



PRISTAŠ, GORAN SERGEJ 'TEATAR IMA МОГУЋНОСТ SHVATITI GLEDATELJE'

INTERVIEW

PRISTAŠ, GORAN SERGEJ ‘TEATAR IMA MOGUĆNOST SHVATITI GLEDATELJE’ INTERVIEW

Razgovarala: Una Bauer

U&U Čini se da je postalo besmisleno postaviti pitanje: a ti si i profesor na Akademiji, režiser, dramaturg, urednik, organizator/koordinator, producent, umjetnički voditelj, cultural policy maker, čak i plesač. Kao da je ta mnogostruko identiteta postala uvjet bilo kakvog ozbiljnog djelovanja u Hrvatskoj? Smatraš li da je jedini način danas u Hrvatskoj da budeš režiser taj i da budeš producent vlastitih predstava, organizator konferencija, simpozija, platformi i slično? Smatraš li to nužnošću samoizabranog djelovanja u nezavisnosti, ili, radije bih rekla, konstantnom djelovanju na samoorganizaciji nasuprot modelima koji opstaju po inerciji? Pitam te to zato što to može biti percipirano i kao idealna pozicija moći, beskonačne moći: predaješ studentima o tome kako bi se trebao misliti teatar, proizvodiš predstave kojima to materijaliziraš, kao umjetnički voditelj CDU-a dovodiš predstave koje podržavaju te ideje i također ih manifestiraju, kao donedavni urednik Frakcije biraš tekstove koji razvijaju sličnu problematiku, tj. sličan pristup materijalu kao i tematice? Gdje je prostor za ironiju ili cinizam unutar te pozicije? Gdje je prostor za odmak od samog sebe? Može li se cijela mala tvornica percipirati i kao super sofisticiran i maksimalno kompleksan model samopromocije? Nasuprot vulgarnom ‘pošaljem svoju sliku u novine’ stoji li ‘stvaram kontekst za percepciju vlastitih predstava, artikuliram kriterije, zastupam objektivne kriterije kako bih omogućio da se prepoznaju u mojim predstavama’? Ja sam sam odgovor na svoje vlastito pitanje....

P, GS Ovo je odlična fikcija. A onda u drugoj sobi vidimo Sergeja koji je devedesetih adaptirao Aralicu za nacionalni teatar, danas sjedi u Vijeću za kazalište pri Ministarstvu kulture, selektira Festival glumca i pretplaćen je na kandidaturu na Nagradi hrvatskog glumišta. U trećeoj sobi ga vidimo kako je devedesetih shvatio da ovo tu nema smisla, odlazi u Ameriku, upisuje doktorat na Tisch School Of The Arts i danas je suradnik brojnih svjetskih časopisa, a u centru njegovog interesa su teme globalizacije. U četvrtoj Sergej odlučuje 1987. upisati strojarstvo u Banja Luci. Početkom rata odlazi u izbjeglištvo u Švedsku gdje nalazi posao u privatnoj firmi koja se bavi konstrukcijom automatiziranih garažnih i dvorišnih vrata. Brzo stječe finansijsku sigurnost, a povremeno dolazi i na hrvatsko more. Dakle, ja ovaj ‘najbolji od svih svjetova’ volim gledati u drugoj perspektivi od ponuđene. Prvo, cinizam cijelog sustava odražava se i u twojoj formulaciji da je cilj biti režiser, a sve ostalo u službi toga. Mislim da mene ovdje gotovo nitko ne percipira kao režisera, jer ovdje su režiseri

oni koji su spremni na sve – svaki tip institucionalnog okvira, svaku formu, svaki žanr – od Kerempuha, preko HNK do Eurokaza. Kao dramaturg uvijek sam imao problema s tim što moram asistirati na vlastitim idejama. I vrlo jednostavno, sve što činim, sve funkcije koje privremeno zauzimam samo su u cilju destabilizacije funkcionalne identifikacije. Dakle, ja ne vidim nikakvu nužnu povezanost između sebe i uloge koju igram, funkcije ili mesta na kojem jesam. Teatar me zanima upravo zato što dovodi u blizinu sartrovske ili rancierovske ideje slobode da budeš ono što nisi, a ne ono što jesi. I kao što me zanima u teatru brisati razliku između lika i nelika, tako me zanima biti između funkcije i nefunkcije, rada i nerada, umjetnosti i neumjetnosti, učitelja i studenta...

U&U Osjećaš li pritisak prezentabilnosti predstave kao predstave? U opisu novog projekta Whatever kažeš da mu je cilj ‘rasteriti istraživački projekt unutrašnjeg opterećenja njegovom prezentabilnošću i otvoriti mogućnost da se rezultati istraživanja prezentiraju u mediju koji ne obvezuje istraživača neposrednom izvedbenom funkcijom, što je najčešći slučaj u istraživačkim projektima izvedbenih umjetnosti’. Nije li prezentabilnost jedini model za djelovanje unutar polja izvedbenih umjetnosti? Što bi drugo bile izvedbene umjetnosti nego ono što može biti prezentabilno?

P, GS Imati problem s nečim ne znači da je to nešto nužno po sebi problematično. Ne mislim da je prezentabilnost problematična, niti mislim da je to nešto što bi se uopće u tim pojmovima dalo diskutirati. Dugo mi je trebalo da shvatim ono što sam na Akademiji učio o dramskoj situaciji i zašto je situacija, kako je Zuppa opisuje, temelj teatra. Dramska je situacija uvijek neka prezentacija višestrukosti. Teatar uvijek nastaje na prezentaciji višestrukosti. Ono s čim nekad imam problem je da se u prezentaciji te višestrukosti pojavljuje reprezentacija stanja situacije, dakle onih manjih segmenata situacije, elemenata situacije koji onda zauzimaju privilegiranu poziciju s koje se višestrukost reprezentira i pojednostavljuje. U tom kontekstu mogu reći da su predstave možda reprezentacija nekog stanja situacije BADco., ali da je cijelokupni rad zapravo neka prezentacija višestrukosti koja BADco. jest.

U&U Zanimljivo je da se BADco. često na neki način ‘optužuje’ za ‘konceptualizaciju plesa’, a BADco. ima najvirtuoznije plesače od svih nezavisnih i zavisnih skupina, koji sustavno rade na razvoju svoje plesne vještine.... Što ćemo sad s tom pričom o plesnoj vještini i njenom mjestu unutar novog mišljenja plesa?



BADco.: Čovjek. Stolac (foto: Ratko Mavar)

P,GS Vrlo je problematična ta sintagma konceptualni ples. Kao da govorimo o konceptualnom slikarstvu, konceptualnoj skulpturi ili konceptualnoj instalaciji. Postoji konceptualna umjetnost, a u njoj se ljudi bave i plesom. Ako gledate samo iz perspektive konceptualnog plesa, onda to obično podrazumijeva neko određenje spram ne-plesa, nekakvu pojmovnu operacionalizaciju kretanja i svodite ples samo na to da je riječ o činjenici kretanja. Kao da je u biti plesa pokret. Ples je puno kompleksnija umjetnost i njegova relacija spram lakoće, discipline, imenovanja, jezika, kompozicije, potencijaliteta, spektakla, ispisivanja prostora, improvizacije itd. uključuje puno kompleksnije strojeve nego što su to tehnike kretanja, no njihovo mišljenje još uviјek nije u polju konceptualizacije nego generičkog pristupa plesu. Zatim, dolazimo na stupanj na ko-

jem shvaćamo da postoji i institucija plesa, njegove specifične relacije prema sistemima, partiturama, drugim umjetnostima i ukoliko na tom planu redistribuiramo ples onda smo već daleko od toga da tzv. konceptualni pristup plesu podrazumijeva negaciju virtuoznosti. Mislim da je to opet problem refleksije koja se s virtuoznošću teško nosi, ali ni ja još nemam pravog izlaza iz te zaporke osim da pišem komentare nečega što je već komentar.

U&U Kakvo je bilo stanje u hrvatskom kazalištu i plesu kad je BADco. nastao i sad?

P,GS Kad je BADco. počinjao u plesu smo imali dva bitna ansambla i najmladi je koreograf u to vrijeme imao 27-28 godina. BADco. je tad izašao s novim autorima, novim koreografima u životnoj dobi u kojoj se nije očekivalo od nekoga da bude koreograf i s

uspjehom koji se nije očekivao od hrvatskog koreografa. Danas je takva situacija da imamo određeni broj mlađih autora za koje smatramo da su izuzetno zanimljivi, kao npr. Oliver Frlić, Željka Sančanin, Saša Božić, Irma Omerzo, Selma Banich, Marjana Krajač, Nensi Lazić itd., ali mislim da se ponavlja na neki način u nekom drugom obliku, u nekom drugom vremenu, ono što se događalo Milani Broš kad je Milana Broš mogla postati jedno od najvećih koreografskih imena u to vrijeme u Evropi, a nije to uspijevala biti ni u Hrvatskoj. Mislim da se događa da oni ključni partneri na sceni koji bi omogućili da ta scena postane scena, a ne samo niz pokušaja pojedinaca ne tvore neku konzistenciju.... konzistenciju u punoj heterogenosti onoga što se trenutno događa. Nema prave sinteze u našoj razdvojenosti. Mi smo na primjer u onome što radimo daleko od Bobe Jelčića i Nataše Rajković, ali oni su nama puno bliže u ideji onoga što raditi u teatru nego što je cjelina hrvatskog teatra. Ista stvar je i sa Brezovcem. Možda su nam puno bliže Željka Sančanin i Saša Božić, ili Oliver Frlić, ili Indoš, u smislu kako, ali čini mi se da ne postoji neka vrsta zajedničke ideje o tome da se ta heterogenost može transformirati u jednu konzistenciju višestrukosti. Mi ne moramo svi raditi isto, ne moramo pristati na iste produkcijske okvire, ali možemo zastupati zajedničku poziciju oko pojedinosti tih problema... Mislim da nam nedostaje ona sinteza u razdvojenom koja daje izvrsnost hrvatskoj likovnoj sceni na kojoj mogu i blisko i razdvojeno zajedno izlagati Kožarić i Andreja Kulunčić. To neće riješiti solidarnost ceha, to može rješavati samo platforma koja će simulirati cjelinu.

U&U Ali to možda može biti odgovornost nekoga tko se želi profilirati kao teoretičar te scene...

P,GS Nisam siguran.... Mislim da se teorija bavi teorijom, da se teorija ne bavi scenom. Može se teorija baviti i scenom, kao što se mi bavimo temama. Meni je najmanje zanimljiva teorija koja teoretizira neko stanje, ali mislim da je problem u tome što teorija nema osjećaj da može participirati jednako radikalno u vlastitoj proizvodnji kao što to možda rade neki od autora u vlastitoj umjetnosti.... Teorija u kojoj se puno brže dostižu neka nova stanja stvari nego što se to događa u umjetničkoj praksi zapravo kaska zbog potrebe za vlastitom evidencijom. Ona sebe evidentira kroz nešto što se umjetnički dogodilo umjesto kroz ono što je kao teorija proizvela... Ali to nije samo lokalni problem, to je problem teorije teatra općenito.

U&U Ili zbog toga što onu teoriju koja bi to mogla ne zanima primjenjenost koju kazalište znači...

P,GS Pa sigurno... Recimo činjenica je da je prva suvisla knjiga o tome šta se dogodilo u 90-tima sa tzv. konceptualnim plesom izašla tek 2006. i da je Andre Lepecki koji je participirao kao autor u nekim počecima tih promjena tek sada uspio sve to posložiti, znači da je to već davno postala mrtva scena. Mislim da je danas, nakon 10 godina postojanja Frakcije u svom specifičnom konceptu vrijeme za povratak opsežnijem formatu publiciranja teorije, kao što to rade teoretičari starije generacije.

U&U Kao...

P,GS Vjeran Zuppa.... zato što zadire ključno u problem teorije, pa čak i ako se možda razilazi naše shvaćanje prakse koju želimo vidjeti opisanu u njegovoj teoriji, ako nam se to ne čini adekvatnim za ono što mi mislimo da je praksa. Međutim, čitajući tu knjigu nalazite se pred stvarnim problemima, ne

problemimaoga da li netko voli Indoša, Brezovca ili BADco., nego pitanjima u kojem je ta teorija u odnosu prema studijama izvedbe, a u kojim prema filozofiji. Riječ je o hibridnoj teoriji za koju su teatar i teorija teatra titlovi iz nijemog filma, a potpuno je suvremena u aspektiranju filozofskih problema poput Ursprunga, teatralnosti u Kafke, događajnosti i sl. S druge strane, mislim da je od neprocjenjive važnosti posao koji Marin Blažević i Sibila Petlevski rade na kontekstualizaciji hrvatskog novog teatra i Gavelline teorije. No, danas ima pre malo strpljenja za čitanje povijesno referentnih projekcija sadašnjosti. Blažević u ediciji Akcija otvara prostor za teoriju koja bi svoj posao izvršila u teoriji na onaj način na koji neki umjetnici to čine u svojoj praksi. Mislim da bi inzistiranje na tome učinilo problem razumijevanja i nerazumijevanja toga što se događa u umjetnosti, da bi taj problem bio puno manji zbog toga što bi u svjetonazoru taj tip mišljenja bio lokaliziran. Takva platforma konačno može otvoriti i dijalog u teoriji, a da se ne zaustavi na pristajanjima uz određene umjetničke pozicije ili tvrdokorno taborenje po muško-ženskim pismima. Mislim da se ovdje zapravo ne razaznaje koje su sistemske razlike između Zuppe, Blaževića, Petlevski, Čale-Feldman, Govedić itd. jer se teoriju još uvijek čita kao kritikalno parazitiranje na umjetnosti ili njenu servisnu službu, jer nema konstitutivne teorijske platforme koja će raspraviti Zuppinu knjigu, činjenicu da je Lehmannova knjiga rasprodana u godinu dana, da se Gavella super prodaje i jednako tako se o njemu šuti. No, onda moram krenuti od sebe u kritici.

U&U Misliš li da kazalište podnosi onu kompleksnost misli koja tebe zanima? Nema li u zahtjevima koje postavljate publici nešto autodestruktivno, samorazarađujuće ili samoukidajuće? Kako da se u kazalištu vratiš stranicu unatrag ako ti nešto nije jasno?

P,GS Jedna bitna razlika između teatra i reprodukcijskih medija je ta što, barem kako Barthes to specificira, fotografija, pa i kino koje na neki način simulira kontinuitet, uvijek pokazuju ono što je bilo. Dakle, to što je bilo uvijek je hiperevidentno u fotografiji, a pored toga fotografija uvijek upućuje na to da toga više neće biti... proizvodi šok evidencije. Čovjek koji je fotografiran više nije taj neki čovjek, više ga nema. Još uvijek bismo mogli puno učiti od Brechta, od načina na koji je Brecht gledao kinesku operu. Gledanje kineske opere podrazumevalo je upućenost u kinesku operu u lokalnoj sredini. Kinezzi nisu po svom prirodnom stanju mogli shvatiti kinesku operu, morali su se uputiti u kinesku operu da bi je mogli gledati. I ta je kineska opera imala 55 scena svake svoje priče koja bi činila jednu malu operu. Kad razgovaramo o tome na koji način bi teatar trebao educirati zadnje što bih ikada pomislio je da je predstava ta koja bi trebala educirati ljude kako da gledaju na određene stvari. Mislim da je predstava ono što treba promjeniti protokol gledanja na stvari na koje smo navikli gledati ovako ili onako u svijetu. Da bismo mogli normalno funkcioniратi skraćujemo si puteve shvaćanja, eliminiramo određene stvari, zauzimamo perspektive itd. Meni je teatar zanimljiv kad mijenja perspektivu s kojom dolazim gledati i tu pojedinačnu predstavu, kad mijenja samo gledanje toga što je preda mnom. Teatar ima mogućnost shvatiti gledatelja kao nekoga tko ulaže, ne nužno jednaki ali barem neki napor u to da ne bude samo konzument onoga što mu je ponuđeno nego da aktivira svoj kapital znanja s kojim dolazi, da aktivira pozitivnu teatrokraciju i gledatelja u umjetniku.

- U&U** Vratila bih se na primjer kineske opere. U tom bi se kontekstu moglo govoriti o nekim drugim oblicima prisile, socijalnog pritiska na razumijevanje koji su razumijevanje činili 'lakšim'....
- P,GS** Naravno, jer su znanje i moć uvijek bili povezani odnosno znanje je bilo uvjetovano određenim tipom moći
- U&U** Da, ali što ako nema bonusa za razumijevanje, ničeg osim samog užitka ili ne-užitka u procesu, što ako nema socijalnih mehanizama koji bi omogućavali/uvjetovali da ulog u razumijevanje predstava BADco. bude ulog u participaciju u nekoj široj zajednici... Sumnjam da se znakovni sustav kineske opere učio zbog istinske fascinacije kineskom operom, nego, recimo, zbog mogućnosti ili nužnosti da se bude dio jedne zajednice...
- P,GS** Da, ali o kineskoj operi se nije trebalo znati zato da bi kineska opera bila bolja ili da bi bilo više kineske opere u Kini.... Kineska opera je postojala zato što su određena znanja tamo mogla biti prakticirana u odnosu s nekim drugim senzorijskim prilikama koje je opera nudila. Ne mislim ni izbliza da je BADco. kineska opera, ali niti to da je razumijevanje BADco. nužno povezano s tim da bude bolje BADco... Ukoliko uspijemo na bilo koji način promijeniti protokol očekivanja ili konzamacije onoga što nudimo kao proizvod to ne mora nužno rezultirati time da se slavi BADco. nego prije time da se u gledalištu postavi pitanje je li moja pozicija kad sam izašao s ove predstave ista kao i ona kad sam ušao na tu predstavu. Ono što vam se može dogoditi jest da netko cijelu tu mašineriju koja može biti teorijskog porijekla ili strukturnog porijekla prepoznaje kao 'ah to je Foucault ili ah to je Deleuze'.... Dakle, da ulazi s novom zalistom moći koja određuje znanja koja su tamo prakticirana. Prema tome, uči u predstavu u kojoj mi želimo biti predstava bilo bi ne izaći s istim da je to bila samo predstava, nego da je to bila i ne-predstava. To sigurno ne korespondira s načinom na koji se procjenjuju naši projekti iz činjenice da je to sve ipak samo kazalište. Ali moje prvo slijedeće pitanje bilo bi da mi netko kaže što je to kazalište... I kad bih ja ikad u životu znao što je to kazalište onda ga vjerojatno ne bih radio...
- U&U** Kad su nastajale 'Brisane poruke' činilo mi se, i danas mi se čini, da ne postoji način da hrvatska kazališna i plesna scena zaobiđe tu predstavu – sjećam se reakcija iz Klaipeđe i s ostalih gostovanja koje su graničile s ekstatičnošću – ljudi su se zaljubili na prvi pogled... a nekako sumnjam da klaipedanska scena izvedbenih (i ostalih) umjetnosti ima više kapacitet za percepciju te predstave od zagrebačke. Mislim da mi nikad nije bilo toliko jasno koliko je predstava krhkog i nepostojano živo tkivo, koje reagira na podražaje publike i obrnuto, kao na tri izvedbe 'Deleted messages' u Zagrebu. Ne samo da su te izvedbe bile upravo nevjerojatno različite od onih na gostovanjima, već je svaka izvedba bila potpuno različita od one druge – to nisu bile iste predstave. Što se događa s tom predstavom kad se publika ne može nagovoriti na kretanje, kad zasjednu u kut?
- P,GS** Ne bih to tumačio kao stvar mentaliteta. Znaš, teško je onima koji te poznaju pokušati objasniti da možda baš i nije tako. 'Deleted Messages' je predstava čija uspješnost ne ovisi o tome koliko su ljudi aktivni ili ne, koliko su izabrali vidjeti, uključiti se ili odlučili sjediti. Njena uspješnost ne ovisi o tome jer tamo nema ništa za pokazivati. Ta je predstava u potpunosti u činjenju i vašem odnosu prema činjenju. U njoj nema ništa što treba vidjeti, a ako želite, možete participirati u njenoj proizvodnji time što mijenjate obzor uloge s kojom ste došli – uloge gledatelja. Mislim da je ta predstava svojevrsni politički mjeri instrument, ali kad ste okruženi kvantnim fizičarima, uvijek postoji sumnja da je sam instrument utjecao na mjerjenje. No, ja sam potpuno zadovoljan time kako je predstava prošla iako nije proizvela toliko veselja u zajedništvu kao kad smo je vani igrali. Tko ovdje može skupiti nekoga da bude zajedno?
- U&U** Koji su ti zanimljivi umjetnici danas i koji su ti zanimljivi problemi u umjetničkoj proizvodnji?
- P,GS** Uz neposredne suradnike, vrlo su mi zanimljivi umjetnici kojima ne mogu detektirati jasan interes za umjetnost kao što je recimo Tomislav Medak, kao što je Bojana Cvejić... kao što je Márten Spångberg jer mislim da se radi o ljudima koji kad rade svoju umjetnost oni to rade kao umjetnost, a ne kao nešto što je u službi objašnjavanja onoga što njih zanima. Mene zanima recimo biologija... Ako ću se baviti biologijom, jako ću se potruditi da saznam sve o biologiji... odnosno problemima biologije... ali kad radim predstavu onda pokušavam raditi najbolju umjetnost, a ne učiti ljude biologiji... Dakle mene zanima virusna inteligencija, ali kad radim predstavu o nelinearnim modelima razvoja, mutacijama i virusima onda ne igramo virusе i ne pokazujemo kako su bolesti opasne i kako su virusi jedina bića koja će preživjeti nego pokušavamo pokazati da su ti nelinearni sustavi nešto što uvjetuje i razvoj naših znanja i evoluciju i naše odnose, tijekom moguće izvedbe. Ja ta znanja mogu investirati u umjetnost, ali tad ću to raditi kao umjetnost, a ne kao reprezentaciju mog znanja o virusima.
- U&U** Kako da se riješi taloga teme?
- P,GS** Ne možeš se riješiti taloga teme. Tema se uvijek pojavljuje na ovaj ili onaj način. Ali ne moraš temu tretirati kao onu ključnu stvar kojom se zapravo baviš, to je ono što Brecht kaže, ako hoćemo raditi predstavu o problemima narkomanije onda ne pokazujemo kako su narkomani jedni i kako je njihov život težak nego se bavimo nečim što je puno kompleksnije od same činjenice da droga utječe na ljudе ovako ili onako. Dakle, ne moramo se nužno baviti temom da bi pokazali koji su mehanizmi unutar kojih se ovaj ili onaj fenomen događa ili pojavljuje. Idemo opet na Brechta... Ako želimo biti politični onda ne pokazujemo stvarnost nego manipuliramo stvarnost... dakle, nećemo reprezentirati ono što sabor bolje reprezentira od nas nego ćemo pokazati koji su problemi takvog tipa demokracije, koji su problemi uopće naše participacije u bilo čemu o čemu možemo odlučivati... gdje smo limitirani, gdje smo manipulirani i tako dalje. Mislim da je glavni problem zbog kojeg umjetnost ne uspijeva pokazati da je jednakovrijedna proizvodnja znanja u tome što se stalno trudi da pokaže 'što' zna umjesto da pokaže 'kako' zna. Ako uspijemo ono naše 'kako' iz umjetnosti dovesti u blizinu drugih koji imaju neko svoje 'kako' onda smo možda učinili neki korak više prema tome da pokažemo ono 'šta' mi znamo u odnosu na ono 'šta' neki drugi znaju. Dakle to je pitanje dijagnoze 'Foucault i Deleuze'... Naravno da je greška predstave 'Ispovijedi' činjenično u tome da pokazuje kako ja znam nešto o Foucaultu i onda to pokušavam reprezentirati u predstavi, ali s druge strane tu zaporku reprezentacije nikad nećemo izbjegći pa i to treba prebroditi jer ćemo uvijek posustavati pred fatalizmom reprezentacije. No činjenicu da sam nešto shvatio o nelinearnim modelima čitajući Deleuzea neću ispostaviti tako što ću ponovno inscenirati Deleuzeove primjere nego ću pokušati inscenirati nešto što je sistemskog karaktera, a Deleuze će biti spomenut kao referenca.



BADco.: Deleted Messages (foto: Bernd Uhlig)

To je vraćanje na bilješke, vodimo bilješke, dajemo predstavi mogućnost da bude bilješka, da ima svoju fusnotu, da ima svoju tekstualnost kao što je imao bilo koji tekst.

U&U Koja je razlika između projekta Zagreb Cultural Capital of Europe 3000 i projekta kulturnih prijestolnica?

P, GS Mislim da je ZCK3000 sebe imenovao samo u jednom...

U&U Anegdotalnom...

P, GS Recimo anegdotalnom obliku i da on nije sebe nužno izgradivao prema tome što je ideja kulturne prijestolnice iako je sebe izgradivao prema ideji kulturnog reprezentacionizma.... Njega se da gledati na dva načina.... Visoki stupanj kulturne prisutnosti s jedne strane govori o povišenom stupnju općeg intelekta.... Ako se mi svi možemo složiti da živimo u gradu koji je kulturna prijestolnica znači da imamo

jedan povišeni stupanj komunikacije i slaganja oko toga da neka kulturna proizvodnja ima svoje konzervacije i u infrastrukturi i u poslovanju itd... Međutim problem s kulturnim reprezentacionizmom je taj što kulturni reprezentacionizam uvijek definira velike blokove, spektakularne blokove koji ne referiraju ni na šta drugo osim na vlastiti jezik. Utoliko bi se trebalo vratiti na problem da ideja kulturne prijestolnice koja se izjednačava s idejom otvaranja velikih muzeja, galerija, teatara, velikih predstava itd. zapravo dislocira kompletno pitanje toga čemu nam kultura treba i čemu nam umjetnost treba iz polja proizvodnje svakodnevice u polje neke vrste proizvodnje estetske države. Estetska država iako se čini da oplemenjuje čovjeka prirode s druge ga strane sputava u njegovoj maksimalnoj izvršnosti kad se odnosi prema moralnoj državi.



Estetska država je u tom smislu neka tampon zona između napetosti koju proizvodi čovjek prirode i čovjek morala, kako je to Schiller lijepo zamislio. Utoliko je i problematična u tome što obdržava onda, tj. usađuje u čovjeka ideju države. Usađuje kroz njegovu sliku edukacije kroz umjetnost koju nalazimo u muzeju, činjenicu da i one najradikaljnije oblike umjetničkog izražavanja možemo staviti na rasprodaju.... Da se za neku relativno visoku cijenu ulaznice, a svaka je cijena ulaznice relativno visoka, kupuje određena vrsta plemenitosti u sagledavanju toga što nam je ponuđeno. Pitanje je možemo li mi razmišljati o instituciji koja nema taj reprezentacionistički karakter u kojem ćemo si postaviti pitanje da li se ikad Duchampov pisoar trebao pojaviti u nekom drugom muzeju osim u onom u kojem se pojavio kao

reakcija na samu muzealnost.... Možemo li mi razmišljati o umjetničkoj produkciji kao o nečemu što participira u svakodnevici, a ne nečemu što oplemenjuje svakodnevnicu? Utoliko se taj tip reprezentacionizma koji izlazi iz naglašavanja stanja situacije ne referira na onaj rub nad ponorom koji formira situaciju. Situacija se uvijek zaustavi nad tim ponorom. S ove strane je situacija, a s one strane je ponor, a kad govorimo o stanju situacije onda smo se već odmaknuli od ponora.

U&U Sad je više-manje kraj ili je barem prošlo već tri godine od početka Kulturnog Kapitala, što je Kapital proizveo, što je proizveo u odnosu na svoje početne postavke, kakve veze ima ta masa projekata sa temeljnom idejom Kulturnog Kapitala?

P,GS Mislim da nije kraj i da je Kulturni Kapital izvršio jedan svoj temeljni zadatak, a to je povećati vidljivost nezavisne scene.

Kulturni Kapital u svojoj unutarnjoj dinamici je tek sad u fazi da svlada novu konstelaciju odnosa među onima koji participiraju, ali mislim da se Kapital onda u tom smislu nalazi pred barem dva izbora. Jedan je taj da uključenost učini i stvarnom ili da funkcionira kao jedna ispunjena površina, kao fasada koja iza sebe ima potpuno drukčiji tip dinamike. Možda je onaj ultimativni tip nezavisnosti institucije, institucije koja je institucija fasade, institucija površine, institucija koja daje vidljivost onome što ne participira u proizvodnji instituciju kakve znamo iz uobičajene podjele rada. Ako znamo da je institucija nešto što počiva na određenoj podjeli rada, na određenoj specijalizaciji. Dakle, Kulturni Kapital ima šansu biti institucionalizirani tip prezentacije koji iza sebe ima potpuno drugu dinamiku u proizvodnji umjetnosti, prezentaciji umjetnosti i time participira s jedne strane u institucionalnoj produkciji, a s druge strane nastavlja prakse koje su izašle iz institucionalnog okvira.

U&U Poteškoća u percepciji Kapitala vezana je, možda, uz iznevjereno očekivanje proizvoda koji bi Kapital trebao nuditi....

P,GS Kapital također nudi cijeli jedan dijapazon pojavnosti. Mislim da Kapital nikad nije garantirao niti je ikada nudio te ultimativne proizvode kroz koje mora biti percipiran. On je samo trebao ojačati vidljivost sceni. Dakle, Kulturni Kapital nije trebao biti label koji će funkcionirati kao kulturna prijestolnica: hajd'mo sad iznijeti na vidjelo činjenicu da ovaj grad privremeno postaje grad kulturnog kapitala. Ne, ovaj grad kontinuirano ima u sebi i kulturni kapital, a taj kulturni kapital se da pobrojavati iz nekog mnoštva koje je unutra, a to mnoštvo operira u različitim poljima, u različitim komunikacijskim segmentima i ne vidim ništa loše u tome da je to neuhvatljivo.

U&U U čemu je problem s festivalima? Recimo s Tjednom suvremenog plesa. Nije li baš prikladno i praktično da jednom godišnje možemo vidjeti najbolje od svjetske plesne produkcije na jednom mjestu? Što ima problematično s tim? Kako bismo inače bili upoznati s time što se događa izvan Hrvatske u području plesa i kazališta kad je za većinu ljudi putovanje da bi se vidjela predstava, čak i uz sve ryanairove, wizzaire i germanwingse ipak suluda ideja? Kako se u to uklapa Mala fronta novog plesa i performansa i uklapa li se? Što je to drugačijeg Mala fronta pokušavala napraviti? Kako se to s jedne strane borimo protiv reprezentacije a onda stranim selektorima prezentiramo hrvatsku izvedbenu scenu? U čemu je razlika?

P,GS Nema nikakvog problema u ideji festivala niti s tim da postoji mogućnost da se vide predstave koje se ovdje ne mogu vidjeti, ali već to određenje 'da se ovdje mogu vidjeti predstave koje se inače ne mogu vidjeti' govori da mi nemamo u kontinuitetu mogućnost vidjeti ono što se proizvodi u svijetu i delegiramo to na onih 10 dana kad je festival.

U&U Dobro, ali to je sad samo neko akcidentalno pitanje. Svejedno je hoću li gledati jednu predstavu mjesečno ili ću gledati deset predstava u deset dana, ili?

P,GS Nije, gledano iz ekonomije prezentacije. Ako je ekonomija prezentacije takva da za tih deset dana festival mora naći sponzora koji će sufinancirati taj festival, da će cijene ulaznica biti takve da si to samo bogati mogu priuštiti i da to postaje sve više stvar neke poslovne elite koja može ići na takve predstave i koja postaje sve poželjnija na takvim festivalima, onda to govori upravo o reprezentacionističkoj kulturi. Mogućnost da se to tako vidi znači jedan zasebni pogon koji se formira

isključivo zbog tih deset dana reprezentacije. Po meni je problem to što mi ni na koji način ne participiramo u umjetničkoj produkciji u kazalištu koja je izvan granica ove zemlje, u najboljem slučaju tu i tamo vidimo nešto iz susjednih zemalja bivše Jugoslavije. To sigurno onemoguće ikakvu realističnu orientaciju zbog toga što smo u tih deset dana osuđeni na uvijek već relativizirani izbor, a ne na neki kontinuitet koji omogućuje rizik, da festival ulazi u koprodukciju, odnosno da netko tko tu prezentira strane umjetnike ulazi u koprodukciju s njima i da na taj način omoguće i našim umjetnicima da sudjeluju u koprodukcijama s drugim kućama u inozemstvu. Festival određuje svoje prioritete: za svakoga, za samo ove, samo najbolje, samo ovakvo ili samo onakvo. Prvo, dolazimo u situaciju da smo anksiozni oko toga da nećemo vidjeti ono što nam je ponuđeno ukoliko već ne znamo to što dolazi. Drugo, ta se anksioznost seli na paranoju unutar samog festivala, dakle većina naših festivala u svojoj biti su paranojni festivali. Paranojni su prema drugim festivalima i prema bilo kojoj drugoj mogućnosti da se nešto prezentira ovdje jer ta ultimativna pozicija jednog momenta u kojem se pokazuje nešto najvažnije teško podnosi ikakvu drugu poziciju kontinuiteta. Zamislimo da nama dolaze kroz godinu one predstave koje dolaze na Tjedan suvremenog plesa ili Festival svjetskog kazališta i da ih mi gledamo. Tada bi posao ljudi koji rade festival zahtjevao jedan drugi tip specifičnosti samog programa koji bi bio više vezan za ideju samog festivala nego što je za ideju toga da nadoknadi ono što mi ne možemo vidjeti. Prema tome, i festival i publika dolaze u jednu ekskuluzivnu situaciju koja onda više nema veze sa samom umjetnošću, sa činjenicom da se umjetnost proizvodi u kontinuitetu nego s ekskuluzivnim momentima prisutnosti nečega što onda može biti samo osuđivanje ili aklamacijom prihvaćeno. Meni se čini da Eurokaz na neki način ima ipak jednu drugu vrstu odrješitosti i bezobrazluka spram toga da je on sebe u stanju zatvoriti u minimalnu činjenicu postojanja jedne ideje, jedne teze i sam će biti odgovoran za to koliko novca će priskrbiti za takvu tezu ili producirati neku ideju nove hrvatske koprodukcije kojoj nitko ne može ući u trag: zašto baš te predstave, ali onda će obrazložiti svoju poziciju nekom furioznošću reakcije ili pozicioniranja spram ostatka, što ga i dalje ne izmiče iz problema koje dijele svi festivali, a to je što činiti s hrvatskom scenom. I nije neobično da sad kreće u koprodukcije.

Mala fronta je u svemu tome bila pogreška, Mala fronta ulazi u nešto što je CDU radio zbog toga da pokaže da postoji mogućnost prezentacije spram svega izvana i da je, ukoliko smo možda u nekoj prvoj Maloj fronti stvarno birali, u drugoj Maloj fronti smo već prezentirali, u trećoj Maloj fronti je već bilo i ovoga i onoga, bilo pametno to zaključiti jer taj tip platforme zapravo nema smisla ukoliko ga radi jedna organizacija koja zastupa jednu potpuno drugu ideju odnosa prema tržištu, dakle bilo ju je pametno zatvoriti iako je ostvarivala svoje ciljeve. Nažalost iz nje se nije naučilo da oni koji nemaju takvu vrstu pozicioniranja prema tržištu mogu istu stvar napraviti s malo sredstava i s nekom dozom samoorganizacije. Zasigurno Mala fronta, koliko god da su neki autori promovirani, igrali itd. i u tom segmentu ona jest obavila svoju funkciju, prema unutra nije mogla riješiti taj problem koji ima svaki takav tip reprezentacije na van, a to je da uvijek ima onih koji su isključeni.

U&U Ono što se u Hrvatskoj pokušava, ono na čemu nezavisna scena prvenstveno inzistira je uvođenje jasnih kriterija za valorizaciju projekata i distribuciju javnih sredstava. Nezavisna scena, kroz primjerice projekt Clubture, preuzima ulogu Ministarstva i Gradskog ureda zastupajući objektivizaciju kriterija i jasan model distribucije novca po uzoru na evropske modele.... U svemu tome, ne bih htjela biti negativna prema tome trendu koji je definitivno nužan, ali vidiš li u tome neki problem, da parafraziram Mladena Stilinovića: *the artist who doesn't know how to fill in an application form for funding is not an artist...*

P,GS Taj problem definitivno postoji, ali pitanje kriterija je uvijek neko pitanje standardizacije. Moraju postojati neki standardni kriteriji, barem zbog toga da znate ukoliko aplicirate s čime se nosite, da odgovori na onim instancama koje zastupaju javni budžet ne mogu biti osobnog karaktera. Gradski ured za kulturu nije umjetnička ustanova. Imamo taj paradoks da nam dolaze ravnatelji kao umjetnici u institucije, od njih se ne očekuje da rade svoje projekte, štoviše osuđuje ih se ako režiraju svoje predstave i postavljaju svoje drame, a s druge strane Gradski ured za kulturu funkcioniра prema osobnim preferencijama, barem u nekim segmentima onoga što izlazi van, ili ima mogućnost tako funkcionirati. Dakle, da vijeće za pojedina područja biva prisiljeno biti umjetničko vijeće a ne strateško vijeće, ne vijeće koje ima standardizirane kriterije. U obrazloženju kazališnog vijeća o odlukama Gradskog ureda za kulturu ove godine su postavljeni vrlo jasni strateški kriteriji ili kritike. Ti strateški kriteriji su neki poludokument koji bi se mogao koristiti za neki razvoj nekih dalnjih strateških. Međutim ono što se pojavljuje u odlukama je u potpunoj diskrepanciji s onim što je opisano u tom dokumentu. Drugo je pitanje kako je taj dokument došao u knjigu financiranja Gradskog ureda za kulturu zajedno s odlukama Gradskog ureda za kulturu. Da bi se vijeća koja na Gradu rade mogla oslobođiti toga da budu odgovorna za vlastite umjetničke preferencije i toga da kao delegirana od umjetničke scene ne budu osuđivana upravo zbog tih preferencija, bilo političkih, umjetničkih, moraju postojati kriteriji. Takvi kriteriji se mogu proizvesti u jezicima koji apstrahiraju neke konkretnosti umjetničke produkcije. Druga faza cijelog tog procesa se razvaja u dva smjera. Jedan je taj da, ukoliko možete računati na standardne kriterije i ukoliko ispunjavate standardne kriterije imate pristup i odgovarajućem financiranju ukoliko su ti standardni kriteriji potvrđeni. Da vam financiranje ne garantira uvjetovanost vlasništva vaše organizacije, ustanove itd. nego da ga garantira objektivnost kriterija koji se apliciraju na sam projekt. Ako imate tu mogućnost onda u jednom smjeru razvijate vlastitu produkciju na taj način da onda platite nekog tko će biti uračunat u tu aplikaciju i financiran od tog projekta i s tim imati interes za taj produkcijski segment tog projekta. Jer je suludo razmišljati o tome da se programski segmenti projekta mogu ostvarivati iz nepostojećeg budžeta u kojem se dapače traži samoopstojnost i ekonomičnost samog projekta, a da nigdje u tom budžetu ne postoji nikakva prepostavka da itko ima prostora za finansijsko bavljenje tim segmentom... A druga mogućnost je da razvijate maštu spram standarda. Da standardni kriteriji jesu nešto što se revalorizira s vremenom, s obzirom na druge tipove valorizacije, druge tipove produkcije, druge tipove dinamike same umjetničke scene. Međutim

to traži da strategije vijeća budu proaktivne i da kao takve budu prihvaćene od strane tijela koja potpisuju njihove odluke i da ta tijela budu spremna u toj strategiji uvrstiti ono na što se ona i pozivaju u svojim dokumentima, a to je razvojnost kulturne scene. Što znači razvojnost kulturne scene ako vam svake godine dolaze isti programi ili slični programi u istim institucijama čija se funkcionalnost ne mijenja ni na koji način s obzirom na umjetničku produkciju koju rade, i dobivaju ista sredstva? Tu možemo iščitati sve samo ne razvoj. Ukoliko postoji statika u kojoj je budžet takav kakav jest i on je jednolično raspoređen u zadnjih 5 godina uz varijacije od kakvih dva posto ili pet posto u pojedinim segmentima onda o kojem razvoju mi pričamo? O razvoju koji će se opet pojaviti na papiru. Mislim da tu treba otvoriti još jedno pitanje, a to je ta činjenica da je nezavisna scena zapravo stalno sagledavana kao nešto što je osuđeno na krizu. Dakle, naš bivši pročelnik za kulturu nedavno je izjavio na televiziji da je nezavisnoj sceni uvijek bilo teško. Činjenica da se takvo uvažavanje problema pojavljuje kao potvrda govori da ne postoji nikakva moguća dinamika u kojoj će se nezavisno shvatiti ne kao neinstitucionalizirano, ne kao nešto što može ponuditi jednak relevantan umjetnički projekt, nešto što može ponuditi čak i jednak reprezentacijski umjetnički projekt. Zašto se to ne može dogoditi nekim drugim modelima produkcije? Ne može se dogoditi zato što je temeljni kriterij produkcije vlasništvo, a ne umjetnička produkcija, ne razvojni modeli, ne inovativnost u modelima. Institucija može biti nezavisna i jednak relevantna kao što institucija može biti državna i jednak nerelevantna. U kulturi se ni o čemu ne raspravlja. Mogu li institucije uči u neki liberalniji sustav ili nezavisna scena u neki stabilniji sustav? Ni jedno ni drugo pitanje se ne otvara, a pritom mislim da je ideja da kulturu treba staviti na tržište absolutni nonsens neoliberalnog skraćenog uma hrvatske kulturne politike. Moramo si postaviti pitanje šta su ti interesi za ono što postoji, a ne za ono čega još uprće nema. A kad zamišljamo ono čega još uprće nema onda smo u stanju jedino zamisliti institucionalne modele koji postoje negdje drugdje. Moramo odraditi određeni posao u institucionalizaciji nezavisne scene. Taj posao ne mora biti odraden tako da preuzimamo modele postojećih institucija i da kažemo – mi ćemo to raditi ako vi smatrate da je važno uz pretpostavku da nas vi osnujete. Ako je pretpostavka osnivanje da bi nas se moglo bolje financirati onda mi ne možemo nikada raditi u normalnim uvjetima to što radimo jer se ne možemo ponovo osnovati, jer je to što radimo već zasnovano. Moramo raditi na tome da oni koji shvaćaju da je temelj financiranja u tome tko osniva to gdje se proizvodi promijene ideju o tome što su mesta gdje se proizvodi kako bi se maknuli iz vlasničkog modela, gotovo državnog vlasničkog modela koji se toliko kritizira kod nas kao socijalistički model. Možda to nekome izgleda kao novo prikljanjanje samoupravljanju, ali pogledajmo korporacije, pogledajmo poduzetništvo. Zašto se recimo u kulturi ne može sufincirati poduzetništvo? Ne mislim pritom na privatno i profitabilno poduzetništvo. Činjenica je da je BADco. prošle godine zaradio 145 000 kuna od prodaje vlastitih predstava u inozemstvu, i ponešto u Hrvatskoj. 145 000 kuna je više od onoga s čim je Grad financirao BADco. prošle godine. Ako govorimo o tendenciji državnog ulaganja u poduzetništvo onda je to model u kojem se novac koji je uložen u BADco. barem



BADco.: Rebro kao zeleni zidovi
(foto: Igor Krpan)

udvostručio i time financirao zapošljavanje na autorski ugovor određenog broja ljudi. Taj novac, tih 145 000 kuna nije od fondacije. Mi smo na novac od 120 000 s koliko nas je financirao Grad priskrbili još barem 130 000 kuna od drugih fondacija i udvostručili novac koji je uložen u nas u Hrvatskoj. Nije li to onaj HITRO.HR model o kojem se ovdje priča? Ali fleksibilnost percipiranja toga kako se ovdje nešto proizvodi je minimalizirana na to da ste vi privatni teatar kojeg ne treba financirati jer ste profitabilni. Neprofitabilnost neke organizacije nije narušena jer je ona zahvaljujući tom ulogu ostvarila dodatni prihod koji je omogućio određenoj grupi ljudi da od toga žive. Kad bismo razmislili o tome da se moglo još trostruko zaraditi da smo imali model u kojem možemo obdržati organizaciju koja će raditi kontinuirano na tome da naše predstave prezen-

tira, a ne da se umnažaju naše funkcije kao umjetnika ne bi li uopće postojali, tada bismo mogli razgovarati o tome da se neka vrsta poduzetništva u kulturi respektira.

U&U Zašto preferiraš generičke opise projekata?

P, GS Generički opisi projekata su zanimljivi utoliko što otvaraju onu nepredvidljivost koja mi se čini da postaje sve više činjenicom svakodnevice. Mogu govoriti iz osobnog iskustva: ja sam formalno educirani dramaturg. Ako govorim o svojoj karijeri, mogu govoriti samo u generičkom modelu – moja karijera nema linearnost koju bi imala da sam se odlučio za etabrirane stope njenog razvoja. Kao što se razvijaju generički gradovi oko jednog shopping malla na različite strane, tako mislim da se može razmišljati i o producijskim modelima, odnosno o načinima na koje mislimo ono što ćemo proiz-

voditi. Centralnost eksplikacije je zasigurno važna tamo gdje prepoznajemo da se ona samo tako može čitati. Dakle, ako pišem generički model opisa projekta tamo gdje se generički ne odlučuje onda sam promašio, ali ako svi pišemo generički model naših projekata tamo gdje se negenerički odlučuje onda promašuje onaj koji negenerički odlučuje.

U&U Trenutno je u polju izvedbenih umjetnosti u Evropi ključno pitanje edukacije, razbijanje koncepta 'prijenos znanja s onog koji zna na onog koji ne zna'? Što je dovelo do te koncentracije pažnje na edukaciju?

P,GS Mislim da je to pitanje vezano uz jednu bitnu promjenu koja se dogodila na tržištu izvedbenih umjetnosti u Evropi u 90-tima. Potpuno je neistraženo što se dogodilo s činjenicom da su se u 90-tima na europsku scenu tržišta uključili umjetnici iz istočne Europe. S tim se uključenjem pojavila jedna velika količina novca, pojavili su se budžeti za istočnoevropsku umjetnost. Dogodilo se to da su brojni festivali, brojne kazališne kuće iznenada imale sredstva za prezentiranje umjetnosti istočne Evrope. Umjetnost iz istočne Evrope je silno vapila za tim da bude prezentirana i onda je samu sebe identificirala sa identitetom Istočne Europe ne bi li bila prezentirana. Dogodio se samoidentifikacijski moment u kojem su sve predstave počele izgledati istočnoevropski. Istovremeno se dogodila jedna pauza u zapadnoj produkciji. Ne u tom smislu da se nisu producirale predstave sa Zapada, ali se ipak dogodio procjep koji je otvorio prostor za prodor novih umjetnika s novim praksama najviše u onim sferama koje su do tada bile marginalne u reprezentacijskim okvirima kao što je recimo ples.... Tj. pojavila se političnost u onim sferama koje su do tad bile politički marginalizirane, kao što je ples, kao što je glazba, kao što je likovna umjetnost. Ti su umjetnici odjednom ponudili ne samo svoje znanje o tome kako proizvesti izvedbeni sklop nego i to na koji način problematizirati instituciju plesa ili instituciju umjetničke formacije kojom se bave, na koji način politizirati vlastitu poziciju u producijskom sustavu i na tržištu. Sa tim se poklapa i nova apropijacija od strane institucija tog tipa produkcije i iz jednog fordističkog modela institucija u kojem postoji neki umjetnički voditelj jednog prostora i angažira određene resurse s obzirom na umjetničku funkciju koja mu je ponuđena, dolazi do transfera producenata u kustose, gdje kustosi tj. bivši umjetnički direktori i programeri pozivaju...ne na invenciju u umjetnosti nego na invenciju u suradnji, dakle pozivaju na invenciju u odnosima unutar institucije i samim tim apropriraju umjetničko znanje u instituciji kao svoje inventivno znanje o instituciji. Jedno od tih znanja je narančivo i prijenos znanja, kako bismo mogli suradivati moramo prenosići znanja o suradnji. Edukacija koja dolazi iz umjetnosti koja naglašava umjetnost kao proizvodnju znanja se transferira u instituciju kao nešto što garantira proizvodnju znanja. Institucije počinju sagledavati jedan tip proizvodnje i za mali novac počinju popunjavati svoj program a pritom podržavaju, potpuno izvan svog umjetničkog iskaza, ono što je protok umjetničke produkcije. I dalje svi prezentiraju Meg Stuart, Jana Fabrea... Ta se linija ne naglašava, a naglašava se poziv na invenciju između umjetnika i onih koji su dio institucije. Tako kustosi postaju i dramaturzi, postaju konceptualni autori vlastitih programa. Istočna Evropa pritom nestaje sa cijele scene u onom samoidentitarnom obliku. Pojavljuje se nova istočna Evropa koja ili s jedne strane replicira ono što se po-

javljuje u sferi tzv. modela gdje sve izgleda lako zato jer je sve na površini pa Jérôme Bel i Xavier Le Roy izgledaju kao nešto što se da proizvesti i u malim producijskim okvirima jer je jeftino ne angažirati puno plesača, jeftino je ne inzistirati na njihovoj virtuoznosti, jeftino je ne proizvoditi predstavu koja traži spektakularnost, a ono što je bio segment spekulacije ovde postaje spektakl površine, na malom se proizvodi spektakl površine. Međutim paralelno, iz jednog drugog konteksta koji je zaboravljen sve to vrijeme, a to je prostor bivše Jugoslavije, koja sebe nikako ne može shvatiti nego posebno u svim kontekstima, dolaze umjetnici koji participiraju sve više u toj sceni koja stalno pokušava proizvesti problem, koja činjenicom da je prisutna tamo ne može ništa drugo nego proizvoditi svoju posebnost. To je po meni jedna od rijetkih zaliha bivše Jugoslavije. Od Bojane Cvejić, Bojane Kunst, Ede Čufer, Emila Hrvatina... Ta 'ex-Yugoslav intifada' na nezavisnoj kazališnoj sceni zapravo to proizvodi iz vlastitog problema, iz toga što su konteksti u kojima smo mi radili izgubili onu specifičnost koju je kulturni kontekst bivše Jugoslavije nekad imao. Mi smo danas ostali neke od zemalja koje će participirati ili neće participirati u Evropi. Nekad smo bili zemlja koja je participirala u svemu i koja je zauzimala tu važnu poziciju...

U&U Evropa u malom ili Evropa prije Evrope...

P,GS Upravo tako, sa svim njenim problemima... Edukacija se pojavljuje kao nešto što više nije samo pitanje tih institucija koje će to programirati, nego neko mjesto na kojem mi onda možemo razvijati naše ekonomije, peer-to-peer ekonomije u kojima možemo proizvesti neku vlastitu poziciju. I tu je možda onda neki odgovor na pitanje koja je budućnost hrvatske scene. Budućnost hrvatske scene ako će biti išta drugo od onog čega ima svugdje je u tome da ona mala znanja koja mi sad imamo o tome, ona lokalna znanja koja imamo o tome kako proizvesti predstavu iako nismo financirani, kako izgledati kao super participant u nečemu u čemu imamo sreću da participiramo, kapitaliziramo kao nešto što se pojavljuje kao podsloj globalizirane ekonomije tržišta u Evropskoj zajednici. Tu mi možemo prodirati i proizvoditi neki događaj koji može mijenjati ne samo lokalno nego i međunarodno.