

Andrej Mirčev

TOPOGRAFIJE RASTJELOVLJENJOG SPEKTAKLA

Suzana Marjanić
KRONOTOP HRVATSKOG PERFORMANSA,
Od travelera do danas,
Institut za etnologiju i folkloristiku,
Udruga Bijeli val, Školska knjiga,
Zagreb 2014.



U jednom od mnogobrojnih pokušaja definiranja i situiranja označitelja „izvedba” i „izvedbena umjetnost” u široku diskurzivnu mrežu, razapetu između različitih disciplina i oblika ljudskoga djelovanja, poznati američki teatrolog Marvin Carlson priznat će da je riječ o pojmu određenom „prijepornošću”,¹ koja se ponajprije zrcali u činjenici da je suvremeni trenutak zasićen nepreglednim mnoštvom tipova izvođenja, čije su funkcije, ciljevi i procedure transcendirale okvire umjetničke (pa i akademsko-znanstvene) prakse. Pojam izvedbe u postindustrijskim društvima tako cirkulira u najrazličitijim aktivnostima: od ekonomije, politike, industrije automobila pa do NASA-inih istraživanja, u kojima se također počeo rabiti. Mapirajući ovu situaciju nespутane proliferacije pojma te razmatrajući postmodernističke module izvedbenosti u organizacijskom, kulturnom i tehnološkome smislu, Jon Mckenzie u svojoj će knjizi *Izvedi*

ili snosi posljedice identificirati epistemološke konzekvencije performativnoga obrata, za kojeg će ustvrditi kako je na scenu stupila nova „ontopovijesna formacija moći znanja”,² koja će zamijeniti fukoovsku epistemu, utemeljenu na analitici disciplinarnog ustroja društvene zbilje.

U kontekstu pak neoliberalnog imperativa (re)produktivnosti i utrživosti rada, transdisciplinarna refleksija o izvedbi generala je teorijsko-diskurzivni okvir kojim se naglasak stavlja na materijalne (i političko-ekonomske) uvjete ljudskog činjenja, koji prethode simboličkoj aktivnosti i koji – zahvaljujući žudnji nedisciplinarnosti – eksponiraju mogućnost izmicanja iz normativnog poretka reprezentacije. Problemiziranjem podređenosti tijela različitim simboličkim režimima i tehnologijama reprezentacije (što je posebice vidljivo u umjetnosti performansa i nekim oblicima postdramskog kazališta), afirmirana je – moglo bi se tvrditi – subverzivna dimenzija izvedbenosti: odupiranje komodifikaciji i tržišnoj logici reprodukcije spektakla. Istodobno, kako se može vidjeti na primjeru Judith Butler, radikalnu dekonstrukciju rodnih, klasnih i rasnih identiteta, odnosno njihovo izmicanje iz okvira pukih bioloških i ekonomskih (zadatosi, ne bi bilo mislivo bez novog (epistemološkog, estetičkog i političkog) statusa izvedbe.

Obzirom na naznačeni historijsko-teorijski kontekst, knjiga *Kronotop hrvatskoga performansa*, teatrologinje i etnologinje Suzane Marjanić (u izdanju Udruge Bijeli val, Instituta za etnologiju i folkloristiku i Školske knjige) formira niz dinamičnih vektora, kojim se mapiranje izvedbe izmje-

šta iz konteksta zapadnoeuropske i američke topografije te reflektira u heterogenim, žanrovsko hibridnim manifestacijama na geopolitičkim marginama dominantnih paradigmi.³ Svojim trotomnim djelom na skoro 2000 stranica,⁴ autorica izvodi fundamentalnu diskurzivnu intervenciju u humanističkim znanostima, poglavito u onoj instanci koju obrazovna politika legitimirala kao *znanost o umjetnosti*. Kako je riječ o polju koje se prostire između likovnih i kazališnih umjetnosti, valja naglasiti da interdisciplinarno ustrojena metodologija publikacije (povijest umjetnosti, teatrologija, teorija književnosti i etnologija i sl.) ovdje nije samo dio uobičajenih floskula postmodernog akademskog pisma, već doista jest ključ za razumijevanje teksta i onoga što su njegove intencije.

Pa ipak, knjiga više funkcionira kao svojevrsan enciklopedijski pregled, nego što daje iscrpan uvid u svako od razdoblja kojima se bavi. Iako riskiram opasnost da me čitatelj/čitateljica proglašiti sitničavim, žalim što autorica barem u jednom letimičnom pregledu umjetnike performansa neje relacionirala s praksama suvremenog plesa. Ovdje prije svega mislim na umjetničke pozicije Tranzicijsko-fikcionalnog kazališta iz Rijeke, Kombiniranih Operacija, De fact-a, a onda i umjetnika kao što su Silvia Marchig, Mila Čuljak, Selma Banich, Marjana Krajač, Nensi Ukrainczyk, Barbara Matijević i sl. Kao oblik umjetničke prakse koja radikalno raskida s konvencijama realizma i psihologiziranom narativnošću, za suvremeni je ples iskustvo performansa bilo vrlo značajan reformatorski impuls. U kontekstu pak hrvatske scene, pose-

bice razvika nečeg što bismo mogli označiti kao novo hrvatsko kazalište, interferencije plesa, performansa bitno su utjecale na njegovu sadašnju konfiguraciju.

Radikalne transformacije do kojih je došlo sredinom šezdesetih godina prošlog stoljeća, kada su umjetnici počeli prelaziti tradicionalno definirane granice umjetničkih medija, implicirala je nužnost kompleksnijeg, komparativnog pristupa problemu, naročito kada su posrijedi izvedbene umjetnosti, u kojima je ova vrsta problematiziranja granica i postavljenih okvira postala ishodištem za umjetničke eksperimente. S druge strane, novi status izvedbe utjecao je na percepciju i interpretaciju likovnih umjetnosti, posebice u onom segmentu koji se doticao tzv. „žive umjetnosti”, odnosno umjetnosti performansa kao onog, *par excellence*, rubnog i liminalnog područja između (prostora) likovnosti i (temporalnosti) kazališta. Konceptijski izvedena kao tekst u kojem dominira višeglasje (intervju s umjetnicima, kustosima i teoretičarima) i pozicija same autorice, knjigu strukturalno obilježava kretanje koje se odvija između teorijsko-historijskih uvida i konkretnog mapiranja fenomena o kojima se govori u praksi. Diskurzivna udvojenost jamči dijalektički pregnantnu situaciju, gdje se svaka teza može verificirati (ili pak opovrgnuti) u iskazima zastupljenih autora i artikulaciji njihovih pozicija. Na planu same materijalnosti⁵ knjige ova se dvostruka perspektiva može locirati u razlici tekstura/osjetilnosti papira: dok je teorijsko-povijesni tekst tiskan na bijelom, glatkome papiru, reproducirani intervjui što ih je autorica godinama i s mnogobrojnim

umjetnicima vodila (a potom i objavljivala) u *Zarezu*, utisnuti su u hrpavi žuti papir. Dijalektika, dakle, osim na diskurzivno-naratoškome planu, biva usidrena i u dizajnersko-haptički režim/postupak, koji osjetilno accentira i aktivira diferencijalnost glasa/vo/pozicija.

Kao objekt, riječ je o trima knjigama koje odlikuje vrlo luksuzna i definitivno bibliofska izvedba, objedinjena kutijom na čijoj su vanjskoj strani kolaži, sastavljeni od raznog dokumentarnog materijala (fotografije, pozivnice, plakati i sl.). Međutim, s obzirom na marginalni status koji umjetnost performansa ima u službenoj kulturnoj sferi postavlja se pitanje može li ovakvo luksuzno tretiranje inače marginalnih praksi postati sredstvom komodifikacije iste te prakse i kome bi, u tom slučaju, pripao simbolički (ali i onaj realni) kapital? Također, cijena knjige zbog koje npr. nije bilo moguće dobiti besplatni recenzentski primjer, dobrim će dijelom utjecati na njezinu ekskluzivnost jer će je sebi moći priuštiti samo institucije ili subjekti boljih platežnih performansi.

Odabirom kolaža kao medija koji dokumentarnu građu juktaponira, izmješta iz originalnog konteksta te time na određen način i fikcionalizira, generira se još jedna dvojakost projekta, koju možemo pratiti na planu relacije između dokumentarnosti i fikcije. Kolažirani kartonski⁶ ovitak Suzaninu *kartografiju izvedbenosti*, drugim riječima, ustrojava ne samo kao brižljivo dokumentiranje performerskog kronotopa, već i kao vješto koreografirani trajektorij kroz fiktionalne oblasti izvedbe, čiji sudari, tenzije i spojevi kreiraju sinkronijsko-

dijakronijski, nadasve heterogeni scenu hrvatskoga performansa.

Imajući na umu to da je jedno od strukturalnih obilježja performansa njegova neuhvatljivost i efemernost, projekt Suzane Marjanici svojevrsno je arheološko-foreničko istraživanje, s obzirom na to da je glavni predmet i objekt analize situiran u neko davno svršeno vrijeme. Pogotovo kada je riječ o performansima/akcijama⁷ koji su se dogodili u prvoj polovici dvadesetoga stoljeća (npr. Dadaistička matineja iz 1922. u Osijeku ili pak zenitističke akcije Marijana Mikca), a koje opravdano mogu biti markirane kao izvorišta performerske tradicije na ovim prostorima, suočeni smo s nedostatnom dokumentacijom i brojnim nepoznanicama, zbog kojih cijeli taj period egzistira prije kao mitsko predanje, negoli kao provjerljiva i u dokumentima utemeljena činjenica. Projektom *Kronotopa* izvršeni su, stoga, vrlo važni radovi na generiranju *medijske arheologije* performansa, koji dokazuju da performans u Hrvatskoj (a onda i u široj regiji bivše države, odnosno u širem srednjoeuropskom krugu) nije pojava novijeg doba, već da mu izvorišta treba tražiti u avangardnim tendencijama između dva svjetska rata, što je, uostalom, i historijska činjenica zapadnoeuropskog performansa.

Zahvaljujući specifičnim ontološko-temporalnim karakteristikama izvedbe, koje se zrcale u činjenici da se izvedbeni događaj odupire bilo kakvoj objektivizaciji i komodifikaciji, umjetnost performansa u svojim mnogobrojnim prizorenjima i varijacijama ultimativni je čin transgresije postojećeg ekonomsko-političkog poretka, utemeljnog na reifikaciji i neutaživoj

konzumaciji. Ako je već u slučaju djelovanja zagrebačkih Travelera i Dragana Aleksića uspostavljena jedna gotovo tautološka jednadžba *performans=provokacija*, ona će se ponavljati, varirati i iznova legitimirati kroz cijelo stoljeće, kako u radovima umjetnika proisteklih iz tzv. novih umjetničkih praksi i umjetnica feminističke orijentacije, tako i u djelovanju umjetnika/umjetnica performansa u 1990-im godinama i u prvim godinama novog milenija.

U tom kontekstu, ističe se sintagma *kiničko tijelo performansa*, kojeg bi karakterizirale „izvedbene i aktivističke reakcije“, koje vlastitim tjelesnim ciljaju na demontiranje „spektakla ciničke moći.“⁸ Uzimajući u obzir specifičnu situaciju *somatofobije* (institucionalizirani strah od nesputane i neregulirane tjelesnosti), intenzivirane retrogradnim tendencijama klerofašizacije i patrijarhalizacije društva, svaka inscencija drskog, neposlusnog, slobodnog, erotiziranog i anarhoidnog tijela rezultat će napuklim u totalitarnoj predstavi spektakla. Linije bijega koje se formiraju u performerskoj gesti protesta pokazuju da je moć izvedbe upravo u insceniranju onog što još nije ni mislivo ni iskazivo, što dakle egzistira na kontingentnom horizontu obećanja neke (nadajamo se) pravednije i solidarnije bud(uč)nosti i prisutnosti.

Mapirajući izvedbene varijacije u vremenu (od 1920-ih godina do danas) i u prostoru (Dubrovnik, Split, Rijeka, Zagreb, Varaždin, Istra i Osijek), knjigom se kreiraju nomadski teritoriji izvedbenih provokacija, u kojima se umjetnost na radikalan (u nekim slučajevima i fatalan)⁹ način spojila sa životom. Povijesni okvir od skoro sto-

tinu godina u kojima se umjetnost performansa razvijala na ovim prostorima sazdan je od kontinuiranog i prisilnog ponavljanja traume, čiji je proizvod ranjeno i rascijepjeno tijelo zajednice, koja još uvijek nije dosegla katarzu svoje autoidentifikacije. Umjetnost performansa – dokazuje nam to Suzanina knjiga – u svakom je trenutku (pro)izvođenje Drugosti, manifestacija i insceniranje fobija i potisnutih afekata, koje društvo u određenom historijskom momentu, manje ili više uspješno, regulira, disciplinira i sublimira.

Marginalnost performansa kao umjetničke prakse, koja eksponira graničnu situaciju bivstva u rasredištenom i rastrujenom vremenu, ogleda se u činjenici da je posrijedi aktivnost koja osim što nije utrživa, ozbiljno može ugroziti živote onih koji je izvode. Osim eksplicitne autoagresije samospalivanjem i rezanjem, prisutnjene u pank, *hard-blood shock* performansima Satana Panonskog, treba spomenuti performans Borisa Šinceka *Petak je dan za metak* (2003.) u kojem umjetnik (inače bivši aktivni sudionik rata) odjeven u pancir biva upucan metkom što ga iz pravog pištoljanju ispalljuje kustos ljubljanske Kapelice, Jurij Krpan. Prema riječima Slavena Tolja,¹⁰ koji je kao hrvatski selektor na 51. Venecijanskom bijevalu, svjetskoj javnosti predstavio upravo selekciju hrvatskog performansa: „Šincekovo dopuštanje pucaanja u sebe najdirektnija je i najautentičnija mogućnost i reakcija na stvarnost koju živimo, u kojoj se od kraja rata ubilo otprilike 1360 branitelja.“¹¹ Djelujući u zoni intenzivnog i radikaliziranog iskustva *bivanja na rubu*, umjetnost performansa preko-

račuje autonomiju mimetičkog uživanja u ulogu i na sceni, ulici tj. u galeriji priziva kontingentno iskustvo fragmentiranog tijela, čije su figure semantički otvorene, nepredvidive i počesto neprevodive.

Značajan segment performativnog djelovanja koji se prati u Suzaninju knjizi, odnosi se na izvedbe u javnom prostoru. Od sada već ikoničkih akcija Tomislava Gotovca po trgovima i ulicama Zagreba, Beograda i Osijeka, prizora Vlaste Deimara koja naga jaše na bijelome konju u centru Zagreba, preko kazališnih procesija Kugla-glumišta, kojima se otkriva samoća „kockastih naselja“¹² pa sve do ikonoklastičkih intervencija na splitskome Peristilu ili arhivističkog reaktiviranja potisnutog grada u izvedbama Bacača sjenki tj. protesne akcija Prava na grad, performer se iznova vraća u otvorenom prostoru trga, dokažući u kojoj mjeri performans svoju imanentnu političnost aktivira iskoračkom u javnu sferu. Umjetnost performansa na taj način doprinosi razumijevanju i konstituiranju javne sfere ne kroz praksu konsenzusa, već kroz disenzus i agon.¹³ Ovdje u prvome redu imam na umu teze Chantal Mouffe, koja zastupa model agonističkog javnog prostora prema kojemu je: „kritička umjetnost ona koja potice neslaganje, koja razotkriva ono što dominantni konsenzus teži zasjeniti i zadržati.“¹⁴

U slučaju hrvatskih performera, izvedbama u javnom prostoru generiraju se kritičke pozicije, s kojih je moguće reflektirati sva ona simptomatična mjesta tranzicije kao što su: privatizacija, ksenofobija, nasilje nad ženama, intenzivirana agresivnost, nihilizam i sveopća (politička, estetska i etička)

dezorijentiranost zajednice, naročito mladih. S druge strane, i sama knjiga *Kronotop hrvatskoga performansa* doprinos je konstituciji *agonističke javne sfere* i to u onoj dimenziji koja se tiče diskurzivno-teorijske konstitucije javnog. U ovom konkretnom slučaju, međutim, konstitucija se zbiva opet ne kroz osiguravanje i ponavljanje hegemonijskog (tradicionalnog akademskog) diskursa, disciplinarno ustrojeno po pravilnicima o znanstvenim granama i poljima, nego kroz afirmaciju heterogenosti i razlike, izvedene na premisama transdisciplinarnog istraživanja.

Zaključno, potrebno je osvrnuti se na učinak i doseg koji knjiga može imati na teatrologiju i proučavanje suvremenih, postdramskih kazališnih formi. Osim što se publikacijom mapiraju umjetnički performansa, čije je djelovanje mahom vezano za medije vizualnih umjetnosti, u njoj ćemo naći i korijene onih umjetnika/umjetnica, čije prakse definiraju krajolik novog (hrvatskog) kazališta. Ovdje prije svega mislim na Anicu Tomić i Jelenu Kovačić, Olivera Frlića, Boruta Šeparovića, Kugla-glumište (Damira Bartola Indoša, Željka Zoricu i Zlatka Burića), Borisa Bakala, Marija Kovača i dr., u čijim je poetikama iskustvo performansa prisutno prije svega kao način tretiranja realnosti scen-skog događanja, koje nije nužno podvrgnuto konvenciji realizma i mehanizmima fikcionalne reprezentacije. Iako bi se, dakle, moglo reći da je umjetnost performansa dio repertoara vizualnih umjetnosti, ova kovo bi određeno bilo slijepo za teatralnu dimenziju performansa te bi predviđalo činjenicu kako je riječ o (transmedijalnoj) praksi, koja karak-

terizira upravo nemogućnost situiranja u jednoznačne medijske okvire, žanrove i postupke.

Kako nam to demonstrira povijest kazališta dvadesetog stoljeća, svi reformatorski impulsi (Craig, Artaud, Mejerholjd, Grotowski, The Living Theatre i sl.) koji su težili omdicanju teatra od logocentrične podređenosti dramskome predlošku i fikcionalnom udvajanju, inzistirali su na izvedbenoj dimenziji, koja u prvi plan stavlja tjelesno i fenomenološko iskustvo izvođača. Istodobno, vidimo to primjerice u knjizi *Theater im 20. Jahrhundert*,¹⁵ njemačkog teatrologa Manfreda Braunecka, suvremeno kazalište teško da je (za)misljivo bez eksperimenata futurista, dadaista, Oskara Schlemmera, Wassilyija Kandinskog, Kurta Schwittersa i dr., koji su u prvi plan stavili razvoj teatra iz iskustva eksperimentiranja s likovnim formama i kompozicijama, dokazujući da teatar svoje korijene ima i u činjenici vizualnog predočavanja stvarnosti. Na tim premisama, umjetnost performansa u odnosu na teatarsku umjetnost, postaje saglediva kao dio slične logike tražanja za specifičnom medijalnošću teatra, u kojoj tekst i narativnost postaju samo jednim od elemenata izvedbe. U kontekstu pak postdramskog teatra, radikalizirana osjetilnost i materijalnost tijela izvođača ponekad čini nemogućim definiranje jasne granice između teatra i performansa.

Kružeci oko nemogućnosti jednoznačnog upisivanja umjetnosti performansa u samo jedan medij i jednu žanrovsku odrednicu, Suzanina knjiga eksponira taj liminalni prostor između likovnog i teatarskog događanja te demonstira sav (politički i epi-

stemološki) potencijal teorijskih operacija, koje prekoračuju zadane granice disciplina i medija. Podjednako značajna za povijesno umjetnička istraživanja kao i za buduće teatrološke refleksije, *Kronotop hrvatskoga performansa*, stoga, ključan je diskurzivni događaj kojim marginalni i potisnuti aspekti likovno-teatarskog djelovanja postaju dijelom našeg tranzicijskog kulturno-umjetničkog identiteta. Istodobno, kao djelo koje dokumentira i arhivira agitacijsko-aktivističku praksu, ova je publikacija i sama odraz hrabre i beskompromisne istraživačko-analiitičke geste, koja tragajući za nevidljivim i efemernim izvedbenim događajem, intervenira u postojeći diskurzivni poredak i radikalno transformira zatečeno stanje, kako na planu diseminacije znanja, tako i na planu osiguravanja vidljivosti subjekata i praksi, koje su dobrim dijelom u (medijskome) mraku. Vjerujem, stoga, da će *Kronotop* biti ne samo djelo u kojem enciklopedijski provjeravamo faktografiju određenih izvedbi, već i poticaj za stvaranje novih radova i akcija, koje će i dalje ustrajavati na stvaranju pukotine na monolitnoj i totalitarnoj tvorevini neoliberalnog projekta.

¹ Carlson, Marvin, *Performance. An introduction*. Routledge, New York/London, 2001., str. 53.

² Mckenzie, *Izvedi ili snosi posljedice*, CDU, Zagreb, 2007., str. 56.

³ Nedavno preminuli poljski povjesničar umjetnosti Piotr Piotrowski u svojoj se knjizi *Sjena nad Jaltom* vehementno zalaže za epistemološko-aksiološko rekonfiguriranje relacija moći između Zapada i Istoka, opravdano smatrajući da će nam uvid u estetike, politike i etike (izvedbenih) umjetnosti na jugoistoku Europe omogućiti pogled izmaknut istodobno iz

(neo)kolonijalne dominacije i lokalpatriotske pretencioznosti. U tom obrtno perspektive, Piotrowski predlaže aplikaciju termina *marginje*, zbog toga što: „Marginje imaju veću autonomiju u odnosu na centar i mogu imati aktivnu ulogu. One (marginje) mogu utjecati na centar ili barem razotkriti druge elemente koji su inače nevidljivi iz perspektive samog centra.“ Usp.: Piotrowski, Piotr, *In the Shadow of Yalta. The Avant-Garde in Eastern Europe, 1945-1989*, Reaktionbooks, London, 2009., str. 29.

⁴ Knjiga je razdijeljena na 15 poglavlja, koja se presijecaju intervjuima s autorima/autoricama o čijem se radu piše. Predgovori Žarka Paića i Miška Šuvakovića uvode u publikaciju još dva teorijski iznimno elaborirana uvida u načine na koje je moguće misliti performativni obrat u postranzicijskom, globalnom i cyber-tehnološkom trenutku. Pa ipak, knjiga više funkcionira kao svojevrsan enciklopedijski pregled, nego što daje iscrpan uvid u svako od razdoblja kojima se bavi.

⁵ Potvrdu da je materijalnost određene knjige ono što definira i njezin politički učinak, pronalazimo u tezama Nicolasa Thoburna, koji govoreći o „osetljivim kvalitetama“ i „grafičkim aranžmanima“ zaključuje: „materijalnost je uvek situirana i društvena, upletena u mrežu političkih problema koje ujedno i izražava.“ Usp.: Toburn, Nikolas, *Anti-Knjiga: Materijalni tekst i političko izdavaštvo*, Kuda.org., Novi Sad, 2014., str. 69.

⁶ Kako će sama naglasiti u poglavlju o riječkoj sceni, Suzanina strategija slijedi „kolažnu recepturu“. u: Marjančić, Suzana, *Kronotop hrvatskoga performansa*, Udruga Bijeli val/Institut za etnologiju i folkloristiku/Školska knjiga, Zagreb, 2015., str. 1303.

⁷ Jedan od ključnih segmenata knjige neprekidni je pokušaj definiranja, determiniranja i diferenciranja pojma *umjetnost performansa*, ponajprije u odnosu na šire polje izvedbenih umjetnosti, a onda i uže, u odnosu na klasičnu dramsku situaciju i konvenciju realističke glume. „Tako ako bismo željeli predstaviti genealogiju umjetnosti performansa, možemo reći da je performans vrsta izvedeb-

nih umjetnosti (engl. *performing arts*), gdje bi pojam izvedbene umjetnosti (npr. ples, glazba, opera, kazalište, cirkus, madioničarstvo, glazbeni teatar itd.) imao ulogu odrednice roda, a performans, zajedno s *body artom*, akcijom i hepeningom, izvedbene su vrste.“ Ibid. str. 9.

⁸ Usp. Marjančić, ibid. str. 15-16.

⁹ Primjer figure *fatalnog umjetnika*, koji će svojim autoagresivnim žilet-performansima anticipirati svu bestijalnost (ratova i beznađa) devedestih je Ivica Čuljak-Kečec (alijaski Satan Panonski). Ono što njegov lik i njegovo djelo također izvrsno ilustriraju je relacija koja postoji između *punka* / novog vala i performansa, odnosno činjenice da je umjetnost performansa (barem na jugoistoku Europe) uvijek na rubovima službene kulture i institucija.

¹⁰ U ovom kontekstu moramo se prisjetiti i Toljeva performansa *Globalizacija*, izvedenog 2001. god. u New Yorku, u kojem umjetnik ispija litru viskija i litru votke, što će gotovo rezultirati smrtnim ishodom, tj. dvodnevnim, besvesnim boravkom u bolnici. Usp. Marjančić., ibid., str. 1052.

¹¹ Tolj, Slaven, u: Marjančić, ibid., str. 1082.

¹² Marjančić, ibid., str. 722.

¹³ Izvrsan primjer agonističkog performansa rad je Borisa Kadina i Kristijana Al Droubija *Ritam 20* (2007.) u kojem su umjetnici ispred Gradske vijećnice u Varaždinu jedan drugom zabijali noževe između prstiju, reinkarnirajući poznati performans Marine Abramović. Utjelovljujući fiktivne likove Hrvata i Srbina, performans upozoruje svu krvavost postmodernizma i *fin de siècle*, odnosno raspad Jugoslavije rekreira u sasvim običnoj gesti zabijanja noža u meso Drugog.

¹⁴ Mouffe, Chantal, *Umjetnički aktivizam i agonistički prostor*, u: Petar Milat / Leonardo Kovačević / Tomislav Medak / Vesna Vuković / Marko Sančanić / Tonči Valentić (ur.), *Operacija grad: Priručnik za život u neoliberalnoj stvarnosti*, Multimedijalni institut, Blok, Zagreb, str. 226.

¹⁵ Usp: Brauneck, Manfred, *Theater im 20. Jahrhundert*, Rohwolt Taschenbuch, Hamburg, 1983.

Ozana Iveković

PROZA U SCENSKOM RUHU

Matko Botić

IGRANJE PROZE, PISANJE KAZALIŠTA, Scenske preradbe hrvatske proze u novijem hrvatskom kazalištu Hrvatski centar ITI, Zagreb 2013.



Knjiga Matka Botića *Igranje proze, pisanje kazališta*. Scenske preradbe hrvatske proze u novijem hrvatskom kazalištu u izdanju Hrvatskog centra ITI nastoji nadopuniti postojeću prazninu u teatrološkoj literaturi o domaćoj prozi na hrvatskim kazališnim daskama. Posebno nedostaju obuhvatnije studije na tu temu koje bi pokušale ovaj fenomen pomnije analizirati i izvući ponešto dalekosežnije zaključke.

Botić na početku definira pojmove kojima će se baviti pa tako uspijeva raščistiti svojevrsnu zbrku koja vlada u korištenju termina adaptacija i dramatiizacija. Pojam dramatiizacije tu mači, dakle, ovako: (...) označava postupak prerade teksta iz domene epike ili lirike u dramski oblik (dramatiku) ili drugim riječima: iz jednog književnog roda u drugi. (...) Adaptacija je, pak, nešto širi pojam koji označava pretvorbu epskog djela u kazališni čin koji može sadržavati i

dramatizaciju, premda ona ne mora biti eksplicitno i klasično napravljen. Novije redateljske poetike, kaže autor, odmiču se od dramskog teksta pa se drugačije odnose i prema pripravi proze za potrebe kazališta.

Nakon terminoloških razgraničenja, autor prelazi na teorijska pitanja prijenosa proze na kazališnu scenu. Specifičnost je proze u tome što ona prenosi govorene dijelove unutar svoje narativne strukture. Ova dvojnost joj zapravo omogućuje da bude prerađena za scenu odnosno da bude igriva, kako kaže Botić. Autor se dalje bavi komunikacijskom strukturom dramskih i narativnih tekstova, perspektivom te konceptom vremena u drami inarativnim tekstovima za koji kaže da uvjetuje neke specifičnosti prenošenja proze na pozornicu. Posebno ističe da se dramatiizacijama i adaptacijama ne može zamjerati neprecizan i nedostatan prijenos iz jednog žanra u drugi jer putem njih nastaje novo djelo koje je izvan zakona književnih vrsta pa nema nikakve obaveze prema polaznom tekstu.

Dramatiizacije i adaptacije moraju voditi računa o činjenici da je dramski dijalog govorena radnja i uvijek predstavlja izvršenje nekog čina. Također i o tome da se drama uglavnom bazira na konfliktu te je stoga zbita i nepeta. Autor nadalje negira stav prema kojem je režija tek puki prijenos teksta na scenu naprosto zato što kazalište raspolaže sa svojim sustavom znakova drugačijih od onih u književnosti. Ono sadrži informacije koje se u tekstu ne mogu naći kao što i tekst sadrži neke kojih nema u kazalištu.