. ožujka 2014. u HNK-u Ivana pl. Zajca, višestruko je odskakala iz konteksta dotadašnjeg repertoara sezone kojim su ravnatelji baleta ili vršitelji te dužnosti nastojali premostiti krizu i, u vremenu prepunom razočaranja i sumnja u ljudske kvalitete i uopće mogućnosti djelovanja, održati razinu izvedaba i pozornost publike. Čudna su to vremena u zrakopraznom prostoru kada se brka privatno i profesionalno, kada trebaju proći mjeseci do dogovora i usuglašavanja među vlašću gradova, regija i Ministarstva, kada ravnatelj baleta zabranjuje struci ulaz u kazališnu dvoranu, kada je definitivno najbolje igrati *Orašara*, jer publika nedvojbeno vjeruje jedino još Vili Šećera.

Što se, dakle, dogodilo u HNK-u Ivana pl. Zajca? Plesna večer dvaju autora izvan struja, umjetnika koji odskaču iz predviđenih plesnokazališnih okvira domaće scene. Oboje su radili u europskim kazalištima i skupinama, skupinama veće propusnosti i otvorenosti među stilovima i žanrovima.

I onda krenuli u postupni proces vraćanja, koji nije nimalo lak kada si dulje izmješten iz maloga, prilično zatvorenog kulturno-umjetničkog miljea koji ima svoja pravila i običaje, način funkcioniranja i preživljavanja u, sveukupno gledajući, plesnoj umjetnosti prilično nenaklonjenoj zajednici.

Naslov riječke plesne večeri *Pour homme et femme / Za muškarca i ženu*¹ možemo shvatiti dvojako: tematski, kao vrlo širok okvir za autorsku kreaciju, ali i kao poziv ravnatelja

1 Praizvedba 6. ožujka 2014, Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca u Rijeci. *Pour homme et femme*, koreografkinja i redateljica: Maša Kolar; glazba: Quasarr; asistent koreografkinje Andrei Köteles; scenograf Dalibor Laginja; oblikovatelj svjetla Nuno Salsinha, kostimografkinja Petra Dančević; plešu: Cristina Lukanec, Marta Kanazir, Anka Zgurić, Laura Orlić, Martin Grainger, Daniele Romeo, Balázs Baranyai, Svebor Zgurić; članovi benda Quasarr: Filip Frank (električna gitara, orkestracije, programiranje), Boris Štok (glas, tekstovi), Hrvoje Ščulac (klavijature, programiranje), Sergej Hofman (bas-gitara), Dino Šimonović (bubanj), Jelena Fabijan (prateći glas).

Pour homme et femme, koreograf i redatelj: Leo Mujić; glazba: Johann Sebastian Bach, Philip Glass; asistentica koreografa Oxana Brandiboura, scenograf, oblikovatelj svjetla i zvuka Ivan Kirinčić, kostimografi Leo Mujić, Manuela Paladin Šabanović, asistentica kostimografa Lara Karlavaris; plešu: Cristina Lukanec, Marta Kanazir, Sabina Voinea Vukman, Irina Köteles, Paula Rus, Anka Zgurić, Laura Orlić, Anna Ponomareva, Ksenija Krutova, Andrei Köteles, Martin Grainger, Daniele Romeo, Joseph Cane, Balázs Baranyai, Svebor Zgurić.

baleta Ronalda Savkovića jednoj koreografkinji i jednom koreografu. Prvi dio večeri pripao je Maši Kolar, plesnoj umjetnici koja je više puta dokazala da nije samo rijetko vrsna plesačica, nego i autorica specifične plesne poetike i eksplozivne energije koja plijeni nepatvorenim organskim vitalizmom, ali je prema našoj tradicionalnoj podjeli, s obzirom na to da je završila Školu suvremenog plesa, predisponirana za nezavisnu, odnosnu manju, komornu scenu. No Mašini plesni temelji, postavljeni u zagrebačkoj školi Labanove učenice Ane Maletić, dobili su visoku europsku nadgradnju tijekom rada na koreografijama Johna Neumeiera, Matsa Eka, Stephana Thossa, Ohada Naharina, Marca Goeckea i drugih umjetnika koji kreativno nastavljaju i osuvremenjuju tradiciju ekspresivnog plesa. Iako njemačka nagrada za posebna plesna dostignuća, dodijeljena Maši Kolar 1997, nosi ime Mary Wigman, više je riječ o inačici *Ausdrucktanz* – izražajnog plesa koju je zagovarao i provodio Kurt Jooss, modernist otvoren spram baletne tehnike koja se na nekim razinama razvoja plesačke vještine, plesačkog zanata pripitomljavanja tijela u dugotrajnom i nikad završenom procesu transformacije u građu i instrument, jednostavno čini nenadmašenom. Uostalom, o toj za plesnu umjetnost nužnoj sintezi u kojoj balet dobiva na izražajnosti, a moderni ples na tehnici još je početkom 1930-ih pričala i pisala naša velika Mia Čorak Slavenska. I to je prirodan razvoj umjetničkog zanata koji je nekako kod nas u novom društveno-političkom i klasno *osviještenom* ustroju nakon Drugog svjetskog rata *zapeo* postavljanjem pravih *barikada* duha i neprirodnim, nadasve nepotrebnim, podcrtavanjem granica.

Leo Mujić čak je beogradske baletne škole, prvo folklornog (kako bi on rekao: „folklor kao izdanka svake konzervativne sredine“!) pa onda baletnog odsjeka, tj. tradicije ruske škole. Odlaskom na Bějartovu školu Rudra u Lausanni

započeo je upijanje novih europskih tijekova, razlamanje kanona i raslojavanje značenja, koje je raslo s tjelesnim iskustvom stečenim u radu s Forsytheom i Kyliánom. Mujić je našim baletnim ansamblima ponudio suvremenu i autentičnu poetiku plesa kao baleta 21. stoljeća, velikog vizualnog teatra suptilne simbolike, u nas usporedivoga samo sa Šparemblekovim plesnim kazalištem.

Kolar i Mujića povezuju visoki zahtjevi suvremene tehnike (koja ne prihvaća školska ograničenja stila) i ekstremnost tijela u plesačkoj vještini, čime su nametnuli novu kvalitetu na suvremenoj sceni: virtuoznost, brzinu, žestinu i, iznad svega, strast plesanja kao sinonim za sam život. Stoga nije čudno da ih povezuje i izbor interpretatora, nositelja značenja, plesačke osobnosti u sveobuhvatnoj korporalnoj prisutnosti, nenametljiva sklada i produhovljene biomehanike. U tom smislu *Pour homme et femme* možemo shvatiti i kao autorsku posvetu plesačima, prije svih Balázsu Baranyaiu i Kseniji Krutovoj.

Maša Kolar: peterostavačni groove

Prvi trag povratka Maše Kolar (koja nam se odlaskom iz Hrvatske negdje dulje izgubila iz vida) pamtim po rečenici iz razgovora s Oliverom Međugorac objavljenom u Vijencu br. 167, a u povodu njezina nastupa na novopokrenutom Festivalu plesa i neverbalnog kazališta u Svetvinčentu u srpnju 2000. Tada je još zazirala i od pedagoškog rada, a za koreografiranje je rekla da „nekoliko lijepih koraka ili pokreta može osmisliti i pokazati svatko, no dokle god se ne osjeti potreba da se ljudima nešto prenese ili kaže, nema smisla koreografirati“. Ta misao da ne treba i zapravo i ne može baš svatko koreografirati i da talenti, bez obzira na plesački zanat, ne idu uvijek, po prirodi stvari, u *paketu*



bila je neobično svježna i skromna i još raduje umjetničkim i profesionalnim poštenjem.

Maša Kolar u prvom je redu sjajna plesačica: ekspresivna, jasna, brza, čista, do srži prožeta duhom i smislom plesanja. I iz te pozicije kreće njezina koreografija. Njezin ples nema posrednu motivaciju društvena poslanja ili lobiranja; ona nema drugih pretenzija u smislu dubokih i angažiranih misaonih poruka do biti prisutna *ovdje* i *sada* i ispuniti prostor zvučnim i tjelesnim doživljajem: izravna i jednoznačna u emociji i stanju zarobljena nemira koji onda u brojnim inačicama poput slapova pokreta probija na pore i kroz udove i zglobove gipkih tijela.

U međuvremenu Maša je postala i traženi plesni pedagog i nagrađivana koreografkinja koja nedvojbeno ima što reći. Što je željela prenijeti Kazalištu, plesačima i riječkoj publici? Rekla bih da je prvo pažljivo oslušivala grad u kojem je već radila kao asistentica koreografa i plesačica. Grad prepoznatljiva glazbenog stava i zvuka, mladenačke energije i otpora konvencijama. Također je svjesno ostala na tragu nove poetike koju je Ronald Savković preuzimajući vodstvo Baleta HNK-a Ivana pl. Zajca postavio u svojoj prvoj i manifestnoj produkciji *Shut up and dance!*. Uskladiвши ideju s vlastitim rukopisom, Maša se odlučila za urbani *napad*, postavila je riječki *indie*-bend Quasar na scenu kao središnji, živi, tjelesni, ali i zvučni, dio zida koji se na objema stranama nastavlja u visokoj oblini *tobogana*, koji poput skejterskih rampa proizvode fascinantno dojam stalna naviranja plesača i prodiranja u prostor *bacanjem* u dubinu.

Tako njezin autorski dio diptiha *Pour homme et femme* započinje energično, u punom tempu: istodobno se otvara zastor, čuje glazba i ulaze, svatko sa svoje strane, muškarac i žena. To su Boris Štok, Quasarov frontmen i vokal, i Anka Zgurić, plesačica riječkog Baleta, koji se hvataju za

ruke i nastavljaju hod ravno u dubinu prema bendu. Prije nego će se priključiti bendu, on će zavrtjeti plesačicu i taj simbolični početni impuls, od Štoka, koji znači zvuk, prema Zgurić, koja predstavlja pokret, zapravo se prenosi, umnaža, razvija i pulsira stalnim preoblikama angažiranih tijela, u jednom dahu, sve do kraja te peterostavačne *groove-priče* i zatvaranja zastora.

Dramaturgija koreografije vezana je uz iznimnu dinamiku prostora, a asocijativno uz pet Quasarovih pjesama; riječi su ionako mutne, stopljene s kontinuumom zvučna zida uz jaku ritam-sekciju koja stalno, bez predaha, tjera dalje iz pjesme u pjesmu, odnosno iz scene u scenu.

Prva pjesma *Ti* – uvod koji počinje ženskim solom – postupno uvodi i ostale plesačice i plesače u kombinaciji međusobnih odnosa, pri čemu uspostavlja tri dimenzije prostora izvedbe: izložena ravna ploha *korza* ispred visokog *zida* (u čijem je središtu bend u protusvjetlu ili sjeni u plavom tonu) na kojem se sjedi, s kojeg se prate oni dolje i s kojeg se moguće baciti ili jednostavno skotrljati po širokoj obloj kosini koja omogućuje rijetku eruptivnu brzinu povezivanja razina. I kako plesači dobivaju silno ubrzanje pri spuštanju, tako im je potreban jak zalet da bi se mogli popeti natrag ili barem pokušali dohvatiti gornji rub. Njihov je izgled sportski, suvremen, urban; mladići su u uskim tankim majicama bez rukava u boji kože i imaju ornament sličan tetovaži, djevojke su lutkaste, u kratkim suknjicama, pripijenoga gornjeg dijela sličnog, ali sjajnog ornamenta, u bijelim čarapicama i kosama stisnutim u visoki rep. Pokret je eruptivan, pomalo grub u međusobnoj manipulaciji, odnosi konkretni u tjelesnoj mehanici. Slijedi *Propaganda* – ženski duet/duel suparnica koje se nadmeću, istodobno bivajući jedna drugoj zrcalom. *Arpeggio* – muška varijacija koja započinje solom sjajnog Balázsa Baranyaia (dugi lukovi gesta i prekrasno vođeni im-





pulsi kroz tijelo) da bi se poslije razigrala u kvartetu. Za to vrijeme Djevojka sjedi na zidiću i gleda. *Pustinje* – Djevojka preuzima pokret koji se na trenutak *smirio* na sceni, prihvaća čežnju mladićeva poziva i spušta se k njemu. Njihov je duet jednako energičan i sportski tjelesan, tek uporaba novog pokretnog elementa; nešto poput ravnog pravokutnog svjetlećeg skejta koji omogućuje dodatnu dinamičnost, klizanje prostorom u ležećem stavu, unoseći određenu poetičnost situacije. I na kraju *Sjene* – finale u kojem svih osam plesača, četiri para, ispunjavaju scenu, sve zone prostora, bacaju se sa zida u grupu, trče, izmjenjuju partnere, na trenutak su sinkrona grupa da bi se opet razišli u dinamičnoj polifoniji tijela, u kombinacijama brzih, dugih pa lomnih sekvencija i munjevutih prijelaza, zamaha, kontrakcija i izbačaja, dizanja i padova, ekstenzija i opuštanja, međusobne manipulacije, kratkih susreta poput *sudara*, da bi se opet dali u snažan trk u potrazi za nekim novim iskustvom, nekim zanimljivim trenutkom...

Leo Mujić: u Bachovu kodu

Drugi dio programa kao da na trenutak nastavlja prvu priču. Onaj dojmljivi, na hrvatskoj sceni novi plesač iz prvog dijela, Balázs Baranyai angažirano, u trku dolazi do sredine zastora. Prima ga snažno, strasno, s objema rukama i on se na njegov udarac nogom o pod otvara. S

druge strane očekuje ga Djevojka-u-crvenom (trikou), nježna i dražesna Ksenija Krutova (inače gošća iz Zagreba, plesačica koja je česta i omiljena interpretatorica i Maše Kolar i Mujića), djetinje zaigrana u velikom, pompoznom, crvenim zastorima omeđenom prostoru ispunjenom snažnim zvukom violine Bachovih beskrajnih varijacija. Kao neka vrsta *hommagea* Šparemblekovo Dami-u-crvenom, ali u odnosu na njezinu sudbinsku, racionalnu hladnoću, mnogo je mekša, djetinjastija, toplija. Zapravo bespomoćna, kao i Mladić koji – pred čudom Života koji se *otvaranjem zastora* za njega bespovratno pokrenuo – prestrašen bježi. Naravno, bježi da bi se stalno ponovno vraćao u tu zavodljivu, moćnu ljepotu pokrenutih oblika, izrađenih ženskih tijela u crvenim korzetima i dugih udova, produljenih i ubrzanih u balansu na špicama i njihovih partnera u lakim skokovima i preciznim podrškama. Razigrano, prema maštovitom, a opet matematički precizno primijenjenom Bachovu kodu.

(Mujić se koreografski prvi put predstavio u Zagrebu 2008, u okviru *Baletne večeri* koreografijom *Idi vidi* na Bachovu glazbu, i tada je priznao fascinaciju tom matematičkom egzaktnošću koja otvara prostore i pruža nebrojene razine muzikalnosti. A evo i male glazbene digresije: ako se tko pita kako su se u jednoj večeri složili Quasarr i Bach, podsjetila bih na film *Crossroads* i sjajnu scenu gitarističkog dvoboja u čijoj je osnovi zadatak da se što dulje improvizira na zadanu temu i stalno dodaje nešto novo. Vragov kandidat



nepobjedivi je *rock*-gitarist Steve Vai, a ulog je duša. Junak filma, mladić zaljubljen u *blues*, koji je prije učio klasičnu gitaru u glazbenoj školi u posljednji se čas sjeti spasonosnog rješenja za pobjedu u *rock*-dvoboju: Bachove fuge!

Leo Mujić izniman je koreograf u kombiniranju suptilnih minijaturnih detalja, sekvencija filigranske izbrušenosti izraza pokreta, s velikim autorskim potezima scenskog vizualnog efekta. Od njegovih iznenađujućih i začudnih slika zastaje dah. A što je najvažnije, te slike nisu nikad samo atrakcija, spektakl radi sebe, nego rez, dramski preokret, kao što je to u slučaju riječke premijere kada najednom sva zgusnuta ljepota s krikom i par poteza Djevojke-u-crvenom nestaje. Umjesto Bacha, zvuk kiše i grmljavine, umjesto crvenih zastora, crna scena, ogoljena i izložena poput odjednom usamljenog Mladića. Njegovim prostorom kreću se neki u crno zakrabiljeni ljudi, bezlični animatori Djevojke kao žive marionete. Njegov je grč bolan, njegovo tijelo u nesigurnom, teturajućem stavu svetog Sebastijana kao da je stalna meta nevidljivih strelica. No dulji, završni, zaigrani duet s njom, Crvenom, vraća ljepotu i glazbu, ovaj put to je nježni, mirniji zvuk klavira, a njihov je ples beskrajno ganutljiv, prislan, topao i pažljiv i kada ima grubosti, nježan i kada se svađaju, bore... Intiman na neki profinjn i pročišćen način, znalački produbljen redateljskim detaljima poput intervencije živa i zvonka djevojačkog smijeha ili *bljeska spoznaje*, odnosno svjetla iz mračne dubine, kroz najlonski veo, ili kratke rečenice koje se čuju odnekle sa

scene, zapravo misli koje *iscure* iz te njegove *male kutijice* duha/tijela.

Pour homme et femme / Za muškarca i ženu Maše Kolar i Lea Mujića značajan je projekt i moguća intervencija u baletni repertoar nacionalnih kazališta. U međuvremenu² je Kolar imala premijeru koreografske minijature u Heidelbergu³ s Nacionalnim baletom mladih (Bundesjugendballett) Johna Neumeiera, a Mujić je zadužio Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu spektakularnom *Anom Karenjinom*⁴, koja je veliki korak u daljnjem formiranju baletnog ansambla i vlastita repertoara 21. stoljeća. Usudila bih se na kraju primijetiti da je *Ana Karenjina* pravi baletni (i uopće kazališni) hit i dolični izazov Vili Šećera! Ali to je već nova tema.

² Ovaj tekst završen je sredinom travnja 2014.

³ *The Loss of Innocence* na glazbu Erika Satiea, Claudea Debussyja, Colea Portera, Igora Stravinskog i Mauricea Ravela, premijera 28. ožujka 2014. Uz Mašu Kolar koreografi su Patrick Eberts i John Neumeier.

⁴ Praizvedba 4. travnja 2014, Balet Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, glazba Petar I. Čajkovski, glazbeni koncept Leo Mujić i Valentina Turcu, koreograf Leo Mujić, dramaturginja Valentina Turcu.

< Petra Zanki, *Ephemerals* Foto: Damir Žižić >



► JELENA MIHELČIĆ

Koreografiranje (elektroničke) slike

Prisutnost elektroničke slike u izvedbenim umjetnostima postoji gotovo koliko i elektronička slika sama, služeći kao još jedan alat za kreiranje scenske *magije*. Suprotnost živoga tijela prisutnog na sceni u odnosu na tijelo s ekrana, takozvano *tehno-tijelo*, te između medijske i neposredne zbilje rezultirala je brojnim reakcijama izvedbenih umjetnika kao što su William Forsythe, Meg Stuart, grupa Wooster, Hans van Manen, Bruce Nauman i mnogi drugi. Plesni umjetnici nerijetko su prilično nadahnuti multimedijom, ne samo na sceni nego i iza i izvan nje, od upotrebe softvera *motion capture* u procesu rada, poput Mercea Cunninghama ili Waynea McGregora, do odlaženja u posve drugi medij, onaj filma i videa, počevši od Maye Deren preko DV8-a do danas, primjerice, Erike Jaunger ili Liz Aggiss i doista brojnih drugih.

I hrvatski izvedbeni umjetnici i kolektivi poput Borisa Bakala, Boruta Šeparovića (Montažstroj), Llinkt!-a, Irme Omerzo, Marije Šćekić, BADco-a, koji je također proizveo softver *Whatever Dance Toolbox*, i drugih, jednako su tako znali *suradivati* s multimedijom, a i u recentnim repertoarima hrvatskih koreografa može se izdvojiti grupa autora koji se njome služe na različite načine. Osim nadahnuća medijskom, posredovanom informacijom, te stalnim propitivanjem kapaciteta tijela da izrazi suvremene umjetničke i društvene preokupacije vezane uz medijaciju, rad s videom nekolicine

njih dijelom se može povezati i s produkcijskim uvjetima na sceni u kakvima je poticajnije kreirati i prikazivati film, izložbu ili instalaciju negoli plesnu predstavu.

Na tragu sve većeg širenja pojma koreografije, u ovome tekstu koreografima se smatraju i oni hrvatski umjetnici čiji je današnji izraz proizašao iz bavljenja suvremenim plesom, ali je trenutačno i mnogo širi od toga, te oni koji nemaju veze s plesom u formalnom smislu, već su im plesni umjetnici česti suradnici. Neki od njih jednako bi se mogli razmatrati i u kontekstu vizualne, multimedijske umjetnosti, videoumjetnosti i eksperimentalnog filma. U njihovim radovima koreografirano je i tijelo i elektronička slika.

Petra Zanki u autorskom radu spaja ples, performans i vizualne umjetnosti. Iako svi njezini radovi nisu obilježeni multimedijom, već je u jednome od prvih autorskih eksperimenata *Souvenirs / Living the Memories* (MM centar, Zagreb, 2006) na scenu izvukla nekoliko TV-ekrana i videokamera s popratnim kabelima i stativima među kojima se odvijala živa izvedba. Izvedbu na sceni supostavila je snimljenim kadrovima izvođača u istome prostoru, igrajući na varku je li ono što gledamo *live* ili snimka, ovdje ili negdje drugdje. Bavila se temom putovanja.

Recentniji radovi Petre Zanki usredotočuju se na pitanja drugačije tjelesnosti (ciklus *Antitijela* u suradnji s Brittom Wirthmüller). U radu *Koraci* (2011) Zanki uvodi videoprojek-



< Petra Zanki, *Ephemerals* Foto: Damir Žižić >



< Petra Zanki, *Ephemerals* Foto: Damir Žižić >

ciju s kojom tijelo korespondira, koja ga naglašava i donosi posebnu vizualno dojmljivu i pomalo mističnu atmosferu prošaranu dimnom zavjesom. S tom je atmosferom otišla još dalje u najnovijoj samostalnoj predstavi *Ephemerals (Prolaznosti, Perforacije i Zagrebački plesni centar, 2013)*, dodajući joj još i zvuk, tekst i svjetlo. Videoprojeksija nije, kao u *Koracima*, diskretna kulisa na bočnome zidu, nego preuzima cijeli stražnji zid, dominira i s njome se tijelo gotovo stapa i kreira dinamičnu multimedijску interakciju žive izvedbe, projekcije i njezine refleksije na polumračnoj sceni, osvjetljenoj slabom, fino doziranom rasvjetom. Zanki se vješto koristi usporednom videoslikom, njezinom moći preuzimanja pozornosti nad živom fizikalnošću, njezinom moći *upijanja*. Veličina projekcije gotovo da hipnotizira gledatelja i čini tijelo izvođačice na sceni vidljivo krhkim i prolaznim. *Ephemerals* je neka vrsta cjelovite audiovizualne meditacije.

Sličan učinak, ali s drugačijom motivacijom, postiže i Zrinka Šimičić Mihanović, koja u svojim radovima konzistentno ispituje implikacije različitih medija i njihova odnosa s medijem pokreta. Skulptura, poezija, fotografija, svjetlosna i prostorna instalacija, inzistiranje na taktilnosti doživljavanja plesa i kinesteziji, njezine su preokupacije. U posljednjim dvama radovima *Trag* (Muzej suvremene umjetnosti, 2012) i *Po stepenicama, iza vrata, kroz prozor* (Teatar &TD, 2013) surađuje s filmskom umjetnicom Michaelom Müller i glazbenikom Faom Ventilatrom. Pokretom ulazi u otvorenu improvizaciju i komunikaciju s projiciranom živom slikom koja istodobno nastaje potezima kista, jednako i s glazbenom pratnjom. Više kao instalacija nego kao kazališna izvedba, taj rad priziva potencijale akcijskog slikarstva i tretiranja okvira slike kao izvedbenog prostora na tragu radova, primjerice, Trishe Brown. Integrirajući se tijelom u sliku i sukreirajući ju, Šimičić Mihanović splošnjava tijelo na dimenzije zida i videoprojeksije, ali i aktivira tijelu imanentnu promjenjivost. Potezi kista fiksiraju nedostižnu formu pokreta, formu koja uvijek ostaje samo u našem sjećanju.

Za razliku od Zanki koja videosliku promišljeno tretira kao kulisu te Šimičić Mihanović koja s kulisom ulazi u konkretnu interakciju, ali ju ne zanima teatralizacija, Barbara Matijević se u suradnji s Giuseppeom Chicom u radu *Forecasting* (koprodukcija Kaaitheater, Brussels i UOVO Milan 2011; hrvatska premijera na Platformi HR, Tvornica Jedinstvo, 2013) upravo vještom inscenacijom koristi specifičnim formatom videa s YouTubea. Ekran prijenosnog računala na kojem se redaju brojni sadržaji, u neku ruku tipični za ovaj medij, postaje nastavkom njezina tijela, *hibrid* kakav ne samo da anticipira budućnost, kao što naslov sugerira, u kojoj će dominirati takozvane nosive tehnologije (*wearable technology*) nego i vrlo sarkastično komentira sadašnjost. Prijenosno računalo doslovno je postalo tjelesnim nastavkom, bez njega se ne može gotovo ništa ili može se, ako se želi, gotovo sve, ono je stalni suputnik i modni dodatak. S druge strane, sadržaji na digitalnim kanalima

često su jedini prozor u svijet (mašte), baš kao što Matijević i Chico od ekrana prijenosnog računala čine svojevrsni *prozor* u novu dimenziju koja postaje okidač za razvoj scenskih situacija. Osim toga, na YouTubeu doista nema tjelesnih tabua ni cenzure, sve je izloženo jedno uz drugo i svakomu dostupno jednim klikom. U predstavi *Forecasting* tako se nižu gotovo nasumične snimke potpuno različitog sadržaja, od gadljivih kadrova koji ulaze ispod kože, preko pornografije i samopromocije do instrukcija tipa *sam svoj majstor*.

Nadahnuće iz medijskih sadržaja crpe i Martina Nevistić (O.N.E.). Zanimaju je TV-reklame i videozidovi i njihov ružičasti svijet u kojemu je sve kako treba ili će barem postati takvo ako nešto kupite. Logičan je stoga njezin odlazak u medij videa, kojime se služi ne samo kao izvedbom za pasivno promatranje nego traži gledateljski fizički angažman u prostoru, baš kao što i oglasi koristeći se interaktivnim mogućnostima različitih digitalnih kanala omogućuju potrošačima da sami (tobože) kreiraju sadržaj. Još je u radu *Black* (Zagrebački plesni centar, 2012) Nevistić ponudila gledateljima da biraju redosljed gledanja videa i tako se u različitim grupama kreću kroz prostor kazališta. *Sizifov Pink* (Perforacije i Zagrebački plesni centar, 2013) pak trokanalna je videoinstalacija koja se prikazuje odvojeno u izlozima dućana te u kafićima i integralno kao videoprojeksija. Iako snimana u jednom prostoru, koreografija je razlomljena u tri odvojena videa, no njihovu međusobnu povezanost uočavamo tek u integralnoj verziji. Nevistić se tako koristi videom krajnje formalistički, kao sredstvom manipulacije gledateljevom percepcijom.

Potpuno izvan uobičajene izvedbene forme već dulje vrijeme kreira Željka Sančanin. Autorica koja se još od prvih radova koristi (video)slikom kao sredstvom udvostručenja i svojevrsnom distorzijom izvođača na sceni te često finalni produkt gledateljima prezentira u mediju fotografije, audio-ili videoinstalacije. Ti su multimedijски radovi na neki način vezani uz njezin položaj nezavisne i krajnje eksperimentalne autorice na sceni, sa svim posljedicama koje to donosi, što ulazi i u polje njezina autorskog interesa preokupacijom upravo okolnostima u kojima radi i pojavama koje prate izvedbu. U *Arhivi prostora* (2009) fotografski i videom dokumentira prostore u kojima radi, u djelu *Measurements* (ZPC 2009) gledatelja izlaže samo zvukovnim i svjetlosnim zapisima iz drugih izvedaba, u radu *Dispozitivi izvedbe: Che Bella Voce!* (2010) videoinstalacijom supostavlja zapise svojih i tuđih izvedaba te različitih izvedbenih prostora poput koncertnih dvorana ili kazališnih predvorja i slično. No Sančanin se tim okolnostima izvedbe bavi distancirano, depersonalizirano, što joj omogućuje veću slobodu poigravanja kako bi kreirala nekakvu sliku.

Takav ju je filmski pristup u najnovijem radu *Modularne vježbe* (2013), logično, doveo do dugometražnog filma, u suradnji s fotografom Sandrom Lendlerom, videoumjetnici-

< Barbara Matijević i Giuseppe Chico, *Forecasting* Foto: Olivier Henry >



< Tamara Bilankov, *Pokret* fotograf/snimatelj: Jure Curkar, Tonči Mijač >





< Željka Sančanin, *Modularne viježbe* Foto: Sandro Lendler >



< Zinka Šimičić *Po stepenicama, iza vrata, kroz prozor* Foto: Jasenko Rasol >

ma Srđanom Šarićem i Nives Sertić te glazbenikom Željkom Ciganovićem. Tijelo je pozicionirano u odnosu na okvir kadra, koji je uglavnom identičan tijekom trajanja filma, te je izjednačeno s različitim objektima, bilo realističnim u vidu scenografije ili fiktivnima poput naknadno ubačene animacije. Objektivizacija tijela unutar gotovo statičnoga kadra stavlja u žarište najmanje pomake i omogućuje najrazličitije perceptivne skokove.

Dok Sančanin elektroničkoj slici pristupa znanstveno, dokumentaristički, Omerzo plesni video vidi kao sredstvo komuniciranja ideja koje, kao i u njezinim predstavama, o okolnostima izvedbe progovaraju kritički. Videorad *Sivo* (2013) prenosi isječak iz predstave *Meteo* (2012), točnije amblematski solo Zrinke Užbinec u svojoj kabanici, utopljen u savskoj izmaglici, sivilu neba i betonskih nebodera daleko u pozadini. Jednako kao što je i predstava izmještena iz kazališnog okruženja pod čudljivo nebo uz stalnu prijetnju kišom, tako je i video izmješten iz uobičajenog plesnog prezentacijskog okvira u izložbeni prostor institucije Muzeja suvremene umjetnosti i to unutar najbolje promovirane godišnje izložbe suvremene umjetnosti pod pokroviteljstvom telekomunikacijskog diva. Mali plesni video Irme Omerzo dobiva time iznimnu vidljivost u javnosti, premda je riječ o umjetnici čije mnoge predstave spadaju u vrh domaće plesne produkcije. No njezine predstave nemaju mogućnost dobiti institucijsku potporu, jer ples je u Hrvatskoj podstanar, osim ako se, poput *Metea*, odvija u prirodi, što se može gledati i kao ironičan komentar statusa i tradicije plesne umjetnosti, referirajući se na prvi poznati filmski zapis suvremenog plesa u Hrvatskoj, Miletićev *Ples u prirodi* iz 1935. godine. Slično se može promatrati i video *Plesati sa...* (2013), koji je istodobno projiciran pred neizmjerljivo manjim brojem publike u Zagrebačkom plesnom centru. Plesači Zrinka Užbinec, Zrinka Šimičić Mihanović i Pravdan Devlahović u nešto vedrijoj atmosferi pronalaze plesne partnere u bageru, naftnoj crpki i vjetrenjačama. Plesači suvremenog plesa i njihov fizički rad supostavljeni su strojevima, što postavlja pitanja o vrednovanju umjetničkoga plesaćkoga i koreografskog rada.

Još je eksplicitnije i šire društveno angažiran rad *Pokret* (2012) videoumjetnice Tamare Bilankov, smješten u propale splitske tvornice, u kojima su plesači neprilagođeni *duhovi* unutar zapuštenih radnih prostora. Zanimljivo je da rad nije iniciran iz plesnoga kruga i tu nije nevažan splitski kontekst. Film je premijerno prikazan u okviru splitskog festivala IKS, koji je proizašao iz festivala Xontakt u čijem je žarištu do prije par godina bio ples na filmu i videu. Višegodišnje postojanje tog festivala u kombinaciji s djelovanjem Odsjeka za film i video Umjetničke akademije u Splitu, koju pohađa autorica, nedvojbeno je Tamaru Bilankov, kao i Sunčicu Fradelić koja je također radila s plesničima, odvelo u smjeru koreografskog razmišljanja na videu.

Uz Bilankov i Fradelić, iz sfere novih medija i dizajna u koreografiranje elektroničke slike dolazi i Vladimir Končar, čija je dugogodišnja suradnja s Ivom Pavičić i Mašom Kolar rezultirala produkcijski visokokvalitetnim radovima kao što su *Colour Lab* (2009) s Mašom Kolar i posebno *Polaganost* (Trupa TO, 2011) s Ivom Pavičić, koji je uz *U našem gradu* (2003) Irme Omerzo zasigurno najdomišljeniji hrvatski plesni film. U posljednjem videu *Sudari* (2013) Končar surađuje s portugalskom plesničicom Filipom Peraltinh, koristeći se još školskim mogućnostima filmske montaže za suprotstavljanje tijela različitim ambijentima, međutim Končar je u ovom kontekstu zanimljiv po senzibilitetu prema ovom specifičnom mediju kojeg obogaćuje pronicljivim dizajnom kadra. Uz mogućnosti suradnje videoumjetnika poput Končara i Bilankov s koreografima koje zanima to područje, budućnost hrvatskog plesnog filma mogla bi čak biti uzbuđljiva.

< Petra Zanki, Ephemerals Foto: Damir Žižić >



< Martina Nevistić, *Sizifov Pink* Foto: Dora Đurkesac >



▶▶ autorefleksija



► SILVIA MARCHIG

ANY GOLD?

Kronologija rada na predstavi *Exotica*

POČETAK

Razlog iz kojeg mobiliziram potrebnu energiju da bi se ponovno krenulo u proces, bilo na moju inicijativu ili na nečiji poziv na suradnju, vrlo je jednostavan: u temelju je želja za zajedničkim radom, za stvaranjem jedinstvenog polja u kojem istražujemo vlastite interese i fascinacije i otvaramo mogućnosti otkrivanja novih, onih koje dijelimo.

U proljeće 2013. godine krenuli smo u realizaciju projekta *Exotica*¹.

Godinu dana prije, Darko Japelj i ja razgovarali smo o želji da ponovno radimo zajedno (nakon jednogodišnje pauze) i ponovno uz dramaturšku potporu Nataše Govedić. Na moj prijedlog, uvodeći novog suradnika, Brunu Isakovića. Nekoliko mjeseci poslije dogodio se susret s Pavlom Heidlerom koji je postao četvrti član autorsko-izvođačke ekipe.

Mala lista isključivo mojih tadašnjih potreba s kojima sam ušla u proces:

Potreba za komunikacijom.

Potreba za *nabrijavanjem* intenziteta.

Potreba za otpuštanjem intenziteta.

¹ *Exotica* je premijerno izvedena 1. prosinca 2013. u Pogonu Jedinstvo u Zagrebu. Autori i izvođači: Pavle Heidler, Bruno Isaković, Darko Japelj, Silvia Marchig; dramaturška potpora Nataša Govedić; oblikovanje rasvjete i tehničko vodstvo Saša Fistrić; fotografije Jasenko Rasol; produkcija KIK Melone, op.ur.

Potreba za ulaskom u nove zone istraživanja izvedbe, bliže i suptilnije. „Bliže” znači bliže tijelu, a dalje namjeri, kontroli izvedbe.

Potreba za testiranjem dosadašnjih metoda rada.

Potreba da se uspostave neke nove.

DNEVNIK *E-MAIL*OVA POSLANIH SURADNICIMA TIJEKOM PROCESA:

10. lipnja

Prije prve probe za *Exoticu*, KUC Travno

Darku, Bruni, Pavlu:

Imam potrebu izdefinirati sebi pa i vama svoju poziciju unutar procesa koji je pred nama:

Projekt sam predložila, vas trojicu pozvala i produciram ga.

Hvala vam od srca što se upuštate u nepoznato na moj poziv!

U preostalom dijelu rada i našeg zajedničkog života u projektu, voljela bih da dijelimo slobode i odgovornosti za kreaciju i odluke. Nipošto nas ne bih htjela dovesti u situaciju su-taoca, gdje se očekuju neka gotova rješenja ili se moraju ispuniti nečija očekivanja.

Mislim da probijamo neko sasvim novo, nevino tlo i nemam pojma što ćemo tamo zateći. I tome se jako veselim.

11. lipnja

Darku, Bruni, Pavlu:

Egzotika (govorili smo već), u nekom smislu, bliska je utopiji. Rado bih da sutra dospijemo u zonu utopije, u smi-



slu izvedbe u kojoj zaista želimo biti. Htjela bih da nađemo, svatko za sebe, modus bivanja s drugima u kojem smo u intimnoj utopiji.

Za razmisliti.

17. lipnja

Pavlu (koji je sedam dana u Varaždinu):

mjesto: mala dvorana na Ribnjaku

vrijeme: cca. od 11 do 15

tema dana:

kako kanalizirati temu egzotike na način da se sama izvedba prebaci u zonu rizika, nelagode i potencijalne opasnosti?

O koridi:

The bullfight, as it is practiced today, involves professional *toreros* (of which the most senior is called a *matador*) who execute various formal moves which can be interpreted and innovated according to the bullfighter's style or school. It has been alleged that *toreros* seek to elicit inspiration and art from their work and an emotional connection with the crowd transmitted through the bull.²

Pitanje: da li je moguće kreirati „scene“ u kojima sama izvedba postaje bik, odnosno, kroz koju se izaziva afekt gledatelja dovodeći sebe u potencijalno rizičnu, nelagodnu situaciju (a da pri tom svi ostanu čitavi, naravno).

Razgovarali smo i o izvedbenom vremenu, odnosno o situacijama koje funkcioniraju tako da se odluke moraju donijeti ODMAH i ODLUČNO, inače cijela scena pada u vodu i koje iziskuju visoku dozu izvedbene budnosti i reaktivnosti.

18. lipnja

Na +35 stupnjeva odlučili smo se na ulazak u improvizacije koje slijede iracionalnu logiku, Darkovim riječima „Logoreje egzotičnog“.

Rezultat toga su solo materijali u specifičnoj koncentraciji koja prati i hrani se na imaginarnom, ali preciznom krajoliku i koja ima svijest da je gledana, ali ne ulazi u odnos s gledaocem niti u bilo kakvu angažiranost ili autorefleksiju.

Pri tom je najupečatljivije bilo STANJE u koje se ulazi i iz kojeg se kreira.

Moj ulazak u tu teško opisivu kvalitetu odnosa naspram prostora, vremena i odluka koje tijelo donosi je jučerašnje

² „Borba s bikovima, kakva se danas primjenjuje, uključuje profesionalne *toreadore* (među kojima se najvažniji zove *matador*) koji izvode razne formalne poteze koji se mogu tumačiti i inovirati prema borčevu stilu ili školi. Navodno *toreadori* nastoje izvući nadahnuće i umjetnost iz svog posla i emotivnu povezanost s gomilom posredovanu preko bika.“ Citat preuzet s Wikipedije, <http://en.wikipedia.org/wiki/Bullfighting>, op. ur.

noćno čitanje o psihoanalizi (vrlo površno, doduše!) i imaginariji psiho-testova: šuma, voda, kuća, put, životinja, posuda... i ostali predmeti iz tipičnih psiho-testova.

Ono što nas je oboje iznenadilo jest točnost i preciznost koju tijela sugeriraju. Subjektivno, naravno. Možda smo jednostavno bili omamljeni sparinom.

Danas nam se učinilo vrijednim uhvatiti vlastitu kvalitetu, kao svojevrsni ulaz i odnos do teme, iz koje se može kasnije graditi naše međusobne odnose. Odnosno, iz odnosa graditi daljnje materijale. Kao jedan od mogućih ulaza.

19. lipnja

Pa da nastavimo...

ovo inzistiranje na dnevnoj evaluaciji, ako ništa drugo, rezultira određenom disciplinom koju je teško održati u tropskim uvjetima.

Vezano uz temu o kojoj pišeš: o redukciji tijela i odvajanju emocionalnog tijela i tjeskobi koju redukcija stvari (nisi to tako definirao, to ja upisujem svoje viđenje:)) pada mi napamet kako meni godinama nije bilo prirodno uopće koristiti pojam tijelo, jer za mene je tijelo materijalna prisutnost osobe i nije mi samo po sebi odvojivo od osobe koja nastanjuje to tijelo, tu glavu, udove, toraks.

Razumijem u teoriji potrebu za autonomijom Tijela i plesom kao autonomnom praksom koja isključuje emotivni sadržaj, koja je lišena semantike i prepušta Tijelu da pronalazi svoju logiku i gramatiku, koja uživa u apstrakciji Tijela u vremenu i prostoru. Razumijem, ali i dalje me zbunjuje i rađa u meni tjeskobu, jer prilazim plesu iz potpuno drugog interesa, jer mi je svako to Tijelo koje gledam neodvojivo od osobe. Mene, naime, baš zanimaju osobe i borim se za svoje pravo da se svejedno bavim plesom i da on može biti čist i autonoman, a svejedno je u materijalnosti tog Tijela kojeg gledam ili mog u kojem živim i kojeg postavljam u specifične kontekste izvedbe, kojim, dakle, plešem, prisutna i emotivnost.

Ne isključujem mogućnost da ja, jednostavno, ne razumijem neke teorijske principe i da sam zaostala u nekoj prevaziđenoj estetici. Ili etici, još vjerojatnije.

Činjenica je da me, dok gledam predstave koje su osušene do svoje konceptualno-teorijske kosti ili koje uživaju u prostorno-vremenskim akrobacijama, bez ikakve angažiranosti autentičnog, osobnog, ljudskog, u krajnjoj liniji, ostavljaju s okusom prašine u ustima.

Vezano uz današnju probu:

Nastavili smo u troje jučerašnju potragu za iracionalnim egzotičnim pejzažima iz koje se kreće u izvedbu. I dalje smo radili solo, s dva pogleda, koje smo danas postavili jedan nasuprot drugome, kako bi izbjegli jednosmjernu frontalnost.



Nakon prvog „kruga“ pokušaja, ustanovili smo da tražimo za *materijalima* (isto jedan termin koji bi mogli izanalizirati na desetak kartica teksta, odgađam to za neki drugi trenutak), koji ostaju dosljedni u praćenju stanja i koji traže načine da se hrane iracionalnim, autentičnim, a ne volontarističkim i naviknutim postupcima prihvatanja, odustajanja, samog trajanja, itd.

Zbog toga smo smislili da bi bilo zanimljivo dobiti vanjsku uputu stanja koje koristimo i da se izvedba ekvilibra između vlastitog i od drugih postavljenog stanja.

To se pokazalo izuzetno skliskim, u smislu da vrlo lako otklizne u ilustraciju stanja, situacije, što je totalna redukcija izvedbe.

U potrazi smo za vrlo finom zonom u kojoj tijelo (osoba) pristaje tijekom izvedbe ući u promjene koje ne može predvidjeti unaprijed, a koja pri tom ostaje u koncentraciji izvedbe koja nije autistična ni samodostatna, dakle nužno zahtijeva određeno dozu autorefleksije. Zapravo, možda je u tome ključ da se autorefleksija ne događa unaprijed, čak ni za vrijeme, nego kao da za djelić sekunde zaostaje za samom reakcijom.

I onda smo izašli u park, Bruno je okačio užu o dva keste-na i upustili smo se u malu psiho-seansu pokušaja uspostave ravnoteže. A nakon toga smo se jednostavno prepustili uživanju pogleda na Brunu kako to majstorira.

Ako se sve izjalovi, makar ćemo imati hodača po užetu u predstavi.

1. kolovoza

Nakon prvog bloka proba, prije odlaska na odmor.

Darku, Bruni, Pavlu:

Dragi moji diverzanti,
evo sažetka našeg ratnog E plana:

4. studenog se nalazimo na probama, Darko, Bruno i ja.
Radimo u troje do 16. 11., Bruno odlazi u Madrid.

8. 11. stiže Pavle iz Stockholma: nastavljamo u troje.

26. 11. vraća se Bruno. Ulazimo u Veliku dvoranu Jedinstva. I ne izlazimo iz nje sve do 1. 12. kad imamo premijeru. Slijede još dvije izvedbe, 2. i 3. 12.

To je za sada jedina opcija, s obzirom na termine ljudi i prostora.

Sto se tiče uvjeta i hladnoće, navodno se prostor da sasvim dobro zgrijati, a za pod posuđujemo podlogu od Badco.

Voljela bih da nastavimo raditi zasebno na temi i odnosima koje smo započeli. Imamo šanse za uspjeh.

Pavle, ako još nisi izbrisao transkript zadnjeg zasjedanja u Odranskoj, šalji.

Skupimo snage i hrabrosti do tada. Blic akcije su strategija s velikim postotkom uspješnosti. A ako potonemo, bit će to u velikom stilu.

Pozdravlja vas, grli i ljubi vaša
drugarica Lucertola

2. rujna**Povratak u Zagreb, prije novog bloka proba.****Darku, Brunu, Pavlu:**

Inače, što se tiče Exotice, trenutno čitam Henri Michauxa: *Barbarin u Aziji*. Knjiga pisana tridesetih godina, izdana tek 1967. Na neki način, u odmaku od bilo kakve političke korektnosti, puna ljubavi i divljenja prema nepoznatom, a istovremeno ironična i kritična, vrlo je dirljiva.

„Upoznavanje ne napreduje s vremenom. Prelazimo preko razlika. Naviknemo se. Razumijemo se. Ali, više ne otkrivamo. Zbog tog fatalnog zakona starosjedioci Azije i oni što su se s Azijatima najviše izmiješali nisu više kadri usredotočiti na Aziju svoj pogled, dok prolaznik nevinog pogleda može katkad uprti prstom u samo središte.”

Mislim da je ključno za naš proces da ostanemo jedni drugima barbari, terra incognita. Da možda strukturom predstave potenciramo uvijek iznova nove susrete, bez kontinuiranog zajedničkog bivanja. Tako da zadržimo svježinu i lucidnost prepoznavanja onog egzotičnog u drugima.

Razmišljam o prostoru izvedbe koji je podijeljen na otoke. Spajaju ih mostovi i brodovi.

Jedna od izjava predstave je kako je intenzitet nekog odnosa često obrnuto proporcionalan od njegovog vremena trajanja. Princip privlačnosti egzotike.

23. listopada**Nataši, Darku, Brunu i Pavlu:**

Dragi moji,

čula sam se u zadnjih 7 dana (ili vidjela) sa svima od vas. Bliži nam se dan povratka probama, odnosno, već je skoro tu.

Ono što je moja jezgra svih razgovora bila jest briga da li je moguć ovaj naš pothvat da u ovako kratkom vremenu iznesemo našu predstavu živu, zdravu i čitavu pred oči javnosti.

Velika nam je pomoć što nam se pridružuje Nataša, makar za početak kao sugovornica, nadam se kasnije i na probama.

Dok čekam Pavla da iskopa filmove s proba i pošalje na gledanje Nataši i meni, a i vama dvojici, ako to želite (hvala Pavle!), razmišljam intenzivno o glavnoj okosnici našeg projekta, odnosno o pitanjima zašto Exotica i na koji način.

Ponovno sam pročitala esej Phila Forda, koji sam vam davno slala, izvukla sam dijelove koji mi se čini da nas se tiču pa vam ih šaljem.

Šaljem i kompletan tekst i preporučam osobito treći dio: Taboo, iz kojeg nisam vadila odlomke, jer mi se čini u cijelosti bitan.

Dakle,

ako govorimo o Exotici kao eskapizmu, kao spektaklu stvarnosti, kao spektaklu koji zahtjeva pristajanje i vjerovanje, koji izvrće hermeneutiku i zahtjeva identifikaciju, bez prosudbe, bez potrage za „višim smislom”, jasno nam je da smo odabrali politički vrlo šakaljivu temu.



Phil Ford kroz svoj esej opširno obrazlaže preživljavanje Exotice kroz razna razdoblja povijesti, što znači da je Exotica također i uvjetovana društveno-povijesnim okolnostima, kao i bazičnom ljudskom potrebom da vjeruje, da mašta, da osjetiti užitak.

Nameće mi se najbanalnije pitanje:

1. Zašto danas i s kojim odmakom, budući da smo svjesni svih negativnih konotacija koje donosi bavljenje temom
2. na koji način (što sigurno nudi odgovor na 1.) moj odgovor trenutno je:

1.

Duga razdoblja neprekinute redukcije ostavljaju traga na duši. Ostavljaju suha usta. Prazninu u utrobi.

Javlja se želja za obiljem. Pošalji sve u tri vražje pustinje i otvori škrinju s blagom. Odi na scenu i budi tko želiš. Uzmi si vrijeme. Uzmi si prostor. Usudi se. Izimaginiraj krajolik u kojem vlada obilje. U kojem ne moraš štedjeti i stalno voditi računa o ravnim rubovima, o podmirenim dugovima. Ne uskraćuj si sreću, ni ljubav, ni slobodu. Nikada. Dosta. Dosta s opsluživanjem gladnih i ovisnih. Dosta. Darežljivost nije isto što i opsluživanje.

Redukcija usmjerava strogim kursom prema logosu. Nema uzmarka. Nema užitka. Zato vičem: živjela hereza! Inače umirem. Živjela hereza, inače umirem od gladi.

Dosta redukcije! Smlavimo je, ugušimo je zasipajući je hrpama predivnih, nikad viđenih, nikad kušanih, veličanstvenih, nepoznatih...

2.

U zajednici s vama. Zajednički bijeg puno je bogatiji nego solo bijeg. Bijeg koji je, kako kaže monsieur Deleuze:

"But to flee is not to renounce action: nothing is more active than a flight. It is the opposite of the imaginary. It is also to put to flight – not necessarily others, but to put something to flight, to put a system to flight as one bursts a tube. George Jackson wrote from prison: 'It may be that I'm fleeing, but throughout my flight, I'm searching for the weapon.'"³

Što znači, afirmiramo bijeg, kao oružje. Afirmiramo zajednicu kao odgovor na redukciju, na glad.

Nudimo međusobno jedni drugima imaginarije za zajedničko stvaranje Događaja.

³ „Ali pobjeći nije odreći se akcije: ništa nije aktivnije od bijega. To je suprotnost imaginarnom. Također, natjerati u bijeg – ne nužno druge, nego natjerati nešto u bijeg, natjerati sustav da bježi kao da pukne cijev. George Jackson pisao je iz zatvora: „Moguće je da bježim, ali u bijegu sam u potrazi za oružjem.“ Citirano prema: Gilles Deleuze i Claire Parnet, *Dialogues II*, preveli Hugh Tomlinson i Barbara Haberjam, New York: Columbia University Press, 2007, str. 36. Op. ur.

Jako me zanimaju vaši odgovori na pitanja. Trebaju mi i vaši komentari kako na pitanja, tako i na moje odgovore.

Mislim da moramo od danas uspostaviti zajedničko razmišljanje o temi, ako želimo za mjesec dana imati predstavu.

Po meni, ključno je da smo i dalje odgovorni za svoj autonomni doprinos ovom projektu, koji nam je zajednički.

Čitamo se, prije no što se vidimo, (a i to je uskoro)

5. studenoga

Pavlu (koji još nije stigao):

Dragi Pavle,

da bi bio u toku, ukratko što se zbivalo:

Jučer smo na probi pokušavali vratiti stanja iz kojih smo kretali, neke od motiva koji su se pojavljivali i načine na koji ulazimo u odnose. Najzanimljivijim čine mi se sljedeći zaključci: ovaj rad zahtjeva neku vrstu zajednice koja je u izoliranim uvjetima, koja gradi neku zajedničku utopiju, u kojoj svatko čuva neku svoju tajnu, ispunjava svoj tajni ritual. Egzotika kao princip se uspostavlja kroz pogled drugog.

Danas je na probi bila Nataša, postavila je niz odličnih pitanja i detektirala neke moguće vektore izvedbe:

1. Pitanje Any gold? Imamo li zlata u različitom smislu shvaćanja, jesmo li uboli izvedbenu zlatnu žilu kao i imamo li zlata, kao ultimativne moći kolonijalizma i crnog tržišta

2. Stanje iz kojeg krećemo. Stanje pohlepe za viškom kojeg nema, za luksuzom, za priznanjem, za velikim uzorima kojih također nema. Također i pasija kao stanje.

3. Geografska dimenzija predstave, tragači koji kopaju po prostranstvu Tvornice Jedinstvo. U ovo ulazi i citat Victora Segalena o sferi kao monotoniji: u sferi svako udaljavanje od polazne točke označava istovremeno i približavanje prema njoj. Polovi su iluzija.

4. možda smo ipak u 4 kostima opatica, cijelo vrijeme. Radimo na tome da ih nabavimo i isprobamo.

Molim te, misli s nama i piši ako ti išta pada na pamet vezano uz ovaj izvještaj.

S juga ti mašemo

12. studenoga

Pavlu (koji još nije s nama), s mobitela, bez kvačica:

11. i 12. 11.

Nekoliko je činjenica koje sa sigurnoscu mozemo tretirati neophodnim za uspješnost ovog pothvata:

Svatko za sebe mora biti jasan sa svojim motivacijama zbog cega se upusta u njega pod datim uvjetima

Svatko snosi svoj dio odgovornosti za ulog i rezultat.

Rijec je o utopiji kojoj nisu strane ni tuga ni bol. Ali je utopija.

Nista sto se izvodi nije jednoznacno niti u metafori. Sve je tu, ali istovremeno samo kao nagovjestaj ledene sante pod površinom.

Radi se o potrazi, o ekspediciji, o bijegu koji tezi biti ultimativan, iako smo svjesni da je to nemoguće.

Ovo su moji zaključci.

17. studenoga

Nataši, Darku, Bruni (koji, nažalost, odlazi), Pavlu (koji napokon stiže):

Dragi suputnici,

u ovoj dvotjednoj fazi doveli smo proces do sljedeće postaje. Budući da se od ponedjeljka mijenja konstelacija i ne možemo predvidjeti kuda dalje, dijelim s vama mali rezime koji se sastoji od mog osjećaja vezanog uz izvedbu na probi 15. 11. i uz razgovor koji smo vodili nakon probe.

Nakon probe zapisala sam sljedeće:

Ovo je predstava o:

žudnji – koja se nikad ne ispunjava

neurozi – kojoj se ne zna uzroka

odnosima – koji se nikad direktno ne uspostavljaju

serijalnosti – koja ukazuje na neurozu, pojavljuje se kao simptom

opsesiji – koja nije uvijek određiva

ritmu – koji je naglašeno važan i precizan i koji također djeluje kao simptom neuroze

maniji i deliriju – koji ne nalaze svoj vrhunac

snažnim gestama i znakovima – koji su zagonetni i intimni fanatizmu – u natruhama

fetišizmu – u raznim oblicima

Prostor gravitira između broda, splava ili samostana. Ne zna se niti zašto smo se ukrcali niti gdje idemo.

Sfera je monotonija, kružno kretanje je egzistencijalistički problem. Ravna linija, linija bijega je utopija.

Potruga za zlatom, potraga za utjehom, za oduškom, potraga za drugim koja ne postiže cilj.

Neuspjeh. Rane. Melankolija.

Zasjednica. Disfunkcionalna?

Bruno, bilo bi dobro da pošalješ snimku probe, ako ikako stigneš.

Ja sam odgledala moju snimku, na kojoj je odrezano pola prostora, ali je cjelovita. I nakon gledanja mislim da nam je za izvedbu potrebno više prostora (kojeg ćemo imati) i puno promišljanja prostornih zadatosti izvedbe, kao i općenito jedna strukturalna potka svega, u odnosu na prostor i vrijeme, gotovo pa formalna rješenja.

Iz nekog razloga mislim da izvedbi treba vidljiva, uredna struktura. Koreografija. Da bi se postigla klaustrofobija bivanja u zatvorenom i stalnog stremljenja prema prostranstvima. Da bi se postigla pripadnost zajedničkom plemenu.

I još mi se čini, vezano uz naše odnose, da oni mogu ostati ovako indirektni, ali da bi ta jedna stroža struktura upućivala na dublju, na prvi pogled nevidljivu povezanost među nama. Zato djeluju tako olakšavajuće, ali na mene i potresajuće, sve

situacije kad se neka paralelna bivanja ili radnje odjednom slože u zajedničku. Možda treba i podcrtati i zajedničkim kostimom, znakom. Tu se slažem s Darkom da bi mi draže bilo kada bi se pripadnost zajednici postigla na izvedbenom nivou. Ali, možda je potrebno i oboje, why not.

Molim, nadopunite moj zapis, ako osjećate potrebu.

20. studenoga

Pred premijeru.

Svima:

Dragi svi,

kao što rekoh, znam da nam je jako teško najavljivati predstavi koja još nije gotova, ali ne bi bilo fer prema vlastitom radu da ne obavimo makar ono najnužnije što se tiče promocije.

Dakle: sutra ide najava.

Što se tiče naslova: na današnjoj probi Darko, Pavle i ja složili smo se da je Exotica ipak najbolje rješenje.

Nataša, razumijem tvoj argument. Ali, unutar izvedbene situacije u kojoj smo se danas našli i koja je vrlo kompleksna i sve više ide u smjeru prema konceptualizaciji pojma egzotičnog, činilo nam se da je baš takav generalni naziv (zapravo, više nazivnik) dobar i od pomoći za gledatelja.

Ne bojim se osjećaja da nismo dovoljno duboko promislili temu: mislim da smo se dotakli širokog spektra principa egzotike: od vrlo direktnih asocijacija, do intimnih egzotika, do odnosa među nama koji omogućavaju uspostavu egzotike, do nekih drugih (onih polarnih) egzotika...

A predstava sadrži i toliko toga više.

Postoji jedna nova postava izvedbene situacije koja prilično utječe na gledanje i koju bih voljela da je vidiš u petak pa da onda još jednom prodiskutiramo. Nema mi baš smisla opisivati, to unosi nesporazume.

Mogli bi pričekati do petka s najavom, recimo.

Ja vam sad šaljem dvije verzije: s naslovom 1 i naslovom 2. Nekad je dobro vidjeti pa odlučiti.

Molim i pozivam da intervenirate, nadopunjujete i sve ostalo.

Apsolutno vjerujem u ovaj projekt.

Da ga bar možemo raditi još dva mjeseca (u nekom samostanu, u području s blagom klimom).

Grlim svih

4. prosinca

Epilog (ovog dijela).

Svima – u iracionalnom, postpartalnom antiklimaksu, nakon premijere:

Dragi, dragi moji,

kao prvo, još jednom veliko vam hvala svima.



Hvala na hrabrosti, na posvećenosti, na povjerenju, na neodustajanju i na zajedništvu.

Bilo mi je jako intenzivno i uzbudljivo biti s vama i na probama i na izvedbama.

Pokušavam za sebe, na neki način, evaluirati „završetak“ ovog procesa i shvatiti mnoge stvari koje su me na ovaj ili onaj način pomaknule ili iznenadile, oduševile, zabrinule itd.

Na početku naših susreta razgovarali smo puno o suradnji koja poštuje različitost, koja su-postoji paralelno, koja se hrani, u tom smislu, egzotikom. Mislim da smo u tom smjeru napravili zaista zanimljiv rad, u mnoštvu komentara na predstavu, uglavnom svi spominju ritam i strukturu kao nešto što je najzanimljivije.

Boraviti u krugu i biti dio tog ritma i strukture, a pri tom biti u materijalima kojima izvor nije isključivo istraživanje vremena i prostora i tijela unutar koordinata, zapravo je vrlo rizičan pothvat.

Čini mi se da je to zato jer su pojedine situacije vrlo sugestivne, odvođe kognitivno u jednom smjeru, dok se na razini doživljaja „iz trbuha“ osjeća ritam i preklapanja koja su druge boje. Neke situacije počinju kao prostorna analiza, a završavaju kao emotivni izljev. Neke suprotno. Bivajući iznutra, znam da smo postigli makar dobrim dijelom ovu vrstu supostojanja različitih vrsta komunikacijskih kanala prema gledatelju, a da smo pri tom pod zajedničkim šatorom. I zbog toga smo na kraju ipak opravdali onaj „izvedbeni eksperiment“ iz naslova.

E sad, kao što nije bilo lako raditi na tome, sigurno i zahtjeva popriličan angažman gledanja. Čak u kontradiktornom smislu, čini mi se da traži angažman svjesnog prepuštanja, povjerenja i primanja bez one sitne panike prevodenja i donošenja suda. Što sigurno nije lako, kad kao informacije stižu i slike, i riječi i pokret.

Ono što mi ostaje kao mala tuga jest da mi se na koncu ipak čini da nam je trebalo malo više vremena, ili makar boljih uvjeta u ovom vremenu koje smo imali, kako bi mogli biti opušteni, zadovoljni i u mogućnosti prepuštanja. Ovi uvjeti rezultirali su ipak nekom grčevitošću, ali sigurno je i ta borba da se ustraje i intenzivira koliko se može, dio toga što čini ovo iskustvo dragocjenim.

Ono što mi ostaje kao tuga br. 2 je da će se opet sve brzo razletjeti u vjetar, da se o predstavi neće pisati i razgovarati, da će se možda još poneki put izvesti. To nepostojanje kontinuiteta je nešto o čemu smo svi već toliko puta razgovarali, mene to muči strahovito i jedini način da opstanem u borbi s time je da sama bilježim, u žvircima, riječima, u osjećajima, i

da se opet vraćam stvarima koji su mi bitne. Da dalje glodem tu staru tvrdu kost.

Iskreno, ljudi čije me mišljenje o ovom radu najviše zanima ste vas četvero i utoliko me manje brine taj nedostatak „vanjskog odjeka“. I to ne samo zato jer ste dio toga, i da niste, vaša povratna informacija bi mi sigurno bilo strahovito bitna.

To je i razlog zbog čega mi je manje stalo prodavati predstavu, svrstavati vlastiti rad u neki krug, u neki kontekst koji bi ga gurnuo dalje, umrežio i prodao. Nije da mislim da je to nešto loše, dapače, mislim da bi to, s druge strane omogućilo kontinuitet bavljenja jednim motivom i fokusiranje na esenciju. Ali, imam problem tretiranja nečeg što mi je istovremeno i opsesija, i intimna potreba i profesija (e, to polako čak gubim osjećaj) kao produkta.

I naravno, svjesna sam koliko je takvo razmišljanje naivno, idealistično ili čak infantilno i nezrelo. E, pa ponekad se ne može iz svoje kože. Nažalost ili na sreću.

Ali, naravno, bude li prilike, mislim da bi bilo dobro da igramo dalje.

Nadam se da nastavljamo. Na bilo koji način.

Želim vam svima neku odličnu novu fazu!

Svih grlim

s

HLADNE GLAVE, ŠEST MJESeci POSLIJE

(Umjesto zaključka, mimo cilja, uz veliko pitanje: što nazivamo uspješnim projektom?)

Suautorski odnos odgovornih ljudi, posvećenih zajedničkom radu čini mi se trenutačno kao jedini prihvatljivi oblik suradnje. Predanost procesu kao jedina zaista relevantna kvaliteta.

Želim raditi predstave koje dišu autentičnim, zajedničkim ritmom, koje posjeduju zagonetnu logiku, često neizrecivu, ali toliko prisutnu, da je gotovo opipljiva. Želim gledati takve predstave.

Želim znati i osjetiti da se pošteno radilo, da se dopustilo procesu da se dogodi, da se nije pristajalo na instant-rješenja, da se prešla granica konformističkog i poznatog.

Jedini je razlog za odlazak u rudnik vratiti se iz rudnika promijenjen(a). Bez straha, mudro i oprezno, gubeći kontrolu korak po korak.

Živjeli kopači zlata! – I alkemičari.

< Rektor zagrebačkoga sveučilišta Aleksa Bjeliš uručuje Andreji Jeličić posebno priznanje za pripremu programa preddiplomskih sveučilišnih studija Suvremeni ples i Baletna pedagogija na Akademiji dramske umjetnosti i aktivno sudjelovanje u njihovu pokretanju, studeni 2013. | >



Što, tko i za koga – naš Odsjek plesa

Razgovor s **Andrejom Jeličić**,
predstojnicom novopokrenutog Odsjeka plesa

► Razgovarala: KATARINA KOLEGA

Prva generacija studenata Odsjeka plesa uskoro će završiti prvu studijsku godinu. Preddiplomske studije iz područja plesne umjetnosti na Akademiji dramske umjetnosti pokrenula je baletna pedagoginja Andreja Jeličić.

Andreja Jeličić završila je Školu za klasični balet u Zagrebu i studij sociologije na Filozofskom fakultetu. Neko vrijeme plesala je u riječkom Hrvatskom narodnom kazalištu, a zatim je dobila stipendiju za studij baletne pedagogije na uglednoj Akademiji ruskoga baleta Agrippine Vaganove u Sankt Peterburgu¹. Poslijediplomski studij završila je na Labanovu centru za pokret i ples (danas konzervatoriju Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance²) u Londonu gdje je predavala klasični balet, estetiku i povijest plesa, a zatim je postala direktorica dodiplomskih studija. Nakon dvadesetak godina provedenih u inozemstvu, vratila se u Hrvatsku i uložila znanje i napore kako bi našim plesačima omogućila visoko obrazovanje. Uoči prijavnih ispita za upis druge generacije studenata predstaviti ćemo Andreju Jeličić i Odsjek plesa.

OSNIVANJE VISOKOŠKOLSKOG PLESNOG OBRAZOVANJA

– **Kada ste se nakon dugogodišnjeg izbivanja vratili u Hrvatsku, kakvo ste stanje zatekli na našoj plesnoj sceni? Jeste li uočili potencijal koji vas je nadahnuo za aktivno uključivanje u kulturnu politiku vezanu uz ples?**

¹ Više o baletnoj akademiji Agrippine Vaganove na www.vaganova.ru.

² Više o Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance na www.trinitylaban.ac.uk.

Dok sam još bila u Londonu, Normela Krešić-Vrkljan, ravnateljica Škole suvremenog plesa Ane Maletić, organizirala je susret s tadašnjim ministrom kulture Božom Biškupićem koji je želio pokrenuti osnivanje visokoškolskog obrazovanja u plesu. Zatražio je da napišem načelni prijedlog i pošaljem ga na Ministarstvo kulture. U tom sam se trenutku smrznula. Taj sam cijeli dan bila u totalnom stanju panike jer sam mislila: „Andreja, kak ćeš ti to? Pogledaj kakvu su ti odgovornost dali!” To je stvarno bila totalna panika. Kada sam 2007. došla u Zagreb na godinu dana, nisam imala namjeru osnovati studij. Bila sam na slobodnoj godini i došla sam zbog privatnih razloga. Okolnosti su se, međutim, tako posložile da sam se odmah uključila u diskusije i akcije koje su se već neko vrijeme održavale u sklopu Akademije dramske umjetnosti, Udruženja plesnih umjetnika Hrvatske i Udruženja profesionalnih baletnih umjetnika i bile su vezane za pokretanje plesnih studija.

S obzirom na moje iskustvo i uvide u to kako se vode i organiziraju studiji na akademskoj razini u području plesne umjetnosti, ponudila sam svoje savjetodavne mogućnosti. Nekoliko mjeseci nakon povratka iz Londona izabrana sam za koordinatoricu povjerenstva za utemeljenje plesnih studija koje su osnovali Ministarstvo kulture i Ministarstvo znanosti, obrazovanja i športa i tako sam krenula u konkretnije korake oko stvaranja i utemeljenja studija. Kako bih se upoznala s time što se kod nas radi i tko radi, gledala sam sve što se nudilo na plesnoj sceni i mislim da sam krenula vrlo optimistično.

– **Tijekom osnivanja Odsjeka naišli ste na mnoge prepreke. Ključni je problem nedostatak prostora. Postoje planovi za adaptaciju i nadogradnju postojećih objekata u Studentskom centru, no ništa se u vezi s tim nije napravilo. Prošle**

ste godine za medije izjavili da su studiji ispali kolateralna žrtva u velikim političkim igrama koje se vode oko prostora SC-a. Osjećate li se i dalje žrtvom?

U tom trenutku svi angažirani oko studija plesa stvarno su se osjećali tako, ali danas više ne. U Studentskom centru ne samo da su trebali biti preuređeni postojeći prostori nego je trebao biti izgrađen jedan dio novog prostora s trima velikim plesnim dvoranama. Na raspolaganju su bila spremna i sredstva od Sveučilišta, arhitektonski projekt bio je dovršen, dobivene su već i nužne dozvole i planirao se početak gradnje u siječnju 2013, kako bi sve bilo spremno za početak akademske godine 2013/14, međutim, sve se obustavilo. Znamo da je odlaskom SC-a u sanaciju Sveučilište razvlašteno i taj se projekt nije mogao provesti. On se i dalje ne može provesti. Dekan Borna Baletić tijekom ove godine pokušavao je razgovarati sa sanacijskim direktorom, međutim, dok je sanacija na vlasti, nas tamo neće biti – to barem tako izgleda.

→ **Ministrica kulture Andrea Zlatar Violać spominjala je mogućnost gradnje nove zgrade preko puta Koncertne dvorane Vatroslav Lisinski, u kojoj bi se osnovna i srednja škola za balet i plesna akademija spojile u svojevrsni plesni centar. Što mislite o tome?**

Ideja je o gradnji nove zgrade sjajna. Od početka sam maštala o Paromlinu, činilo mi se uvijek da je to i lokacijski i s obzirom na veličinu idealan prostor. Ostavila bih fasadu, koja se jedina nije srušila, a u unutrašnjosti bilo bi izvrsno napraviti na svakom katu po nekoliko dvorana te jednu veliku plesnu pozornicu. Grad je također pokazao dobru volju i ponudio nam je nekoliko prostora. Plesačima, međutim, treba vrlo specifičan prostor. Kao prvo, on mora biti prostran, treba nam velika kvadratura. Moramo imati kvalitetan elastični plesni pod da se plesači ne bi povređivali, zvučnu izolaciju, pametno riješeno grijanje i ventilaciju, garderobe s tuševima i tako dalje. Prostori koji su nam ponudeni čak ni kvadraturom ne zadovoljavaju naše potrebe. Trebalo bi uložiti dosta novca u njihovu adaptaciju, a nisam sigurna bismo li trenutačno toliko novca dobili.

→ **Do posljednjeg trenutka bilo je neizvjesno hoće li i gdje će Odsjek plesa početi s nastavom. Prva studijska godina naposljetku je počela s radom u Plesnom centru TALA. No taj prostor ne može primiti novu generaciju studenata. Zna li se u ovom trenutku gdje ćete biti smješteni iduće akademske godine?**

Iduće godine nastava će se i dalje održavati u Plesnom centru TALA, a upravo dogovaramo mogućnost korištenja dodatnim prostorima – velike dvorane na prvom katu iste zgrade. To nam je rješenje najprihvatljivije jer smo na taj način svi na jednom mjestu. To je i dalje privremeno rješenje, ali želimo zadržati kontinuitet nastave. Što se trajnog rješenja tiče, mislim da treba razmišljati *na veliko* i treba misliti dovoljno unaprijed, a ne posezati za minimalnim rješenjima

koja za godinu ili dvije ničemu neće služiti. Ako se rade neki projekti, pametno je razmišljati dugoročno i sveobuhvatno.

USTROJ ODSJEKA PLESA

→ **Čini mi se da ste na taj dugoročan i sveobuhvatan način pristupili projektu osnivanja Odsjeka plesa. Kako ste ga organizirali?**

Imamo dva odvojena studija – trogodišnji preddiplomski studij baletne pedagogije i trogodišnji preddiplomski studij suvremenog plesa koji ima dva smjera. Jedan je izvedbeni, na kojemu obrazujemo plesače i koreografe, to jest plesne praktičare, a drugi je nastavnički smjer, na kojemu obrazujemo buduće stručnjake koji mogu predavati ili podučavati suvremeni ples. Ta dva studija imaju nekoliko dodirnih točaka. Postoje predmeti koje svi studenti zajedno slušaju i, prema mojem mišljenju, to je prekrasno. Iz povijesti znamo da klasični balet i suvremeni ples nisu imali puno dodirnih točaka. Suvremeni ples nastao je u nekom buntu protiv klasičnog baleta. Klasični balet pak zna s visoka gledati na plesače suvremenog plesa jer oni, kao, nemaju dovoljno jaku tehniku. To su neke tenzije koje i danas u Hrvatskoj postoje, premda u svijetu nije više tako. Približiti ta dva plesna svijeta bio je također jedan od naših ciljeva. Mogu vam reći da je stvarno prekrasno vidjeti kako studenti baletne pedagogije i suvremenog plesa biraju zajedničke izborne predmete, kao što je bio primjer s Uvodom u učenje i podučavanje u plesu profesorice Joan van der Mast iz Nizozemske ili Kondicijskom pripremom Stefana Rosata iz Londona. Zajedno slušaju predmete koji se bave tijelom, od uobičajenih i očekivanih plesnih tehnika do somatskih pristupa tijelu, recimo, u Iskustvenoj anatomiji, koji će im omogućiti dugotrajnost karijere. To znači da uče kako očuvati tijelo, da preduhitre ozljede i da mogu dulje trajati u profesiji koja je kronično kratka i vrlo intenzivna. Kada su zajedno u istoj prostoriji i izmjenjuju iskustva, bilješke, idu jedni drugima na predstavu – to je fantastično!

→ **Iako ste upravo spomenuli nekoliko predmeta koje studenti slušaju, možete li nam detaljnije predstaviti studij baletne pedagogije³?**

Moduli su za oba smjera jednaki. To su Tijelo i plesne tehnike, Kreacija, produkcija, izvedba, Učenje i podučavanje te Ples: pristupi i konteksti. Unutar tih modula postoje kolegiji koje mogu slušati svi studenti i oni koji se, ovisno o studiju, razlikuju. Na studiju baletne pedagogije uglavnom su metodički predmeti – metodika klasičnog baleta, nastavna praksa klasičnog baleta i metodika povijesnih plesova koja se uči na prvoj godini. Povijesni plesovi jedan su od predmeta koji se na baletnoj školi uči tri godine tijekom osmogodišnjeg

3 Više o Odsjeku plesa i njegovim programima vidi www.adu.unizg.hr.



školovanja. Dakle, budući baletni pedagozi moraju imati to znanje i iskustvo.

Na drugoj i trećoj godini bit će metodika klasičnog baleta i metodika karakternih plesova – to je ono što znamo iz *La-buđeg jezera* – španjolski, talijanski, mađarski, ruski ples. To je vrlo specifičan način rada, kao i tehnika i stil plesanja, opet nužan za školovanog baletnog plesača i pedagoga.

Zatim ima jedan predmet koji povezuje praktični i teorijski dio. Zovemo ga Balet i obrazovanje. U njemu istražujemo različite aspekte baletne pedagogije, povezujemo teorijske koncepte s konkretnim metodičkim znanjima, promišljamo na koje načine podučavati u baletu, na primjer, koja je razlika između podučavanja profesionalaca i amatera. Neki naši završeni studenti neće raditi s budućim baletnim plesačima, nego s rekreativcima i za taj način rada treba također biti spreman.

Na prvoj godini zajednički predmet svim studentima Odsjeka je Povijest plesa. Ovdje se na seminarima dešavaju fascinantne diskusije između studenata baleta i suvremenog plesa. Često studenti suvremenog plesa nisu uživo vidjeli predstavu klasičnog baleta, a ovdje imaju prilike o njoj diskutirati sa solisticom koja je plesala glavne uloge – jer su studenti baletne

pedagogije većinom baletni umjetnici s višegodišnjim umjetničkim stažem koji se odlučuju za doškovanje, povišenje kvalifikacije, proširivanje obzora.

Neki se predmeti slušaju zajedno sa studentima Akademije dramske umjetnosti. To su teorijski kolegiji poput Povijesti umjetnosti i Povijesti drame i kazališta. Na prvoj i drugoj godini studenti pedagoških studija imaju predavanja i na Kineziološkom fakultetu gdje na prvoj godini slušaju Funkcionalnu anatomiju, a na drugoj Fiziologiju.

► **Jeste li program studija baletne pedagogije osmislili prema metodi Agrippine Vaganove, čiju ste Akademiju za balet i sami pohađali?**

Agrippina Vaganova svoju je metodu podučavanja razvila u Rusiji neposredno nakon Revolucije, a zahvaljujući ruskim baletnim umjetnicima koji su prodirali na međunarodnu scenu i u svjetske škole, danas se ta metoda podučava širom svijeta i, barem u nekim elementima, najčešća je osnova za podučavanje baleta. Vaganova je prva usustavila postupni, u svim detaljima razrađen, razvojni rad na tehničkoj pripremi baletnih plesača, u kojem se svaki novi element bogatog baletnog vokabulara logično nadograđuje na onaj prethodni

i ta je metoda u osnovi ogromnih uspjeha kojima su ruski, zapravo sovjetski plesači *zavladali* svijetom baleta. Ta metoda, naravno, predstavlja poslijeratni *ruski* stil plesanja. To je doista jedna dobra, sustavna metoda i na njoj se povijesno razvijao i naš balet – ona je u temelju rada škole za klasični balet u Zagrebu i rada u baletima naših nacionalnih kazališta pa je logično da nam je ona glavni oslonac. Namjera nam je da se tradicionalna metoda Vaganove integrira s najsuvremenijim znanjima iz područja anatomije, kineziologije, pedagogije i psihologije i tako kod budućih pedagoga doista bude primjenjiva u dvadeset prvom stoljeću. Također, na Odsjeku želimo studente upoznati i s nekim drugačijim pristupima tako da imamo i drugih aspekata rada.

– **Kako je organiziran studij suvremenog plesa?**

Unutar navedenih modula program studija suvremenog plesa obuhvaća praktične, plesnotehničke te kreativne aspekte kao što su koreografija, kompozicija i improvizacija, zatim izvedbene projekte s koreografima, a s druge strane i teorijske, metodičke, pedagoško-psihološke aspekte rada u plesu. Na izvedbenom smjeru budućim plesačima želi se dati, bez obzira na njihovo dotadašnje iskustvo i tehničke sposobnosti, mogućnost sustavnog i kontinuiranog dnevnog rada na tijelu, rada koji je potkrijepljen dubokim iskustvenim znanjem o tijelu, anatomiji, načinima funkcioniranja tijela, kako bi tako, dobro informirani, usavršavali svoje vještine i umjetnički senzibilitet. Želimo studentima pružiti znanje i iskustvo o tome što se zapravo u suvremenom plesu danas može raditi.

Bez tog znanja u plesnoj dvorani, bez iskustva specifičnih načina improvizacije, kompozicije koreografije, bez iskustva prolaženja cijelim nizom tehničkih pristupa plesачkom tijelu, danas ne možemo govoriti o profesionalnom plesaču ili plesnom praktičaru. Što će oni poslije s tim znanjem napraviti, to je njihova odgovornost.

Produkcija je također jedan od nezaobilaznih predmeta na današnjim umjetničkim studijima jer su znanja iz produkcije i organizacije vrlo važna. Suvremeni plesači uglavnom su samostalni umjetnici, ne samo kod nas nego i u svijetu. To znači da su najčešće sami sebi i menadžeri i organizatori. Stoga ih treba uputiti u zakonske regulative, u to kako se pišu prijave na natječaje, kako se plasirati na tom tržištu rada. Srećom, na Akademiji djeluje snažan Odsjek produkcije i tu ćemo se na njih moći osloniti.

Studenti nastavnčkog smjera uz psihološko-pedagoške i kineziološke predmete tijekom triju godina sustavno rade na vještinama učenja i podučavanja u plesu. Koji su to specifični načini učenja u plesu kao tjelesnoj, ali i kreativnoj, estetski uvjetovanoj, s glazbom povezanoj aktivnosti? Kako podučavati djecu, kako odrasle, kako osobe s posebnim potrebama? Tu nam je ključna suradnja s već spomenutom sjajnom i vrloiskusnom Joan van der Mast, a planiramo i neke druge inozemne predavače.

U radu sa studentima izvedbenog smjera težimo autorском pristupu, ali i oni moraju dobiti temeljno teorijsko i povijesno znanje, znanje konteksta u kojima djeluju. Ono po obvezama nije toliko intenzivno kao što je u nastavničkom smjeru ili u baletnoj pedagogiji, ali ipak postoji. Želimo obrazovati plesače koji će itekako biti sposobni artikulirati mišljenje, stavove, govoriti o vlastitu djelu, o djelu svojih kolega, o tome što se zbiva danas u svijetu plesa i umjetnosti, kako se taj svijet pozicionira u društvu, u čemu će njihov rad u budućnosti biti relevantan u suvremenom svijetu.

Zanimljiva je ta proturječnost. S jedne strane suvremeni je ples umjetnost koja se sve vrijeme mijenja, koja ne stoji, koja stalno traga za novim izražajima, a s druge imamo akademsko obrazovanje koje teži stabilnosti, oslanjanju na postojeće znanje, na tradiciju. Između toga postoji lagana tenzija. No ono što smo u diskusijama zaključili i što uvijek volim istaknuti jest sljedeće: mi ćemo tim studentima tri godine davati obrazovanje, vještine, znanja i ako ništa drugo, oni će imati nešto od čega će moći krenuti, protiv čega će se moći pobuniti i kreativno krenuti u nešto novo i neočekivano.

– **Koliko vam je iskustvo predavačkog i organizacijskog rada na konzervatoriju Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance pomoglo u oblikovanju programa našeg studija suvremenog plesa?**

Dosta. Na Labanovu sam konzervatoriju kao direktorica dodiplomskih studija stekla iskustvo organiziranja i vođenja studija na akademskoj razini. Taj je rad bio rigorozan, zahtjevan, po najvišim kriterijima. Mnogo toga što je relativno nedavno raznim reformama uvedeno u visoko obrazovanje u Hrvatskoj tamo je standard. Na tom se institutu obrazuju budući plesači i koreografi suvremenog plesa, ali studenti dobivaju širinu koja im omogućava da rade u različitim područjima plesne umjetnosti kao plesni stručnjaci. Neki bivši studenti danas pišu, bave se istraživanjem, pedagogijom, rade u školama, na fakultetima...

Težimo tome da široko znanje dobiju i naši studenti. Svrha je našeg studija suvremenog plesa da putem plesne tehnike, koreografije, improvizacije, kroz projekte s različitim umjetnicima u kojima će studenti stvarati i plesati predstave, obrazuje svestrane plesne umjetnike koji će se, žele li to, još tijekom studija moći odlučiti za intenzivniji plesачki, izvođački fokus, ili pak za više autorski pristup radu kao plesni umjetnici/koreografi.

– **Dominira li u izvedbenom smjeru Labanova metoda?**

Znanje principa Labanove analize (LMA) može poduprijeti rad u nizu predmeta koje studenti izučavaju, a osobito je važna za studente nastavnčkog smjera. Konkretni predmet je Analiza pokreta po Labanu 1 i 2, a neki su principi utjelovljeni u Iskustvenoj anatomiji, ali program nipošto nije usko vezan za Labana.

PREDAVAČI I STUDENTI

→ **Imamo li dovoljno educiranih predavača i kako su se naši plesači i koreografi snašli u predavačkoj ulozi?**

Kolega Svebor Sečak završio je preddiplomski studij plesne edukacije u Londonu i u procesu je završavanja doktorata na australskom Sveučilištu u Novoj Engleskoj, u Armidaleu, a na studiju baletne pedagogije predaje kolegij Balet i obrazovanje koji je poveznica između teorije i prakse. Metodičke predmete na baletnoj pedagogiji za sada predaju gostujući nastavnici iz inozemstva – profesori Mađarske plesne akademije i Akademije ruskoga baleta A. Vaganove. Na suvremenom plesu ove je godine predmet Suvremene plesne tehnike u prvom semestru vodila Ana Mrak, a u drugom Petra Hrašćanec. Bruno Isaković radio je intenzivni izvedbeni projekt s plesačima potkraj prvog semestra. To su naši umjetnici koji su završili plesne akademije u inozemstvu i koji već imaju predavačko iskustvo na inozemnim institucijama, a osim toga vrlo su prisutni kao plesači i autori na domaćoj plesnoj sceni. Njihov rad u ovim područjima donio je upravo ono što je programom predviđeno – fino i detaljno, sustavno i inspirativno iskustvo rada s tijelom temeljeno na anatomskim i somatskim znanjima. Irma Omerzo i Nikolina Pristaš izmjenjivale su se u predmetima Koreografija i Improvizacija,

a Irma upravo počinje rad na intenzivnom projektu koji završava javnom studentskom izvedbom na kraju semestra. To su dvije umjetnice s ogromnim znanjem, iznimno bogatom međunarodnom karijerom i iskustvom rada u raznim kontekstima. Iz mog dosadašnjeg iskustva rada u inozemstvu želim reći da su se svi kolege izvrsno snašli i da vrlo kvalitetno rade. To se zaključuje i iz studentskih evaluacija koje provodimo. I u ovom programu osim naših domaćih snaga oslanjamo se na gostujuće profesore iz inozemstva koje sam već spomenula. Prema programu, suradnju s inozemnim predavačima zadržat ćemo i dalje jer nam je namjera zadržati kontakt s najsuvremenijim umjetničkim i pedagoškim tendencijama izvan granica Hrvatske. Fluktuacija inozemnih profesora osigurava kontinuitet prisutnosti i otvorenosti za relevantna svjetska kretanja.

→ **Koliko ste studenata upisali prošle godine? Jesu li kandidati većinom bili plesači koje poznajemo s plesne scene?**

Imamo ukupno dvadeset dvoje studenata. Na studiju baletne pedagogije ove smo godine upisali šestero studenata. Njih četvero solisti su u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu, jedna studentica radi u školi, a jedna je, nakon završene srednje baletne škole, htjela nastaviti daljnju edukaciju u tom smjeru.



Na studiju suvremenog plesa, na nastavničkom smjeru, također je šestoro studenata, njih nekoliko također s dugotrajnim plesnim karijerama, a na izvedbenom smjeru ih je deset.

Zanimljivo je da imamo dobar dio studenata s radnim iskustvom, a neki uz studij plesa studiraju ili su već završili još jedan fakultet. To je iznimno naporno i zahtjevno, ali to su potpuno posvećeni mladi (i ne više tako mladi) ljudi kojima je odavno bila želja studirati ples i kada se ta mogućnost u Hrvatskoj napokon otvorila, odlučili su je iskoristiti, premda su u međuvremenu već krenuli i nekim drugim putem ili imaju radne obveze. Ja im se divim.

Struktura studenata će se, međutim, s godinama mijenjati. U budućnosti ćemo sigurno, osobito na izvedbenom smjeru, imati više mladih ljudi. O studiju se raspituju učenici iz škole Ane Maletić, iz škole Franje Lučića u Velikoj Gorici, mladi iz drugih gradova Hrvatske koji se bave plesom, a imamo i upite iz Srbije, Crne Gore, Bosne i Hercegovine. Sljedeće godine imat ćemo već i prvu razmjenu putem Erasmusa – na jedan semestar dolazi nam studentica iz Velike Britanije.

– **Studenti su vrlo zadovoljni studijem, no neki od njih su mi priznali da je dosta zahtjevan. Jesu li u pravu? Jeste li kao profesorica strogi?**

Da, studij je vrlo zahtjevan. S jedne strane namjera je pružiti studentima zaokruženo obrazovanje, a ne samo *trening*, a s druge strane plesno školovanje zahtijeva veliki svakodnevni broj sati praktičnog rada u plesnoj dvorani. To se ne može izbjeći. U tom smislu studij je daleko zahtjevniji, i vremenski, i kondicijski, rekla bih i fizički i psihički, od nekih *običnih* studija. Moraš biti stvarno do kraja posvećen i pomalo fanatik da bi izdržao dnevni ritam.

Jesam li stroga? Imam velika očekivanja od sebe, ali i od svojih studenata. I kao voditeljica prvih plesnih studija u Hrvatskoj i kao predavačica. Težimo da studenti vrlo jasno znaju što se od njih očekuje. Istina je da se od njih očekuje mnogo, no nastojimo unaprijed definirati kriterije i standarde, svaki student dobiva ih napismeno tjednima prije ispita, o njima diskutiramo, tako da znaju na temelju čega će biti ocjenjivani. Osobno, ne razbacujem se ocjenama, svaka se ocjena itekako mora zaraditi. Nije mi problem dati dvojku ili tražiti da se ponovno napiše rad, ali dat ću i detaljne upute o tome kako to što bolje napraviti. Diskusije s kolegama nakon ispita pred povjerenstvom duge su i detaljne i vodimo se kriterijima koje smo unaprijed definirali. Studenti dobivaju ne samo ocjenu nego i pismenu i usmenu povratnu informaciju o svojem radu, kako bi proces učenja bio čim uspješniji.

Naglasila bih da su visoka očekivanja na ovim studijima nužna. Ples je toliko tradicionalno marginaliziran i postoje silne predrasude o plesačima. Uvriježeno je mišljenje tipa: „Jo, što oni plesači, one balerine... samo skakuću tamo uokolo... lijepe zgodne cure bez mozga u glavi“. Ili „što se tu uopće ima studirati?“ To su neki stereotipi s kojima se kao plesači

cijeli život suočavamo i mislim da zbog toga, sada kada smo ušli na Sveučilište, i od sebe i od drugih moramo zahtijevati mnogo više nego što bi to drugima bilo normalno. Na neki način moramo dokazati da je ples relevantno i rigorozno polje znanja. Iz iskustva mogu reći da su plesači, kada se stvarno uhvate studiranja, vrlo disciplinirani, organizirani i postižu sjajne rezultate i to ne samo u *svojim*, plesnim predmetima nego i u čisto akademskim disciplinama kao što su pisanje, izlaganje i slično. I to je ono što ja tražim od naših studenata. Tko će o plesu govoriti i pisati relevantno i suvislo ako to ne mogu sami plesni umjetnici? O tome koliko ćemo u akademskom obrazovanju plesnih umjetnika biti uspješni ovisi i način na koji će se plesna umjetnost u budućnosti pozicionirati u društvu; ovisi mjesto i status plesne umjetnosti, klasičnog baleta i suvremenog plesa, u hrvatskoj kulturi, u društvu, a samim time, naravno, opstojnost našeg studija. Dakle, rekla bih da neka moja strogost o kojoj se priča nije autoritarna, nego je to stav koji zahtijeva da se mnogo radi i mnogo zna. Najljepše od svega je kada vidite da studenti, kolege plesači, nakon prvobitnog šoka, počinju zdušno i aktivno sudjelovati u takvom stavu. S fantastičnim rezultatima.

– **Koji su kriteriji potrebni da bi se upisao studij plesa?**

Imamo prijamne ispite. Za izvođače to je praktični prijamni na kojem se provjeravaju plesne vještine i sposobnosti, muzikalnost, kreativnost, sposobnost odgovora na neki poticaj, na ideju, sposobnost rada u grupi. Nužno je da kandidati imaju prethodno plesno iskustvo. Za buduće nastavnike baleta i suvremenog plesa prijamni obuhvaća elemente podučavanja, a zahtijeva se i pismeni rad. Provjerava se vladanje engleskim jezikom zbog rada s inozemnim nastavnicima, a i jer je većina literature na engleskom. Imamo individualne intervjuje na kojima provjeravamo motivaciju i poznavanje plesne scene. Ne zanimaju nas kandidati koji samo govore kako jako vole plesati, već oni koji sustavno prate što se danas zbiva na hrvatskoj, a možda i inozemnoj, sceni.

– **Trebaju li kandidati imati završenu školu klasičnog baleta ili suvremenog plesa?**

Uvjet za kandidate koji se prijavljuju na studij baletne pedagogije jest završena škola klasičnog baleta ili nešto što je adekvatno tome u inozemstvu, jer je riječ o vrlo specifičnom, institucionaliziranom načinu školovanja u baletu koji je ujednačen svuda u svijetu. Na studiju suvremenog plesa prethodno školovanje nije nužni uvjet (premda donosi neke dodatne bodove), jer je sam suvremeni ples daleko šire i otvorenije područje koje ne definira jedna škola, pristup i estetika. Ima mnogo mladih koji se bave plesom izvan institucijskih okvira koji su talentirani i tu je izbor mnogo slobodniji – isključivo na temelju prijamnog ispita⁴ i ostalih provjera.

4 Prijamni ispit za drugu generaciju studenata Odsjeka plesa bit će prvog rujna 2014. u Plesnom centru TALA i trajat će deset dana.

POSEBNOSTI ODSJEKA PLESA

– **Ima li naš Odsjek plesa neku posebnost kojom bi mogao privući ljude iz inozemstva da studiraju baš kod nas?**

O tome sam s kolegama tijekom pripreme programa dosta razmišljala. Mislim da ćemo unutar pet godina tijekom konkretnog rada sa studentima i profesorima doznati koji je naš specifikum. Ili ćemo nakon pet godina zaključiti da moramo mijenjati smjer. I to je također normalan proces koji je uvjetovan širim društvenim tijekovima, sustavima financiranja u kulturi i obrazovanju, umjetničkim trendovima. Na Labanovu konzervatoriju, koji ima prepoznatljiv identitet i imidž, konstantno se preispituje što se radi, a tijekom mog sedamnaestogodišnjeg rada u nekoliko smo navrata odlučili mijenjati neke bitne odrednice.

Na Odsjeku plesa Akademije dramske umjetnosti taj imidž tek moramo stvoriti. Trenutačno smo u procesu istraživanja i naši studenti to znaju. Na prijamnom smo ispitu sasvim otvoreni i naglašavamo im da su oni naši sukreatori i da o njima također ovisi na koji ćemo se način usmjeravati. Mislim da je to uzbudljivo.

Što se tiče nekog našeg pozicioniranja, mi smo prvi sveučilišni studijski program u regiji. Postoji nešto u Ljubljani, ali nije tog ranga. Nešto postoji i u Makedoniji, ali je vrlo različito. Samim time što nudimo sveučilišne studije triju različitih smjerova unutar plesne umjetnosti možemo mnogima biti privlačni i zanimljivi.

– **Dakle, možete privući studente iz regije, ako ne i šire. Hoće li budućim baletnim pedagogima i plesačima suvremenog plesa biti priznata diploma izvan naše zemlje?**

Mora biti priznata jer se radi na osnovi bolonjskog procesa. Studenti dobivaju bodove ECTS koji garantiraju mogućnost unutareuropske razmjene i priznavanja. To je nešto što se zahtjeva u procesu dobivanja dopusnice za studij. Tako da netko s diplomom prvostupnika može otići van i upisati diplomski studij na nekoj europskoj akademiji ili pokušati naći posao s diplomom.

– **Hoćemo li i mi dobiti četvrtu i petu godinu, to jest diplomski studij plesa?**

To je definitivno strateški korak koji se planira i koji se očekuje. Proces stvaranja programa za preddiplomske studije počeo je istraživanjem stanja i potreba u Hrvatskoj. Na temelju toga zaključeno je da je za balet prioritet studij baletne pedagogije, a ne izvedbeni studij. Baletni plesači nakon završene baletne škole nužno znanje i iskustvo moraju steći odmah na pozornici, studiranje bi nepotrebno odlagalo početak ionako kratke plesačke karijere. U suvremenom plesu, sukladno iskustvima u svijetu, zaključeno je da je potreban i izvedbeni smjer, za školovanje plesača/koreografa, ali i nastavnički smjer koji kvalificira za rad u obrazovnim programima osnovnih i srednjih škola ili rad s amaterima. Za osnivanje preddiplomskih studija trebalo

nam je šest godina. Već od početka bilo je jasno, i to je artikulirano u elaboratu prijedloga programa, da će se u budućnosti morati formirati diplomski studiji. Već i zbog zakonske regulative u Hrvatskoj, budućim nastavnicima koji namjeravaju raditi u formalnom obrazovnom sustavu preduvjet je petogodišnji studij, preddiplomski i diplomski. Dakle prioritet će svakako biti diplomski u području plesnog obrazovanja. Što još i kada točno, vidjet ćemo. Prije svega se moraju napisati programi, što je dosta zahtjevno i dugo traje. Zatim ti programi trebaju proći sve moguće provjere i recenzije, moraju dobiti dozvolu i na kraju se mora odobriti novac. To će biti još jedan vrlo zahtjevan korak, ali Sveučilište u Zagrebu svakako želi da se plesni studiji dovedu na diplomsku razinu.

– **Osim plesača, vjerujem da vam je namjera oformiti i baletne i plesne teoretičare i kritičare kojih kod nas nedostaje. Oformiti te snage na znanstvenom polju.**

To je nešto teže, ali iz mog iskustva znam da u svakoj generaciji postoji barem jedan student koji se zakači za teoriju, za tekstove, za čitanje, za istraživanje, za pisanje, koji traži još, još, još. Tako da se nadam da će se naći ljudi koji će u tom smjeru krenuti dalje.

– **Dobro poznajete plesno visoko obrazovanje u Europi. Rekli ste da je naš Odsjek plesa prvi sveučilišni program u regiji. Kamo biste ga smjestili u odnosu na zapadnoeuropske plesne akademije?**

Hrvatska je mala zemlja s malim brojem studenata koji će pohađati studij, a imamo sve iste želje i potrebe kao i velike zemlje poput Francuske, Engleske, Njemačke. U Europi i svijetu uobičajeno je da se odvajaju teorijski i praktični aspekti plesnog obrazovanja. Tako se formiraju sveučilišni programi koji su više vezani za teoriju i gdje se plesu prilazi znanstveno. Poput, recimo, povijesti umjetnosti na Filozofskom fakultetu. Takvi programi znaju imati i praktične aspekte, ali oni nisu dominantni. S druge strane, postoje konzervatoriji ili akademije koji se striktno bave umjetničkim radom, uvježbavaju, treniraju plesače, obrazuju autore/koreografe. Kod nas je situacija takva da mi želimo i trebamo i jedno i drugo. Zato s ovim dvama programima pokušavamo obuhvatiti što šire područje i to rezultira vrlo zahtjevnim studijem. Pretpostavljam da će se s vremenom i to iskristalizirati – znat ćemo što nam je u Hrvatskoj potrebnije, što nam je manje potrebno, što pobuđuje veći interes potencijalnih kandidata, za što nema interesa. Za početak smo krenuli s jednim sveobuhvatnim modelom. Tijekom godina prilagođavat ćemo se promjenama i potrebama. Pojedine škole u Europi bile su vezane za neke jake umjetničke ličnosti. Primjerice, Folkwangschule na Umjetničkom sveučilištu u Essenu vezana je za rad nekoć Kurta Joossa, zatim Pine Bausch, PARTS u Belgiji za Annu Teresu de Keersmaecker, koja svojim studentima daje i stilski i estetski i poetski vrlo specifičan izraz.



Moglo bi se reći da mi zasad pokušavamo dati jednu široku bazu i omogućiti studentima da se uključe u bilo koje polje gdje osjećaju da je doista njihova snaga. Ne želimo ih definirati nametnutim estetikama, ali im želimo otvoriti vidike za informirani izbor. No tek smo počeli. Vidjet ćemo kako ćemo se dalje razvijati.

→ **Edukacijske programe na francuskim plesnim akademijama kritizirao je projekt *Bocal* Borisa Charmatza, o čemu piše sudionica tog projekta Barbara Matijević u eseju *Projekt Bocal ili što sve može biti plesna pedagogija danas?* Ona smatra da budućnost suvremenog plesa „ovisi o sposobnosti onih koji se plesom bave da prepoznaju koji faktori u ovom trenutku političke, ekonomske i kulturne zbilje pružaju plodno tlo za njegovo istraživanje. Osnivanje plesne akademije u Hrvatskoj pružilo bi slabu garanciju, pogotovo ako bi škola funkcionirala po principu preslikavanja ‚provjerenih‘ modela sa Zapada u domaći kontekst“. Barbara Matijević u tom tekstu ističe da „budućnost suvremenog plesa ne osigurava njegova institucionalizacija, nego stvaranje mjesta koja bi omogućila konfrontaciju različitih praksi i gdje formiranje ne bi bilo odvojeno od kreiranja, a teorija od prakse“.⁵ Kako to komentirate?**

U europskim gradovima gdje je već razvijeno plesno obrazovanje pitaju se „kako dalje“. I imaju privilegiju razmatrati i mogućnost napuštanja nekih tradicionalnih modela ili njihovo reformiranje. Zanimljivo je da je u Njemačkoj taj isti Charmatz sudjelovao u početnim fazama osnivanja novog studija pokrenutog u Berlinu. Spomenula sam već tenziju između stalne potrebe za istraživanjem i provjeravanjem novoga koja je inherentna suvremenom plesu s jedne strane i *konzerviranja* znanja i tradicija inherentnih institucijama s

⁵ Matijević, Barbara „Bocal ili što sve može biti plesna pedagogija danas“, Kretanja 3/4, 2005, str. 135-139.

druge. No mi starih sveučilišnih plesnih institucija nemamo i to je značajno utjecalo na status i marginalizirani položaj plesa i plesnih umjetnika u Hrvatskoj. Ples je jedina grana umjetnosti koja u ovoj zemlji nije imala završenu obrazovnu vertikalu. Smatram da prvo moramo imati instituciju. Ovaj položaj outsajdera koji vječno djeluje izvan strukture neodrživ je jer se iz njega ne može sustavno djelovati na kulturnu ili obrazovnu politiku.

Naravno, pitanje je kako se jedna takva institucija koncipira, da uzme u obzir sve pluri-, inter- i trans- činjenice o kojima se danas govori. Namjera je našeg programa da se potakne i ostvari kritičko promišljanje, propitivanje, suočavanje, dijalog i kreativni pristup vlastitoj praksi u njezinu suvremenom kontekstu i to ćemo pokušati učiniti tragajući za najkvalitetnijim pedagogima.

Istodobno mislim da se taj aspekt *konzerviranja* znanja ne treba zanemariti. U plesu tih znanja i vještina ima jako mnogo, ali ih je daleko teže sačuvati jer postoje samo u živoj izvedbi i opiru se fiksiranju. Treba paziti da se ne izgube, da ne nestanu potpuno, da ih sačuvamo. Za to je potreban sustav, institucija. Bez aktivne komunikacije sa znanjima prošlosti teško je formirati suvremenost. Ali jednako tako studentima koji dođu na studij treba dozvoliti da stečena znanja uzmu kao nešto protiv čega se treba buniti. Upravo je to odskočna daska za njihova daljnja kreativna istraživanja. Ako nemate tu odskočnu dasku, vi se nalazite u vakuumu i tada je teško odskočiti u nešto novo.

VAŽNOST PLESNOG OBRAZOVANJA

→ **Ta odskočna daska jedan je od razloga za osnivanje Odsjeka plesa. Zašto je još bilo važno utemeljiti plesno obrazovanje u našoj zemlji?**

Krenut ćemo od dvaju primjera. Kazališne predstave koje danas gledate na velikim svjetskim festivalima, a koje su najzanimljivije, originalne, najinventivnije, obično su plesne predstave ili one koje u osnovi počivaju na pokretu. Ples je danas sveprisutan. Ne samo u izvedbenim umjetnostima nego i u neizvedbenim. Nalazite ga ne samo u dramskom i postdramskom kazalištu te glazbenom kazalištu nego i u multimedijским instalacijama, vizualnim umjetnostima. Umjetnici iz drugih područja žele surađivati s plesačima jer ih oni nadahnjuju i potiču na nova, kreativna promišljanja. Očito je da za ples i pokret postoji ogromno zanimanje. Suradnja među mladim umjetnicima raznih orijentacija sve se više podupire na umjetničkim akademijama zagrebačkog sveučilišta, sada se konačno u to ravnopravno mogu uključiti i studenti plesa. To je očito i tijekom ove prve godine rada Odsjeka plesa – stižu nam upiti studenata s drugih odsjeka, žele pohađati nastavu naših predmeta, već se ostvaruju suradnje s našim studentima.

S druge strane, imamo situaciju gdje su u nekim našim baletnim školama i školama suvremenog plesa ravnatelji kolege glazbenici. Nemam apsolutno ništa protiv kolega glazbenika, ali činjenica je da bi jedan fizičar atomske fizike vjerojatno lakše postao ravnatelj škole za klasični balet, nego balerina s dvadeset godina scenskog iskustva. Zašto je tomu tako? Zato što je jedan od uvjeta za to radno mjesto završeno visoko obrazovanje. Plesači takvo visoko obrazovanje u Hrvatskoj dosad nisu imali pa su *a priori* bili marginalizirani i nije im se pružala mogućnost da dođu na neka vrlo važna mjesta, čak ni u svojoj vlastitoj struci.

Jednako tako, u Ministarstvu kulture, Ministarstvu znanosti, obrazovanja i športa kao ni u Agenciji za odgoj i obrazovanje nemate ni jednog čovjeka koji dolazi iz plesne struke jer je i tamo uvjet visoko obrazovanje. Zato su se za naše interese uglavnom borili kolege iz kazališnog ili glazbenog svijeta, a to nije u svim slučajevima bilo najbolje. To što u Hrvatskoj već imamo niz plesača obrazovanih u inozemstvu, nije dovoljno. Tek sa stalnom domaćom institucijom jamči se dovoljan i kontinuiran utjecaj u društvu. Obrazovnom vertikalom mi zapravo stvaramo institucijski okvir koji će omogućiti zadovoljavanje dviju za nas ključnih potreba. Jedna je potreba za centrom ekspertize. To znači da ćemo imati mjesto koje će moći okupljati stručnjake i građu za kontinuirano i organizirano, sustavno proučavanje, istraživanje u području plesne umjetnosti, gdje će se sustavno okupljati arhivski, bibliotekarski, videozapisi i ostala građa i sredstva koji omogućuju takva istraživanja i gdje će se objavljivati njihovi rezultati. Na taj način podupire se sadašnjost i budućnost struke.

Postoji i potreba za kontinuiranim obrazovanjem budućih plesnih stručnjaka i to po najvišim svjetskim kriterijima. A tu nisu posrijedi samo izvođači, koreografi i pedagozi, nego danas na ples moramo gledati kao na mnogo kompleksniju strukturu u kojoj sudjeluje i teorija i praksa, i pedagogija i znanost i kritika. Dakle, jedan multidisciplinarni pristup koji zapravo današnji plesni umjetnik i svi koji se plesom bave moraju usvojiti već u samom začetku.

→ **Kakav će utjecaj u budućnosti plesni studiji imati na hrvatsku plesnu scenu?**

Želim gledati vrlo dugoročno. Na koji će način prva, druga generacija diplomiranih studenata funkcionirati, to je teško predvidjeti. Ali nakon deset, petnaest godina postojanja studija, osjetit će se promjena. Povećanje ukupnog broja visokoobrazovanih plesnih umjetnika ne može ne djelovati na sveukupno stanje na plesnoj sceni u najširem smislu. Očekujemo ono što smo predvidjeli i u našim dokumentima i elaboratima, a to je da ljudi koji završe studij neće neizbježno izaći samo kao plesači ili kao nastavnici, nego će biti osposobljeni za rad na području kulturne politike. Voljela bih da



imamo plesno obrazovane ljude u Ministarstvu kulture koji mogu ponuditi nove ideje. Da ne govorim o Gradu Zagrebu, o županijama. Na toj razini vrlo nam je važno da ples postane prisutniji nego što je sada. Mislim da će veliku ulogu odigrati i postupno sve veći broj kvalificiranih plesnih edukatora koji će polako ulaziti u opće osnovno i srednje obrazovanje, koji će početi djelovati unutar postojećih kazališnih kuća u nekim budućim edukativnim programima, recimo, Baleta HNK-a i na taj način širiti interes i publiku za balet i ples. Upravo se izrađuje strategija znanosti i obrazovanja za Republiku Hrvatsku gdje se radi i na promjenama vezanim za kulturu i umjetnost. Što se tiče klasičnog baleta, dosta dugo nije bilo novih obrazovanih nastavnčkih kadrova. Ljudi nisu odlazili na sustavno pedagoško školovanje u inozemstvo, a u našoj se zemlji nisu imali prilike obrazovati. Mislim da će postupno doći do značajnog pomaka u načinu na koji se balet podučava i prezentira u javnosti.

→ **I na kraju jedno osobno pitanje – jeste li ikada požalili što ste tako rano prekinuli plesačku karijeru i posvetili se akademskoj?**

Prije sam se to i sama često pitala, no više ne. Shvatila sam da se kod mene radi o pozivu koji kao da je izabrao mene, a ne ja njega. Već me u baletnoj školi zanimalo kako sve te stvari funkcioniraju. Voljela sam gledati druge cure u *klasu* i razmišljati: „Zašto ona ovo može, a ja ne mogu?“ Tražila sam sustav, logiku, što i kako treba reći, pokazati da neki korak uspije. Od samih početaka u meni je bilo nešto što me vuklo tom pedagoškom radu. Zbog problema s kralježnicom morala sam prestati plesati i tada sam se odlučila prijaviti za stipendiju u Rusiji. Kada sam je dobila, rekla sam: „To je to!“ Na taj su se način posložili neki moji afiniteti i nikada nisam zažalila. Strašno uživam u tome što radim, mnogo sam toga naučila i upravo sam se u pedagoškome radu razvila kao osoba. Mislim da je to moj zadatak u životu. I ja ga s veseljem obavljam.

AUTORICE TEKSTOVA

► **Una Bauer** doktorirala je 2011. na ideji neutralnosti u radovima Jérômea Bela, Thomasa Lehmena, Raimunda Hoghea i BADco-a na Odsjeku za dramu i kazalište londonskog sveučilišta Queen Mary. Kao vanjska suradnica predaje na preddiplomskom studiju Gluma i mediji Sveučilišta u Rijeci, na Akademiji za gledališće, radio, film in televiziju u Ljubljani te na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Objavljuje eseje o kazalištu, plesu i kulturnoj izvedbi u različitim medijima u Hrvatskoj i inozemstvu. Organizira konferencije, okrugle stolove i simpozije, uređuje *online*- i *offline*-publikacije te prevodi s engleskog i na engleski.

► **Maja Đurinović** (rođena Zalar 1960. u Zagrebu). Završila Klasičnu gimnaziju, Školu za ritmiku i ples i studij jugoslavenskih jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Profesionalno se bavi plesom: petnaestak godina izvođački (u Komornom ansamblu slobodnog plesa Milane Broš i Gesti), poslije kao pedagoginja, koreografkinja i suradnica za scenski pokret. Objavljuje tekstove pedagoške, kritičke, povijesne i opće plesnoteorijske problematike; autorica knjiga iz područja povijesti hrvatskog plesa: *Mercedes Goritz Pavelić, Mia Čorak Slavenska, Razvoj suvremenog plesa: Ana Maletić, Životopis* te interaktivne multimedijske prezentacije *Kaspomanija Milane Broš*. Osnovna je tema njezinih istraživanja ples u Hrvatskoj između dvaju ratova, o čemu drži predavanja i prezentacije; segment plesa priredila za izložbe *Avangardne tendencije u Hrvatskoj* i *Strast i bunt – ekspresionizam u Hrvatskoj*, sudjelovala na Krležinim danima s temom *Hrvatska pera u apologiji plesnog teatra*, objavila *Vera Milčinović – Tashamira Dances of Reality and Unreality* u *Feminine Future (Performance, Dance, War, Politics and Eroticism)*. Članica uredništva časopisa za plesnu umjetnost *Kretanja* i urednica portala *Plesnascena.hr*. Zaposlena u zvanju docenta na Umjetničkoj akademiji u Osijeku.

► **Katarina Kolega** stalno je zaposlena kao novinarka, urednica i kazališna kritičarka u redakciji kulture Prvog programa Hrvatskog radija, gdje u više emisija objavljuje plesne teme, intervjuje i osvrtje. Radi i kao honorarna dramska pedagoginja u Zagrebačkom kazalištu mladih. Na Filozofskom fakultetu diplomirala je kroatistiku, komparativnu književnost i teatrologiju, a nakon završene trogodišnje edukacije postala je i psihodramska savjetnica.

► **Silvia Marchig** obrazovala se za plesačicu u baletnom studiju HNK-a Ivana pl. Zajca u Rijeci, Palucca Schule u Dresdenu i na Plesnoj akademiji u Mannheimu. Od 2002. upušta se u prve autorske eksperimente. Godine 2008. osnovala je kompaniju KIK Melone u kojoj djeluje kao autorica i izvođačica. Slijedeći svoje umjetničke interese, djeluje u području integracije plesa s ostalim izvedbenim umjetnostima kao što su gluma i performans. Suraduje s raznim autorima i skupinama na hrvatskoj sceni (Trafik, IMRC, Marmot, Četveroruka), a u Umjetničkoj školi Franje Lučića u Velikoj Gorici radi kao nastavnica klasičnog baleta.

► **Jelena Mihelčić** novinarka je, plesna kritičarka i komunikologinja. Diplomirala je novinarstvo, specijalizirala se za odnose s javnošću, petnaest godina polazila satove baleta i suvremenoga plesa i dobitnica je stipendije danceWEB. Objavljuje tekstove u *Vijencu*, *Novome listu*, časopisima za plesnu umjetnost *Kretanja* i *Orchestra* i drugim publikacijama o plesu te je stalna kritičarka portala *Plesnascena.hr*. Koautorica je internetske plesne videoarhive *eks10* (ekscena). Radi u agenciji za tržišne komunikacije Bruketa & Žinić OM.

► **Mila Pavićević** radi kao dramaturginja na relaciji Zagreb – Berlin. Primarno su joj polje interesa plesna dramaturgija, brehtijanski teatar i materijalistička filozofija. Objavljivala je umjetničke i kritičke tekstove u brojnim časopisima uključujući *Moguć-*

nosti, Republiku, Most/The Bridge itd. Trenutačno završava prvi roman *Na vodi* i privodi kraju diplomski studij dramaturgije izvedbe na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu.

► **Iva Nerina Sibila** plesna je umjetnica i kritičarka. Urednica je časopisa za plesnu umjetnost *Kretanja*, članica uredništva i stalna kritičarka stranice *Plesnascena.hr* te kritičarka europskog časopisa *Tanz*, a tekstovi su joj objavljeni i u brojnim drugim publikacijama kao što su *Zarez, Vijenac, Frakcija, Treća, Kazalište*. Suradnica Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža na *Kazališnom leksikonu* za područje suvremenog plesa. Članica mreže Nomadska plesna akademija, regionalne i hrvatske. Kao plesna umjetnica trenutačno djeluje u Integriranom kolektivu za plesače s invaliditetom i bez njega – IMRC, Institutu za katastrofu i kaos te Trafiku. Školovala se na Northern School of Contemporary Dance u Leedsu.

► **Ivana Slunjski** nezavisna je kritičarka i istraživačica izvedbenih umjetnosti. Piše i uređuje u raznim tiskanim i elektroničkim medijima, povremeno objavljuje na Trećem programu Hrvatskoga radija te u drugim zbornicima i knjigama (aktualno: časopisi *Vijenac* i *Kretanja*, portali *Plesnascena.hr* i *Kupus.net*, monografija *Modeli zajedništva, strategije vidljivosti. 15 godina Platforme*). Diplomirala komparativnu književnost i kroatistiku.

► **Katja Šimunić** nakon završene Škole za balet i ritmiku/Odjel za ritmiku i ples diplomirala je dramaturgiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu i magistrirala teoriju plesa na Sveučilištu Pariz 8 u Francuskoj. Plesna praktičarka (koreografkinja i redateljica) i teoretičarka (nezavisna istraživačica, urednica u časopisu za plesnu umjetnost *Kretanja*, autorica i voditeljica u radijskoj emisiji *Na kraju tjedna*, HR3, suradnica portala *Plesnascena.hr* itd.) analizira ples transdisciplinarno, supostavljajući ga drugim umjetnostima, medijima i diskursima.