

ODMOR PUBLIKE OD POVIJESTI

Višnja Rogošić

UDK: 792.01

Rad donosi analizu prvoga dijela kazališne trilogije »Proces grad« izvedbene platforme Bacači sjenki pod nazivom »Proces grad: Odmor od povijesti« (2008.), a iz perspektive procesa recepcije. Niz postupaka, poput smještanja posjetitelja u ležajeve te značajnoga smanjivanja vidljivosti i čujnosti izvedbe, osmišljeni su s ciljem da se posjetiteljima oslabi fokus na neposredna zbivanja te da ih se možebitno uspava. Uz djelomičnu individualizaciju prezentiranoga materijala i dijeljenje suautorske odgovornosti s posjetiteljima time im se omogućuje distanciranje od informativne zasićenosti svakodnevice, revizija vlastitih vrijednosnih kriterija te fokusiranje na osobnu povijest. U postizanju toga cilja posebno je važno korištenje mehanizma sna prema kojemu se oblikuje i dramaturgija predstave.

Ključne riječi: »Proces grad: Odmor od povijesti«, Bacači sjenki, izvedba u mraku, sudjelovanje publike, spavanje, sanjanje

I.

Na početku ljeta 2011. godine domišljati londonski turisti mogli su za samo 42 funte po osobi i noćenju prespavati u kulturnom centru Barbican gdje je britanski umjetnički kolektiv Duckie trideset dana u nizu nudio »šou s noćenjem i doručkom«¹ (<http://www.barbican.org.uk/theatre/event-detail.asp?id=11432&pg=3503>) pod nazivom *Uspavanka*. Cilj ovoga projekta-dosjetke bio je iskoristiti performativnu i iskustvenu vrijednost česte gledateljske »greške« pretvaranjem spavanja u gledalištu u potvrdu izvedbenoga uspjeha, a sve u okviru britanskoga trenda takozvanoga »uranjajućeg kazališta« koje, prema Josephine Machon, umjetničkim događajem zahvaća svoje publike na način da su »tijekom njegova trajanja u njega u potpunosti uronjene, svjesne jedino događaja samoga i pridaju važnost jedino radnjama, dojmovima (emocijama i osjetima) i mislima koje su vezane uz taj događaj [...]« (Machon, 2013:xvi).² Na doslovno značenje naziva predstave uputila je i podnaslovna kategorizacija »cjelonoćno spavanje u gostima za publiku od 50 spavača« te autorske intencije iznesene na internetskim stranicama skupine (<http://www.duckie.co.uk/archive/events/lullaby>), a da ideja nije pogrešno interpretirana, potvrdili su i komentari gledatelja, kao i analize kazališnih kritičara koje su se više bavile opisom učinka, nego same izvedbe. Tako je kritičar britanskih novina *The Guardian* John O'Mahony donio sljedeće iskustvo:

Ujutro uz doručak sastavljen od meko kuhanih jaja s prepečenim kruhom, svi su sjedili u pidžamama raspravljajući o njihovim najdražim trenucima: »Probudio sam se usred noći«, rekao je jedan razgovorljivi tip, »a cijelo kazalište jednoglasno je hrkalo, kompletno

¹ Ako drugačije nije navedeno, svi prijevodi s engleskoga jezika su moji.

² Kako zaključuje Machon, »uranjajuće kazalište« (*immersive theatre*) razvilo se prožimanjem umjetnosti instalacije te fizičkoga i vizualnoga kazališta 1980-ih (Machon, 2013).

sinkronizirano!«. Zanimljivo, nitko nije imao ništa za reći o samoj predstavi – tijekom koje su uglavnom drijemali ili su je prespavali (O'Mahony, 2011).

Posjetitelji su se, naime, po dolasku presvukli u pidžame, popili toplu čokoladu s keksićem, oprali zube te legli u mekane krevete u kojima su potom postupno uspavani umirujućom glazbom, svjetlucajućim lutkama i majčinskim porukama (»Lijepo spavajte«), a ujutro probuđeni cvrkutom jata tek izlegnutih pilića i (nešto kasnije) meko kuhanim jajima. »[S] uključenim doručkom, pićem i čepićima za uši«, zaključila je kritičarka Terri Paddock, *Uspavanka* je bila »jeftinija od hotela« (Paddock, 2011).

Opisani manjak umjetničke ambicije skupine Duckie nije beskoristan. Naime, uz to što svjedoči o procvatu izvedbenih formi koje revidiraju praksu »gledanja« izvedbe osmišljavajući novo posjetiteljsko iskustvo – kako pod komercijalnim pritiskom dojmljivih filmskih i virtualnih izvedbi koje se također konzumiraju sjedeći u mraku, tako i s društveno-angažiranim ciljem fizičke i kreativne aktivacije gledališta te demokratizacije stvaralačkoga procesa – *Uspavanka* jasno izlaže prepreku koju nije uspjela prevladati: kako smisleno obogatiti kazalište spavanjem publike, a ujedno izbjeći paradoks potpunoga uključivanja posjetitelja u izvedbu samo zato da bi ih se još potpunije isključilo? Odnosno, ako se predstava oblikuje oko iskustva publike, kako izvesti predstavu iz iskustva potencijalnoga spavača, a ne pretvoriti kazalište u jeftini hotel? Teatrološko naličje ovoga pothvata dugoročno pretpostavlja tesanje novoga analitičko-kritičkoga oruđa kojim bismo pristupili takvim izvedbenim formama, potičući istovremeno potragu za uspješnijim odgovorima na prethodno postavljena pitanja posebno u svjetlu anglocentričnih i kratkovidnih kritičarskih komentara o prvenstvu i jedinstvenosti *Uspavanke* (Cavendish, 2011). U toj potrazi zadržat ću se na projektu *Odmor od povijesti* izvedbene platforme Bacači sjenki koji iz perspektive umjetničke proizvodnje u spavačevu »odmoru« vide kreativni,

pa čak i društveno-kritički poticaj, dok ga iz perspektive recepcije afirmiraju kao zanemareni način doživljavanja kazališne predstave.

II.

Odmor od povijesti prvi je dio kazališne trilogije *Proces grad* koja je inspirirana romanom *Proces* Franza Kafke, a tragom »uranjajućega kazališta« možemo je, među ostalim, promatrati i kao projekt koji se tehnološki, prostorno, glumački i dramaturški uvelike izvodi iz, obavlja oko i realizira kroz recipijentski doživljaj predstavljenoga materijala. Time se ne samo priklanja performativnome obratu izvedbenih umjetnosti u drugoj polovici 20. stoljeća, već i povezuje »različite tehnike premještanja/izmještanja pogleda« kojima se nastoji »gledati poznato novim očima, nepoznato odomaćivati, pripitomljivati« (Bakal u: Bauer, 2004/2005: 62) što je temelj ukupnoga rada suosnivača Bacača sjenki Borisa Bakala s kafkijanskom potragom za čvrstim uporištem neshvatljive svakodnevice kroz analize neiscrpnoga broja mogućih rukavaca smisla. U duhu izmještanja gledateljske vizure trilogija je realizirana obrnutim redoslijedom te su godine 2004. Bacači ostvarili treći dio *Proces grad: Process in progress*,³ koji se u izvedbeno-dramaturškome smislu čini relativno konvencionalnim. Za publiku, očekivano posjednutu u gledališne redove i frontalno okrenutu jasno limitiranome izvedbenome prostoru bez ikakve interakcije, uprizorena je dramaturgija cjelokupna *Procesa* i pripovijetke *Jedan san*, koje je Kafka pisao iste, 1914. godine. Scenografski, kostimografski i rekvizitski

³ Prema programskoj knjižici predstavu je konceptualno, dramaturški i redateljski osmislio Boris Bakal, u njoj nastupaju izvođači Katarina Bistrović Darvaš/ Nina Viočić, Damir Klemenčić i Boris Bakal, dok su VJ-ing postavili Ivan Slipčević i Plakor Kovačević uz pomoć Josipa Viskovića.

siromašnom scenom dominirala je glumačka izvedba te performans u mediju VJ-inga u kojemu se tekuća izvedba uživo snimala iz nekoliko kutova, a potom obrađivala uz korištenje nekoliko prethodno snimljenih fragmenata,⁴ dok je rezultat projiciran na pozadinski zid preko tijela i lica izvođača. No, kako nas podsjeća dramaturginja Katarina Pejović, prezentacija kojom se živa i video slika supostavljaju i prelamaju, izvedbeni materijal podvrgla je »višestrukoj montaži uživo« (Pejović, programska knjižica predstave *Odmor od povijesti*) – glumaca čija mimika, gestikulacija i kretanje scenom proizvode neponovljivu »podlogu« projekcije, VJ-a koji odabrane i obrađene (uvećane, približene, fragmentirane itd.) elemente užive snimke neponovljivo povezuje s prethodno dovršenim materijalom i uživom izvedbom te gledatelja koji u znakovno prezasićenoj predstavi nužno bira različite fokuse. Uz trenutnu promjenu dramaturških uloga i međuodnosa elemenata predstave od komentara do subverzije ili od aluzije do analogije, time je proizvedena kafkijanski halucinogena slika svijeta koja na svakoj novoj razini kombinacije mijenja svoj sadržaj, značenje i funkciju podržavajući jedino relativnost. »Ulice mijenjaju smjer bez prekida«, rekli bi Bacači sjenki u programskoj knjižici predstave.

Već sljedeće godine nastaje središnja cjelina trilogije *Proces grad: Ex-pozicija*,⁵ kao izvedbena elaboracija na temu eseja *Sudnji dan* Giorgia

⁴ Tijekom izvedbe javlja se prethodno snimljena scena stropne lampe koja se ljulja, a kojom se priziva slična scena iz filma *The Trial* (1962.) redatelja Orsona Wellesa dok se na kraju prikazuje video s detaljima grada Zagreba uz audiosnimak pripovijetke *Jedan san*.

⁵ S obzirom na to da je riječ o predstavi koja se još uvijek izvodi i razvija, autorski tim *Ex-pozicije* neprekidno se dopunjava novim članovima. Prema podacima s bloga Bacača sjenki, predstavu je konceptualno i redateljski osmislio Boris Bakal, dramaturški Boris Bakal, Katarina Pejović, Stanko Juzbašić i Anja Pletikosa, a kao suautori i izvođači navedeni su Diogo Morret, Maren Schlüter, Eva Busch, Amalia Rodriguez, Samuel Duvoisin, Esta Matkovic, Zrinka Kušević, Ena Schulz, Helena Kalinić, Nikša Marinović, Stanko Juzbašić, Boris Beštak, Milan Žerjav, Anja Pletikosa, Boris Bakal, Katarina Pejović, Jelena Lopatić, Emil Matešić, Sandra Uskoković, Bojan Navojec, Nina Violić, Tanja Vrvilo, Lara Finadri,

Agambena te Kafkine parabole *Pred zakonom*, ovoga puta osmišljena daleko složenije u potpuno inkluzivnu izvedbu koja posjetiteljima nudi trodijelno iskustvo prolaza kroz različite paralelne izvođačke priče te, prema Bacačima sjenki, s pravom zauzima novu kategoriju »prostor-no-vremenskoga putovanja«. Avantura započinje u Čekaonici dugim razgovorom s Vratarom uz čije dopuštenje i odabirom broja na zidu posjetitelj i nesvjesno odlučuje o daljnjoj »ruti« odnosno ulasku u jedan od odijeljenih prostora – startnih točaka pojedinačnih narativnih rukavaca. Priče o učiteljici violine, pronalaženju davno izgubljene pikule ili vjeri u nadnaravno jednako se izvode »jedan na jedan«, uz sudjelovanje posjetitelja pokrivenih očiju kojemu se potiče korištenje drugih osjetila te se rasprostiru raznolikim zatvorenim i otvorenim prostorima kroz koje je posjetitelj vođen i konačno napušten. Odluči li se ponovno vratiti u Čekaonicu (možda u potrazi za definiranim završetkom iskustva) bit će nagrađen upućivanjem u Kontrolnu sobu koja je opremljena monitorima, slušalicama, dalekozorima i iz koje se uz druženje s dramaturginjom predstave i ostalim posjetiteljima pruža uvid u strukturu čitavoga projekta te omogućuje ponovni ulazak u narativnu petlju s nekim novim ishodom. Tako se, grubim kršenjem dominantnih retoričkih konvencija u kazalištu prema kojima se uspostavlja okvir recepcije, posjetitelje uvlači u izvedbu-zagonetku nepoznata prostorno-vremenskoga opsega, cilja, uloga i pravila igre, nizom udvajanja i rehijerarhizacijom osjetila stanjuju se obrisi svijeta na koji smo navikli, da bi kroz izmjenu »insajderske« i »autsajderske« perspektive u Kontrolnoj sobi prošli »s onu stranu ogledala« do naličja svakodnevice koje je neobično nalik poznatome svijetu.

Trilogija, koja se ustrajno pita o mogućnosti oblikovanja vlastitoga uvida u vlastito vrijeme, okončana je godine 2008. premijerom prvoga

Elisa Pinna, Soso Hadzimanoli, Petra Zanki, Antonija Stanišić, Lada Bonacci, Dean Krivačić, Alle Valle Garzia i Tomislav Jurčec (<http://expoizicija.blogspot.hr/>).

dijela *Proces grad: Odmor od povijesti*,⁶ koji se u odnosu na prethodne cjeline uspostavlja kao snažna polazna točka. Naime, predstava se nastavlja kretati utvrđenom putanjom prostornoga istraživanja, sudioničke dramaturgije i revizije kazališnoga događaja, ali pritom zahvaća sve širu zonu recepcije. Igra, koja završava u recipijentovu pogledu, a prolazi kroz njegovo tijelo, počet će u njegovoj podsvijesti.

III.

Odmor od povijesti primjer je »razvojnoga kazališta«⁷ čiji su mahom društvenim kontekstom i prostorom određeni proizvodi u radu Bacača sjenki u neprekidnome nastajanju potaknuti aktualnim promjenama, gostovanjima ili novim pridruženim suautorima te je i u ovome članku opis predstave tek presjek više osobno doživljenih ili prepričanih izvedbi iz

⁶ Autor koncepta je Boris Bakal, režije i dramaturgije Boris Bakal i Katarina Pejović, dok su suautori izvođači Damir Klemenčić, Jelena Lopatić, Bojan Navojec, Marija Škaričić, Stanko Juzbašić, Katarina Pejović i Boris Bakal (<http://odmorodpovijesti.blogspot.hr/>).

⁷ U pitanju je termin Borisa Bakala koji ne bi trebalo miješati s drugačijim upotrebama iste sintagme na hrvatskoj sceni. Primjerice zagrebački festival Ganz novi, koji se godišnje održava u Studentskome centru, podnaslovljen je kao »međunarodni festival razvojnog kazališta« što, prema savjetnici festivala i ravnateljici Kulture promjene Nataši Rajković, »sugerira kazališnu praksu koja postepeno razvija poetike autora i njihovo stjecanje iskustva i prakse. Za razliku od otvorenih procesa rada u kojima se nedovršene kazališne predstave (dakle kazališni pokušaji i procesi) pogrešno tretiraju kao završeni oblici rada, termin 'razvojno' odnosi se isključivo na dovršene, zaključene cjeline, dakle kazališne predstave većinom mladih autora i redatelja koje su rezultat rada i razvoja njihovih poetika te predstavljanje njihovih rukopisa kojima tek predstoji utvrđivanje kroz budući rad i razvoj« (Rajković, u: Fazekas, 2016: 65).

Zagreba, Sarajeva i Beograda.⁸ No od skućene premijere u zagrebačkoj Knjižnici i čitaonici Bogdana Ogrizovića pa kroz izvedbe koje se vrlo udobno nastanjuju i u kvalitativno različitim okružjima poput prostranoga i akustičnoga sarajevskoga Doma Armije predstava zadržava nekoliko stalnih značajki. Trodijelni događaj (sa svojevrsnom »ulaznom«, središnjom izvedbenom i »izlaznom« fazom) odvija se u polumraku ili potpunome mraku gdje se vidljivost kontrolira izvorima svjetla ograničenoga dometa koji su uvijek udaljeni od posjetitelja: pažljivo raspoređenim noćnim lampama skrivenima između policia s knjigama, lučicama koje drhte na stolu, nevidljivim ručnim svjetiljkama koje otkrivaju samo njihovi svjetlosni tragovi. Vizualnu redukciju prati auditivna (gledatelji-*spectators* dovedeni su u pitanje jednako koliko i slušatelji-*audience*) pa, bilo da je riječ o artikuliranoj glazbi (par dramatičnih taktova glazbenika Stanka Juzbašića na dječjemu klaviru s jednom »raštimanom« tipkom) i glasu (»roditeljska« svađa glumaca Damira Klemenića i Marije Škaričić), prepoznatljivome zvuku (posrtanje i pad, lopta koja je odskočila i otkotrljala se po mekanome podu, gramofonska igla što škripi po ploči, lupanje vrata) ili nerazpoznatljivu mrmljanju, šaputanju, šuštanju i pucketanju, zvukovne su dionice kratkotrajne, nestajuće, posve utišane ili udaljene. S izuzetkom kraćih prijelaznih razdoblja okupljanja i razilaženja posjetitelja, centralna režirana izvedba odvija se unutar, oko i iznad kvadratne platnene konstrukcije scenografa Borisa Bakala i Željka Zorice kojom su formirane četiri prostorije s montažnim ležajevima (prvobitno pojedinačnima, a danas na kat) i središnjim stolom s nekoliko sjedalica. Kao i većinu projekata Bacača sjenki, ovu izvedbu istovremeno može konzumirati razmjerno mali broj posjetitelja (iz praktičnih se razloga povećao s prvobitnih šesnaest na današnjih pedesetak) koji su u najvećemu dijelu događanja smješteni na ležajevima s jastucima i pokrivačima, čime im se (uz sve navedeno) također

⁸ *Odmor od povijesti* do danas je izveden u Zagrebu, Puli, Sarajevu, Beogradu, Subotici, Mariboru, Cluju i Pragu.

omogućuje i predlaže da se tijekom predstave umire, perceptivno udalje od režirane izvedbe, a možda i zaspu. I u ovome slučaju naslovom i »ležalištem« implicirana namjera zrcali se u reakcijama gledatelja i kritike koji o recepciji gotovo ujedinjeno govore kao o »stanju polusvijesne izmaglice« (Munjin, 2008.), »polusnu iz kojeg sam se teško probudila« (Gruić, 2008.), nastojanju da se gledateljska pažnja »sruši«, a publika »omami i uspava« (Tasić, 2009.), dok citirana svjedočanstva podržavaju uvjerljivi tjelesni iskazi poput dubokoga disanja ili hrkanja. Spavanje kao okvir recepcije, interpretacije, ali i sukreiranja, kako ću nastojati pokazati u nastavku teksta, nenametljivo predlaže i programska knjižica u kojoj izvođači redom navode svoja (a ponekad i roditeljska) sjećanja na uspavlivanje: pozdrave, pripreme, igre i priče. No, u usporedbi s britanskom *Uspavankom*, razlozi odustajanja od Brechtova gledatelja/Filozofa kojemu se cigareta prilikom gledanja predstave neće ugasiti, kod Bacača sjenki mnogo su ozbiljniji, a ciljevi dalekosežniji, iako se u konačnici opet vraćaju recipijentu koji »se zavalj, razmišlja što hoće, sjedi opušten, sve uživa sa sigurnog mjesta, samo upola pripada stvari« (Brecht, 1979: 208-209). Prema programskoj knjižici ovdje pojednostavljena namjera projekta jest stvoriti uvjete za postupno pražnjenje od općepovijesnoga sadržaja i taloga svakodnevice⁹ jer »[r]avnodušnost do povijesti«, tvrdi dramaturginja Katarina Pejović, »čini ju nerelevantnom na način koji spašava relevantnost osobnog iskustva« (Pejović, programska knjižica predstave). Stoga su individualizacija gledatelja koji je konvencionalno »nevidljiv« u brojnim publikama te inicijalna odluka posjetitelja o sudjelovanju – inače uobičajeni elementi projekata Bacača sjenki – prije svega važna potvrda preuzimanja odgovornosti za stvaranje vlastite povijesti, svojevrsno »pridruživanje potpisa«, a tek potom i oblikovanje intimnoga izvedbenog iskustva. Poput *Ex-pozicije*, i *Odmor od povijesti*

⁹ Namjeru potvrđuje naslov predstave na engleskome jeziku koji glasi *Vacation from History* (vacate engl. isprazniti).

stoga započinje u svojevrsnome predvorju pred poluvidljivim bijelim plahtama osobnim pozivom pojedinačnoga izvođača posjetitelju da uđe u »stan« gdje će biti smješten u krevet. Izvedba se nadalje povremeno raspršuje u fragmente različitih individualnih iskustava koji oponašaju smiraj pred spavanje, odnosno muklost, skrivenost i tajanstvenost noći. Odmor započinje brižljivim »ušuškanjem« potencijalnoga spavača, netko će potom osjetiti tanki miris netom oguljena agruma, netko čuti komadić bajke o Pepeljugi, a netko tihu glazbu na trenutak emitiranu sa slušalica na mobitelu koje nevidljiva ruka drži s druge strane bijeloga platna tik do uha posjetitelja. Plišani psić iz ruke Jelene Lopatić tek će pojedinima prići kako bi zaželio laku noć, dok će noćnoj dramskoj sceni u središtu »stana« svatko svjedočiti iz drugoga kuta svoje »sobe«. Štoviše i povratak u svakodnevicu zamišljen je kao neformalno, metaforičko ili doslovno, buđenje uz razgovor i pjenušac u predvorju kojemu svatko od posjetitelja može dobrovoljno pridružiti ili uskratiti osobni glas. Preuzimanju stvaralačke pozicije dodatno pomaže zamračeni izvedbeni prostor koji – kako podsjeća britanski teatrolog Martin Welton – »otvara kontinuum između usmjeravanja gledateljske pažnje 'prema vani' i predstavi koja se odvija pred njima te istovremenoga kretanja u 'unutrašnjosti' njihove mašte« (Welton, 2013: 12) dok izvedbom, a ne kazališnom normom, ponovno ujedinjuje publiku. Naime, prema Katarini Pejović, tu nije riječ o dokidanju kolektivne recepcije, već o dvostrukosti opažanja jer fragmentirani doživljaj na jednoj razini podrazumijeva konsenzus na nekom drugom mjestu, na razini cjeline (razgovor s autorima na festivalu MESS 2008. godine). Pokretljivost snopova baterijskih lampi koje svijetle kroz platnene zidove ili se penju po stropu i treperavi plamićci u središtu »spavaonice« imaju jednako važan zadatak: vraćaju nekada daleko pokretljivije kazališne sjene, stalno pomičući granicu između vidljivoga materijalnoga svijeta i ambijenta nepouzdanih obrisa (Casati, u: Welton, 2013: 7,14) u kojemu »gledanje« lako postaje privatna fantazija. Dok je na kritičarku Natašu Govedić, primjerice, »čitavo ovo iskustvo djelovalo kao propadanje kroz

vremensku rupu prema razdoblju djetinjstva,¹⁰ ne nužno sretnog, pri čemu je nježnost glumačkog ansambla u tom kontekstu djelovala osobito traumatično; kao da predstava iznova otvara, ali i iznova ispisuje tegobno iskustvo nekadašnjeg mukotrpnog nošenja s pragom noći« (Govedić, 2008: 33), kritičara Igora Ružića »zajedničko ležanje asocira na internate, bolnice ili mitsko putovanje spavaćim kolima; zvukovi približavaju djetinjstvo, suptilna briga izvođača za publiku sugerira predsmrtno stanje, a glazba neku uvijek bolju prošlost« (Ružić, 2008). Uspostavljene okolnosti recepcije, međutim, naizgled su nedovoljno iskorištene jer se predstava, kao što je opisano, pred recipijentima povlači na marginu percepcije nudeći najčešće teško prepričljive, kratkotrajne ili djelomične opažaje čiji je intenzitet oslabljen, svjetlo upereno prema stropu pronalazi pozlatu, raskošne lustere i poluoljuštene anđele, ali se oni ne stapaju u svod Doma Armije; koraci koji se udaljavaju i svađa iza zatvorenih vrata ne povezuju se u priču. Središnja improvizacija četvero izvođača za stolom mijenja se iz predstave u predstavu, i uvijek se temelji na konvencionalnoj dramskoj situaciji visoke napetosti, krijući u pozadini događaje poput bračne nevjere, prometne nesreće pa čak i potencijalnoga matricida. Ipak, zaklonjena mrakom i tijelima sudionika te utišana do šapata, uspijeva prenijeti samo slutnje emocija i natruhe atmosfere koja će se bez raspleta i upozorenja prikladno preokrenuti u čitanje ludičkih Harmsovih stihova »ispod glasa«:

Zanima me: što zanima druge ljude?

Što rade ljudi sami sa sobom.

San.

Bilježnice.

Pisanje po papiru tintom ili olovkom.

Papir, tinta, olovke.

¹⁰ Predstava sugerira povratak u djetinjstvo i sjećanjima izvođača na iskustvo uspavljanja koja su tiskana u programskoj knjižici, a odnose se na roditeljsko uspavljanje djeteta.

Dnevno bilježenje događaja.
Mali psi glatke dlake.
Žene, ali samo moj tip.
Mravinjaci.
(Harms, 2000: 146)

No aktivni aspekt dramaturgije gledatelja u *Odmoru od povijesti* po kojemu bi se »postupci/djelovanje članova publike trebali smatrati doista (a ne samo metaforički) dramaturškima jer tekst izvedbe jedino kroz to djelovanje doseže svoju puninu, ostvaren u svoj svojoj semantičkoj i komunikacijskoj potenciji« (De Marinis i Dwyer, 1987: 101), odnosno po kojoj gledatelj djeluje u »uvjetima ‘kontrolirane kreativne autonomije’« (Ruffini, u: De Marinis i Dwyer, 1987: 101) ostavlja ležaj, jastuk i pokrivač kao objašnjenje samozatajnosti izvedbe i uputu za ispunjavanje nastale praznine – prepuštanjem. To potvrđuje i završna zvučna scena koja nam je poslužena u privatnosti slušalica, desetominutni audiosnimak koji, poput drugih elemenata predstave, možemo čuti u četiri do pet verzija, a ovisno o izvođaču na hrvatskome ili engleskom jeziku, sve varijante reakcije su na isti izvedbeni zadatak – opisati na koje bi sve načine svijet koji izvođače okružuje nastavio postojati i bez njih, odnosno kako bi njihov nestanak promijenio tijek njihove i drugih osobnih povijesti. Sugerirano mirenje s okolnostima, začudnost personaliziranih vremenskih lenti, ali i mogućnost da se recipijent fokusira na informativni, a ne emocionalni sadržaj iznesenoga, postignuti su jednako modusom iznošenja podataka kao i njihovom selekcijom, svi su monolozi refleksivni, prisebni, polagani i, kako bismo možda i očekivali od nežive osobe, pomireni sa smrću koja je već prošlost pa su opisi uglavnom hladni uz povremeno čuđenje ili zabavljenost naglim spoznajama. U istoj ravnini predočene su promjene koje se doimaju efemernima kao i životni zemljotresi – uostalom konačna važnost određiva im je tek na koncu svih povijesti:

Mislim da moja sestra bi... To bi bila... koma. Ne vjerujem da bi sljedeći tjedan išla u školu... Pa vjerujem, bila bi i tati. Taman sam mu mislio kupit usnu harmoniku i flanel košulju veličine 41-42. Za Božić, naravno... Nisam nikom dužan. Mislim šta se tiče love tak' da mislim da bi to sve bilo ok. [...] Ne bi mog'o Marini čestitat' rođendan sljedeći petak, ne bi mog'o Ramoni čestitat' rođendan sedamnaestog, ne bi mog'o mami čestitat' rođendan desetog... Nisam opr'o suđe prije nego što sam iš'o. Rek'o sam, kao, mala spava kod frendice, tak' ionak' neće danas bit' doma, Marina radi, ja sam jutros popio kavu, rek'o, kao... inače uvijek perem suđe, mrzim kad ujutro ima suđa, al' ovo je ostalo od jučer... Znači ne bi opr'o suđe, Marina bi došla doma, ima puno suđa, čaše i flaše, da. Ne bi... Meni isto ni'ko nije dužan.¹¹

U *Odmoru od povijesti*, međutim, prepuštanje nije prag preko kojega se konačno napušta domena kazališne predstave, nego sredstvo koje vodi novome obliku sudjelovanja, dok je vrijednost koja mu se dodjeljuje usporediva s pohvalom lijenosti što ju je »ispjevao« konceptualni umjetnik Mladen Stilinović:

Lijenost je odsustvo pokreta i misli, samo tupo vrijeme – potpuna amnezija. Ona je također ravnodušnost, buljenje ni u šta, neaktivnost, nemoć. [...] Sve te vrline lijenosti važni su činioци umjetnosti«, štoviše, »nema umjetnosti bez lijenosti« (Stilinović, 1993.).

¹¹ Monolog Damira Klemenića.

IV.

Publike navikle na fokusirano praćenje kazališnih predstava *Odmor od povijesti* mogu promatrati kao vježbu »selektivne nepažnje« koja, prema Richardu Schechneru, »omogućuje vidljivost obrascima cjeline, obrascima koji bi inače isparili iz svijesti zbog pretjerane koncentracije« (Schechner, 2008: 229), a rezultat je – zaključuje Schechner – jednoga oblika scenske »odsutnosti, manjka bilo kakve komplicirane radnje« (Schechner, 2008: 232). Ustrajanje na svojevrstome »nečinjenju«, ili pak na daleko suptilnijemu činjenju za koje suvremenim zapadnjačkim publikama nedostaje strpljenja ili obuke, u svim izvedbama kojima sam prisustvovala ili o kojima sam obaviještena rezultira primjetnim brojem spavača koji naizmjenično tonu u san i bude se tijekom izvedbe, na samome kraju, a ponekad i tijekom rastavljanja scenografije. *Odmor od povijesti*, drugim riječima, ispituje suprotni smjer uobičajenoga receptivnog raspona od selektivne nepažnje prema pažljivoj koncentraciji ciljajući između ostaloga i prema potpunome nedostatku posjetiteljske pažnje. Na tome krajnjem polu, međutim, otvara mogućnost sanjanja kao mentalne aktivnosti visokoga kreativnog i transformativnog potencijala, uspostavljajući kontinuitet ne samo s ranijim dijelovima trilogije i Kafkinim iracionalnim svijetom, već i s ranijim radovima članova Bacača sjenki, primjerice Katarine Pejović, koja je u okviru projekta *Sominarium* (2000.) sudjelovala u suradničkom sastavljanju »arhiva snova«, ili Borisa Bakala, koji ovdje sretno povezuje više svojih prepoznatljivih kreativnih postupaka od kojih su možda najprominentniji »prostorno izmještanje« – iz stvarnoga u sanjani prostor i »proširivanje percepcije« – od jave prema snu (Pejović, 2004: 21). San se može bitno sugerira mnogim elementima predstave pa je, primjerice, povratak u prošlost kroz retrospektivnu realizaciju trilogije analogan pokušaju da se prisjetimo snova koje obično brzo zaboravljamo, gotovo dvosatno trajanje *Odmora od povijesti* pogodno je čak i za ulazak u REM-fazu spavanja koja obično nastupa devedeset minuta od njegova početka i tijekom koje su

obično zabilježeni kompleksni snovi s razvijenom radnjom, slikovitošću i doživljajem sna kao realnosti, dok pojačana moždana i tjelesna aktivnost koja nastupa tijekom REM-faze – sanjanje, pomicanje očiju, grčenje mišića, neujednačenost pulsa i disanja (Stevens, 1996: 89-90) nastavlja tragom psihofizičke »emancipacije gledatelja«. Pravi putokaz, međutim, predstavlja dramaturgija predstave koja se približava mehanizmu sna. Tako vizualna i auditivna neuhvatljivost izvedbe aludiraju na dojmiljivi san čiji nam sadržaj brzo hlapi iz sjećanja, dok njezina metaforičnost i simboličnost prizivaju ambigvitet i asocijativnost snova uz neiscrpne mogućnosti njihove interpretacije. Slijed nepovezanih »bacanja sjenki« blizak je diskontinuitetu, nevjerojatnosti, nelogičnosti i nesigurnosti koje se tipično javljaju u snovima, dok asocijativnost polumračnoga ambijenta priziva maštovitost i zaigranost odsanjanoga. Istovremeno san nastavlja tendenciju organiziranja pojedinih događaja i likova koji se u njemu pojavljuju u osmišljene zaplete (Stevens, 1996: 162), a ta je tendencija, kako svjedoče prethodno navedeni komentari posjetitelja, bez obzira na namjerno »okrnjenu« prezentaciju materijala, prisutna i u recepciji *Odmora od povijesti*, dok tematski kontinuitet osigurava česta prisutnost motiva i osjećaja doživljenih neposredno prije »odlaska u krevet« u samome snu. Posebno je zanimljiv realni doživljaj sna, usprkos nerijetko posve fantastičnim elementima koji se u snovima javljaju. Po njemu predstava približava iskustva posjetitelja koji u svojim krevetima sanjaju i onih koji su još uvijek budni i pažljivi. U tom slučaju možemo govoriti o sasvim drugačijemu tumačenju postdramskoga »izazivanja nesigurnosti *neodlučivošću* radi li se o realnosti, ili fikciji« (Lehmann, 2004: 129), gdje je neodlučivost još uvijek izazvana izvedbom, ali se realnost ili – uvjetno rečeno – fikcionalnost događa publici.

V.

Odmor od povijesti u raskoraku je s produkcijskim i recepcijskim okvirom vlastitoga vremena. Prema Borisu Bakal, jedan od razloga zbog kojega je prvi dio trilogije realiziran posljednji jesu i poteškoće u pronalaženju financijske potpore za takvu radikalizaciju kazališne recepcije. Da bi uopće privoljeli svoje posjetitelje na kupnju ulaznice za oslobađanje od zagušenosti informacijama – prema podacima marketinških istraživanja koji su preuzeti iz studije Darka Lukića – Bacači sjenki ih o toj mogućnosti moraju obavijestiti u prosjeku osam do trinaest puta (Lukić, 2010: 190), a potom od zagrebačkih publika čije je povjerenje iscrpljeno ratom i životom u tranzicijskome društvu zahtijevaju rizik opuštanja u javnome prostoru.¹² Tu je konačno i problem predstavljenosti projekta, primjerice u svrhu gostovanja, jer je intimno posjetiteljsko iskustvo na međi sna i jave teško rekonstruirati, dok je glavninu performerske izvedbe, polučujne i u polumraku, moguće izložiti samo opisno i djelomično. Kompromisi se, međutim, odbijaju u ime aktivističkoga snaženja publika koje pristaju uz novi vrijednosni poredak i novi odnos prema svijetu. Riječima Katarine Pejović:

Prezasićenost zapažanja vodi ka gubitku kriterija za klasificiranje po važnosti, a potom i gubitku osjećaja za važnost samu. Gubitkom važnosti postupno nestaje i smisao. Nije li to idealna prilika za one koji (misle da) upravljaju ubrzanjem i ekspanzijom svijeta da, usred pre-smisla i pre-važnosti, (misle da) kroje povijest po svojoj želji, kad se sve ionako pretvara u ne-smisao i ne-važnost? (Pejović, 2008).

¹² Boris Bakal nedostatak povjerenja koji primjećuje u hrvatskome društvu početkom 21. stoljeća navodi kao jedan od razloga zbog kojih uvodi rizik spavanja. Štoviše, prvobitna ideja od koje je odustao, bila je publiku smještenu u krevete voziti gradom u kamionu.



Autorica fotografije: Mare Šuljak

LITERATURA

- Bauer, Una (2004/2005), »Majeutika i sinkronicitet. Razgovor s Borisom Bakalom, *Shadow Casters*«. *Frakcija, magazin za izvedbene umjetnosti*, br. 33/34, str. 62-75.
- Brecht, Bertolt (1979), *Dijalektika u teatru*. Beograd: Nolit.
- Cavendish, Dominic (2011), »Duckie's Lullaby and Punchdrunk's The Crash of the Elysium. Preview.« URL: <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-features/8590262/Duckies-Lullaby-and-Punchdrunks-The-Crash-of-the-Elysium-preview.html> (posjećeno 9. veljače 2016).
- De Marinis, Marco i Dwyer, Paul (1987), »Dramaturgy of the Spectator«. *The Drama Review: TDR*, sv. 31, br. 2, str. 100-114.
- Fazekaš, Ana (2016), »Ganz novi festival«. *Kazalište, časopis za kazališnu umjetnost*, br. 63/64, str. 64-69.
- Govedić, Nataša (2008), »Pijanke, uspavlivanja i budnice«. *Zarez, dvotjednik za kulturna i društvena zbivanja*, god. X, br. 229, str 32-33.
- Gruić, Iva (2008), »Kako u avangardnom kazalištu preći rampu«. *Jutarnji list* (18. travnja).
- Harms, Daniil (2000), *Sasvim obične besmislice*. Koprivnica: Šareni dućan.
- Lehmann, Hans-Thies (2004), *Postdramsko kazalište*. Zagreb i Beograd: CDU – Centar za dramsku umjetnost i TkH – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti.
- Lukić, Darko (2010), *Produkcija i marketing scenskih umjetnosti: organizacija, planiranje, proizvodnja i marketing u kazalištu*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Machon, Josephine (2013), *Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*. Houndmills i New York: Palgrave Macmillan.
- Munjin, Bojan (2008), »Gorki talog«. *Feral Tribune* (23. travnja).
- O'Mahony, John (2011), »Duckie's Lullaby: a snoozefest«. URL: <http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2011/jun/27/duckie-s-lullaby-snoring-success-sleep> (posjećeno 9. veljače 2016).
- Paddock, Terri (2011), »Lullaby«. URL: http://www.whatsonstage.com/west-end-theatre/reviews/06-2011/lullaby_8434.html (posjećeno 9. veljače 2016).

- Pejović, Katarina (2004), »Bakal, Boris navigator izmještanja i diskontinuiteta – portret multimedijalnog umjetnika«. *Up&Underground Art Dossier*, br. 7/8, str. 20-33.
- Programske knjižice predstava *Proces grad: Process in progress, Proces grad: Ex-pozicija i Proces grad: Odmor od povijesti*.
- Ružić, Igor (2008), »Recenzija: Odmor od povijesti«. Radio 101 (9. travnja).
- Schechner, Richard (2008), *Performance Theory*. London i New York: Routledge.
- Stevens, Anthony (1996), *Private Myths. Dreams and Dreaming*. Cambridge: Harvard University Press.
- Stilinović, Mladen (1993), »Pohvala lijenosti«. Opus Operandi, Ghent.
- Tasić, Ana (2009), »Zbližavanje u publici«. *Politika* (24. rujna).
URL: <http://www.barbican.org.uk/theatre/event-detail.asp?id=11432&pg=3503>
(posjećeno 1. lipnja 2015).
URL: <http://www.duckie.co.uk/about> (posjećeno 9. veljače 2016).
URL: <http://www.duckie.co.uk/archive/events/lullaby> (posjećeno 9. veljače 2016).
URL: <http://expozicija.blogspot.hr/> (posjećeno 9. veljače 2016).
- Welton, Martin (2013), »The Possibility of Darkness: Blackout and Shadow in Chris Goode's Who You Are«. *Theatre Research International*, sv. 38, br. 1, str. 4-19.

THE AUDIENCE'S VACATION FROM HISTORY

Abstract

The paper analyses the first part of the theatre trilogy »Process City« named »Process City: Vacation from History« (2008) which is devised by the performance platform Shadow Casters. The analysis is conducted from the point of view of the receptive process. The performance brings a series of procedures such as placing the visitors in beds, as well as reducing the visibility and audibility of the presented material with the aim to weaken the visitors' focus or to potentially put them to sleep. The performance is partially individualised while the authorship is shared with the visitors which should help them to distance themselves from the informative density of the everyday, revise their own value criteria and focus on their personal history. In order to achieve that aim »Vacation from History« uses the mechanism of the dream shaping also the dramaturgy of the performance in accordance with it.

Key words: *Process City: Vacation from History*, Shadow Casters, performance in the dark, audience participation, sleeping, dreaming