

Zgodba o medkulturnem sodelovanju na področju scenskih umetnosti v republikah nekdanje SFRJ

Abstract

The Story of Intercultural Cooperation in the Field of Performing Arts in the Republics of Former Yugoslavia

The essay provides an insightful summary of international contacts, links and exchanges in the field of contemporary performing practices with a focus on the dance production in the Balkan region. The author concludes that the interest in establishing connections springs primarily from the efforts of individuals and nongovernmental organisations, while central national institutions are not offering systemic, media or financial support to such exchanges. In the last few years, foreign universities have started to express interest for the cultural practices in the territory of former Yugoslavia.

Keywords: cultural policies of Yugoslavia, intercultural cooperation in the Balkan region, contemporary performing arts, contemporary dance practices, festivalisation, extra-institutional organisational forms.

Rok Vevar is a theoretician of contemporary performing arts who works as a dramaturge and a journalist. He is also the founder of the Temporary Slovenian Dance Archive. (rok.vevar@gmail.com)

Povzetek

Esej pronicljivo povzame mednarodne stike, povezovanje in izmenjave na področju sodobnih uprizoritvenih praks s poudarkom na plesni produkciji v balkanski regiji. Ugotavlja, da po razpadu Jugoslavije zanimanje za povezovanje izvira predvsem iz zanimanja posameznikov in nevladnih organizacij, medtem ko osrednje državne institucije izmenjav ne podpirajo sistematično niti medijsko niti finančno. V zadnjih letih se na tujih univerzah odpira prostor zanimanja za kulturne prakse na območju nekdanje SFRJ.

Ključne besede: kulturne politike SFRJ, medkulturno sodelovanje v balkanski regiji, sodobne scenske umetnosti, sodobne plesne prakse, festivalizacija, zunajinstitucionalne organizacijske oblike.

Rok Vevar je teoretik sodobnih scenskih umetnosti, dramaturg, publicist in ustanovitelj Začasnega slovenskega plesnega arhiva. (rok.vevar@gmail.com)

Februarja leta 2002, tri mesece po padcu Miloševićevega režima, je Slovensko narodno gledališče Drama Ljubljana z osmimi predstavami in desetimi ponovitvami gostovalo v Ateljeju 212 in Jugoslovanskem dramskem gledališču v Beogradu ter Srbskem narodnem gledališču v Novem Sadu. RTV Slovenija je poročala o prelomnem in pomembnem gostovanju. Takrat je ljubljansko Dramo umetniško vodil režiser Janez Pipan, ki je bil v 80. letih eden osrednjih članov umetniško-režiserskega jedra Slovenskega mladinskega gledališča. Srbska intelektualka in dramaturginja, takrat že direktorica Centra za kulturno dekontaminacijo, Borka Pavičević, je za slovensko RTV dala daljšo izjavo, v kateri upravičeno hvali Korunovo uprizoritev dramatisacije *Idiota* Dostojevskega. »Izjemna režija z epskim volumnom, vrhunska dramska igra,« je bila navdušena.

Srbski gledalci so v televizijskem prispevku z začudenjem govorili o slovenskih dramskih igralcih, ki da so jih presenetili s svojo »veliko igro«, kljub temu da so v Srbiji v 80. letih veljali za predstavnike hladne, nekoliko germanizirane dramske igre v nasprotju z razčustvovano igro srbskih igralcev. Ta televizijski prispevek je navdajalo katarzično občutje: srbski in slovenski dramski igralci in gledališčniki s šampanjcem v rokah proslavljajo svoje ponovno ali premierno snidenje. Kakor da so se na področju kulturnega sodelovanja prvič po dezintegraciji federacije zgodile podnebne spremembe, kakor da je travmatični politični krč federalnega razpada nenadoma popustil, kakor da je politično ozračje končno omogočilo, da si lahko nekdanja skupna federalna institucionalna struktura ponovno in končno brez političnih zadržkov privošči vlažen francoski poljub. Vendarle se postavlja vprašanje: Kateri del kulturne produkcije je v tem primeru zaznal neki konec ali neki začetek, kakšen in čigav prelom naj bi to bil?

Medtem so se v Piranskem zalivu zaradi nerazčiščenih mejnih vprašanj začeli vrstiti incidenti med slovenskimi ribiči in hrvaško policijo, HRT in RTV Slovenija pa sta jih napihovali po nacionalnem ključu. Srbsko-slovenski dvostranski odnosi niso bili obremenjeni z vprašanji državnih meja. Meja med Srbijo in Slovenijo je zdaj obstajala v obliki Republike Hrvaške. V 70. in 80. letih so iz hrvaške Istre in Kvarnerja v Ljubljano prihajali poslušalci na punk in hard-core koncerte in gledališke predstave, tisti, ki so v Ljubljano prišli študirat, pa so bili od 80. let naprej tvorci multikulturne Ljubljane in protagonisti t. i. ljubljanske alternativne kulturne scene. Spomladi in zgodaj poleti 2003, ko so se slovenski ribiči in hrvaška policija lovili po nedefiniranih morskih ozemljih, sta Emil Hrvat in Goran Sergej Pristaš v sodelovanju zavoda Maska, Cankarjevega doma in festivala Exodos iz Ljubljane ter Frakcije, CDU in Teatra &TD iz Zagreba organizirala kulturno izmenjavo dela nevladne produkcije med Zagrebom in Ljubljano, pospremljeno s publikacijo, ki sta jo ironično naslovlila *Postdramatic Fishing - Attempts on Potentialities of Performance* (Maska, 2003). Pet let pozneje, leta 2008, je izbruhnila krajša afera, ki je »razkri-la«, kako sta hrvaška in slovenska desnica vzajemno režirali morske incidente, da bi si zagotovili teren za lažje reševanje notranjepolitičnih problemov. Politična inscenacija je bila intuitivno in z ironično gesto torej diagnosticirana že leta 2003,

vidnost pa ji je priskrbela afera leta 2008. Ker je projekt z naslovom *Postdramatic Fishing* nastal v nevladnem sektorju, mu nacionalna televizija v Sloveniji ni zagotovila posebne vidnosti, čeprav medrepubliška pretočnost umetniških produkcij nevladnega sektorja niti po razpadu SFRJ ni bila nikoli povsem prekinjena.

Datuma, ki sta prav gotovo napovedala novo poglavje v medkulturnem sodelovanju med republikami, sta 9. december 1999, ko je umrl hrvaški predsednik Franjo Tuđman, in 5. oktober 2001, ko je v Srbiji padel Miloševićev režim. S tem se je končala faza postfederativnih nacionalističnih ideologij, ki bi jo z nekaj historiografskimi zadržki lahko poimenovali tudi konec učinkovanja »jugoslovanskega 1968«. A čeprav so se federativni koncepti kulturnega unitarizma, avtentične socijalistične umetnosti in aplikacije samoupravnega sistema na kulturne institucije, ki so jih jugoslovanske kulturne in ideološke službe od sredine 50. let naprej v različnih fazah skušale uvesti na področjih kulture, zaradi različnih razlogov izkazovali za neuspešne, nefunkcionalne, bi si upal trditi, da medkulturnega sodelovanja v jugoslovanskem, kakor tudi v postjugoslovanskem obdobju nobeni politiki ni uspelo do konca prekiniti. Niti v času vojn na tleh nekdanje Jugoslavije. Različne politike so jih v različnih obdobjih kdaj hlastno organizirale, kdaj (tudi zelo aktivno) motile in onemogočale, a neki »vzporedni kulturni produkciji« je mimo vseh državnih politik vendarle uspela zadržati kontinuiteto tudi v zelo zaostrenih političnih okoliščinah. Morda bi lahko celo rekli, da so zaviralne politične okoliščine kdaj tudi motivirale umetnike in producente za sodelovanje. A pri vsem skupaj gre za različne, vzporedne koridorje kulturnega transporta, za različne vezi in stike, za katere menim, da imajo v temelju zelo različne logike in so se povečini dogajale mimo sistemskih podpor kulturnih politik.

Da bi razumeli te »transportne koridorje« medkulturnih izmenjav v času razpadanja in po razpadu SFRJ, jim je treba priskrbeti genealogijo. Gre za različne produkcijske politike in teritorije na področju umetnosti in kulture, po mojih ocenah za nekakšne vzporedne svetove, ki so kdaj v lokalnih okoljih celo bolj oddaljeni kot posamezni kulturni konteksti nekdanjih republik SFRJ. Še več: lahko bi rekli, da so imeli in imajo posamezni kulturni akterji na teh koridorjih več medrepubliških stikov kot dialoga v svojih lokalnih kontekstih.

Dogajanje med letoma 1968 in 1972 v SFRJ, s čimer imam v mislih študentska gibanja, ki so v določenem delu pozivala k revitalizaciji izvornih teženj komunistične revolucije v času antifašističnega boja, in zahteve republiških partijskih vodstev po decentralizaciji republiških politik, ekonomskih in monetarnih politik SFRJ, načinov participacij v Jugoslovanski ljudski armadi in tako naprej, se je končalo s kadrovskimi zamenjavami v republiških partijah v letih 1971 in 1972 ter večjim nadzorom institucij; tudi kulturnih in umetniških. Ena dobrih slovenskih plati te zgodbe sta ugoditev študentskim zahtevam in vzpostavitev nekaterih (alternativnih) medijev (v Sloveniji Radio Študent) in študentskih centrov (ŠKUC v Ljubljani), ki so delovali kot družbeni in kulturni ventili, hkrati pa tudi kot nekakšna taktika partije, da lokalizira nadzor nad potencialnim razrednim sovražnikom. Po mojih

ocenah tako 70. leta v glavnem pomenijo začetek estetske diverzifikacije, vendar tudi produkcijske rekonfiguracije posameznih segmentov jugoslovanskega kulturnega prostora. To je čas, ko se je na področju tega, čemur danes pravimo scenske umetnosti, začelo govoriti o nekakšni krizi. Rekli so ji: kriza gledališča. Anamneza nečesa, kar bi se dalo strniti v naslednjo interpretacijo.

Po letu 1972 se zaostri razlika med 1. kulturnimi institucijami, ki jih oblasti razumejo kot centralne (predvsem nacionalna gledališča, galerije itn.) in jih je treba močnejše nadzorovati, in 2. tistimi, ki po mnenju oblasti ne spadajo v to kategorijo, saj imajo bodisi zaradi žanrskega bodisi zaradi gledalskega profila ali svojega zemljepisnega položaja manjšo vidnost in tako tudi manjši družbeni vpliv (lutkovna, mladinska gledališča, institucije zunaj glavnih mest, mestna gledališča); po drugi strani pa lahko 3. v Sloveniji, Srbiji, Makedoniji in na Hrvaškem v tem času evidentiramo presenetljivo širok spekter bolj ali manj profiliranih in formaliziranih samoiniciativnih umetniških kolektivov ter bolj ali manj lokaliziranih umetniških in kulturnih gibanj, med katerimi so nekateri že v 70. letih pridobili formalizirano organizacijsko obliko (na primer kulturna društva, ta so za zgodovinarje danes lažje sledljiva), ki ji danes pravimo nevladna organizacija.

Te interesne strukture so v Sloveniji v 70. letih preživljale nekakšno »kletno« inkubacijsko in akumulacijsko fazo (Študentsko naselje v Rožni dolini v Ljubljani), ki je kmalu zatem, med letoma 1977 in 1991, zdrvela skozi sosledje preobrazb med punkom in t. i. alternativno kulturo ter se razmahnila v nekaj, kar je zahtevalo in uvedlo tudi posamezne elemente spremenjenih produkcijskih modelov, kot jih centralne institucije dotlej niso poznale. Ravno ti elementi produkcijskih modelov so se pozneje v Sloveniji (pa tudi v drugih republikah) spremenili v razpisne kriterije državnih in lokalnih financerjev, s tem pa tudi v formalno in potem še realno subsumpcijo dela pod kapital, s čimer so država in občine spravili pregovorno umetniško avtonomnost v smrtonosno finančno odvisnost.

V nasprotju z umetniki »generacije 68«, ki je svojo politično, družbeno in umetniško misijo skladno z mislijo tedanjega nemškega revolucionarnega študenta Rudija Dutschkeja (1940–1979) napovedala kot »dolga pohoda skozi institucije« in ga opravila v institucijah nemoči (necentralnih institucijah), je generacija, katapultirana iz duha punka, svoj položaj v odnosu do družbenih, kulturnih in političnih institucij napovedala kot vzporedno družbeno strukturo, kulturno opozicijo: kot alternativo, kreativno in subverzivno vzporednico nefunkcionalnim družbenim in kulturnim strukturam, za katero lahko danes trdimo, da je bila v velikem delu nekakšna federalna administrativna inflacija.

Na področju scenskih umetnosti so se v marginalnih institucijah (prej omejenih pod kategorijo 2.) in alternativni kulturi že v 80. letih kot elementi novih produkcijskih oblik začeli postopoma pojavljati nove kulturne mreže, festivali, med katerimi so imeli nekateri značilnosti platform (sejemski festivali), nova improvizirana infrastruktura, za katero se je verjelo, da je zgolj začasna, novi medijski formati, ki so o tej kulturi pisali, različni modeli priložnostnih (zabeleženih in neza-

beleženih) koprodukcij in tudi prva umeščanja umetnosti z območja SFRJ v mednarodne kulturne kontekste. Vzdrževali so jih ustaljeni lokalni in državni institucionalni proračuni, različne socialistične fundacije (študentske organizacije, lokalni in republiški skladi za ljubiteljsko kulturo, proračuni različnih kulturnih centrov itn.), ki so po letu 1991 postopoma izginjale, ter entuziazem duha časa.

Popularnost umetnosti in kulture ter nenadni porast t. i. kulturniške delovne sile je v Sloveniji med letoma 1979 in 1991 povzročil prvi drastični val prekarizacije, saj je število svobodnih kulturnih delavcev v tem obdobju naraslo za več kot sto odstotkov. In ker te sveže umetniške in kulturne sile v jugoslovanskih mestih niso bile izjema, saj so s svojo upornostjo estetsko in nazorsko sovpadle z vrsto umetniških in kulturnih gibanj v mestih srednje in zahodne Evrope, Kanade in ZDA, pa tudi posameznih krajev Južne Amerike, in ker so imeli omenjeni mednarodni kulturni konteksti zagotovljena občinstva, zaradi katerih so domači »kulturni produkti« nenadoma dobivali vabila na zelo prestižna mesta nove zahodnjaške kulture, se je sprožil prvi val kulturniške mobilnosti, ki so ga pozneje posamezne umetniške skupnosti začele razumevati kot nekakšno neprostoovoljno izgnanstvo.

Zdi se, da so se po letu 1991 in takoj po koncu jugoslovanskih vojn (1991–1995), vsaj kadar je bila zraven tudi Slovenija, medkulturni stiki na področju scenskih umetnosti ohranili, nadaljevali ali najhitreje obnovili, pa tudi povsem na novo vzpostavili prav v tistem segmentu kulturne produkcije, ki jo je generirala alternativa 80. let. Kulturni in umetniški motivi tega segmenta kulturne produkcije so bili namreč zelo daleč od nacionalnih kulturnih konceptov in ključev, razen v primerih, ko so bili ti koncepti podrejeni subverzijam (Neue Slovenische Kunst).

Omrežja prej omenjenih marginaliziranih institucij, ki so skozi 80. leta vse bolj pridobivala nekakšen osrednji položaj gledaliških estetskih prenov, so razpadla, saj so ugotovila, da so si v posameznih okoljih koncept jugoslovanskega kulturnega unitarizma njegovi nosilci različno razlagali (na primer KPGT – Kazalište, Pozorište, Gledališče, Teatar – Ljubiše Ristića). Nacionalne institucije pa so svoje sodelovanje v glavnem občasno obnavljale šele po političnih spremembah na Hrvaškem (1999) in v Srbiji (2001). Mednje spada tudi že omenjeno odmevno gostovanje SNG Drame Ljubljana v Srbiji leta 2002. Državne kulturne politike medkulturnim sodelovanjem na območju nekdanje SFRJ ali širše balkanske regije niso zagotavljale posebnih sistemskih konceptov ali spodbud, posamezni protokolarni kulturno-politični poskusi spodbud kulturne mobilnosti pa so nastali med glavnimi mesti nekdanjih republik (Ljubljana–Beograd Express, 2003) in s finančno injekcijo lokalnih oblasti, vendar niso imeli kontinuitete.

Naj povzamem: 1. nacionalne institucije, 2. lokalne ali umetniško specifično profilirane institucije ter 3. organizacije in gibanja, ki so v 90. letih postopoma prešle v t. i. nevladni kulturni sektor, so po mojem prepričanju sestavili pogloblitve kulturne koridorje in teritorije, ki delujejo vzporedno, imajo različne razloge in logike pretokov in prehodov, različne finančne vire in v posameznih primerih več regijskih kot lokalnih kulturnih stikov. Gostovanja med nacionalnimi institucijami

so redka, kadar pa so, so deležna izjemne medijske pozornosti; največ stikov je vzpostavljenih v kontekstih nevladnega sektorja. Med tremi koridorji se največ izmenjav na področju produkcije določene republike steka v festivalske enote, ki so v manjši meri institucionalizirane, večinoma pa pripadajo različnim organizacijskim oblikam nevladnega sektorja, vendar morajo biti praviloma v neki drugi republiki, saj v posamezni državi v regiji institucije in nevladni sektor drug drugega – zaradi različnih pogledov na politike finančnih virov – ne gostijo.

Slovensko produkcijo scenskih umetnosti so najbolj kontinuirano predstavljali festivali, ki so jih že v obdobju SFRJ zanimale estetske novosti in so imeli zagotovljeno bolj ali manj stabilno financiranje (festivali, kot sem že omenil, so bili prvi elementi novih modelov kulturne produkcije). Tako je na primer beograjski BITEF že leta 1994 (v času sankcij) organiziral videoprikaz novega slovenskega plesnega gledališča, leta 1996 pa je tam – kot prvo »postjugoslovansko« gostovanje – nastopilo Slovensko mladinsko gledališče (KPGT-jevski produkt) s Tauferjevo predstavo *Silence Silence Silence*. Od takrat naprej je slovenska produkcija kontinuirano na programih posameznih festivalskih edicij na prostorih nekdanje Jugoslavije. Zagrebški Evrokaz je novi slovenski gledališki in plesni produkciji med letoma 1987 in 1997 namenjal posebno pozornost; seznam del na njihovih festivalskih edicijah je nekakšna antologija slovenskih scenskih umetnosti 80. in 90. let: Dragan Živadinov, Vito Taufer, Tomaž Pandur, Vlado Repnik, Matjaž Pograjc, Igor Štromajer, Tomaž Štrucl, Matjaž Berger, Damir Zlatar Frey, Emil Hrvatin, Marko Peljhan, Bojan Jablanovec in drugi. V 90. letih so slovenske umetnike gostili festivali Infant iz Novega Sada, Fiat iz Podgorice, pa tudi MOT iz Skopja, čeprav v manjšem obsegu.

V Sloveniji je bila slika nekoliko drugačna. Razen festivala Ex Ponto, ki je med letoma 1993 in 1998 svoj program sestavljal iz jugoslovanske diaspore v Sloveniji in je deloval kot nekakšen upor proti razpadu skupnega jugoslovanskega kulturnega prostora, so drugi festivali (večinoma ustanovljeni med letoma 1995 in 1999) iz nekdanjih jugoslovanskih republik v glavnem predstavljali tiste umetnike, ki so se že etablirali v mednarodnem prostoru, ki so se že uvrstili v mednarodne umetniške mreže ali pa so živeli in delovali v tujini. A to se je zgodilo šele po letu 2002, ko sta mednarodna festivala Exodos (verjetno pod močnim vplivom ljubljanskih umetnikov hrvaškega rodu) in Mladi levi postregla z obsežnejšimi programskimi sklopi umetnikov iz Srbije in Hrvaške, z leti pa so se takšni programski sklopi umaknili posameznim nastopom ali docela izginili.

Razlogov za to je več. Uvoz mednarodne produkcije v Slovenijo je bil od sredine 90. let močno odvisen od različnih nacionalnih kulturnih fundacij (Goethe Institut, British Council, Institut Français Slovénie in drugih) in v začetnem obdobju finančno izdatno podprt. Ker takšne podpore kulturna produkcija nekdanjih jugoslovanskih republik ni imela, je bila avtomatično izločena. Slovenski programerji so bili v tem obdobju izrazito obrnjeni proti Zahodu, kulturna produkcija z nekdanjega jugoslovanskega območja je zanje bila nekakšna pretekla zgodba ne glede na to, da v Sloveniji argument nezanimanja občinstev ni mogel priti v poštev. Deficit

»postjugoslovanske« kulturne produkcije pri nas je v začetnem obdobju v posameznih primerih verjetno sprožila tudi vrsta praktičnih problemov transportne narave, v primeru Srbije pa morda celo upoštevanje mednarodnih sankcij. Če se ozremo po programih teh festivalov, ugotovimo, da tudi z balkanskimi državami, ki niso pripadale nekdanji SFRJ, ni dosti drugače: v festivalskih katalogih šele po letu 2000 najdemo posamezna imena bolgarskih umetnikov ali kolektivov, tu in tam kakšnega romunskega umetnika ali produkcijo, grški umetniki so v Sloveniji gostovali redko. Sondiranje terena nam pokaže, da smo v Sloveniji po letu 1991 gledali še največ madžarskih gledaliških umetnikov (Arpad Schilling, Bela Pinter, Viktor Bodo) in seveda koreografov, med katerimi je absolutni rekorder v številu gostovanj Joszef Nagy, vojvodinski Madžar, ki smo ga pod imenom Joseph Nadj v Sloveniji gledali s pomočjo francoskega kulturnega denarja.

V zadnjih desetih letih – po vzniku tako imenovane finančne krize, ki so ji sledili drastični rezi v regijskih proračunih kulturnih resorjev – so gostovanja predstav redka. Kulturni konteksti nekdanje SFRJ so med sabo preslabo informirani o dogajanjih na področju scenskih umetnosti, da bi se lahko v regijskem kulturnem prostoru na novo sestavila dinamična skupnost. Vendar hkrati ne moremo zanikati določenih praks in apetitov, interesa in gostoljubnosti. V tem obdobju ugotovimo, da so se zgostila gostovanja režiserjev, redkeje koreografov, v institucijah in v posameznih nevladnih organizacijah. Srbski, hrvaški in makedonski režiserji redno režirajo v Sloveniji, slovenski režiserji predvsem na Hrvaškem in v Srbiji, v posameznih primerih tudi v Črni gori in Makedoniji. Z redkimi izjemami gre za režiserje, ki so bili rojeni v 70. letih preteklega stoletja. Gostujoči režiserji iz omenjenih republik dobivajo na slovenskih nacionalnih festivalih nagrade (Ivica Buljan, Janusz Kica, Oliver Frljić, Aleksandar Popovski, Miloš Lolić), slovenski so bili že večkrat nagrajeni na Hrvaškem, v Srbiji in Makedoniji (Tomi Janežič, Diego de Brea, Vito Taufer, Niko Goršič *aka* Nick Upper, Eduard Miler, Jernej Lorenci, Matjaž Pograjc in drugi). V zadnjih letih je mogoče zaznati tudi pospešen pretok informacij in del med mlajšo generacijo dramskih piscev, ki tvorijo nekakšno kolaborativno mrežo, nekateri od njih pa so vzpostavili tudi razmeroma tesne modele dramaturških sodelovanj z nekaterimi režiserji iz sosednjih republik (Milan Marković, Goran Ferčec, Simona Semenič, Maja Pelević in drugi). V vsem tem je tudi kanček produkcijske pragmatike: sodelovanje poteka na cenovno dosegljiv način. Uvoz režiserja, pisca ali dramaturga je cenovno dostopnejši kot transport predstave. V produkcijskih finančnih prerezih je cena stika postala izjemno močan dejavnik. Tako je pogostejše sodelovanje mogoče predvsem tam, kjer so ritmi financiranja razmeroma stabilni, in pri praksah, kjer sodelovanje spodbujajo tudi subvencije različnih evropskih fundacij. To je morda spodbudilo intenzivnejše sodelovanje na področju sodobnega plesa.

Ocenjujem, da se eno najuspešnejših sodelovanj v regiji odvija na področju koreografskih praks (v razširjenem pojmovanju) in sodobnega plesa, vendar redko z izmenjavo predstav, razen pri najpogostejšem sodobnoplesnem formata – ples-

nem solu –, in v manjšem obsegu z lokalnim ali državnim denarjem. Po letu 2000 se je izjemno uspešno in kontinuirano sodelovanje odvijalo na področju različnih teoretskih dialogov in sodelovanja med tremi regijskimi revijami – ljubljansko Masko, zagrebško Frakcijo in beograjsko TkH (Teorija koja hoda) – ter po letu 2006 v balkanski plesni mreži *Nomad Dance Academy*.

Pri sodobnem plesu gre za nekakšno dinamično zvezo lokalnih plesnih scen, ki so po političnih spremembah 1999–2001 v Srbiji in na Hrvaškem dobile več kisika. Sodobna plesna produkcija je bila na področju nekdanje Jugoslavije v glavnem povezana z organizacijskimi oblikami, ki nikoli niso poznale (nacionalnih) institucij. Zato pomeni nekakšen simptom nacional(ističn)ih kulturnih politik: je neki preostanek, izrastek, izloček nacionalnih institucionalnih mrež, kanoniziranih zgodovin ter njihovih kulturnopolitičnih in ideoloških konceptov. Pri tej praksi utegne biti zanimivo še nekaj: sodobni ples (če to sintagmo uporabim kot generični pojem za koreografske prakse, ki gredo v korak z moderno dobo in njenimi izpeljavami) poleg cirkusa bolj kot katero koli scensko prakso zgodovinsko določa pogoj mobilnosti in razvoj transporta, s čimer se je ta praksa zgodovinsko bolj kot na lokacijah utemeljevala na prehodu med njimi. Vselej je prihajala v goste ali se iz zavetja tujine vračala v negotovi dom. Zaradi tega je – razen v posameznih primerih, ki so se sicer uvrstili v dominantna poglavja plesne zgodovine – v glavnem tvorila drugačen tip identitete, nekakšne identitete tujca. To ji je sicer onemogočalo stabilno lokalno ali državno financiranje, a hkrati praviloma močnejše integriralo v mednarodne mreže. Na območju nekdanje SFRJ, pa tudi Bolgarije in Romunije, se je tako na področju sodobnega plesa razvila nekakšna balkanska plesna skupnost, deloma razseljena tudi po Evropi. Na mednarodnem plesnem zemljevidu uživa misteriozen ugled, vanj je umeščena kot nekakšen pojem, v srednjo in zahodno Evropo pa so jo različni založniški in festivalski projekti vabili kot »dežurnega teoretika«.

V zadnjih letih se na humanističnih oddelkih tujih univerz pojavlja izjemno zanimanje za preteklo, pa tudi aktualno umetnost in kulturo z območja nekdanje SFRJ; to potrjujejo založniški, raziskovalni in študijski programi. Tam dobivajo študentke in študenti, ki prihajajo iz osamosvojenih republik, študijska sredstva in štipendije, da se lahko ukvarjajo s svojo domačo kulturno zgodovino in aktualnimi umetniškimi praksami. Pri tem se zdi, da domačim (nacionalnim in nacionalističnim) politikam in institucijam tega doslej še ni uspelo zaznati. Še več, to dejstvo preprosto ignorirajo. Simptomatika, ki iz tega izhaja, se v mojem primeru manifestira v zanimanju za osebni projekt, imenovan Začasni slovenski plesni arhiv, vzpostavljen v mojem stanovanju. Ker v svojem Začasnem slovenskem plesnem arhivu hranim razmeroma izčrpno zalogo gradiv s področja sodobnih scenskih umetnosti zadnjih desetletij, sem deležen vrste obiskov iz tujine, v manj primerih iz regije Balkana. Morda bi o medkulturnem sodelovanju v regiji težko povedal kaj bolj nazornega.