

ISSN: 2459-8666

ČITAN²A

ČASOPIS ZA IZVEDBENO-TEORIJSKE RAZGOVORE

2/2017.

TEMA BROJA:

RANJIVOST

Zagreb, ČETVERORUKA



ISSN: 2459-8666

ČITANICA

ČASOPIS ZA IZVEDBENO-TEORIJSKE RAZGOVORE
2/2017.

TEMA BROJA:

R A N J I V O S T

Zagreb

ČETVERORUKA

ČITANKA - Časopis za izvedbeno-teorijske razgovore

Naslov broja: Ranjivost
Broj 2 2017.
Godina izlaženja I

Uredništvo

Marina Petković Liker
Sonja Pregrad

Lektura

Ivana Slunjski

Nakladnik

Četveroruka, umjetnička organizacija
za otvaranje novih polja kazališne komunikacije
Klaićeva 72a, Zagreb
mob.: +385 (0)95 822 95 59
+385 (0)91 167 01 04
cetveroruka@gmail.com
www.cetveroruka.hr

Fotografije

Nina Đurđević

Oblikovanje naslovnice i grafička priprema

Hrvoje Gregorić

Tisak

TEAM.PRINT, Zagreb

ISSN

2459-8666

Objavljeno uz potporu

Ministarstva kulture Republike Hrvatske
i Gradskog ureda za kulturu Grada Zagreb

Sadržaj:

- Uvodnik
Marina Petković Liker i Sonja Pregrad 7

- Jasna Žmak i Petar Sarjanović:
Jasna Jasna Žmak to Petar Sarjanović sep 26 12
- Angela Schubot:
Iznutra vatra, trilogija Nemoćno tijelo 22
- Igor Koruga i Đorđe Živadinović Grgur:
Jedan razgovor koji dodiruje ranjivost u izvedbenom kontekstu 26
- Natalija Stepanović:
Moći izvedbe: drama tijela u Crvenoj, seksu i posljedicama Milene Bogavac 32
- Iva Nerina Sibila:
biljkabićekoža 39
- Ivana Slunjski:
Skeniranje ranjivosti 42

- Bilješke
Bilješke s izvedbene konferencije - Ranjiva tijela 47



1
Drugi broj *Čitanke* posvećen je temi ranjivosti.

2
Ovaj drugi broj naš je još programatski pokušaj da uspostavimo časopis kojim bismo poticali na razgovaranje. Izvedbeno-teorijsko razgovaranje. Razgovaranje koje susreće sve koji su nekako povezani s kazališnom izvedbom ili teorijom. Želimo umnožiti glasove i vizure. Želimo potaknuti pisanje kojem se misli oblikuju u različitim formama. I želimo te različite forme supostaviti. Najuzbudljivijim smatramo kako se tekstovi različitih autora i različitih formi međusobno nadahnjuju, kako poetsko izvođačko pisanje nadahnjuje teoretičara, kako teorijski članak otvara nove spoznaje umjetniku, kako svoj jezik pronalaze gledatelji, kako autori, redatelji, izvođači, kritičari... Kada stavimo tekstove jedne uz druge, oni na neki način razgovaraju međusobno, a želja nam je da razgovaraju i s čitateljem, da ga potaknu na daljnji razgovor, motiviraju ga na pisanje ili izvođenje, ili ga potaknu na neko njemu zanimljivo razmišljanje, promišljanje, domišljanje ove ili neke druge teme.

3
Unutar Četveroruke bavimo se različitim izvedbenim događajima. S temom ove *Čitanke* povezana je i izvedbena konferencija *Ranjiva tijela*, održana 15. listopada 2017. u prostoru Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu. Na njoj su izvedbenim iskazima sudjelovali: Nicole Hewitt - *Jasna 09/sinkope*, Lana Hosni - *Solo za ranjiva tijela*, Milan Mađarev - *San o kazalištu*, Anita Parlov - *Tišina*, Iva Nerina Sibila - *biljkabićeškoža* i Lasta Slaviček - *Vemödalen*. Osim tih umjetnika na konferenciji su sudjelovali i drugi umjetnici, teoretičari, kritičari različitih profila. Oni su nam svojim promišljanjima pomogli da preciznije osjetimo, doživimo i razložimo temu ranjivosti. Sve fotografije unutar ovoga broja nastale su tijekom konferencije, a snimila ih je Nina Đurđević.

4
Pozvali smo na pisanje o ranjivosti u izvedbenom kontekstu. Tema je u startu bila široko postavljena. U ovom trenutku izbjegli smo sužavanje i definiranje. Htjeli smo da se sužavanje i definiranje dogodi u procesu susretanja različitih razmišljanja i osjećanja. Kao mamac za buđenje razmišljanja, izvukli smo pojmove iz Anićeva *Rječnika hrvatskoga jezika* (Novi Liber, Zagreb, 1998). Pojmovi su kao udice koje izvlače kreativna mjesta da bi u izvedbenom kontekstu postala plodnim tlom i za pisanje i za izvedbu, a i za sudjelovanje u tome kao čitatelj ili gledatelj.

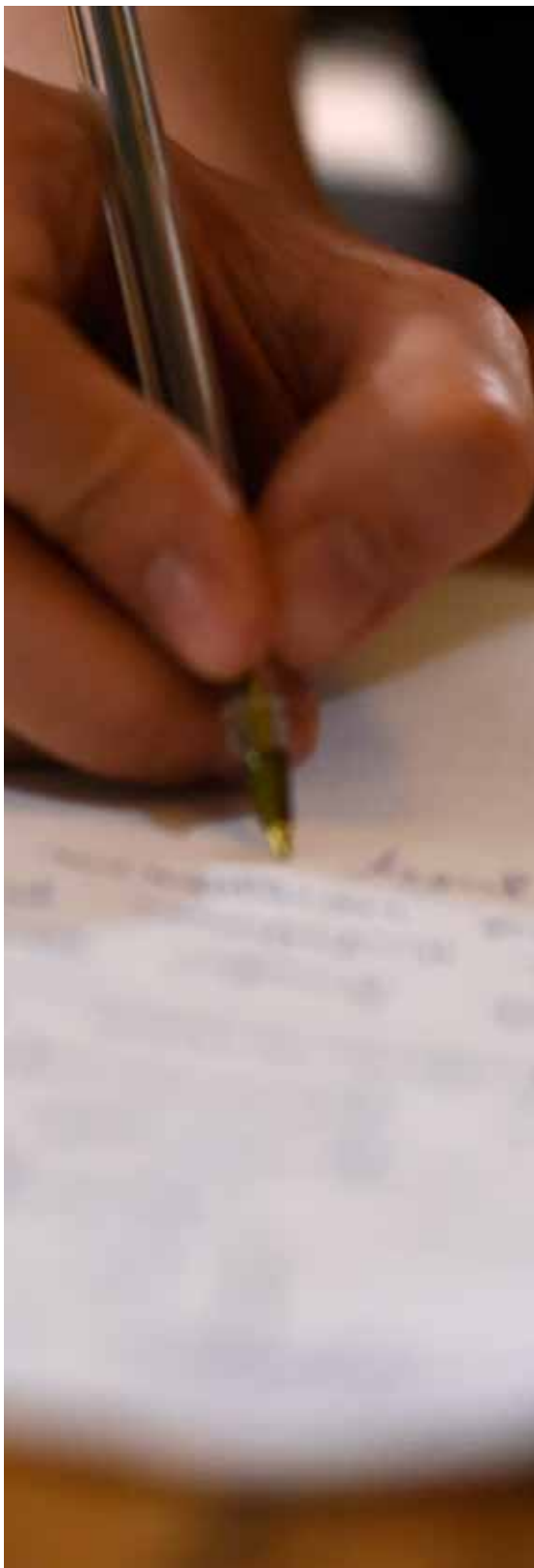
Ranjivost (ranljivost) *ž* (*instr. jd* ranjivosti/ranjivošću)

1. osobina i stanje onoga koji je ranjiv, podložan ranjavanju 2. *pren.* postojanje slabog mjesta (u znanju, dokazivanju)

Slab prid. (*odr.* slabi)

1. koji je male snage, koji nije jaka tijela (o čovjeku i životinji) *opr.:* jak 2. koji nije postojana karaktera, koji nije jake volje 3. koji ne raspolaže jakom vlašću i utjecajem 4. koji nešto slabo poznaje, nedovoljno stručan *opr.:* dobar 5. koji ima sklonost, strast prema čemu [- *na piće*] *opr.:* jak, otporan - *-a strana (točka)*, *-o mjesto* vrlo osjetljivo mjesto; *-i (-iji) spol* *razg.* ženski spol *opr.:* jaki (jači) spol - *stajati na -im nogama* osjećati se nesigurno: *biti -ih živaca* biti lako uzbudljiv, razdražljiv; *biti ~ na jeziku* brbljav, koji ne može izdržati da ne kaže što mu je povjereno; *-o je to razg.* ništa od toga (neće biti), to ništa ne vrijedi, to ne može biti





Slabost *ž* (*instr. jd slabosti/slabošću*)

1. nemoć, iznemoglost, 2. a. nemanje jake volje, b. popustljivost, neotpornost, 3. strastvena sklonost prema komu/čemu [*njena su slabost - lijepe cipele*]

Ran|a *ž* (*gen. mn rana*)

1. ozljeda tjelesnog tkiva izazvana vatrenim ili hladnim oružjem, oruđem, opekotinom, ozeblinom i dr. 2. *pren.* ono što izaziva bolan psihički, duševni osjećaj (tuga, uvreda, nesreća, strah, briga)

Ranjiv *prid.* (*odr. ranjivi*)

1. kojega je lako povrijediti 2. (na što) a. razg. koji je osjetljiv na što [- *na nepažljivo rukovanje*] b. kojemu je što osobita slabost [- *na sina, ~ na novac*]

5

Ranjena sam. Kao i svi. Nismo li svi - ranjeni? Ili ipak nismo svi?

Ranjena sam.

Sad sam takva jer sam ranjiva. Ona koju je lako povrijediti i ona koja je osjetljiva na nepažljivo rukovanje.

Podložna ranjavanju.

Izvolite, ranite me, ranite me ponovo ako moja podložnost zahtijeva vašu akciju. Ako moja podložnost ranjavanju traži rane.

Izlažem svoju ranjivost grubim riječima, izbjegavanju pogleda, šutnji, mržnji, udarcima, vjetru i hladnoj kiši;

izlažem svoju ranjivost nemogućoj komunikaciji, mjesecima bez sunca, špranjama, lošim vijestima, sumnjivim namjerama, bijesu;

izlažem svoju ranjivost samoj sebi...

hoću li izdržati, mogu li preživjeti, mogu li...

Mogu li ranjivost pretvoriti u nešto drugo prije nego se podvrgnem skrivanju, prije nego izaberem strategiju oklopa, prije nego se oklopim?

Ipak... mislim...

Ranjivost je sposobnost pomicanja granica u svijetu u kojem su granice tvrde i debele kao vagoni bačava ispunjenih dinamitm ljudskog zazora.

Potpuno je neugodno biti onim kojeg je lako povrijediti.

Sjećanje, 10. veljače 2013.

Jedan pogleda predstavu, super mu je, dotakne ga, uzbudi, nadahne, a onda mu drugi s ogromnim uvjerenjem govori o tome kako je to bilo strahotno, kako se nije dalo gledati, kako je jedva izdržao, kako mu je dosta više te i takve glume, te i takve režije, kako je to udar na njegovu inteligenciju, kako se oduševio tek posljednjih 10 minuta kad je shvatio da počinje kraj, koji i nije bio tako loš, jer se barem malo razlikovao od svih ostalih prvoloptaških rješenja, kako mu je dosta cinizma i uzaludnosti kazališnog čina, kako čezne za tim da ga nešto dotakne, a nedavno je i takve stvari vidio i sad se ne može oteti dojmu da na tome događaju nikako nije trebao biti jer je ponovo izgubio ono malo optimizma što ga je nedavno i iznenada nanjušio... i tako sve to... a ovaj ga onda zamoli, jer ništa drugo ni ne može, da mu ne kvari dojam i pusti ga da iz njegovih očiju nastavi blistati dragost nakon užitka.

I sad kad gledaš tu dvojicu, tko je tu koga povrijedio? Krvi je kao u priči!

Ranila sam. Nisam li? Ranila sam.

Kako to da tako ranjena imaš toliku snagu ranjavanja?

Ako si podložna ranjavanju, želiš li da svi budu podložni? Možeš li raniti nekoga tko nije podložan ranjavanju? Možeš li mu nanijeti ranu? Možeš li usprkos njegovoj *nepodložnosti* ostaviti ranu na mjestu na kojem želiš, ili na bilo kojem mjestu?

Ranjiv = kojemu je nešto osobita slabost, koji je slab na nešto.

Ranjiv - nisi slobodan, kaže. Ranjiv si dok god možeš nešto izgubiti. Kad nemaš ništa za izgubiti, slobodan si.

Pomislím na prvu da svako kazalište polazi iz ranjivosti. To mi se na prvu jedino čini logično. To je kao normalno.

Može li se dogoditi katarza ako nismo ranjivi? Kao gledatelji ranjivi? Kao glumci ranjivi? Kao redatelji ranjivi? Kao autori ranjivi?

Da, ako o ranjivosti govorim iz pozicije snage, iz pozicije moći. A što ako ranjivo govorim o ranjivosti? Što ako toliko ranjivo govorim da ne mogu ni govoriti?

Je li ranjivost samo podložnost ranjavanju, odnosno sposobnost da si dopustimo biti ranjenima? Neka sposobnost koju imamo, kojom se služimo, koja nas obogaćuje, koja...

Ali ranjivost ne znači i ranjenost. Ranjenost je stupanj dalje. Ozljeda. Lom. Možda i životna ugroženost. Možda i smrt. Nije još smrt. Ali možda je i smrt.

Ranjivost je možda neko lijepo tkivo naše osobnosti. Neka fina mogućnost da osjećamo, dopuštamo životu, vanjskom i unutarnjem, da se događa, da nas dotiče, a da ne pitamo za cijenu, da ne zadržavamo oprez.

Ali *ranjenost* je duboki ponor. U njega ulazimo svjesno, zbog podložnosti ranjavanju, ili nesvjesno, zbog nesvjesnosti o podložnosti ranjavanju. Duboki ponor. Mjesto potonuća. Mjesto na kojem ćemo se ugastiti. Ili mjesto iz kojeg ćemo vrištati, nezaustavljivo snažno gristi svakog tko nam se približi ili komu se uspijemo približiti.

Tako osjećam društvo u kojem živimo. Ne, nismo ranjivi. Ranjeni smo, duboko, nezacjeljivo. Ugasili smo se. Ili grizemo sve koji su nam prijetnja, a prijetnja su svi.

To je mjesto iz kojeg me često zanima raditi kazalište. Ne samo iz ranjivosti, jer to nam je svima osobina, nije li. Nego iz ranjenosti. Osobne, intimne, društvene, kolektivne.

Marina Petković Liker

„Ranjiva tijela - tijela su koja nisu cjelovita/dopadljiva, koja ne zatamljuju i ne šute o svojoj ranjivosti. Tijela koja nisu idealna, već prisutna, živa, krhka, otvorena drugome, ranjiva (i ranjena). Tijela koja se bave perspektivom pogleda u detalje, prihvaćanjem, raskreiravanjem, odnosno preoblikovanjem prošlosti.”¹

O ranjivosti: prostor njezina poimanja širok je i višeznačan, stoga je i naša formulacija teme *ranjivih tijela* veoma općenita, no zanimalo nas je ponuditi ju kao područje na kojem se definicije i propitivanja aktiviraju interesima različitih sudionika i sugovornika.

Također, temu smo artikulirale sa sviješću o opasnosti poistovjećivanja afirmacije ranjivosti s viktimizacijom, ali i o opasnosti umrtvljivanja i desenzibilizacije, potiskivanja (opresije) emocija, prikriivanja nježnosti, krhkosti ili njezina stereotipiziranja, i time (nesvjesna) perpetuiranja mačističkog i patrijarhalnog mišljenja, jezika i rada kao oblika (auto)agresije koju toliko opažamo oko sebe i u sebi, pogotovo u lokalnom kontekstu.

Izbor teme nadahnut je, među ostalim, i postojećim radovima pojedinih umjetnika prisutnih u kontekstu našeg djelovanja - o nekima donosimo tekstove u ovom broju, dok su drugi izvedeni na izvedbenoj konferenciji. Sakupile smo i tekstove koji ciljano promišljaju temu te tekstove koji se referiraju na određene izvedbe, odnosno izvedbene formate.

Cjelina na jednom mjestu okuplja poetična, kolokvijalna i teorijska pisma te glasove teoretičara, kritičara, umjetnika i publike, pokušavajući u tom kontinuumu produbiti proces razumijevanja kazališne komunikacije. Željele bismo da *Čitanka* nastavi živjeti kao mjesto posvećeno tomu i otvoreno za aktivnu razmjenu i višeglasje.

Predlažem da ranjivost ne afirmiramo kao stalnu osobinu nekog ili nečeg u opreci prema nečemu neranjivom, već kao kotu, oznaku mjesta prijelaza, točke u procesu aktivacije, kontingentnosti...

Kako se osobne i kolektivne traume mogu emancipirati?
Kako krhkost i necjelovitost mogu biti izvorom energijskog naboja?

¹ Iz poziva na *Ranjiva tijela*, drugu izvedbenu konferenciju Četveroruke, <http://cetveroruka.hr/2017/11/06/poziv-na-ranjiva-tijela/>.

Kako možemo učiniti vidljivim reakcije ranjivosti: bijes, strah, tugu, oslobođenje...?
Ranjivost bi se mogla nalaziti u trenutku preplavljenosti, gubitku kontrole, neizrecivosti, afektu/afektivnosti, tjelesnosti, komunikaciji, međuovisnosti.

Ranjivost kao želja da budem okružena, opkoljena drugim stvarnostima, kao *oduzimanje zdravog za gotovo*.

Ranjivost kao senzualnost i nezaklonjenost, kao užitek i drskost (oni su izravni, i prema suigračima i prema promatračima, otvaraju nas prema drugome).

Ranjivost kao odnos, kao veza - dvostruko tijelo sastavljeno vezom tijela gledatelja i tijela izvodača te njihovih pogleda i prostora (kazališta) oko njih.

Ranjivost kao dodir (dodirivanje i bivanje dodirnutim) - stvaranje smisla dodirom uvijek znači otpuštanje u ono što je otjelovljeno, istodobno i promjenjivo, različito od stvaranja smisla jezikom koje znači zauzimanje nekog praznog prostora linearnom mišlju.

Ranjivost kao zajedničkost, kao suradničko tijelo, kao jedinstveno prostorvrijeme u kojem bivamo promijenjeni.

Ranjivost kao prihvaćanje tijela kao onog koje zadaje moje iskustvo mene i svijeta te onog kojeg ne mogu u potpunosti kontrolirati.

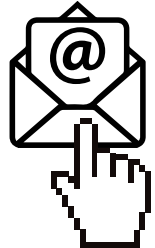
Ranjivost kao živost i sposobnost tijela da odgovori, vidljiva i emancipirana njegovim pokretom.

„da li razumijete moj rad
da li je važno da
razumijete moj rad?“
(s vrata ateljea kolegice
novomedijske umjetnice)
ili ga osjećate?



JASNA JASNA ŽMAK TO PETAR SARJANOVIĆ SEP 26

pišu: Jasna Žmak i Petar Sarjanović



jasna jasna žmak to petar sarjanović sep 26

imam prijedlog!

da napišemo zajedno tekst za četveroruku, za ovaj novi poziv koji si pretpostavljam i ti dobio? i to tako da se počnemo dopisivati o temi, ranjivosti u izvedbi, i onda do deadlinea imamo čitav tekst, sastavljen od tih mejlova, i

ha, što kažeš?

, htjela bih da prvo počnemo razmišljati o ranjivosti publike. nekako mi se čini da ovaj poziv prije svega cilja na izvođačku ranjivost, ranjivost na sceni, a mene zanima što je sa ranjivim gledateljem?

petar sarjanović to jasna jasna žmak oct 1

hej jasno

prica je ovakva

prije nekoliko mjeseci me prijatelj matthieu pitao zelim li osmisliti clanak za „journal”. zovi to sudbinom, no taj intervju sam planirao napraviti upravo ovako kako si ti meni predstavila nasu mogucu kontribuciju novom broju citanke :)

opcija u kojoj na intervju dolazim oboruzan diktafonom mi nije bila draga jerbo se obje strane moraju pretvarati kao da je posrijedi normalna komunikacija,

s druge strane da sam pitanja poslao unaprijed mejlom cilj tog intervju bio bi unaprijed definiran, a komunikacije, jelte, nepostojeca.

umjetnica na kraju nije imala vremena (citaj: koncepcija joj se nije svidjela), tako da sam cijelu stvar odradio s frendom burkhardom ()

elem, forma koju si mi predlozila mi se dopada, zahvaljujem na upitu za visetjednu prepisku, objerucke prihvacam, s malim zakasnjem doduse, proteklih nekoliko tjedana sam vise proveo u prijevoznim sredstvima nego van njih.

kaj se tice ranjivosti, odnosno gledataljske ranjivosti - buduci da si ti inicijatorica naseg digitalnog dijaloga, sigurno si imala nesto na umu.

cijenim hrabrost, kako tvoju, tako i cetverorucnu.

pusa,

p

jasna jasna žmak to petar sarjanović oct 12

EVO ME NAPOKON!!!!

[REDACTED]
[REDACTED]
i meni se čini da je ovo jako dobra forma, iz perspektive teme koju je četveroruka predložila. pisati pismo prijatelju, a znati da će ga čitati razni ljudi, a ne samo on, to otvara neki prostor ranjivosti, jer pismo prijatelju je intimna forma, a čitateljstvo će biti sve samo ne intimno (iako, ako uzmemo u obzir „veličinu” naše kulturne scene, sve zapravo i dalje ostaje u nekim intimnim okvirima:) pa hajmo ovako. ono što je meni prvo palo na pamet kad sam pročitala tu temu, taj poziv, bila je ranjivost u onom doslovnom, fizičkom smislu. i onda sam shvatila da sam, usprkos ekstenzivnoj izloženosti takvim, doslovno ranjenim tijelima, zapravo samo jednom bila u prilici da tako nešto gledam uživo. [REDACTED]

[REDACTED], [REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED].
onda mi je na tu sliku direkt pala slika iste takve moje, doslovne fizičke ranjenosti, koju danas, sedam godina kasnije, i dalje nosim sa sobom kao „uspomenu” s jedne izvedbe. znaš već o čemu pričam. marko mandić i njegov „mandichmachine” u &tdu, on koji igra hamleta (ja mislim), ja koja uzimam pištolj (kazališni) i pucam u njega. i onda počinje to zujanje koje nikad nije prestalo. [REDACTED]

[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]. a kazalište, bez obzira na svoju iterativnu formu, ipak nekad staje, nikad nije beskrajno, okvir se ovako ili onako uvijek dokida, za razliku od mog zujanja, i onda osjećam da bi ono opet pobjedilo i to me kako rekoh obeshrabruje.. al dosta o tome..)

i kad ispišem sve ovo, opet shvatim da sam skroz fulala fudbal, jer pisalo je ranjivost, ne ranjenost [REDACTED] [REDACTED] i onda pomislim ovo što sam ti gore napisala, kako mi je puno zanimljivije razmišljati o ranjivoj gledateljici nego o ranjivoj izvođačici (sad mi pada na pamet, a tek „ranjivi redatelj”, koliko bi to bila zanimljiva tema! je jedini namjerno he) jer ranjivost izvođačice je nekako ubrojena u samu izvedbu, ali što i kako raditi s takvom gledateljicom?

pale su mi na pamet sve one situacije u kojima se ljudi zabrinuto pitaju „jel uključena i publika?”, kako se otvaranje prostora za tu famoznu „aktivnu publiku” može promatrati kao neki oblik ranjivosti. točnije, „aktivne ranjivosti”, jer kao što smo davno naučili, publika je uvijek uključena, htjela ili ne, to je ugovor koji se potpisuje ulaskom u dvoranu. pa bi onda u toj paradigmi ova koja nije „direktno uključena” valjda bila „pasivno ranjiva”. haha, kakva terminologija.

[REDACTED] ali scenska izloženost ipak znači veću ranjivost, zar ne (sad shvaćam još jednu divnu prednost ovog tipa teksta. možemo biti kolokvijalni bez da budemo banalni:)

puse iz poljske

petar sarjanović to jasna jasna žmak oct 21

jasna bok,
napokon, evo me medju zivima, krecem odmah bez okolisanja
mislim da su konvencije danasnjeg gradjanskog teatra koje su se formirale jos u 19. stoljecu (zamraceni auditorij, fizicki imobilitet publike, potpuna tisina u publici tijekom predstave, odvojenost gledalista



od scene etc) definitivno utjecale na osjecaj sigurnosti kazaliskih gledatelja, pogotovo u usporedbi s izlozjenosti koju izvodjaci susrecu stupajuci na scenu. [REDACTED]

[REDACTED] fokusirana kazaliska posjetiteljica postaje sultljiva filmska eskapistica, sto je nemali apsurd uzimajuci u obzir koliko je nepristojna publika u post-renesansno doba u raznim zemljama diljem evropskog kontinenta zapravo bila (divljaci iz partera pariskih kazalista osamnaestog stoljeca koji su pili, zderali i dobacivali komentare su valjda najbolji primjer gledateljskog nemira [REDACTED]).

uzimajuci u obzir cinjenicu da danas ulazimo u kazaliste gotovo na jednak nacin kao sto stupamo u kinodvorane, ipak bi se usudio reci: bila kazaliska publika „aktivna” ili ne (odnosno predstava „interaktivna”, sto god to trebalo znaciti), cini mi se da je „ranjivost” o kojoj pricamo i dalje prisutna i u gledateljskoj i u izvodjackog ulozi. na pamet mi pada moja osobna fizicko-emocionalna trauma koja me godinama sprecavala da uopce nogom stupim u teatar - od same cinjenice da je moja prisutnost u kazaliskoj dvorani mogla biti zamijecena bih dobivao napadaje anksioznosti. u momentu raspada sistema svaki izlazak u javni prostor bio je popracen iracionalnim osjecajem straha - [REDACTED]

odlazak u kazaliste mi je bila nemoguca misija. u kino sam doduse jos uvijek odlazio, i to redovito (sa zakasnjem od nekoliko minuta koje mi je dopustalo da ostanem nezamijecen u mraku), no nikako se nisam mogao suociti s cinjenicom da sam prilikom odlaska u kazaliste izlozen, da je dolazak u teatar, ulazak u dvoranu, iscekivanje pocetka predstave, kao i izlazak iz kazalista javni cin. posljednja stvar koja mi je tad trebala u zivotu bila je „small talk”, zadovoljavanje uvjeta pristojnosti zagrebackih kazalistaraca.

e sad, vjerojatno je jedan od razloga zbog kojeg ovo pisem slican tvom - [REDACTED]

[REDACTED] no, ideja mi je bila naglasiti kako je odlazak u kazaliste, cak i u puko „pasivno ranjivom” (super ti je ta novokovanica, daj ju licenciraj) smislu koji si ti napomenula (meaning predstava nije „interaktivna”), uvijek javni cin. mi kao redoviti kazaliski posjetitelji mozda ne primjecujemo taj bazicni korak koji je potrebno uciniti kako bi posvjedocili javnom kazaliskom nastupu, no cini mi se da posjet kazalistu nije jednak odlasku u supermarket niti usporediv s nekom drugom bezazlenom svakodnevnom radnjom (tankanje auta na benzinskoj ili posjet kvartovskoj knjiznici). kako izgledamo, kako sjedimo, kako se drzimo, kako govorimo, s kim se u kazalistu druzimo, koliko glasno pljescemo, kako mirisemo etc - ta pitanja mozda nama nisu toliko bitna, no osobi koja u kazaliste dodje jednom (ili nijednom) u godinu dana, predstavljaju prilican problem. trenutno ne mislim samo na konvencije ponasanja prilikom posjeta kazalistu, nego na fakt da je za samo bivanje u tom javnom prostoru potrebno prvo stupiti u njega na nacin na koji ne stupamo u kosarkasku dvoranu niti u umjetnicku galeriju. postoji doza javnosti u ritualu odlaska u kazaliste koja mislim da svaku posjetiteljicu kazaliskog dogadjaja cini „ranjivom”, [REDACTED]

[REDACTED] moj prvi odgovor bi bilo - da, naravno, izvodjacka pozicija je daleko „ranjivija” od gledateljske. tijelo i govor pojedinca su istaknuti na pozornici, dakle podložni analizi i kritici, sto mi se ne cini kao jednostavna pozicija. no, sad si mislim, prije par dana sam bio na predavanju richarda schechnera koje je bilo organizirano na velikoj sceni u kaaitheateru. predavanje je bilo cista klasika: on sam na sceni, video projektor u pozadini, predavanje tu i tamo prekinuto fotkama i pokojim video klipom, [REDACTED], na kraju mlaki q&a. predavanje uglavnom dosadno, argumenti isti ko i u sedamdesetima, grafovi iz osamdesetih. no, nacin na koji je on nastupio pred nama je bio stvarno fascinantan. taj frajer je toliko narcisoidan do te mjere da sam si pomislio da je cijeli taj projekt izvedbenih studija samo jos jedan u nizu sjebanih kolonijalnih disciplina zapadne macho humanistike, a nikako novi tip znanja o kojem bi trebali raspravljati. lecture performance postupno neosvijjesten i nesvjestan vlastite performativnosti.

[REDACTED]
[REDACTED]
mi drobimo o ranjivosti i izloženosti, a drugi koriste izvedbu kao način zauzimanja prostora. u javnom prostoru se može sagraditi javna pozornica, a nju jedan dio populacije ne veže uz pojmove poput ranjivosti, osjetljivosti, izloženosti, patnje ili straha. za neke ljude scena nije prostor refleksije, autokritike ili spoznaje, već prostor sirenja vlastite propagande, egomanije, ideologije, način na koji dolaze do rekognicije, sljedbeništva ili adoracije. krhkost im je zadnja stvar na pameti - u svojoj izloženosti oni pronalaze vlastitu sigurnost. trenutno čak ni ne trebam siriti analizu van polja izvedbenih umjetnosti - ne znam kako je sad u eri gospodje vrgoc, no prilično sam siguran da u doba kad sam još pokorno pohodio repertoar zg kazalista ([REDACTED]) ne bi mogao pronaći niti jednog člana ansambla zgcog hnka koji bi mi o svojem glumackom umijecu pričao iz pozicije „ranjivosti”.
ranjivi redatelj, veliš? sjajna ideja

jerome bel: „disabled theatre”. negdje u prvoj četvrtini kad sam shvatio u kojem se smjeru razvija predstava, kako je cijenjeni francuski redatelj napravio suvremeni freak show s osobama koje imaju downov sindrom a koji se snobovskoj publici evropskih kazalinskih festivala predstavlja kao „high art”, padam u depresiju. pola sata kasnije mislim si šta bi se u predstavi praktično dalo napraviti da se izbjegne očita eksploatacija „disabled” ([REDACTED]) osoba i shvaćam da se mr bel ni na koji način nije približio ansamblu s kojim je radio. nema tu nikakvog govora o ranjivosti ili izloženosti: pa gospodin bel je konceptualist! ne bavi se on ničim drugim nego teatrom! jebe se njemu tko su mu performer, jesu li to djeca robovi iz jugoistočne azijske, sijamski blizanci, kripli ili vijetnamski preprodavači cigareta. [REDACTED]
[REDACTED] i, naravno, čovjek je napravio freak show kakav evropa nije vidjela još od brisela 1958. (citaj: human zoo, kongolezani dopremljeni da budu izložbeni primjerci), [REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]

sve u svemu, valjda želim reći da je taj teatar očito mjesto gdje gledateljica, izvodjica i redateljica mogu biti ranjive, no to ne znači da će taj javni prostor uvijek biti koristan na takav način.

[REDACTED]
htio sam nešto napisati o ovom našem okviru koji mi se više sad ne čini tako simpatičan kao prije par tjedana, [REDACTED]
[REDACTED] slobodnog dana od mjeseca jula još nisam imao, fakat sam iscrpljen, sorry, htio bih biti odgovorniji ali mi životni uvjeti (citaj: bankovni račun) to trenutno ne dopustaju.
grlim
pusa iz belgije

jasna jasna žmak to petar sarjanović oct 24

dobro si poentirao to sa neranjivošću narcizma, zapravo, da. imala sam na umu neke druge predstave kad sam o tome pisala (iako je primjer koji sam spomenula u prvom meglu, mandićmachine eklatantni primjer demonstracije izvođačke virilnosti, ono, merjanje svih uloga koje je mandić ikada odigrao u životu, može li narcisoidnije :) ali, opet, ne mislim da za to treba „kriviti” samo glumce [REDACTED]
[REDACTED] ili, ako ćemo citirati lascha, jednostavno, cijela kultura (narcizma). mislim, po meni je najgore što vrlo često isto vrijedi i za proces, previše često. a osobno, što više iskustva imam u radu, sve više shvaćam koliko mi je proces bitniji od predstave, način od cilja. mislim, ranjivost je u tom smislu samo jedan od aspekata, možemo ju zamijeniti „otvorenošću”. i opet mi je tu zanimljiv taj odnos uloga, nismo se dotaknuli dramaturga uopće, ali i to bi me zanimalo, kako izgleda ranjivi dramaturg, jer i on zapravo stoji uz bok zaštićenom redatelju, nasuprot više ili manje izloženog izvođača. [REDACTED]
[REDACTED]



toga što će mi se „dogoditi”, [REDACTED] zato sam se, nekoliko godina poslije, i dobrovoljno javila da upucam mandića. naravno, ne mislim da je jedna predstava bila presudna, vjerojatno je to bilo kazališno iskustvo i osobno samopouzdanje, ali zanimljivo mi je razmisliti o one dvije tvrde kategorije koje odbijaju bilo kakav oblik „uvlačenja”, koji su mehanizmi kojima ih se može omekšati.

[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]:D ali predlažem slijedeće, kako da tome doskočimo - kad prekopiramo mejlove u word, samo zacrnimo pojedine dijelove teksta. ne kao cenzuru nego kao izoštravanje teza. [REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]

petar sarjanović to jasna jasna žmak oct 26

jasnice,

kad sam spomenuo da postoji moment nelagode s formom, mislio sam na to da sam se uhvatio u nekoliko navrata kako ne pisem mejl samo tebi, da je cijenjeno neintimno citateljstvo već uglavljeno u nasu intimnu korespondenciju. [REDACTED]

[REDACTED] također sam primjetio kako tražim registar, migoljim između kvaziteorije, esejistike i privatnog, da tražim riječi kako bi mi misli bile prohodnije ili zvucale pametnije. [REDACTED]

[REDACTED] imao sam osjećaj da sam pretjerano pojašnjavao stvari „generalnoj” publici, a premalo gdjci zmak.

[REDACTED] čak i nakon sve te dvadesetostoljetne teorije o politickom koje je privatno i o refleksiji javnog prostora u onaj intimni, i dalje nisam obozavatelj pretjeranih izljeva osobnog sadržaja u javni prostor. takav nerafinirani intimni materijal često producira osjećaj nelagode u meni, misli mi se zgrce, i samo čekam kad će prestati taj napeti trenutak, [REDACTED] nije problem u onome što će se dogoditi, nego što sve trebamo kao gledatelji proći da se suspens isprazni. osjećaj je sličan onome kad je nekom neugodno na sceni pa se ta nelagoda prelije preko rampe. ne znam otkud to dolazi, mislim da postoji nešto u „nepragmaticnosti” cina dijeljenja osobnog sadržaja s potpunim strancima. [REDACTED]

malo sam se bojao kako će „nasa” komunikacija zaposjesti taj prostor „svih”, [REDACTED] [REDACTED]:)

kaj se tiče tvog proslog mejla, ovaj odnos procesa i produkta mi je zanimljiv - [REDACTED] nedavno sam imao mogućnost organizirati jedan event u berlinu, nešto poput showcasea berlinske performing arts scene, no ima tu i muzicara, kao i visual artista. cijela stvar počinje predvečer i završava rano ujutro sljedećeg dana, prezentira se cca dvadesetak umjetnika, prostor je stara tvornica neznamcega u alt treptowu. koncept je „try out”, ljudi isprobavaju ideje pred publikom, ne prezentiraju se gotovi piecevi. e sad, [REDACTED] nekoliko puta sam već bio na njihovim proslim eventima i nisu mi se pretjerano dopali - jebiga, za razliku od ostatka mojih berlinskih poznanika, ja sam [REDACTED] oduvijek vjerovao kako institucije nisu apriori zle i ljigave, tako da mi ispocetka ideja da organiziram diy event u prostoru oronule tvornice na kojem se može vidjeti sirov materijal seksi berlinskih umjetnika nije bila pretjerano napeta.

[REDACTED] nisam dugo van balkana, al dovoljno dugo da zamijetim konzumeristički pristup zapadnoevropskih kazališnih institucija - predstave uspijevaju ili ne, umjetnici dobiju pass ili ne dobiju, pogotovo na festivalim tipa kunsten ili na trzistima poput francuskog gdje je konkurencija među kazalistarcima jednaka onoj među



clanovima baletnih ansambala ruskih renomiranih institucija (citaj: bacit cu ti kiselinu u facu samo da bi dobio tvoju poziciju). organizirajuci spomenuti berlinski event i pricajuci s umjetnicima mi se potvrđuje teza da je svima nama iznimno potreban prostor pogreske. nazalost, sistem je potpuno odstranio mogucnost „lijenosti” ili neproduktivnosti. iako se silno trude, vecina kazalistaraca ipak ne dostizu rezultate projektnih menadzera, a cini mi se da je to danas jedini model uspjesnosti mladih kreativaca.

primjer: trajal harrel je nedavno imao „retrospektivu” u londonskom barbicanu. super mi je bilo vidjeti dijelove iz radova prije „twenty looks” faze, a i dijelove predstava koje jos nisam vidio. istovremeno, gledam neke njegove rane radove i mislim si, jebate kaj je trajal pokusao biti konceptualist à la francaise prije neg je suvremenoj plesnoj sceni otkrio vogueing? takodjer, neki radovi su mi potpuno nejasni - „in the mood for frankie” mi je potpuna enigma, a fascinantno je da dolazi taman pred „caen amour”. „caen” je divan, nakon sto sam ga prvi put vidio sam pozelio zagrlit i izljubit trajala, i to ne samo sto je napravio sjajan event, nego sto kulturu i kulturne fenomene percipira horizontalno, sto uspijeva kazalisnim snobovima odraslima na strogoj podjeli visoko-nisko reci: hej, povijest plesa (i umjetnosti) je konstrukt, odredjene momente smo istaknuli, vecinu zanemarili, hoochie koochie i ini striptiz showovi su jednako bitni za genealogiju i nastanak modernog plesa kao i loie fuller i mary wigman.

„caen” se ne bi dogodio da on nije napravio „frenkija”, kao sto se „twenty looks” ne bi dogodio da nije napravio nekoliko dubioznih konceptualnih eksperimenata. umjetnickog izricaja kao ni evolucija necije umjetnicke vizije nije podložna pravilima trzista. zovi me cinikom, ali mislim da mogu proreci na sta ce vecina prestava izgledati ako institucije odabiru projekte po principu kojem prirodnjaci rade i zamisljaju svoja znanstvena istrazivanja - ako su ti ciljevi i rezultati istrazivanja poznati prije odlaska u studio, zasto onda uopce odlazis u taj studio (). elem, ti spominjes proces, ja velim pogreska. nije toliko daleko jedno od drugoga, kaj ne?

bio mi je super tvoj zadnji mejl, imam puno mini komentara koji su nevezani za nit vodilju ove nase diskusije, moram spomenut barem par:

- negdje mi je u primozgu bilo da ti je tinitus krenuo kad si radila s frljicem u rijeci, a ne kad si pucala na mandica u itdu. jasna, pa jesi ti svjesna da ti je zujanje u usima pocelo kad si se osokolila da budes aktivna participantica i upucas polugolog misicavog strejt muskarca na sceni zagrebackog studentskog kazalista? jasna lezbaca puca na strej maco slovenca! ! pa to je naprosto genijalno!

ova tvoja situacija je toliko podatna za njejdz interpretacije da se nisam mogao suspregnuti

- super mi je da spominjes „kazaliste nase i vase mladosti” jerbo sam se na toj predstavi osnazio da budem aktivni clan publike i ukradem one pare koje su ljudi ostavili nasred pozornice :)

- da, ni meni vise nije frka bit dio interaktivnog kazalista, no ono sto radi ann liv young, kolikogod cijenio njen rad, kad se sherry pojavi ispred mene s mikrofonom u ruci ja se instant poserem u gace

- smijesno, lascha sam isprintao prošli tjedan,

- tenks na preporuci, poljaka koji te rasplakao bum gledao sljedeci tjedan u briselu, genijalno e sad, imam jos jednu misao u glavi, nisam jos u potpunosti siguran gdje vodi ono sto zelim reci, al ajmo probat. mozda sam se prebrzo zakacio na tvoju ponudu - da,

zagrebacki kontekst nam je zajednicki, no trenutne zivotne okolnosti trenutno drugacije. iskreno, iz moje perspektive, zapadnoevropski kazalisni model je gotovo u potpunosti izbacio „ranjivost” iz svoje terminologije. trenutno ne govorim samo o intucijama mastodontima, nego i o citavoj hordi mladih umjetnika koji se trenutno pokusavaju probiti na trziste. berlinskim seksi performerima ne pada na pamet

ogoliti nista drugo osim svojih kurceva i pizdi - nemam nista protiv, [REDACTED] no ponekad se zazelim drugacijeg pristupa ljudskoj seksualnosti. takodjer, oh kako bi volio da se spangberg ili netko od njegovih pokornih klinaca epigona ([REDACTED]) emocionalno ogoli na sceni - to bi stvarno bila prava umjetnicka revolucija.

s druge strane, citam sto cetveroruka pise na svom sajtu, [REDACTED] pa se pitam: sto znaci u kontekstu rvacke i njenog patrijarhalnog drustva poticati govor na temu boli, patnje, suosjecanja, ranjivosti ili traume. istovremeno, na sajtu se spominje „zenski” princip, stogod to trebalo znaciti. okej, ne ocekujem da su svi ljudi u mom okruzenju zagrizeni antiesencijalisti, da su verzirani u kvir teoriji ili da hejtaju na politku identiteta, no, vezivati bol, osjecaje, ranjivost i „zensko” u kontekstu u kojem velikom vecinom kazalinskih institucija, od gradskih teataru do akademije dramskih umjetnosti (istina, trenutno je vrgocica intendantica hnka a abramovicka zkma, no ne cini mi se da se njihovo vodstvo odlikuje nekom radikalnom feministickom agendom) vlada zestoki macizam, cini mi se kao opasna strategija. ponavljam: iz moje perspektive ranjivost se mozda cini kao neistrazena eticka i umjetnicka strategija koja definitivno nedostaje u kreativnom univerzumu privilegiranog zapada, no mislim da u 2017. skupina kreativnih zena u hvatskom kontekstu bi trebalo moci ponuditi nesto drugo osim ponavljanja starih tropa o zenskom i emocijama, o zenskom i suosjecanju, o zenskom i boli.

takodjer, ne bih volio da se moji protekli mejlovi protumace kao da zagovaram ranjivost kao jedini nacin stvaranja dobre umjetnosti. dapace, art se cesto radi bez ikakvog doticaja s ikojim od pojmova koje smo spominjali i analizirali u proteklim mejlovima - svi dobro znamo na koji nacin [REDACTED] osoba koja je rezirala tvoj prijelomni kazalinski trenutak, tretira svoje izvodjace i suradnike. moj prijelomni trenutak u kazalistu ([REDACTED])

[REDACTED] rezirao je [REDACTED], [REDACTED] kad sam po prvi puta vidio na koji nacin on komunicira sa svojim studentima, smrznuo sam se od gadjenja. takodjer, da povezem ovu misao s onim sto sam spomenuo u proslim mejlovima - sjebani zapadnoevropski produkcijski uvjeti su povezani s neranjivoscu kazalinskih velicina koje taj isti sistem pokusava ustolicit i proslaviti. svi mi i dalje opcinjeno tragamo za nekim novim „genijem” (muski rod, naravno) koji u svojem manicnom kreativnom pohodu samo nize jednu genijalnu kreaciju za drugom i ostavlja svoje testosteronske tragove po svim velikim zapadnoevropskim institucijama. umjesto da mijenjamo nacin govora, da priznamo da bez pogreske ne dolazimo nikuda, da losa predstava ne znaci smrt necije umjetnicke karijere, da nam je potrebno vrijeme kako bi formirali i artikulirali vlastitu umjetnicku viziju, te da je konstantno nadogradjujemo i razvijamo, mi slavimo velicine [REDACTED] ono sto me zaprepastilo i kod belove predstave i kod schechnerovog predavanja nije toliko grozomornost njihovog nastupa nego standing ovation koji su obojica dobili. od te cinjenice dobivam nocne more.

iako sam kritican prema nacinu na koji se cetveroruka i njihove kolaboratorice bore s vlastitim kontekstom ([REDACTED]) na neki nacin iznimno cijenim sve te marinine i sonjine „pokusaje” - pritom mislim i na konkretne marinine predstave kojima su pokusaji u podnaslovu (siguran sam da ih je bilo barem dvije, a to znam jer smo i sonja i ja nastupali u njima i bili involvirani u njihov nastanak), kao i na ostatak njihovog umjetnickog rada i osobnog angazmana na kazalisko-plesnoj sceni u regiji i sire. da se nadovezem na nasu diskusiju o procesu i predstavi te pravu na gresku - mislim da je i sonjin i marinin rad prije par godina bio u potpunosti neinteligibilan svim tim hrvatskim akademskim redateljima i plesnim institucijama kroz cije sito moras proci da bi dobio prolaznu ocjenu (meaning mogucnost rada i koju sitnu paru od intitucija u kulturi), no tek se nakon nekoliko godina njihovog „nevidljivog” (stavljam navodnike da naglasim cinizam) rada ocrtavaju konture umjetnicke vizije i vokabulara koji je potpuno drugaciji od ostalih „produkata” hrvatskog kazalisko-plesnog konteksta.



takodjer cijenim tvoj intuitivni pokusaj da me uvuces u taj isti kontekst od kojeg u posljednjih nekoliko godina uspješno bježim kao vrag od tamjana. tenks, nisam dugo pisao na srpskohrvatskom, malo je cudno no nije tako strasno kao sto sam mislio da ce biti.

ljubim,

x

p

jasna jasna žmak to petar sarjanović oct 26

što se tiče ovoga oko artificijelnosti naše komunikacije, rekla bih da sam to osjetila na par mjesta (zato sam i predložila zacrnjivanje :D) plus mislim da bi dalo neku lijepu dinamiku za čitanje.

, pomislila sam „lako tebi u emigraciji, ali ja ću se još dugo morat gledat s njima” hahaha, neka druga vrsta ranjivosti.

probat ću prvo onda ovaj prvi veliki dio tgvpj mejla dovesti malo bliže u vezu s ranjivosti, ovaj o stanju na berlinskoj i francuskoj sceni, institucijama, protokolima, programerima, itd.

ono što je meni prvo palo na pamet dok sam čitala sve to bio je - indoš. ali on mi dođe kao logični antipod svega što pišeš o tome kako stvari

funkcioniraju na tom famoznom zapadu. posvećen razvoju vlastite umjetničke ideje, beskompromisan u traganju za vlastitim protokolima, bez interesa za probojem na to tržište. iako osobno znam imat problema sa tom „upornošću koncepta”, iako bi mogli diskutirati o tome koliko je njegoova ranjivost postala manira, i koliko možda teži za drugom vrstom afirmacije, i koliko je samog sebe na domaćoj sceni na drugi način institucionalizirao, ipak je on rijedak primjer autora kod kojega taj odnos estetike i operiranja u društvenom polju prati neke druge načine.

što se tiče četveroruke, zanimljivo mi je to što pišeš. moram priznati da ih zapravo pratim s velike udaljenosti, bila sam daaaaavno na prvoj od konferencija koje su organizirale i bio mi je zanimljiv community koji se tamo okupio, ali istovremeno nisam se osjećala skroz at ease sa principima koje pokušavaju afirmirati. mislim da je to zapravo ovaj esencijalizam koji sam osjetila, o kojem i ti pišeš. i naravno, veliki osobni i politički problem sa diferencijacijom ženskog i muškog principa. to je mislim skroz osobna stvar, iako je daleko od toga da mislim da je taj macho way jedini, mislim, u hr institucijama zasad je (). tu mi je zapravo dobar primjer, on je jedini redatelj kojeg znam koji ima soft pristup u radu sa suradnicima, iako varira stupanj horizontalnosti u smislu donošenja odluka, dakle on uvijek ostaje odgovorni autor, redatelj, koreograf, ima nešto u njegovom načinu komunikacije koji uvažava sve uključene, a ne samo sebe. a mislim da se to onda i vidi na sceni, i meni je osobno to najvažniji podtekst njegovih i naših zajedničkih radova. nego, mislim da je to što sam gore ispisala bio i razlog zašto sam predložila ranjivost gledatelja kao temu našeg dopisivanja, da miniramo očekivanja, zaobiđemo implicirani horizont.

a na ovaj popis macho redatelja možemo slobodno dodati i fabrea () gledala sam sad u bgd olimpa i bila toliko iziritirana, meni je to sve bio jedan veliki lijepi spomenik samome sebi, narcizam koji izlaze kroz sve pore, makar su ta tijela na sceni nominalno ranjiva, iscrpljena, oznojena, izlupana, izmoždjena, itd. sve što sam ja vidjela bila je namjera izazivanja fascinacije kod gledatelja. i onda mi je ovaj isti spangberg kojeg ti spominješ došao kao divan antipod tome, u nešto kraćem trajanju doduše (mislim na „nat ten”) ali u atmosferi potpuno suprotan, mogla sam zaspati (), bez spektakla, bez mistifikacije. zapravo, u ovo posljednje nisam baš sigurna, mislim da ju morten samo gradi drugim sredstvima, i pitanje koje mi se poslije vrzmalo po glavi bilo je - al jel on ikad bio na afteru? :D

IZNUTRA VATRA, TRILOGIJA NEMOĆNO TIJELO

piše: Angela Schubot

S engleskoga prevela Ivana Slunjski

Duboka struja.

To je skrivena struja koju stvarno trebaš slijediti.

Ne samo na njezin početak i tada ponovno požuriti nego stvarno ju slijediti. To sam rekla.

Zašto bih odmah htjela biti negdje drugdje? Zašto trebam redovnika koji mi govori da ustrajem na tome?

To je poput duboke struje koja me pokreće, kao da se svaka stanica razmata ili rastače...

Uoči da se sve više otvara kako dopijeva pod površinu.

Što se zapravo otvara?

Hmm... to je kao kad prostor doživljavaš mnogo većim nego što jest.

I tako stvarno čini nešto za mene. Sad je stvarno nešto posebno: jednostavno jest. Sad ju mogu pustiti. Koliko još činim iako se trudim ne činiti ništa. Zapravo uglavnom samo opažam to. I onda slijedi pad, dubina. Onda dolazi kanal. Kanal iznutra. U koji se upada i više ne pokušava izići. U redu je ipak da je u početku manji ili da se sužava, tako da ništa nije povezano s njim i nema pritiska na otvaranje. To sam ustvari osjećala već godinama. Ne zapravo otvorenost, nego tijelo koje se pokušava otvoriti.

Zašto si sigurna da se možeš otvoriti ovdje i sada?

(Smijeh) Ne otvaram se uopće. To sam upravo rekla. Čak se ni ne otvaram. Prestala sam se otvarati i to je bilo (šmrkne) doista ugodno. Ne moram se otvoriti. Ali možda se mogu nekako smekšati.

Osjećam prisutnost poput duboke struje. Mogu, naprimjer, moje pete - mogu im dopustiti da budu posve meke, kostima. A onda usmjeravam pozornost na kosti. I mogu ih vidjeti. Ili mogu pokušati ući u njih. Kad uđem, preplavljuje me - aahhh - takav pokret i tako brutalan da uđem

i ne činim ništa. Kao kad izdahnem. Kao kad zemlju hranim svojim kostima. Pad pod zemlju. Ili se nešto sinkronizira?

Što se sinkronizira?

Moje disanje s padanjem i kanalom. Sa skrivenom strujom. S takvim disanjem iz tijela koje se... kotrlja van. Sada. A sad se kotrlja natrag. Ššš šš šš. Umata se. Sada. Udahni i odmotaj. Ššš šš šš. Sada. I zamotaj. Sad su mi čak i noge brže. Kotrljaj kotrljaj kotrljaj.

Pusti da (otпусти stres... omekšaj) omekšaš, povuci se, bez „ja”, toliko sam daleko da čujem što je još tamo. (nema linearnosti)

Postani porozna. (gustoća/tekstura)

Bez kompulzije / otvaranja silom.

Katkad osjećaš da se tijelo otvara ili da se želi otvoriti, tada se osjećaš kao nešto što se naslanja, okreće prema tebi.

Osjećaš vlastito okretanje prema nečemu i to je dominantnije od onoga što se događa bez okretanja prema nečemu.

Povezujem se okrećući se prema nečemu s čežnjom.

Nekako se buneći.

Ne moraš raditi predstavlja mnoštvo stvari, multidimenzija, superpodloga?... to su oslobađajuće hlače, sjajni veliki spremnik biografije, to je svijet s m... mvijet! i želiš reći da znaš taj mvijet... ne možeš mi to reći... želim da dođeš i staviš nogu u podnožje mvijeta.

Mislim da ne radim ništa.

Nisam ni počela.

Nema pomaka. Ništa nikamo ne ide niti me vodi nekamo.

Neće se dogoditi.

Ljepota se možda i ne pokaže.

A pozornost se neće skrenuti na sebe.

Ništa se ne sinkronizira.

Čak se ni to neće dogoditi. Energija se neće inkarnirati u tijelo.

Nemoj činiti ništa. Čak ne puštaj ništa unutra. Nemoj ni čekati bez očekivanja.

Neću ništa drukčije osjećati kad bude gotovo.

Nego prije. Kad je počelo.

Neću ništa ni naučiti. „Za život” - (kako bih se bolje osjećala s drugima - kako bih se sama bolje osjećala, kako bih usrećila druge). To se neće dogoditi.

Neću to učiniti i neću prihvatiti nečinjenje.

Nema prihvaćanja u svemu tome.

Onda moraš sve otpustiti, i onda ponovo, i možeš zapravo nastaviti tako godinama. Samo uoči gdje se nalazi napetost i pokušaj to otpustiti. Katkad to možeš otpustiti ako potpuno uđeš u to, a katkad kad se koncentriráš na nešto drugo. Usredotoči se na nešto drugo. A poslije ćeš opaziti: otpušteno je. Oslobodi se namjere koja te pokreće... Koju zapravo stvarno volim. To je kao izostanak fokusa. Kao da: ne želi stvarno biti praćeno. Nikad ne znaš kako se to zapravo dogodilo. I tako mogu nešto

slijediti. Neka vrsta evolucije. Mislila sam da moram ostati uz skrivenu struju, ne žuriti naprijed. A onda mogu, samo se događa... nešto - i uopće ne znam kako se to dogodilo. A također može biti lijepo, dar, to što se događa - uopće. Primjerice, mogu ući u nešto, u vratni kralješak, primjerice, i samo ostati tamo. Ako samo ostanem tamo. Jednostavno ne znam. Ne znam. Htjela sam nešto reći. Katkad mogu ući nekamo i sve drugo otpustiti u potpunosti hahahaha. Onda opažam kako se cijelo tijelo pomiče otamo. Što više pustim, to se više kreće. Sad se moje tijelo ponovno otvara. Događa se sve vrijeme ionako.

Udaljila sam se posve...

Čini mi se tako banalno.

Je li to u tebi drukčije? Na različitim mjestima? Postoji stalnost u tom otvaranju i zatvaranju. A onda postoje različita područja. Imaju različite obujme i gustoće. I emocionalnije, ispunjenije čežnjom ili radošću ili tugom. Ili linearnije ili organskije, zaobljenije.

Dokaz da je živuće. Kako možeš znati? Što je to što omogućuje bilo komu da zaključi?



Izvedbene konferencije - Ranjiva tijela





Izvedbene konferencije - Ranjiva tijela

Dokaz da je živuće jest to što to nikad ne bih mogla zamisliti.

To ostaje nepoznanica.

Što je tako posebno, jer nikad prije nisam mogla to zamisliti. Tako je jedinstveno.

Je li dakle posve komplicirano ili je posve jednostavno?

Uvijek je drukčije. To je uvijek jako zbrkano u tebi.

Dolazi li od tebe ili ide prema tebi?

To također ovisi. Katkad se to dogodi, a katkad samo osjećaš kako se želiš suprotstaviti, ali tamo nema ničega.

Što se događa s tim što je bilo?

Tim što se nekako smanjilo.

I koje je bilo ništa?

To postaje življim.

Postaju li sličniji?

Pa, samo ima više prostora.

Razlikuje se na jednaki način.

Ne znam više što je to uopće.

Istina.

Ali to što je bilo u tvom je tijelu?

Potpuno u tvom tijelu.

Naravno, nešto se dogodilo nečemu. Dobilo je pozornost, a druge stvari nisu. Tamo gdje se

ništa ne događa, to je nepoznato. I nitko nije bio tamo.

Koje su druge mogućnosti da se stupi u kontakt, osim vizualno ili dodirom ili osjećanjem?

Kako se stvari odnose jedna prema drugoj. U kontaktu... ako se... smiješ (smijeh). Nemam pojma. Kao kad je skroz senzualno. Hahahahaha. Ne znam. Kako stupiti u kontakt... Vibriranjem i kretanjem. Stapanjem i razdvajanjem. I. Pričekaj da vidiš što će se dogoditi (smijeh).

Tako bi također mogla biti u kontaktu: samo čekaj dok ne dođe.

Da! (smijeh) Mislim da ti mnogo toga može doći. To je ono nevjerojatno - da se sve uvijek događa, naravno. Nema toga što se ne može dogoditi. Ali, naravno, velika je razlika u tome što prvo dolazi ljudima. Ovaj široki tok, primjerice, dolazi meni, ali drugima možda dolaze boje ili misli. Ili sjećanja ili slike. Neke vrste simbola ili fantazija... nemam pojma.

I kako bi trebalo biti... tko može uopće pohvatati sve što se događa?

Da, i ja se to pitam. Tako je.

Tko zna, mnogo toga moglo bi se dogoditi.

Točno.

I onda tražiš gdje je to i ništa ne dolazi, i „ništa

se neće dogoditi”, i sve što se događa temeljiš na tome, i tada se dogodi. A onda za to nemaš spremnu posudu.

To je istina.

I onda se sve prelije.

Točno. To se totalno može dogoditi. Kao da - nemaš odgovarajući otvor za iskustvo.

Inače ne bi bilo radionica, kad ljudi... ako ne bih mogla reći „kako je bilo tebi?”

Da. Mislim, možeš...

Moglo bi se tako svidjeti ljudima da bi im mogla reći i kako je tebi bilo. Ali nitko ne bi. Nitko ne dolazi i kaže: „Kako je bilo tebi?”

Da, toliko je mnogo, jednostavno previše - premda... Za ljude je loše i kad se ništa ne događa... Kako god. Kad se ništa ne događa, strašno je, naravno. Jer cijeli svoj život misliš da si posebna... jedinstvena, a onda se ništa ne događa i ti si kao: uopće nisam posebna. Jako je to bolno, naravno. A ako se previše događa, onda... ali je li moguće da se dogodi previše? Ili je to samo strah. Znaš li nekog komu je bilo previše?

Mogu zamisliti nekoliko ljudi...

(smijeh) Mogla bih podnijeti mnogo više.

Napeto. Previše stimulirano. Tada mnogo izlazi.

(smijeh)

Previše stimulirano.

Previše stimulirano zapravo znači da ne možeš više ništa primiti. Ne možeš prihvatiti ništa drugo. Već si... ako se zrak zgušnjava, već je preteško za tebe.

Ne, previše stimulirano je poput čudovišta iz Goyine noćne more, nije li? Kad spavaš sama, već se pojavljuju čudovišta.

Da, to sam mislila. Težina zraka već je preteška za tebe. Da, škakljanje vlastite kose u nosu.

Da.

Postaje nekom čekinjastom životinjom koja se mora boriti.

Ali što je to ako te nešto pomiče i osjeća se dobro unutra? Ako se osjeća kao da te voli?

Kao da bi ti se trebalo dogoditi - tako se osjeća.

Da.

Da -

- da je sretno što si tu i da ga uzimaš sa sobom.

Ali to je više od tebe. A ipak te želi upoznati.

Sad mislim da je sve tupo u ljudima.

Da, kao da je sve smrvljeno.

Na vrhu su slojevi.

Točno.

Kao neka vrsta premaza, kao neka vrsta izolacije.

Točno. I to mogu učiniti. Osjeća se kao hahahaha kad se smrvi. I boli, a katkad plačeš.

Tako hahahaha. Pada snijeg. Kao cijevi koje su začepljene i možeš ih očistiti. Moraš biti strpljiva i začepi se iznova i iznova. I kladim se da je većini dosadno.

Ne želim to... taj osjećaj stalnosti ega... tu moć-požudu... ne osjećati ju ni kod drugih.

Ili plivanje u vlastitim govornima... pokretno tijelo može biti ispunjeno bilo kojom fantazijom ulazeći u mekoću.

Tvoj identitet nije nužno onaj koji hoda ulicom... pomaknut iznutra.



JEDAN RAZGOVOR KOJI DODIRUJE RANJIVOST U IZVEDBENOM KONTEKSTU

piše: Đorđe Živadinović Grgur

Jezično prilagodila Ivana Slunjski

Intervju s Igorom Korugom u povodu predstave *Samo moje / Only Mine Alone* Ane Dubljević i Igora Koruge objavljen na blogu 50. festivala BITEF u rujnu 2016.

<https://festival.bitef.rs/en/blog>

Kad gledatelj uđe i sjedne na svoje mjesto, prvo što ugleda vas ste dvoje, gotovo jednako odjeveni, s crnim kapuljačama, u ogromnoj narančastoj kutiji. Na početku mi se činilo, kad je predstava počela, da ste možda dva dijela jedne osobe rascijepljene napola, osobito jer je pokret u osnovi bio jednak, s ponavljanjem snažna simboličnog lupanja glavom o pod i zidove, ali ubrzo je postalo nevažno razmišljati o tome jer je to tjelesno, osjetilno propitivanje prostora postalo još zanimljivijim kad se sinkroniziralo, a osobito kad ste počeli verbalizirati svoje misli i pitanja. Što su vama ta pitanja? Mislite li doista, i koliko često, da radite protiv sebe, da to što radite nema nikakvu vrijednost, u kreativnom nematerijalnom ili materijalnom smislu? Ganjamo li doista uvijek nešto što ne dolazi i nemamo vremena, nitko od nas?

Razumijem simboliku koja se pojavi u glavama gledatelja na početku predstave - da smo dva dijela jedne osobe - iako to nije bila naša izravna namjera. U ovoj predstavi i Ana i ja smo zasebni pojedinci, kao što je i svaki gledatelj te predstave pojedinac. Mi jesmo zajedno u prostoru, u njemu obitavamo, lelujamo se, tjelesno i osjetilima ga propitujemo, ali svatko za sebe, ne opažajući i ne dodirujući jedno drugo... Katkad imam dojam kao da smo dvije životinje u kavezu. Prvi dio predstave dugačak je, spor, minimalan, izazovan za gledanje i strpljenje gledatelja, kao da guši, boli - što ujedno otjelovljuje stanje *negativne* emocije. Sinkronizacija koja potom nastaje između mene i Ane trenutak je u kojem oboje opažamo da nismo sami u takvim stanjima. Što se poslije sve dublje razvija tijekom predstave. Pitanja

i misli kojima ujedno verbaliziramo stanja naših *negativnih* osjećaja naša su autentična samopropitivanja okolnosti i stvarnosti u kojima danas živimo - kapitalističkog realizma kao jedinog političko-ekonomskog sustava i živa ideološkog okvira prisutna u svim domenama suvremenog iskustva, kao danost, više nego kao konstrukcija. Postoji okrutno lijepa izjava britanskog blogera Marka Fishera da je danas mnogo lakše zamisliti kraj svijeta nego kraj kapitalizma. S time se potpuno slažem. Zato sva pitanja koja izgovaramo tijekom predstave označavaju današnju dominaciju kapitalističkog realizma u životima svakog od nas, iz kulturološkog, ekonomskog, političkog, društvenog gledišta, i (za mene najpotresnije) iz afektivnoga. A koliko se često o tome pitam? Doslovno - svakih pet minuta! :)

Za svijet u kojem živite kažete da je kontaminiran, kapitaliziran, konzumeristički i sl. Može li čovjek, a onda i umjetnik, a potom i suvremeni plesač u takvom sustavu ostati neotuđen, prije svega od sebe i svojih instinkata, a potom i od drugog živog svijeta koji ga okružuje, i da ne govori isključivo jezikom financija ili da sklapa prijateljstva samo na Facebooku?

U srži neoliberalno-kapitalističkog režima koji opstaje na principima komodifikacije, korporatizacije, komercijalizacije, konzumerizacije naše stvarnosti danas definiraju se, naravno, i okolnosti u kojima nastaje svako umjetničko djelo. Tako su samostalni umjetnici i kulturni radnici danas primorani biti poduzetnicima s tržišnom

logikom razmišljanja, koji su u neizvjesnim ili privremenim radnim odnosima, spremni na eksploataciju svog intelektualno-kreativnog kapitala, balansiraju na tankoj žici između dvostrukih političkih i ideoloških mjera (samoupravnog ljevičarstva i partijskog sustava), sustavno individualizirani i odgovorni jedino za same sebe. Međutim predstava *Samo moje* ne usredotočuje se samo na umjetnike nego komunicira sa svakim tko danas živi i radi u navedenim, neizvjesnim uvjetima kapitalističkog realizma, u kojem osjećaji kao što su apatija, letargija, depresija, anksioznost, pregaranje, agresija ili tuga posljedično iskaču na svakom koraku. Uspjeh, kompetitivnost, samoostvarenje ili individualizam nametnute su vrijednosti današnjeg neoliberalnog društva koje svi *moramo* postići. Svaka slabost ili manifestacija negativnih osjećaja liječi se istim takvim vrijednostima, osobito zapadnjačkom psihoterapijskom kulturom. Kao odličan primjer mogu poslužiti brojne afirmativne floskule i mantre poznate američke terapeutkinje Louise Hay, koje se kod nas čak svakodnevno brendiraju na ambalažama vode

Jana: „Naučite kako se nositi sa stresom”, „Njeguajte svoju kreativnost”, „Uvijek je pravo vrijeme za sreću”, „Spreman/spremna sam na promjene i s lakoćom se mijenjam”, „Život je radost i izabirem radovati mu se”, „Sve moje veze ispunjene su ljubavlju jer ja izabirem da tako bude” itd. Možemo li to reći npr. čistačici korporativne firme, koja je zbog nemanja stalnog posla primorana raditi za 121 dinar na sat, pola radnog vremena i sama svakog radnog dana čistiti i održavati 550 kvadrata kako bi izdržavala svoju obitelj? Možemo li to reći izbjeglici iz Sirije? Zbog sve većeg izbjegavanja odgovornosti države prema socijalnoj zaštiti građana ostajemo primorani i prepušteni sami se nositi s takvim teretom naših (emocionalnih) života, koji se stalno uvećava. *Naše* priče sustavno se individualiziraju i medikaliziraju da budu *samo moje* i obilježavaju kao *negativne* (za društvo) ako ne prate principe i vrijednosti kapitalističkog režima. Tako (p)ostajemo usamljeni, otuđeni i od svojih instinkata i od svijeta oko nas, skriveni iza profila društvenih mreža na internetu, preplašeni da se prepustimo građenju ljubavnih ili prijateljskih odnosa,



Izvedbene konferencije - Ranjiva tijela



čnično i pesimistično ogorčeni na bilo koje pitanje promjene... Zato je predstava *Samo moje* jedan od načina da se podupre javno i kolektivno priznavanje negativnih osjećaja kao potencijalnog polazišta za građenje novih oblika zajedništva. Ono podrazumijeva prihvaćanje da su negativni osjećaji osnovne društvene i kulturne okolnosti u kojima danas živimo i radimo, bez obzira na to što smo svakodnevno bombardirani neoliberalnim režimom nametnute sreće (putem TV-a, reklama, *billboarda*, interneta, vode *Jana* itd). Takvim priznavanjem jednih pred drugima i s drugima otvaramo (makar) mogućnost za promišljanje nekog drukčijeg svijeta. Jer da bismo uopće razmišljali danas o bilo kakvim društveno-političkim promjenama, nužno se prvo posvetiti reizgradnji naših međuljudskih odnosa, a time i nas samih. Jedino još tu vidim pukotinu/procijep za neki iskorak. Ili nadu.

Zanimljivo je i to što se pitate kako i zašto se zaljubljujemo, a ne „padamo u ljubav”? Što je to u općoj ljudskoj lingvistici i fizici što nas danas dehumanizira, frustrira i čini anksioznim, depresivnim, što nas gura u ambis apsurdna i/ili agresije? O čemu i na što sve mislite kad započnete osobnu abecedu problema i prepreka u ovoj predstavi?

Brojne aplikacije i društvene mreže za instantni *sex dating*, *speed dating*, maniju sebića i iluzije/fikcije identiteta na internetu, potom *masturdating*, brojna uvjerenja da je život samo igra prolaznih pojava, da je najvažnije održavati podobnu udaljenost i ne vezivati se previše za bilo što, niti doživljavati život previše ozbiljno, samo su neke od mantri i praksa površnog konzumerističkog stava i današnjeg načina života ili održavanja međuljudskih odnosa. Ta stalna nedefiniranost, neizvjesnost, fluidnost međuljudskih odnosa („sve može i ništa ne mora”) dovode do toga da smo se ogradili od mogućnosti da budemo iskreni jedni prema drugima, pa i da smo nekako protjerali sentimentalnost iz javnosti, ili da smo izgubili kapacitet opaziti neku drugu osobu oko nas, ili da se u odnosu s drugom osobom (ili više drugih osoba) odnosimo i prema samima sebi, smisleno.

Meni se sviđa teza da „osoba koja ne može biti sama sa sobom ne može biti ni s jednom drugom osobom. Ali ako imamo ljubav, a ne marimo za to kako žive drugi ljudi oko nas, onda to nije prava ljubav.” (Srećko Horvat). Zato mislim da u toj neizvjesnosti ili otuđenosti unutar današnjih društvenih odnosa treba promišljati o nekom novom tijelu ljubavi i empatije. Ali tu uvijek ostaje pitanje kako ljubavlju dotaći tijelo koje danas dodiruje druge ekrane? Kako se otvoriti za empatiju kad se prvo moramo svakodnevno sami izboriti s depresivnim, anksioznim, agresivnim osjećajima ili tijelom - jer moramo ostati u trci za svoje radno mjesto, ili za neki novi projekt, ili za vidljivost vlastitog rada na umjetničkom tržištu? Abeceda negativnih osjećaja koju Ana i ja proizvodimo tijekom predstave jedan je od kreativnih prijedloga teoretičarke Ann Cvetkovich (čija je knjiga *Depresija, javni osjećaj* bila osnova našeg umjetničkog istraživanja i rada) kako negativne emocije i stanja priznati/prihvatiti kao društvenu okolnost svih nas i omogućiti prostor za njihovu vidljivost. I još dalje, kako se empatizirati sa/prema takvim osjećajima. Riječi koje smo Ana i ja uvodili u abecedu naš su izbor osjećaja s kojima se svakodnevno suočavamo u različitim situacijama. Igra koju razvijamo tijekom nabiranja, ponavljanja ili ukrižavanja tih riječi naš je poetski/kreativni način da istupimo iz jasne jezične logike imenovanja tih stanja (pitanjem ili samo riječima). Da time otvaramo prostor njihova afektivna djelovanja na gledatelja (uz naravno, pokret koji izvodimo), tako da se svatko može poistovjetiti s osjećajima koji se spominju.

I za sve što kažete samo je vaše, tj. samo moje. A meni se čini da je svaki gledatelj u nekom trenutku bio u poziciji da za sve što nabrajate (anksioznost, apatija, bezvoljnost, bol, bijes, groza, gušenje, depresija, zatvorenost itd.) može reći da je to samo njegovo. Vidim to kao nešto samo naše što na divan, iskren i uvjerljiv način dovodi stvari na razinu univerzalnoga i do empatije. Misliš li da je vaša predstava doista u toj mjeri komunikativna, usprkos činjenici da

se temelji na suvremenom plesu i pokretu, i kako danas takve prakse komuniciraju s publikom ovdje i u svijetu?

U programu naše predstave naveden je citat Ann Cvetkovich: „Ako uspijemo upoznati jedni druge u našim depresijama, tada to možda možemo iskoristiti za razvoj novih oblika društvenosti koji će nas voditi ne samo prema izlazu iz naših slijepih ulica nego i pomoći da slijepu ulicu razumijemo kao stanje koje ima produktivni potencijal.” Potkraj predstave gotovo svaki gledatelj dobiva narančasti papirić na kojem pišu opisi negativnih osjećaja nas dvoje, naših prijatelja, kao i anonimnih ljudi s internetskih blogova. Odluka o sadržaju na porukama, prekid govora, fizički ulazak u publiku, glazba - svjesna je i promišljena odluka s ciljem ili potencijalom da neposredno započne komunikaciju ili stvori osjećaj zajedništva među prisutnima. I to u kazalištu kao javnom prostoru, ne samo kao prostoru reprezentacije. Željeli smo izbjeći naš ustaljeni pristup *paranoidne* kritike sustavnih razloga za takva stanja i pokušati prijeći u *reparativnu* kritiku. Točnije, da i u praksi dijelimo emocije, da ne bismo ostavili sve samo na deklarativnoj, reprezentativnoj razini, jer smo takav pristup prepoznali kao još jedan (ponajprije vlastiti) bijeg od nošenja s emocijama. I sama Ana Cvetkovich kaže: „Možda se svako jutro budim na pogrešnoj strani kapitalizma, ali samo reći da je kapitalizam problem ne pomaže mi da ustanem ujutro iz kreveta!” Takva odluka je, naravno, nosila rizik od patetike, ali hrabro smo zagazili na sklizak teren, nekomu se dopada, nekomu ne. Ali, eto, npr. trenutak kad nas je na samom kraju predstave (tijekom izvođenja na BITEF-u) gledatelj iz publike spontano pitao - „KAKO SI?” - bilo je lijepo i (za početak) dovoljno zaokruženje empatijske razmjene. U programu predstave nalazi se i prazan narančasti papirić kojim se pruža gledatelju mogućnost da za sebe napiše svoj negativan osjećaj - možda ga ostavi nama, da nekomu pored sebe ili ponese kući sa spoznajom da je sudjelovao u iskustvu u kojem je mogao spoznati da s takvim osjećajem nije potpuno sam u ovom društvu. Koreografski pristupi i metode kojima se Ana i ja koristimo u propitivanju i tumačenju društvenih tema u

svijetu su odavno prisutni i dostupni (tamo smo se i školovali da budemo koreografi). Nažalost, kod nas su, eto, kao i negativni osjećaji u javnosti, i dalje sustavno marginalizirani i nedovoljno vidljivi.

U razgovoru s njemačkim studentima doznali smo npr. da je nekima problem predstavljalo to što je depresija kao medicinska dijagnoza osnovna tema predstave. Za mene je to mnogo više pitanje pojedinca kojeg je depresivnim učinio sustav, i nije posrijedi klinička slika. Dakle, vidim tu predstavu kao veoma otvoreno i polemično djelo. Jeste li više zagovornici otvorenih forma ili uvijek ciljate na određeno pitanje i/ili odgovor i kakav je slučaj s predstavom *Samo moje*?

Razumio sam da smo se na okruglom stolu BITEF-a svi usuglasili da se predstavom jasno udaljavamo od propitivanja depresije (i drugih emocija) kao medicinske dijagnoze i da težimo k njihovu razmatranju kao društvenih okolnosti življenja i rada. Ako je riječ o nekom drugom razgovoru, drago mi je da polemike nastaju, jer to znači da postoji potreba da se o toj temi govori. Ni u jednoj predstavi koju sam dosad stvarao, sam ili s Anom, nisam težio davanju *pravih* odgovora na pitanja, već traganju za prijedlozima. Stimuliranju javnog promišljanja i osvještavanja tema koje se tiču svih nas. Takav pristup vidim kao način da se javno izlaže, propituje i komunicira o temama o kojima se ne govori dovoljno javno. Da se koristimo, kao umjetnici u društvu, svojom moći da nevidljivosti učinimo vidljivim u javnom prostoru. Na umjetnika gledam kao na interventni društveni subjekt čija funkcija stvaranja nije samo da izrazi sebe (svoju dubinu) nego i da utječe na vrijednosne, ideološke i druge dominantne sustave koje prepoznaje u kontekstu u kojem stvara, odnosno kontekstu u koji intervenira. Za svako umjetničko djelo, pa tako i za ono u području plesa, autor/umjetnik ima odgovornost, iako ne može potpuno kontrolirati kako će to djelo funkcionirati u javnosti. Zato je važno jasno odrediti poziciju stvaratelja iz koje se djelo kreira, kao i poziciju samog rada u okviru konteksta u kojem se djelo



proizvodi. Predstava *Samo moje* izgrađena je na tim vrijednostima. Neke od predstava koje smo Ana i ja prethodno stvarali bile su participativne, ili u formi sola, dueta itd., a svaka je bila drukčije iskustvo i imala drukčiju namjenu u skladu s temom/sadržajem.

Dokle nas može dovesti sve što je *samo moje* i koliko su sve te nagomilane negativne emocije i stanja destruktivni odnosno konstruktivni? Može li se uopće od umjetnosti danas i ovdje očekivati da bude produktivna u smislu započinjanja nekakve društvene polemike i što to sve može donijeti autorima, izvođačima i društvu? U materijalnom i nematerijalnom smislu?

Za mene *estetsko* (osjetilno, lijepo) nije jedini kriterij i način vrednovanja (plesne) umjetnosti kao oblika stvaralaštva, nego je i: političko, kritično, tehničko, pornografsko, psihoanalitičko, etičko, ekonomsko, feminističko itd. Danas postoje brojne kritike konvencionalnih mišljenja kritičara da angažiranost umjetnosti/umjetničkog djela može biti učinkovitija ako se distancira od *beskorisne* domene estetskoga/lijepoga. Novi pristupi teorijski i praktično razrađuju teze (Rancière, Bishop, Groysa) o estetskome kao kontradiktornom spoju angažiranoga/političnoga i lijepoga, čija je funkcija transformirati, ili intervenirati u disfunkcionalni *status quo* karakter sadašnjosti. Zato za mene svako umjetničko djelo ima potencijal da bude polemično, produktivno, ekscenno, a u kolikoj mjeri sve to postiže ovisi samo o stupnju osviještenosti umjetnika/umjetnice i njegove/njezine namjere/cilja s primjenom tog djela u javnosti. Smatram da su intelektualno-konceptualni i emotivno-intuitivni pristupi jednako važni i nužni za svaki stvaralački proces. To je dosta frustrirajuće, jer se kao umjetnik tijekom realiziranja neke ideje stalno preispitujete o svojim umjetničkim postupcima i odlukama, samoj ideji ili samom sebi. Ali kad konačno kreativno realizirate i ispunite zadani cilj, osjećaj je zadovoljstva nenadmašan.

Postoji li nešto samo tvoje što nisi otkrio u predstavi, a bilo je veoma važno u procesu nastajanja i, ako postoji, što te je spriječilo da i to verbaliziraš pred publikom?

Postoji, a to je vrijeme koje Ana i provodimo u kutiji tijekom predstave, koje mi je nekako iscjeliteljsko, čak i meditativno. Taj trenutak kad smo oboje izloženi pred masom u tom prostoru i s takvim osjećajima, i s time se nosimo zajedno - meni je neprevladana osnažujuća zona prijateljstva, empatije, potpore, kolegijalnosti, nade, borbe... Možda zato što kocka/kutija stoji kao narančasti međuprostor ili kanal između fikcije i realnosti, to iskustvo zajedništva s nekim u njoj za mene dobiva na izrazitoj autentičnosti i jačini. Ipak, za komplementarni cjelovit i stabilan osjećaj zajedništva, empatije i potpore, tom ugodnom osjećaju na sceni pridonosi i ogroman trud i potpora ljudi koji se konstantno i maksimalno angažiraju u opstanku te kocke (a i same predstave), u iznimno teškim uvjetima za rad. Tu ponajprije ističem našu prijateljicu i višegodišnju suradnicu Kseniju Đurović, producenticu s neovisne umjetničke scene. Da nije bilo Ksenije i njezine profesionalnosti, posvećenosti ili vjere u naš zajednički rad, ne bi bilo ni te kutije/kocke ni predstave. A uz Kseniju tu je i cjelokupni kreativni i organizacijski tim ljudi koji pridonose zajedničkom radu, a često su i stabilan oslonac u realizaciji ove predstave. Iako taj osjećaj snage i zajedništva možda nije verbaliziran u predstavi, mislim da se ipak prenosi/komunicira publici afektivno, što mi je još dragocjenije. Jedino takav zajednički trud i uzajamna potpora pružaju mi (politički) smisao i odgovornost da se nastavim baviti umjetnošću u ovako surovo ograničavajućim i frustrirajućim okolnostima današnjeg kapitalističkog realizma.

Samo moje / Only Mine Alone

Ana Dubljević & Igor Koruga

Predstava istražuje tzv. negativne osjećaje pojedinca kao nezanemarive odlike današnjeg svakodnevnog življenja u kapitalističkom društvu. Inspiracija za istraživanje, pored osobnih iskustava autora, potječe iz djela američke teoretičarke Ann Cvetkovich koja obrađuje emotivna stanja više kao društvene i kulturne označitelje nego kao medicinska stanja pojedinca. Djelo podupire javno prihvaćanje takvih osjećaja na kolektivnoj razini kao potencijalno polazište za stvaranje novih oblika zajedništva, solidarnosti i društveno-političkog djelovanja.



Scenski prostor: Siniša Ilić

Izrada scenskog prostora: Kolektiv *Karkatag*

Oblikovanje: Katarina Popović

Glazba: Darja Janošević

Produkcija: Ksenija Đurović

Odnosi s javnošću: Sanja Ljumović

Videodokumentacija: Nemanja Stojanović

Fotografija: Vladimir Opsenica

Produkcija: Stanica - Servis za suvremeni ples uz potporu mreže Departures and Arrivals (DNA) u programu *Kreativna Europa* Ministarstva kulture i informiranja Republike Srbije i kazališta Bitef
Hvala: Jugoslovenskom dramskom pozorištu, Ustanovi kulture *Parobrod* i Magacinu u Kraljevića Marka 4



MOĆI IZVEDBE: DRAMA TIJELA U CRVENOJ, SEKSU I POSLJEDICAMA MILENE BOGAVAC

piše: Natalija Iva Stepanović

„Pišemo li drugačije doli opsjednuti zazornošću, u nekoj neodređenoj katarzi?”

Julia Kristeva, *Moći užasa* (1998: 238)

Mit

„Puno kasnije, Edip, star i slijep, hodao je cestom. Nanjušio je poznat miris. Bila je to Sfinga. Reče joj Edip: ‘Upitao bih te nešto. Zašto nisam prepoznao svoju majku?’ ‘Krivo si mi odgovorio’, reče Sfinga. ‘Ali taj mi je odgovor otvorio sve mogućnosti’, reče Edip. ‘Ne’, reče ona. ‘Kad sam te zapitala što ujutro ide na četiri noge, u podne na dvije, a uvečer na tri, odgovorio si Čovjek (engl. *Man* - muškarac). Nisi ništa rekao o ženi.’ ‘Kad veliš Čovjek’, reče Edip, uključuješ i žene. Svi to znaju.’ Ona reče: ‘To ti misliš.’”

Muriel Rukeyser, *Okvir namještaljke: feminizam, psihoanaliza, kazalište*¹

Crvena, seks i posljedice, drama Milene Bogavac, s podnaslovom *tragedija struje svijesti; spoznaja ženstvenosti putem boli* aktivističko je skretanje s dramske tradicije, negiranje (maskulinoga) autoriteta teksta i aristotelovskoga kazališnog modela. Odmatanje od kanona izvedeno je višestruko, „drama [...] je stilski heterogena jer u njoj možemo pronaći elemente crnog humora, groteske, kabareta i paradoksa” (Delač, 2016: 326). Rodna dimenzija središnjega problema drame, pobačaja, odnosno usredotočenost na tragediju tjelesnosti, spoznaju ženstvenosti putem boli, sugerira bliskost izvedbenim praksama koje u prvi plan stavljaju materijalnost (čudovišnoga) ženskog tijela.

Ova je drama, čini mi se, prije semiotička nego simbolička. Julia Kristeva semiotičko određuje

kao prededipovsku, predlingvističku energiju i žudnju koje omogućava simboličko, a koje semiotičko mora potisnuti da bi se uspostavilo (usp. Freedman, 2006: 91). Nastupati semiotički znači „adoptirati ‘negativnu funkciju, odbaciti sve dovršeno, definitivno, strukturirano, opterećeno značenjem, u postojećem stanju društva’. To znači djelovati na strani eksplozije društvenih kodova, s revolucionarnim pokretima” (Kristeva prema Freedman, 2006: 91). Naglasak na semiotičkome, mogućnost izvedbe *Crvene* kao monodrame („Može ih izvoditi jedna glumica, ili dvije glumice, ili pet glumica, ili bilo koliko glumaca, ili kako vam drago”, Bogavac, 2002: 1) jedne glumice s dva alter ega (Eva i Lilit) i mogućnost autobiografskoga čitanja² sugeriraju bliskost ove drame i tradicije feminističkoga/ ženskog performansa.

¹ Freedman, Barbara, „Frame-Up: Feminism, Psychoanalysis, Theatre”, *Performing Feminisms. Feminist Critical Theory and Theatre*, ur. Sue-Ellen Case, The Johns Hopkins University Press, London, 1990, 54-76. Citirano prema „Okvir namještaljke: feminizam, psihoanaliza i kazalište”, prev. Lada Čale Feldman, *Kazalište* br. 25/26, 2006, 80-97, str. 96.

² Ako načas oživimo autoricu (čiji stavovi mogu, ali ne moraju biti relevantni prilikom interpretacije):

„Komad *Crvena: seks i posljedice* napisala sam 2002. godine. U to vrijeme, dakle: u svojoj dvadesetoj godini, bila sam nadahnuta vlastitim otkrićem feminizma i pojma mizoginije, s kojim se nisam susretala tijekom formalnog obrazovanja. [...] Nekako, baš u to vrijeme, dogodila mi se neželjena trudnoća i bolan period preispitivanja i samoosušivanja koji sam prošla utjecao je da sebe počnem promatrati kao ženu.

Moja spoznaja vlastite ženskosti bila je obilježena traumom i neizbježno sam se počela pitati: je li se sve to moralo dogoditi baš tako, zašto je moje poimanje vlastitog roda u neraskidivoj vezi s osjećajem tuge, stida, bijesa i straha? Opazila sam da su mi neke životno važne informacije, u obrazovanju, bile uskraćene i tada sam se vratila knjizi Marine Blagojević [*Mapiranje mizoginije u Srbiji: diskursi i prakse*]. Ona je sadržavala jasne i precizne odgovore na pitanja koja sam sebi postavljala i ja sam, najzad, bila spremna iza ogromnog i nedefiniranog osjećaja boli u kojoj sam se zatekla, uvidjeti - sustav.” (Bogavac, 2015)

Bol/užas³

Drama ima četiri lika - Nju, Evu, Lilit i Dr. Ona, središnji lik i glavna monologistkinja, pacijentica u klinici za pobačaje, opisana je kao „Žena. Djevojčica. Eva. I Lilit, također. Zbunjenost. I Strah.” (Bogavac, 2002: 1). Eva je označena kao „Majka. I Kći, također. Rađanje. Život. I Ljubav”, a Lilit kao „Kurva. Strast. Sex. I Smrt, također. I Bol” (ibid. 1). Eva i Lilit dobivaju arhetipske osobine (usp. Delač, 2016: 323) zbog kontrastnih pridjeva kojima su opisane. Umjetno uspostavljenom dihotomijom potom se koristi kako bi se interpretiralo, ukalupilo i usmjerilo življeno žensko iskustvo. Središnji sukob drame, pitanje treba li pobaciti ili ne, Evu i Lilit uspostavlja kao isključive pozicije između kojih se našla Ona. Dr., posredujuća instancija čija je domena „Činjenice. Liječnik i istražitelj. Feminizam. I bespolnost, također. Karijera. I Ništa”, činjenično i statistički govori o pobačaju kao o „srpskom osnovnom kontracepcijskom sredstvu” te postavlja dramski ton i temu:

„Pitanje je ovo: kakve to žene žive u Srbiji, danas? Čije su to žene, majke, ljubavnice i sestre? Što se to događa u njihovim glavama? U vašim glavama? Spoznaje li se u Srbiji ženstvenost putem boli? Ako ne - kako? Ako da - zašto?” (Bogavac, 2002: 1)

Konkretan problem vodi aporiji ženstvenosti: „Što su to srpske žene?... Pardon. Tko su te žene? (*trenutak tišine. Glazba. Svjetlo. DR potpuno drukčijim tonom promatra ozbiljno pitanje*): TKO SAM JA?!...” (ibid. 1) Semantički pomak sa „što” na „tko” situira ženu na labilnu granicu objekta i subjekta, istu granicu na kojoj funkcionira abjektno ili zazorno. Tajna o kojoj likovi govore, tajna „velika kao smrt. I kao život, također” (ibid. 4) mistika je ženske tjelesnosti, žene koja rađa, ali koja može biti i Medeja (ibid. 9).

Medejin⁴ je grijeh, ubojstvo vlastite djece, ultimativno zaboran, vrhunac „psihomoralnih ispada kao što su neposlušnost, krivnja, nagovor, grijeh i stid i tome slično” (Stojanović prema Delač, 2016: 318). Možda upravo zbog tih motiva drama ženske tjelesnosti ne može biti izvedena unutar tradicionalnoga, dramskog kazališta. Nemogućnost simboličkoga da se nosi sa (ženskim) tijelom, „krvavom masom. Crvenom.” (Bogavac, 2002: 4) izražena je i na jezičnome planu. „Nepravilan govor, nepotpuni izrazi, nepoštivanje padežne konstrukcije, izostavljanje riječi, inverzija, parataksa, reflektiraju izmijenjeno stanje svijesti u kojem subjekt ostavlja dojam rastrzanosti, nestabilnosti, neuračunljivosti” (Delač, 2016: 319). Njezino jezično i identitarno lutanje (naizmjenično ponavljanje riječi Eve i Lilit) može se tumačiti kao položaj izopćenika kojemu zazorno duguje svoje postojanje, odbačenika koji se

„smješta, odvaja (se), traži (svoj) položaj te prema tome luta, umjesto da sebe prepozna, da želi, da pripada ili da se odbije. [...] Kao stvaralac teritorija, jezika, djela, odbačenik neprestano razgraničava svoj svijet čije pomične granice - budući određene - neobjektom, zazornim, neprestano dovode u pitanje njegovu čvrstoću i vraćaju ga na početak.” (Kristeva, 1989: 14)

U prilog tumačenju ove drame kao pokušaja da se teatralizira zazorno ide i činjenica da ono prati sve religiozne konstrukcije, pa tako i one utemeljene na Bibliji⁵, intertekstu kojim se Bogavac koristi. Neizrecivost/zazornost druga je strana religioznih, ćudorednih i ideoloških kodova na kojima počivaju i pojedinac i društveni poredak (usp. Kristeva, 1989: 237). „Zazorno je alkemija koja nagon smrti preobražava u drhtaj života, novoga značenja” (ibid. 22). Likovima su dana interpretativna imena, imena arhetipskih utjelovljenja ženskosti (usp. Delač, 2016: 315).

³ Naslov je preuzet od Julije Kristeve (usp. Kristeva, 1989: 178).

⁴ Ivana Sajko piše monodramu o Medeji (*Arhetip: Medeja*) koja je također bliska tradiciji ženskoga performansa. Zanimljivo je razmišljati o načinu na koje žensko/feminističko kazalište preuzima i preispisuje civilizacijske mitove.

⁵ Znakovito je da je Lilit, utjelovljenje opasne ženstvenosti, *ispisana* iz Biblije, tekstom isključena iz mita o postanku.



Suvremene konotacije Dr., Lilit i Evu, (pred civilizacijske mitove feminiteta čupaju iz kanona i premještaju u novi, očuđujući zbiljski kontekst (Srbija, 2002) i scenski prostor (kabaretska klinika za pobačaje).

Prijetnja simboličkome poretku dolazi s granice tijela, tjelesni otpad, poput utjelovljene metafore, predstavlja krhkost simboličkoga reda (usp. Kristeva, 1989: 84). Tijelo u drami funkcionira „kao simbolička predstava necjelovitosti, svojevrsne nedovršenosti tijela, mesa koje leži u vlastitoj krvi, tijela koje je puklo i izlilo se na pod. Crvena kao neprijatelj koji se puši. Slika tijela u njegovoj elementarnosti” (Bogavac, 2002: 4). Ženski tjelesni otpad, nastao rađanjem ili menstruacijom, označava spolnu razliku. Drugost je u drami eksplicitna:

„Termin ‘muško’ po sebi predstavlja dominaciju. On institucionalizira nadmoć muškaraca nad ženama. Postoji čak i praksa upotrebe termina ‘čovjek’ za pojam muškarac. I u množini: ‘ljudi’ za muškarci. Žene nisu ljudi. [...]

Žene su ljudska drugost. One su sekundarne.” (ibid. 14).

Spominju se dva ekstrema ženskoga nepripadanja: lezbijka (Lilit: „Mene se boji. Jer sam lezbijka!”; Bogavac, 2002: 5) i Medeja. Lezbijke su tradicionalno predstavljale nefemininu čudovišnost, „žensku figuru nereda, užasa i tjelesne grotesknosti” (Farwell, 1996: 17), a nije ih se smatralo *pravim* ženama. Medeja je „demonška paradigma ne-majčinstva” (Čale Feldman, 2005: 189), „transgresivna odmetnica” (ibid. 190) čiji je zločin povremeno neprikaziv.⁶ Nije čudno što Lilit, demonška žena čija je povijest izbrisana, priziva te dvije figure.

„Žene, iako prividno stavljene u položaj pasivnog objekta, nosioci tih prava nad njima [muškarci] ništa manje ne osjećaju kao lukave sile, ‘zlokobne smutljivice’ od kojih se moraju štititi” (Kristeva, 1989: 84). Ranjivost, eksplicirana izlaganjem krvarećega tijela na ginekološkome stolu, u drami već na početku ima prijeteću dimenziju:

⁶ Čale Feldman upozorava da je zamisao da Medeja ubije svoju djecu „samo i upravo Euripidova. [...] U ostalim inačicama ili pogibaju slučajno, ili ih ubijaju Korinćani, ili Kreontovi rođaci, kako bi kasnije optužili Medeju za taj čin” (Čale Feldman, 2005: 190). Jedna od (post)modernih inačica Medeje, *Mađarska Medeja Árpáda Gönza*, također zamjenjuje ubojstvo nesretnim slučajem. (usp. Čale Feldman, 2005: 190).



Izvedbene konferencije - Ranjiva tijela

ONA: Čemu toliki strah kod jačeg?
Strah od slabosti?
LILIT: Čije slabosti?
ONA: Moje slabosti. Nemoći. Jebeno fizičke nemogući! Nemoći da se obranim u mraku...
LILIT: Ili nemoći da vrištiš na svjetlu...
DR.: Strah od nadmoći?
LILIT: Čije nadmoći?
ONA: Moje nadmoći! Nadmoći lovca u mutnom! Nadmoći žrtve.
(Bogavac, 2002: 5)

Prijetnja je zaoštrena na kraju, iz *offa* se čuju udarci i pucnjevi, Ona zamišlja (?) nasilnu osvetu nad svojim partnerom koji je proglašen krivim za pobačaj, glavna odlika žene postaje bijes. „Moj bijes velik je kao smrt. Kao život. Čiji život? Moj život. I njegov. I naš. I onaj ničiji” (ibid. 15). Lilit zaključuje da je, uostalom, bolje biti Medeja nego Jazon.⁸ Ženstvenost je u dijelu drame margina simboličkoga poretka koja ugrožava njegovu koherenciju. *Crvena* tradicionalno kazalište izlaže prijetjećoj agoniji i upitno je koliko se ono uspijeva obraniti. Žena-smutljivica stvara zaplet koji nije linearan i koji ne može biti razriješen dijalektički. Središnja je dramska svijest obilježena dvojakošću. Daljnji razvoj Njezine *tragedije struje svijesti* ne obećava mogućnost dijalektičkoga raspleta (konačnoga kompromisa), a kružno kretanje⁹ na kraju drame, ponovno predstavljanje likova, ne sugerira konačni kompromis. Raskol središnje svijesti ima niz žanrovskih i političkih implikacija. S političke strane „u pitanju je potencijal feminizma, psihoanalize i kazališta da promisle i proizvedu promjenu - da unesu razliku u našu konstrukciju subjekta i tako ostave razlikovni trag. [...] Kako identitet zahtijeva fikciju zaokruženosti, tako i seksualni identitet iziskuje fikciju koja je u osnovi - koliko god je biologija poticala ili bila u njezinoj službi - jezična, ideološka i fetišistička.” (Freedman, 2006: 82)

Kakve su reprezentacijske politike *Crvene, seksa i posljedica*? Odnosno kojim scenskim sredstvima i unutar koje kazališne/izvedbene tradicije može biti uprizoreno zazorno?

Izvedba boli

„Kazalište je na strani upisa u simboličko, dok je izvedba na strani dekonstrukcije u semiotičkom [...]” Kazalište „ovisi o ujedinjenom subjektu što ga umjetnost performansa dekonstruira u nagone i energije, dok kazalište preuzima narativnost i modele reprezentacije, oviseći o njima, a umjetnost performansa ih odbacuje za volju diskontinuiteta i rasipanja. Ako performans ističe ‘realije imaginarnog’, ako ‘izvire unutar subjekta dopuštajući mu protok žudnje da progovori’, kazališnost ‘upisuje subjekt u zakon i kazališne kodove, što znači u simboličko’. [...] ‘U svojim ogoljenim učincima, svomemu istraživanju tijela, spajanju vremena i prostora, performans daje vrstu kazališnosti usporenog snimka, vrstu koja je na djelu u današnjem kazalištu. Performans ispituje podlogu toga kazališta.’” (Féral, prema Freedman, 2006: 92)

Barbara Freedman smatra da Josette Féral odnosu izvedbenih umjetnosti i tradicionalnoga kazališta pristupa kao binarnim opozicijama i naglašava da je, u stvari, riječ o kontinuitetu prije nego o rezu. „Kazalište je oduvijek sugeriralo da je ono kuća smijeha sa zrcalima kojima nikad ne možemo pobjeći, procesija simulakruma koji nas podsjećaju da nikad ne možemo doprijeti do tijela koje bi bilo izvan prikazbe.” (Freedman, 2006: 92).

Crvena je drama koja se odmetnula autoritetu Boga („jer hvala Bogu - Bog ne postoji”, Bogavac, 2002: 1), dramskih kodova pa i vlastitoga teksta - autorica dopušta da se uprizori „kako vam drago” (ibid. 1).

⁷ Govore o Njezinu partneru.

⁸ Jazon pogiba na kraju tragedije, Medeja preživi.

⁹ Kružno se kretanje u drami pojavljuje i prije, u kontekstu ženskoga vremena strukturiranoga neplaćenim kućanskim radom: „Život je patnja. Patnja. Bezrazložna patnja. Kuhanje, jedenje, sranje i jedenje. Katkad povraćanje. [...] Život je čišćenje stanja. Plaćanje računa. Djeca...” (Bogavac, 2002: 6)



Navedene teme i motivi, njihova sveopća drugost, mogu biti uprizoreni samo skretanjem prema alternativnoj izvedbenoj liniji - performansu. Budući da je, naposljetku, ipak riječ o drami koja ima vlastite kazališne mehanizme, ne može ju se potpuno objasniti bliskošću s performansom. Stoga ju, smatram, treba nastojati smjestiti u koncept postdramskoga kazališta koje dopušta neobične presjeke motiva, medija i izvedbenih praksa. Takvo čitanje opravdava povijest feminističkih izvedbenih praksa u Srbiji. Ana Vilenica potisnutu aktivističku i kazališnu tradiciju koja uprizoruje „neprekidno postajanje ženom prakticiranjem slobode” (Vilenica, 2010: 38) dijeli na razdoblje kasnoga socijalizma, odnosno period nakon konferencije *Drug-ca žena* (1978) i postsocijalističko razdoblje:

„Veza između feminizma i praksa izvedbenih umjetnosti uspostavlja se eksplicitno u lokalnom (jugoslavenskom) kontekstu pojavom praksa body arta i konceptualne umjetnosti 1970-ih godina i underground pokretom koji se 1980-ih razvijao prije svega u Ljubljani. [...] Procesi posredovanja u performansu ‘dramatizacijom heteroseksualne ženskosti’, koja je napadala dvostruki moral sustava (u radovima umjetnica kao što su: Katalin Ladik, Sanja Iveković i Vlasta Delimar) i ‘dramatizacijom ženskosti u gej kulturi’ (u radovima grupe Meje kontrole št. 4), koji su provocirali heteroseksualni normativ, pridonijeli su reinveciji političkog subjekta u umjetnosti kasnog socijalizma u Jugoslaviji.” (ibid. 21)

Unatoč diskontinuitetima zbog kojih je teško govoriti o pravocrtnome kretanju ili jedinstvenome ženskom kanonu, umjetnice devedesetih, čija se poetika razvijala oko antimilitarističke grupe Žene u crnom, praksama dramatizacije tijela dekonstruiraju nacionalne mitove. „Nacionalni identitet se u radovima ovih umjetnica pokazuje kao uvijek obilježen rodom u svojoj nasilnoj potvrdi koja je i univerzalna i posebna.” (ibid. 22).

Iz povijesti jugoslavenskog performansa u

natuknicama se mogu izdvojiti opće crte vidljive u *Crvenoj*. Privilegiranje tijela i radikalna društvena kritičnost, povezivanje feminističke teorije i izvedbene prakse, aluzije na *queer* identitete kao i činjenica da je središnje pitanje tko su *srpske* žene Milenu Bogavac pridružuje navedenim disidentkinjama. Vilenica, iako inzistira na raznolikosti scene dvijetisućitih, smatra da izvedbene prakse tih godina „pokazuju sklonost k eksperimentu, formama public arta i alternativnog i underground pristupa. Zainteresirane su za neposrednost umjetničkog iskazivanja, otvorene su prema feminističkoj teoriji, kao i prema umjetničkim i aktivističkim praksama” (ibid. 24).

Crvena, društveni eksces, poetički je također drama ekscesa. Iako postdramsko neprijateljstvo prema autoritetu teksta znači da konkretno uprizorenje ne mora slijediti didaskalije (odnosno tekst prilikom izvedbe može biti veoma slobodno interpretiran), autorica se njima koristi kako bi zvučnim (udarci, pucnjevi, glazba, uzdasi), svjetlosnim (crveno i bijelo svjetlo) i video (slajdovi zavodenja, pornografija) efektima izvedbeno provela poetiku šoka prisutnoj na tematskome planu. Likovi izvode koreografiju na pjesmu *Dissolved Girl* čime se naglašava bliskost semiotičkome, domeni performansa. Nadalje, tijekom izvedbe na platnu su projicirani razni prizori, među kojima je i pornografija. Time se razbija jedinstvo kazališne iluzije, ali i izaziva dobar, građanski ukus i njegova sklonost umjerenome i doličnom kazalištu s jasnim zapletom.

Radikalan odmak od performansa kao specifičnoga izvedbenog žanra naglašavanje je dimenzije „kao da”, sveopće artifizijelnosti, i različit način interpelacije publike. Performans je žanr koji inzistira na svojoj autentičnosti, on se kontrapunktirao glumi kao izvedbenom fenomenu „kao da” (usp. Marjanić, 2013: 22). Dramska strategija Milene Bogavac, naglašavanje *neprirodne* izvedbe, može se tumačiti kao pokušaj očudenja pobačaja kao „srpskog osnovnog kontracepcijskog sredstva” (Bogavac, 2002: 1), ali i ženskosti (spola) kao prirodne kategorije.

Didaskalije *Crvene* upućuju da ona treba biti preglumljena (primjerice, Lilitini uzdasi kao parodija užitka i bol, kompulzivno ponavljanje koreografije oko ginekološkoga stola), izvedena groteskno. Groteska je, izvorno, naziv za čudovišne prikaze / prikaze čudovišta (sjetimo se samo Medeje koju drama priziva), a „doživljava se kao značenjsko izobličjenje oblika koji je ili poznat ili prihvaćen kao norma” te se može odnositi na dramsku književnost i scensko prikazivanje gdje „zadržava svoju osnovnu funkciju načela izobličjenja, kojoj valja pridodati izražen smisao za konkretno i za realističan detalj” (Pavis, 2004: 123). Delač grotesku smatra jednim od uporišta *Crvene* (usp. Delač, 2016: 326). Kao realističan detalj prepoznajem izlaganje krvavoga tijela na ginekološkome stolu, a agonija je točka konkretizacije drame. Afektivna/žanrovska ambivalencija odgovara duhu groteske koja „paralizira recepciju gledatelja koji se ne može tek tako smijati ni plakati” i odbija se „‘zamrznuti’ u nekom konačnom stavu” (Pavis, 2004: 123). Erika Fischer-Lichte performans *Lips of Thomas* (1975), koji je izvela Marina Abramović, tumači kao novu paradigmu tretmana publike. Gledatelji su odlučili prekinuti performans „fizičkim kontaktom s umjetnicom kako bi zaštitili [...] tjelesni integritet” (Fischer-Lichte, 2008: 15) Marine Abramović koja si je urezala zvijezdu u trbuh i krvarila ležeći na ledu. Ranjivost izvođačice performansa publiku poziva u pomoć i transformira u aktere. Njezina ranjivost paralizira i ostavlja u dvojbi. Djelomično dovođenje performansa na kazališne daske i opisanu poetiku omogućio je postdramski zaokret - postmodernistička intervencija u dramu. Unutar paradigme postdramskoga kazališta odvija se preispitivanje „tradiranih formi drame i njezina kazališta” (Lehmann, 2004: 25), a neke od njegovih odlika jesu fragmentiranje naracije, stilska heterogenost i hipernaturalistički, groteskni i neoekspresionistički elementi

kao i smanjen autoritet dramskoga teksta te korištenje zvučnim i slikovnim medijima (usp. Lehmann, 2004: 25). Osim toga, *Crvena* apsolutno potvrđuje postdramsku zamjenu jasnoga sukoba, *agona*, agonijom (usp. Čale Feldman, 2005: 196) uz „obnovljenu svijest o glumačkoj izvedbenoj tjelesnosti” (ibid. 188). *Crvena, seks i posljedice*, koju Ana Vujanović smješta u korpus nove drame (usp. Vilenica, 2010: 14) dio je opisanoga zaokreta. Ona je nastala u specifičnome kulturnom kontekstu pomicanja (kazališnih) granica i mislim da je upravo to oblikovalo njezinu poetiku i politiku. Mladenačka drama Milene Bogavac, nastala na radionici pisanja Dramskog mentalnog studija, nije predvodila nove tendencije, ali je od ključne važnosti to što je autorica svoju prvu dramu odlučila napisati - postdramski.

„Za razliku od feminizma i psihoanalize, jedina je privrženost kazališta privrženost ambivalenciji, prisili da svoj pogled izloži subverziji, da se rascijepi slikom u odrazu” (Freedman, 2006: 94). Zazornost prije svega predstavlja dvosmislenost (usp. Kristeva, 1989: 19), ono je margina kolebljive simboličke strukture. Izvedba igre¹⁰ s marginama tijela i kazališnih tradicija implicira mogućnost novoga zapleta:

DR: Hvala. Odavde implicira ili slijedi... Odavde ništa ne implicira. I ništa ne slijedi. Sve je dobro. Ako je odlučeno. To nije ništa neobično. Bol je najobičnija stvar na svijetu... Možda ženstvenost i jest bol. Možda je ljubav anestezija... Pa ipak... Kako vam sada zvuči riječ kontracepcija? (Bogavac, 2002: 20)

Crvena, seks i posljedice divna je zbrka koja svoj potencijal ostvaruje tek u izvedbi. Mislim da ona, kao i zazorno, remeti identitet, sustav i red (usp. Kristeva, 1989: 10). U drami se inzistira na Njezinoj običnosti.

¹⁰ Kazalište je po sebi igra s rubom, u najmanju ruku s rubom pozornice.



Ipak, *Crvena* je drama, koja, za razliku od malih i običnih ženskih tragedija i spoznaja ženstvenosti putem boli, ne može proći nezapaženo.¹¹ Ima nešto zaista revolucionarno u ženama koje se ne boje napraviti scenu. Nju je, aktivizmu usprkos, teško čitati isključivo kao obranu ženske subjektivnosti: „Kazališno

je čitanje ambivalentno, posvećeno ne variranju pogleda (što bi se svelo na kritički pluralizam), nego njegovu izlaganju disrupciji, uspostavljanju i izvrtanju teorija jednih kroz druge.”¹² (Freedman, 2006: 94). Nadam se da je i moje čitanje bilo takvo.

¹¹ Druga verzija drame naslova *Crvena: samoubojstvo nacije* optužena je da “omalovažava državu i krši Ustav”. <https://liceulice.wordpress.com/2016/03/17/sta-je-sporno-u-predstavi-crvena/> (pristup: 3. studenoga 2017).

¹² U originalu: „(up)staging theories through one another”.

Bogavac, Milena, *Crvena: samoubojstvo nacije*, 2015, <http://teatar.bitef.rs/2015/05/26/18-19-i-20-april-crvena-sex-i-posledice-premijera/> (pristup: 3. studenoga 2017)

Bogavac, Milena, *Crvena, seks i posljedice. Tragedija struje svijesti; spoznaja ženstvenosti putem boli*, 2002, <http://www.rastko.rs/rastko/delo/11088> (pristup: 3. studenoga 2017)

Čale Feldman, Lada, „Medijacije Medeje”, u *Femina ludens*, Disput, Zagreb, 2005.

Delač, Nataša, „Drama ‘Crvena’ u kontekstu feminističko-antropoloških teorija i problema, u *Ženska drama i (muško) društvo. Status žene u društvu i umjetnosti na primjeru drama Milene Marković, Maje Pelević i Milene Bogavac*, 2016, <http://eteze.arts.bg.ac.rs/handle/123456789/193> (pristup: 3. studenoga 2017)

Fischer-Lichte, Erika, „The transformative power of performance”, u *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, Routledge, London & New York, 2008.

Freedman, Barbara, „Okvir namještajke: feminizam, psihoanaliza i kazalište”, prev. Lada Čale Feldman, *Kazalište* br. 25/26, 2006.

Farwell Marilyn, „When Is a Lesbian Narrative a Lesbian Narrative?”, u *Heterosexual Plots and Lesbian Narratives*, New York University Press, New York & London, 1996.

Kristeva, Julia, *Moći užasa. Ogled o zazornosti*, Naprijed, Zagreb, 1989.

Lehmann, Hans-Thies, „Prolog” i „Performans” u *Postdramsko kazalište*, CDU, Zagreb/Beograd, 2004.

Marjanić, Suzana, „Performans i kinizam i/ili izvedbena linija otpora”, u *Kronotop hrvatskoga performansa. Od Travelera do danas*, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, 2013.

Pavis, Patrice, *Pojmovnik teatra*, Izdanja Antibarbarus (Biblioteka Lex), Zagreb, 2004.

Vilenica, Ana, „Utjecaj ženskih/feminističkih izvedbenih umjetnosti u Srbiji - analiza istraživanja: dijalog različitih, često nesvodivih pozicija”, u *Ženski glasovi u izvedbenim umjetnostima Zapadnog Balkana 1990-2010*, NOVA - Centar za feminističku kulturu, Podgorica, 2010.

B I L J K A B I Ć E K O Ź A

piše: Iva Nerina Sibila

PITANJE JE: Kako se baviti ranjivošću u izvedbenoj situaciji?

ODNOSNO: Kako sam čin izvedbe učiniti ranjivijim nego što sam po sebi jest? Jesu li ranjivost i izloženost izvođača istovjetne ranjivosti izvedbe?

KAO PRIMJER:

Iz medicinske dokumentacije:

„smanjenje životne aktivnosti zbog otežanog gutanja... 5%

postoperacijski ožiljci nakon laparotomija... u 2 navrata... 5%

suženje jednjaka u jakom stupnju 20%, resekcija... 20%

sveukupno smanjenje životne aktivnosti iznosi 50%

radi se o mlađoj osobi po zanimanju... kojoj će trajne tegobe predstavljati problem u svakodnevnim aktivnostima...”

I DALJE:

Postoji li koža/opna izvedbe na kojoj se ostavlja ožiljak?

Rana proizvodi rez, utor, puknuće, ono iznutra, što je ispod, što traži zaštitu, nakon ranjavanja izlazi na površinu. To tada postaje izloženo i bolno.

Kako proizvesti ožiljak na izvedbi? Ožiliti taj sustav komunikacije?

Iz privatne korespondencije, IZVORNO nije mišljeno za javnu izvedbu:

„(Koža je topla i gusta. Meka. Liminalna. Ovija tijelo. Zahtjevna je. Traži dodir, vodu, ulje. Svjesna je sebe, zavodljiva. Sve je dobro s opnom/kožom dokle god uživaš u njoj, dok ne počne pucati pa onda žariti. Na kraju peče.)”

Spremajući se za izvedbu, otprilike posljednjih dvaju mjeseci bavim se ranjivošću/ranjenošću, podložnošću ranjavanju. Tragam za vezama, korespondencijama i rezonancijama, mislim o tome, unutar

svakodnevice.

Koja je zapravo snaga u obratu?

Možemo li razmotriti ožiljke ili gubitke na neki novi način? Mimo površne psihologije i priče o osnaživanju prihvaćanjem.

Što je gubitak u izvedbi, mimo samog tematiziranja gubitka i spuštanja u intimne sfere...

Nikad se, primjerice, ni u tekstu ni u izvedbi, nisam bavila odnosom s majkom, odnosno preranim gubitkom roditelja, ne smatram to važnom temom za javni prostor, zaobilazim ju uporno... iako je slika zamućena zrcala i preklopljena odraza mojega/njezina često prisutna... i priznajem, zavidim Delphine de Vigan na knjizi *Ništa se ne opire noći* koja se bavi potragom za majkom i njezinim bolom. Posežem za još jednom idejom za koju već godinama nikako da nađem ulazak u izvedbeni život - možda je preslaba, predramatična i naivna, možda nisam dovoljno vješta da ju razvijem.

Riječ je o Meduzi koja razgovara sa svojim zmijama - jedna se zove Šutnja, druga Glad, treća Poniženje, četvrta Dodiri, peta Kiša. O tom višeglasju znam da Kiša šuti. Više od toga, i kako dalje, ne znam...

Tko ostavlja, pitam se, odnosno nanosi rez na tkivu izvedbe, i na čijim tijelima ostaje trag? Kakav je performativ izvedbenog gubitka?

I možda je sve ovo samo teorijska spekulacija.

U međuvremenu, razmišljajući o ranjivosti i podložnosti ranjavanju, gledam u krošnje drveća, jednog zaista sunčanog dana, i ponovno izvrnem gležanj.

Bol je trenutačna, jaka. Sjednem na klupu i plačem. Od trenutačne nemoći i poraza. Prijatelj kojeg nešto poslije zovem upomoć uvodi, u šali, temu samoozljeđivanja.

Odbacujem ju trenutačno. Opirem se bilo kakvoj vezi s tom paradigmatom.





Izvedbene konferencije - Ranjiva tijela

Nailazim ubrzo na fenomen koji me fascinira i okupira sljedećih nekoliko dana - događa se, navodno, da vukovi ili vučice, kad upadnu u ljudsku zamku, pregrizu nogu i pobjegnu. Priča je strašna. Ne mogu ju razriješiti. Bivam u njoj.

Pitam se što se događalo u tom trenutku, koja je to silina straha ili bijesa ili pobune kad uz zube zamke vučica zarije svoje zube i odgrize dio tijela koji je zarobljen?

Zna li točno na kojem mjestu pregristi, ili od boli ne zna ništa?

Je li osjetila okus svoje krvi... prepoznaje li ju kao svoju?

Pitam se, je li tim putom, na tu čistinu gdje je zamka, prolazila mnogo puta i je li znala da je tamo zamka?

Je li morala tuda proći?

Je li krvareći i bježeći prema zaklonu razmišljala da je trebala biti opreznija?

Je li stigla tamo kamo je željela stići prije nego li je sklopila oči?

Otprilike u isto vrijeme, a u drugom kontekstu, a sve vrijeme s idejom ranjivosti i pripremajući se za izvedbu, susrećem se s pojmom *less visible* ili *invisible disability*. Riječ je o terminu koji definira nevidljivo fizičko ili mentalno ograničenje ili stanje koje bitno utječe na izvedbu svakidašnjice pojedinca. Razgovaram o toj temi s kolegom iz Njemačke koji otežano hoda i s kolegom iz Italije sa specifičnim stanjem podlaktica i dlanova, nečim poput distrofije.

„Što radiš kad ne želiš da se opazi?” Bernard kaže da stoji mirno, a Francesco da se jako brzo miče i maše rukama. Koriste se terminom *coming out*.

Kad nastupa taj trenutak kad u javnost izlazimo sa svojim *nevidljivim* nedostatkom? Razmišljam koliko vremena provodimo razvijajući tehnologije prikriivanja vlastitih nedostataka, odnosno poricanja manje voljenih dijelova sebe.

Može li to dovesti do neke nove... lakoće...

Kad zamutite gips s vodom, razvija se toplina.
Gustoća mora biti točna, kao jako gusto tijesto za palačinke.
Staviti ga na ruke jako je ugodno.
U jednom trenutku gips se počinje stvrdnjavati.
Može proizvesti lagani osjećaj anksioznosti, jer onemogućuje pokret.
Laganim pokretom prstiju početak će se lomiti i ljuštiti.

Blackout 10 s.



SKENIRANJE RANJIVOSTI¹

piše: Ivana Slunjski

U prilogama o ranjivosti, koja pobuđuje sve više pozornosti u znanstvenim i stručnim krugovima, i dalje prevladavaju koncepcije koje se odnose na etiku ranjivosti, razdjeljujući se uglavnom na one koje promišljaju općenitu, ontološku ranjivost, imanentnu ljudskoj egzistenciji, i one koje se bave posebnom ranjivošću skupina ili pojedinaca. Ranjivost u ontološkome smislu podrazumijeva tjelesnu ranjivost, osjetljivost i propadljivost ljudskoga tijela (kao i svih drugih bića) koja na kraju neizbježno dovodi do smrti, ali i ranjivost promatranu unutar društvenih relacija jer smo kao društvena bića izloženi djelovanju drugih, ne uvijek u skladu s našim interesima, a i nedvojbeno smo svi, u odnosu na životnu fazu koju prolazimo i stanje tijela, ovisni o skrbi i potpori. Drugo razumijevanje ranjivosti vezano je uz pojedince ili skupine koji su zbog bolesti, smanjene pokretljivosti, narušena tjelesnoga ili psihičkoga stanja, određene životne situacije, kolektivnih ili pojedinačnih predrasuda i raznih drugih društvenih okolnosti izloženiji i osjetljiviji od ostale populacije, primjerice, osobe s invaliditetom ili imigranti. Iz toga je jasno da posebna ranjivost također ističe relacijsku uzročnost.

Račvajući se u tim dvama smjerovima, kao što u uvodnome poglavlju oksfordskoga zbornika o etici ranjivosti, koji se pokazuje dobrim

polazištem za njezino istraživanje, konstatiraju urednice Catriona Mackenzie, Wendy Rogers i Susan Dodds², ranjivosti se najviše pristupa s gledišta normiranja, bioetike i etike tjelesne ranjivosti. Zbog potrebe za pomoći, skrbi, potporom i/ili zaštitom, osobito u kontekstu posebne ranjivosti, i činjenice da se stoga nužno izdvaja slabija strana koja treba pomoć, skrb, potporu i/ili zaštitu i nasuprot njoj jača koja bi to trebala pružiti i omogućiti, koncept ranjivosti povezan je s pitanjem ovisnosti i pasivnosti te, s druge strane, pitanjem autonomije. Budući da je granice prikladna odgovora na ranjivost i činjenja koje pospješuje ranjivost ili potiče nove oblike ranjivosti, nanoseći štetu onima koji već jesu izloženi i ranjivi ili ih čak iskorištavajući, katkad teško odrediti, ispravna i sustavna reakcija svih institucija i službi odgovornih za to, kao i cjelokupnoga društva, postaje ključnim zadatkom. Premda u spomenutome zborniku urednice podcrtavaju vlastiti kritički stav prema načinima djelovanja koji potiču „patogenu ranjivost“³, zalažući se za izbjegavanje stereotipizacije i paternalizama⁴, dominantne koncepcije, imajući u vidu potrebitost ranjivih pojedinaca i skupina, nerijetko opravdavaju paternalizam, diskriminaciju i stereotipizaciju. Dok ostaju zatvorene u vlastitim okvirima pretpostavljajući da je „paternalizam mjesto djelovanja, a ranjivost, shvaćena samo kao viktimizacija i pasivnost, uvijek mjesto neaktivnosti“⁵,

¹ Kao jednog od činitelja ranjivosti naglasila bih *tehnološku ranjivost* jer se danas, s jedne strane, komunikacija, time i naši odnosi s drugima, uključujući i odnose spram institucija i službi usustavljenih za pružanje odgovarajuće pomoći, skrbi ili potpore odvijaju uvelike tehnološki potpomognuti, pa ranjivost može uvećati zakazivanje sustava, odnosno zakazivanje tehnologije. No možda i važnije od toga čini se izravna funkcionalna ovisnost pojedinih osoba o tehnološkim pomagalima kao što je, primjerice, elektrostimulator srca. Okruženi smo uređajima s programima postavljenima da gotovo svakodnevno „skeniraju ranjivost“ i otklanjaju uzroke koji ometaju njihov rad. Tu je također riječ o tehnološkoj ranjivosti s obzirom na tehnološki proizvedene supstitute raznih hormona i pripravaka za ublažavanje (rijetko liječenje) psihogenih poremećaja i stanja, farmakološki poduprtoj potrebi za njima ili čak ovisnosti (ili „farmakopornografskome režimu“ koji nas proizvodi, kako je to naznačio španjolski filozof i aktivist Paul B. Preciado).

² *Vulnerability. New Essays in Ethics and Feminist Philosophy (Ranjivost. Novi eseji u etici i feminističkoj filozofiji)*, Oxford University Press, New York, 2014.

³ Više o terminu: *ibid.*, str. 9.

⁴ *Ibid.*, str. 13.

⁵ Butler, Gambetti, Sabsay, „Introduction“, *Vulnerability in Resistance*, ur. Judith Butler, Zeynep Gambetti, Leticia Sabsay, Duke University Press, Durham i London, 2016, str. 1.

multiperspektivni i interdisciplinarni pristupi nude i drukčije vizure.

Ranjivost se ne treba uvijek razumijevati u razmjerima pasivnosti i nemoći ili u opoziciji prema jakosti, otporu ili rezilijenciji, ona sama može biti izvorom snage i poticati na djelovanje. Jer otpor se može zamisliti kao „crpljenje iz ranjivosti kao resursa ranjivosti, ili kao dio samog značenja ili djelovanja samog otpora”⁶, ističu Judith Butler, Zeynep Gambetti i Leticia Sabsay odmah u prvim nekoliko redaka zbornika *Vulnerability in Resistance (Ranjivost u otporu)*, polazeći iz kritičke feminističke društvene teorije. Sam po sebi diskurs o ranjivosti, tvrde, može zastupati bilo koju stranu ili politiku, može prijanjati uz „ranjivost onih na vlasti nasuprot silama

ili paternalističkoj logici, ako će tako ostvariti ciljeve.⁷ Ako se nađe razmišljanje o međusobnoj isključivosti aktivnosti i pasivnosti, otpora i ranjivosti, otpor može poslužiti u mobiliziranju ranjivosti.

Na tragu te dvojake pozicije, ne ulazeći dalje u niz vrijednih priloga koji pridonose razumijevanju ranjivosti kao dijela otpora koji se očituje u raznim načinima političkoga djelovanja i oblicima zajedništva prilikom javnih istupanja, i sama shvaćam ranjivost. Ponajprije ju doživljam u obliku ožiljaka. Jer ranjivost upućuje na našu potrošivost, krhkost, ali istodobno to što smo ranjivi, odnosno to što smo i dalje živi, pokazuje da još raspoložemo zalihama energije, da smo sposobni osjećati, doživljavati, proživljavati i oduprijeti se



Izvedbene konferencije - Ranjiva tijela

otpora onih koji traže novi politički poredak” ili „dovesti do neprihvatljivih ontoloških tvrdnji o konstitutivnoj ranjivosti ženskih tijela”, ni feministički aktivizam ne mora birati sredstva, pribjegavajući paternalističkim institucijama

sili koja nas troši. I u tome nam pomažu ožiljci, vidljivi, tjelesni, kao oni i nevidljivi, emocionalni, psihički. Ne kao stigma, nego kao podsjetnik na to kako smo ih stekli i što trebamo učiniti da bismo izbjegli sljedeći.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid., str. 2.



Ako je novi nemoguće izbjeći, postojeći nas već jednom proživljenim iskustvom pripremaju na prihvaćanje bola/boli, nevolje ili nepravde. I kao svaka ožiljkasta tvorba, očvrstnula, gusto prepletena kolagenskim vlaknima, odijeljena od mekoće ostaloga tkiva, samom tjelesnom strukturom štiti to isto tijelo, osiguravajući mu pritom stabilno uporište u pružanju otpora. Mekoća i čvrstoća usukane su jedna u drugu. Crpu jedna iz druge i međusobno se osnažuju. Izgrađujemo se njihovim međudjelovanjem, kako na tjelesnoj razini tako i kao društveni i politički subjekti.

Scensku izloženost izvođača ne poistovjećujem s ranjivošću, iako se djelomično one mogu preklapati. Mnogi se izvođači s time ne bi složili. Više je u pitanju nesigurnost ili dvojba izvođača u uspješnost toga što izvodi. No koliko god se katkad čini neugodnim i tjeskobnim iznijeti izvedbenu građu pred gledatelja, koji procjenjuje i donosi neki sud o gledanome, izvođač sam izabire izvođačku poziciju iz vlastite želje ili potrebe za izvođenjem. Mogao je izabrati i drukčiji oblik iskaza ili način djelovanja, ali izabrao je scensku izvedbu. To ujedno znači da potporu nalazi u scenskome prostoru (a ne u prostoru javnoga prosvjeda, primjerice), izvedbenoj građi, koju je pripremao i koja je relativno ponovljiva (iako je svaka izvedbena situacija jedinstvena i neponovljiva), suizvođačima, glazbi, rasvjeti, kostimima. Izvedba u određenoj mjeri korelira sa stvarnošću, osobito u predstavama koje se od mimetičke razine odmiču ustrajavanjem na dijeljenju iskustva umjesto na jednosmjernu iznošenju, na prisutnosti umjesto na predstavljanju, na procesnosti umjesto na ishodu,⁸ ali i dalje je posrijedi izvođenje u kojem se dijeljenje iskustva i razmjena događaju posredovani znakovljem. Izvođač izvodi svojim stvarnim tijelom, ali ono nije izloženo stvarnom ranjavanju, ne naglašeno više nego druga tijela u dijeljenome prostoru (izvođač može slomiti nogu prilikom skoka, no i gledatelju se mogu ukočiti leđa jer sjedi na neanatomskom sjedalu; to je rizik življenja).

Tijelo plesača u tome je smislu podložnije ozljedama jer sva izvedbena građa prolazi kroz izvođačevo tijelo, na djelu je stvarni napregnut rad mišića, tetiva, kostiju i čitavog tjelesnog sustava, a ne samo prikazivanje, impliciranje ili sugeriranje neke radnje. Nešto je drukčija situacija u performansu kad se izvođenje podudara sa stvarnim činjenjem, odnosno kad tijelo postaje umjetničkim objektom. Također, o ranjivosti i potencijalnome iskorištavanju ranjivih možemo govoriti u slučajevima kad autor surađuje s pojedincima ili skupinama koji već jesu *posebno ranjivi*, a zbog neiskustva, nedovoljno znanja o izvedbenim umjetnostima ili eventualno nemogućnosti racionalnoga poimanja ne mogu sagledati značenja koja njihova tijela proizvode u izvedbenome kontekstu.

Gledatelji nisu protivnici izvođaču, u pravilu ga ne izlažu opasnosti (češće je gledatelj izvrnut neugodnim iznenađenjima, odveć glasnim zvucima, pljuvački i drugim izlučinama, polijevanju - da navedem samo ubičajenije), ne ugrožavaju ga svojim mišljenjem, ne iskorištavaju ga i ne umanjuju njegova prava. Gledatelj je potpora izvođaču, pa i ako se ne slaže s viđenim, svojom prisutnošću, tijelom, energijom, mišlju i očekivanjem (nitko ne dolazi na događanje zato što želi vidjeti neuspjelu izvedbu, lošu predstavu ili nepripremljene ili nevjeste izvođače). Među gledateljima ima onih koji s obzirom na vlastita uvjerenja ili predrasude neće uvijek odobravati izvedbenu građu i autorove/izvođačeve odluke, no izvođač je zaštićen prostorom izvedbe, scenskom *realnošću*, i malo je vjerojatno da će netko iz publike nasrnuti na njega, bilo fizički bilo verbalno. Ne govorim o mogućim naknadnim reakcijama koje pojedina predstava može izazvati, o prosvjedima, pokušajima zabrane izvođenja, političkim pritiscima i slično, no unutar dijeljenoga prostora za vrijeme izvedbe vjerojatnost ekscesa nije velika, premda postoji. A ni tada izvođač nije sam nasuprot kolektivnoj ugrozi, jer je „definiran odnosima koji njegov vlastiti život i akciju čine mogućom”⁹,

⁸ Usp. Lehmann, Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, CDU i TKH, Zagreb i Beograd, 2004, str. 111.

⁹ Butler, Judith, „Rethinking Vulnerability and Resistance”, *Vulnerability in Resistance*, ur. Judith Butler, Zeynep Gambetti, Leticia Sabsay, Duke University Press, Durham i London, 2016, 12-27, str. 16.

koji utječu na njegovu ranjivost, ali istodobno osiguravaju mrežu potpore. Ne manje važno, izvođač je naspram gledatelja uvijek u prednosti jer zna što će učiniti, a pretpostavljajući da će svojom scenskom akcijom (fikcionalna razina) provocirati norme ili neku društveno-političku situaciju, predviđa moguće (stvarne) reakcije. Usprkos potencijalnoj ranjivosti u tome trenutku, u njegovu činjenju otpor je impliciran. Pa i kad izvedbenom strategijom vlastitu poziciju dovodi u situaciju neizvjesnosti, upuštajući se u rizik nepredvidljive reakcije gledatelja, izvođač ostaje u zoni komfora, ne prelazeći granicu pristojne provokacije, zaštićen izvedbenim okvirom.

Scenski/izvedbeni okvir ipak popušta pred naletima zbiljskoga. Ne samo zato što se raznim izvedbenim modusima podrija fikcija, dovodeći gledatelja u dvojbu je li prikazano/izvedeno stvarno ili fiktivno, već i stoga što scenska realnost nužno plete bogatu mrežu relacija s izvanscenskom realnošću. Izvedba i djeluje oslanjajući se na *propusnost* granica između svjetova. Ponajviše je to evidentno u tematskim izborima autora kojima se apelira na društveno proizvedenu ranjivost određenih grupacija, na njihovu ranjivost kao učinak sustava. Umjetnički čin tada se može shvatiti kao jasan iskaz autora, angažirani čin usmjeren spram vlasti ili nekog drugog nadređenog subjekta koji proizvodi ili podupire ranjivost. Pritom je i dalje aktualno pitanje kako izbjeći prisvajanje paternalizma, odnosno kako umjetničkim činom ne potvrditi ranjivost kao nemoć, kao bezizlazno stanje. I na sadržajnoj razini i na razini aktivističkog djelovanja. Doima se da je jednostavnije odgovoriti potonjem zahtjevu jer se otpor već nalazi u djelovanju iz *podčinjenosti* i ustrajanju u takvu djelovanju. Na sadržajnoj razini umjetnička ostvarenja katkad skliznu u pamfletističke pokušaje diskreditiranja moćnika, vlasti, institucija ili društvenog sustava te zdvajanja umjetnika nad vlastitom sudbinom. Ipak, ima autora koji uspješno balansiraju i u jednom i u drugom segmentu umjetničko-aktivističkoga djelovanja. Ovom prigodom izdvojiti ću Irmu Omerzo koja godinama skreće pozornost na prekarnost pozicije plesnih umjetnika, time i

na njihovu ranjivost unutar širega kulturnog i društvenog plana. U ranijim ostvarenjima kao što su *Meni ti to nije baš* (2002), *Neka čudna vrsta* (2003), *Sve po 10 kuna* (2009) i *Ništa* (2010) opire se raznim rezovima budžeta i nerazumijevanju specifičnosti plesne scene, dajući do znanja kako ti rezovi utječu na estetiku predstave i koliko se izvedaba ili koliko izvedbe može realizirati dobivenim dotacijama. Irma Omerzo konstatira i nenametljivo kritizira i iako naizgled ne prelazi rub sigurne zone, njezin glas dopire preko kazališne rampe. Ustrajanje u takvu djelovanju vidljivo je i u njezinu traženju izlaza u plesnom filmu (*U našem gradu*, 2003, *Plesati sa...*, 2013) ili događanjima na specifičnoj lokaciji (*Nastavimo s kretanjem*, 2003, *Meteo*, 2012). U predstavama *Do kosti* (2013), *Izvođačice* (2014), *U hodu* (2015) čini se kao da joj je naboj popustio, ali otpor je, premda suspregnut i potisnut u općenitu, ali temeljnu plesnu problematiku (kako se tijelo pokreće, što je hod u odnosu na ples, zašto izvodimo), i dalje prisutan. U posljednjoj predstavi, *Razlikovanja* (2017), zadržavajući se unutar estetičkoga, pokazuje da su ranjivost i otpor nerazdvojivo povezani. U jednome trenutku vidimo izvođačice, Lanu Hosni, Josipu Štulić, Danijelu Vukadinović i Miju Zalukar, s navučenim dvostrukim kapuljačama, jednom koja pokriva glavu straga i drugom koja pokriva lice, doslovno obezličene, uniformne, anonimne, *nevidljive*, usporene, apatične, što je pojačano smještanjem izvedbe u predvorje kina Studentskoga centra, u prolazni, ni po čemu izdvojeni prostor, s prigušenom rasvjetom i akromatskim tonovima odjeće i scenografije. U drugome trenutku iz pasivna bivanja izvođačice snažno kreću u prostor, preslaguju plesni pod, scenske elemente i razmještaju publiku, uzimajući stvar u svoje ruke, grade pojedinačne karaktere, upravljaju vlastitom izvedbom, međusobno se nadmećući, ali se i podupirući. Prethodno akumulirana i susprezana energija bukti i raste sve do kolektivne agresije predočene završnim krešendom skokova i lupanja nogama o pod provizorne bine. Iz apstraktna sadržaja nije moguće iščitati izravne referencije na konkretne situacije, no emotivni prijelazi, ganutljivost pojedinih gesta



te sam naslov pojačavaju slutnju da se tjelesna ekspresija prenosi na taktičko polje.

Sličan motiv nevidljivosti ili nestajanja prisutan je i u projektu *IWALY*¹⁰ (2011) Selme Banich. Umjetnica u prostor izvedbe ulazi spuštenu pogleda, sjeda za stol položivši ruke na koljena. Svaki je pokret miran, polagan, svaki trenutak duboko proživljava i urezuje u sjećanje. Premda staloženo, lice joj odaje emocionalna previranja kao da će briznuti u plač. Pogledom prelazi preko lica gledatelja, na svakome zastajući i pridajući mu pozornost, važnost, kao znak prihvaćanja, suosjećanja, opraštanja, nijemom gestom, pamteći ga. Potom u istome polaganom ritmu spušta glavu na stol i dlanom zakriva lice. Katkad kao da dlanom otire suze ili miluje lice. Tišina je gusta, koncentracija svih nas veoma duboka, potpomognuta bjelinom i strogošću prostora. Usredotočeni smo na izvođačicu, ona na unutarnji svijet kojem se u tjelesnoj nepomičnosti prepusta i ne pokušavajući mu se otrgnuti. Nakon nekog vremena ustaje, oblači žutu kabanicu, ponovno sjeda i kosom posve zastire lice, brišući ga, poništavajući. Ponovno ustaje, hoda natraške, sad i tijelo i lice uvlačeći u dubinu kabanice, nestajući. Kao u *Razlikovanjima*, i u *IWALY*-ju svjedočimo nijemom trenutku odustajanja, intimnoj i bolnoj spoznaji o vlastitoj slabosti, posustajanju, predaji. No tu stvar ne staje. Osim što se stječe snažan osjećaj povjerenja u gledatelja kao sudruca i svjedoka toga izlaganja intime te vjere u moć kreacije, kao svojevrsni diptih na *IWALY* nadovezuje se performativna intervencija *HaeNka i ja*. Pozivajući se na rad američke multidisciplinarnе umjetnice Faith Wilding¹¹ koja čekanje vidi kao izričit čin otpora i odricanja potrebe za dominiranjem i konzumerizmom, kao plodan interval promišljanja i skupljanja snaga između dvaju djelovanja, Selma Banich sjeda sučelice zagrebačkom HNK-u, odakle je krenuo njezin izvođački put. Za razliku od zaštićenosti

izvedbenim okružjem scene u *IWALY*-ju, u *HaeNka i ja* izvođačica i autorica mobilizira tjelesnu izloženost u javnome prostoru. Tražeći odgovore kao da se obraća živom biću, čije se lice iz prijateljskoga u međuvremenu preobrazilo u lice tuđinca s kojim zapravo i ne želi podijeliti sjećanja na prva ushićenja scenom, toliko davna da i nije sigurna je li ih doista bilo, Banich ponavlja čin gledanja, dovodeći u sraz optiku izvođača i optiku gledatelja. Naglašavajući performativnost gledanja, motreći HNK i *gledajući* u prošlost, bivajući u dvostrukoj poziciji kao izvođačica gledanja (gledanja kao građe koja se izvodi) i gledateljica koja također (već po definiciji) izvodi gledanje, narušava stabilnost gledanja. Umjesto jednoga gledišta, u igri je nekoliko njih, a nijedno od njih nije stabilno niti nudi jedinstvenu ili konačnu sliku. Zbog takva perceptivnog loma objektivacija gledanoga ne može biti pouzdanom informacijom u procesima subjektivacije. S druge strane, HNK ne može doista uzvratiti pogled. Od koga se odgovor očekuje, od zgrade, institucije (naspram autorice s neinstitucionalne scene), plesača, drugih zaposlenika, društva? Ustaljeni sustav postaje trusnim tlom u kojem se ništa ne podrazumijeva, ništa nije definirano, nema nadređenih ni podređenih, svaka pozicija mora se iznova postaviti s obzirom na konkretnu situaciju, braniti i preispitivati. Navedeni primjeri pokazuju da su strategije otpora nerazdvojive od ranjivosti. I otpor se može razumijevati dvojako, kao otpor upravljen s pozicije moći prema ranjivosti i kao otpor prema sustavima koji potvrđuju ranjivost kao oruđe vlastita diferenciranja i nadmetanja. Otpor uvjetuje ranjivost, no i unutar otpora može se razviti ranjivost. Jer, kao što kaže Judith Butler, „ako nismo sposobni misliti o ranjivosti, ne možemo misliti ni o otporu, a misleći o otporu, već uklanjamo otpor prema ranjivosti da bismo mu se oduprli”¹².

¹⁰ Akronim od I will always love you.

¹¹ *Waiting* (Čekanje), 1972, <http://faithwilding.refugia.net/waiting.html>, i *Wait-with* (Čekati sa), 2007.

Prema: <https://selmabanich.org/haenka-i-ja/>.

¹² Butler, *ibid.*, str. 27.

BILJEŠKE SUDIONIKA IZVEDBENE KONFERENCIJE - RANJIVA TIJELA

Izvedbenu konferenciju pokušavamo usustaviti kao godišnji događaj da bismo okupile umjetnike iz različitih područja (kazalište, ples, novi mediji, film, video, likovne umjetnosti, glazba), teoretičare različitih umjetnosti i publiku te kako bi se promišljalo o temi koju predložimo. Pozvani umjetnici izvedbom odgovaraju na određenu temu, pojam, pitanje. Odgovori se primaju (slušaju, gledaju, osjećaju, opipavaju itd.) u jedinstvenom slijedu kojim nastojimo rastvoriti komunikacijsko i doživljajno polje svih sudionika konferencije. Osim osobitog načina spajanja umjetničkih odgovora, konferencijom se promiče drukčiji način razgovaranja, raspravljanja, razmjenjivanja i dijeljenja znanja, misli, iskustava i osjećaja. U takvu razgovoru nastoji se uspostaviti ravnopravnost svih sudionika (publika, teoretičari i umjetnici).

Sve sudionike prošlogodišnje konferencije na temu *Ranjiva tijela* pozvale smo da pridonese zajedničkom pogledu na ranjivost aktivnim sudjelovanjem iz bilo koje pozicije, umjetničke, kritičarske, promatračke, dopuštajući da ih pobude mogućnost i modaliteti otvorene i osobne komunikacije koje potičemo izvedbenom konferencijom. Nakon konferencije, u obliku duge sesije nedomerirane, a izvedbene komunikacije unutar cijele grupe, sudionike smo pozvale da pošalju kratki osvrt na događanje. Tekst u nastavku sastoji se od pristiglih rečenica.

Ne mogu na drugi način razmišljati ili promišljati o ranjivosti nego kroz svoju kožu.

Ova izvedbena konferencija pobudila je u meni razne osjete i emocije.

Ranjivost kao širenje duše unatoč neugodi.

Tema: isprva mi je bila odbojna, u smislu: što se ima još o tome reći i nije li zapravo sve o tome? Što se ima još novo reći o tome? I nije li to neki put samoviktimizacije *all over again*?

Razmišljala sam ima li ranjivost pozitivan ili negativan predznak. Je li to nešto što je dragocjeno ili nešto što smeta. Uglavnom, nisam se mogla odlučiti pa zaključujem da je ranjivost jednostavno činjenica. Ne da se poništiti, ignorirati, izbjeći.

Naravno da je ranjivost na sceni iskaz snage. Zahtijeva apsolutnu posloženost i spojenost svega u nama. (Da se možemo nositi s njom. Ali što ako ona počne nositi nas?) Ili nije i ne zahtijeva? Nego baš zahtijeva rizik? A rizik zahtijeva snagu? Sigurnost? Ili glupost? Ili nebrigu o sudionicima izvedbenog čina? Kada jedno, kada drugo? A kada treće? Koliko je tanka i individualna granica između svega toga? Ima uloga u kojima ne smijem biti ranjivom. Koje traže neku tjelesnu vještinu, vodstvo, sigurnost, agresiju. Ali jesam li ja i tada ranjiva?

Ranjivost kao pokret koji raste i s boli i s užitkom.

Osjećam se ranjivo kad sam nesigurna, napadnuta s razlogom, kada ovisim o nekome komu ne vjerujem, kada sam bolesna, kada me boli. Ali istodobno težim da tada budem snažna.

Koliko malo treba da se neka rana otvori ili maska navuče?

Pitala sam se bi li se tema trebala suziti, razjasniti, bi li ju predlagačice trebale izoštriti prije nego se krene raditi, ili je ovako dovoljno, naširoko. Ali me trenutačno i zanima, u raznim kolektivnim procesima, bilo uredničkim ili scenskim, da se predložena tema ostavi veoma otvorenom i onda je svaki pojedini odgovor zapravo individualna kristalizacija.

Ranjivost se na *sceni* (prostoru izvedbe) vježba. Tako mi se čini. Dopustiti drugima da prebiru po

mojim mislima, tijelu i emocijama i onda o tome sude. Hmmm, i onda, kao, nije mi stalo je li im se svidjelo...

Osobno sam se *borila* da svoj dio pokušam ostaviti otvorenim i na neku foru drugačijim od scenske izvedbe, ali kako se vrijeme same izvedbe primicalo, tako je potez prema *teatralizaciji* postajao jačim, a ne potez prema nečemu drugom - pa se pitam - čemu to drugom?

Tvoj (izvođački) strah se, naravno, vidi i osjeća prema van, pa tako uključuje ranjivost publike koja diše, strepi, boji se ili uživa s tobom (često sve skupa u komadu).

Gledajući izvedbu, osjećala sam da biti ranjivom znači biti otvorenom, dostupnom i spremnom na razmjenu.

Meni je istodobno bilo veoma raznorazno i kontradiktorno. Od osjećaja nepripadanja do osjećaja bliskosti, od osjećaja nedovoljnosti do toga da je u redu to što radim, samo, eto, nije završeno, samo nije dovoljno razrađeno, samo nije...

Razgovor na kraju zapravo najjasnije svemu tome daje pomak, gdje se stvar za mene rasplela i realizirala kao pomak.

Dan poslije, u ponedjeljak ujutro, idući na svoj svakidašnji posao, pojavio se osjećaj zaokruženosti, nekog tihog zadovoljstva (iako je to pregruba riječ, ali trenutačno ne nalazim bolju) zbog napravljenoga, zbog sudjelovanja, zbog iskustva. Možda najviše zbog procesa. I zahvalnosti za mogućnost.

Moguće je čak i da su neka vrata nakon toga negdje možda ostala odškrinuta. Moguće je, velim.

Ostati sa

Ostati s udarnim valom

Ostati s očajem

Ostati s oduševljenjem

Ostati sa svojim centrom

Ja se dijelim

Umjetnička organizacija za otvaranje novih polja kazališne komunikacije **Četveroruka** proizašla je iz umjetničkog rada koreografkinje Sonje Pregrad i redateljice Marine Petković Liker.

Komunikacijsko polje u kojemu sudjeluju autori/ce različitih disciplina, izvođači/ce i publika jest polje suigre i mogućnosti da se kazališna izvedba, odnosno umjetničko djelo, promatra kao događaj u svim segmentima svog umjetničkog, istraživačkog i izvedbenog procesa te u želji da potakne suosjećanje, sudjelovanje i sukreaciju.

Četveroruka nastoji spajati teorijski i praktični rad povezan sa ženskim principom - principom *sudjelovanja*, *međupovezanosti*, *međuovisnosti*, dopuštanja i empatije, složenosti interakcija i povezanosti racionalnog i intuitivnog unutar stvaralačkih ali i komunikacijskih odnosa.

Bilješke:

A large, empty rectangular box with a thin black border, occupying most of the page. It is intended for the user to write their notes.

Bilješke:

DEFINICIE NASTALE NA KRJU IZ IZOBENOG RALZOVORA, SVAKI SUDONIK DOBAO JE JEDNU RIJEČ:

Kanji vest je jedina velika poroznost i otvara cijelog novog čovjeka, pritom i ljude, mogućnost zadržava za ono gradivno promicanje stvarnosti kantakata boli i fuzionirano nagradivane je stvarima.

Kanji vest nudi sumnju u poznato ophodjenje nutrim prema van, dubinski me kakkad usmjera k rziiku i otvara jednoj mogućoj spoznaji o stanju privatnosti, zbujenosti, odgovornosti, potrebnom za kaotičnim smirajem istine.



ČITANMA

ČETVERORUKA

2/2017

Zagreb