

Suzana Marjanić

Happening, što je to?: primjer – lokalna scena

Nisam znao kako da drugačije nazovem svoje komade koji su nešto što se normalno događa.

Allan Kaprow

Hepening je uvođenje pop-arta u životne događaje jer je pop art zamrznuti hepening.

Wolf Vostell

Sve u svemu, činjenica jest da se u odrednicama hepeninga kao izvedbenoga žanra u radovima domaćih teoretičara, odnosno teoretičara bivše regije (usp. Miško Šuvaković, Marijan Susovski i Davor Matičević, što se tiče vizualne scene), u prvom redu ističe sudjelovanje publike (u izvedbi) za razliku od umjetnosti performansa. Tako Miško Šuvaković, vodeći teoretičar konceptualne umjetnosti u regiji – stoga ga i navodim kao paradigmatički primjer navedene teorijske scene – kao jednu od odrednica hepeninga navodi: "Hepening (*happening*) je prostorno-vremenski i bihevioralni događaj u kome učestvuju umjetnici i publika. (...) Hepening nema karakter spektakla već delomično režirane ili neregirane situacije koja publiku (voajere, posmatrača) pretvara u saučesnike-aktere (*performativna dimenzija*)." (Šuvaković 2007:53). No da se zadržimo i na teatrološkom određenju hepeninga: tako u *Uvodu u teatrologiju* Nikola Batušić – a pritom je riječ o prvom pokušaju žanrovskoga određenja performansa i hepeninga u našoj teatrologiji – hepening i performans određuje kao derivate komedije *dell'arte* (Batušić 1991: 89, 145, 339), odnosno, što se tiče *hepeninga*, Nikola Batušić zaključuje sljedeće: "suvremena scenska vrsta u kojoj se bez čvrsta fiksirana predložka scenska slika konstituira kombinacijom riječi, pokreta i svjetla" (Batušić 1991: 331).

Čini se da se u lokalnim shvaćanjima nalazimo na području pojednostavljene definicije hepeninga, gdje se uglavnom teoretičari kao i sami umjetnici, zadržavaju na kategoriji sudjelovanja publike u hepeningu. Riječ je o redukcionističkoj definiciji hepeninga (kojoj sam i sama sklona zbog traganja za ekonomičnosti) koja se koncentrira samo na jedan aspekt toga žanra kao što ću nastojati pokazati na primjerima definicija, određenja hepeninga najvažnijih teoretičara – Allana Kaprowa, kao prvoga teoretičara, a i tvorca hepeninga,¹ i Michaela Kirbyja² – kao i na opisu prvoga hepeninga *Neimenovani događaj* Johna Cagea i Mercea Cunnighama iz 1952. godine (pritom ga pojedini teoretičari određuju protohepeningom s obzirom na to da za prvi hepening uzimaju Kaprowljev hepening *18 hepeninga u 6 dijelova* iz 1959. godine).

Tako je Allan Kaprow, kao teoretičar hepeninga i začetnik žanra, u svojoj knjizi *Assemblage, Environments & Happenings* (1966) izdvojio sedam kvaliteta, odrednica hepeninga koji odgovaraju procesima svakodnevnoga, običnoga života. Riječ je o sljedećim odrednicama koje Kaprow detaljno opisuje: a) linija razdvajanja između života i umjetnosti trebala bi biti fluidna, nejasna – dakle, hepening je izveden iz životnih segmenata, ali nije u potpunosti život sâm po sebi; b) stoga bi teme, materijali, radnje i odnosi među njima trebali biti izvedeni iz bilo kojega izvora ili razdoblja osim iz umjetnosti – njezinih derivata i njezina miljea; c) izvedba hepeninga trebala bi se odvijati na nekoliko različitih lokaliteta barem u početnoj fazi, kako bi se gledatelji privukli na raspršeni fokus; d) vrijeme, koje slijedi prostor, trebalo bi biti varijabilno i diskontinuirano; e) hepening bi se trebao izvesti samo jednom; f) publika bi trebala biti u potpunosti eliminirana; g) kompozicija

hepeninga trebala bi biti kao u asamblažu i u ambijentu – kao kolaž događaja u određenom vremenskom rasponu i određenom prostoru (Kaprow 1966: 188–198). Dakle, eliminacija publike proizlazi iz svih navedenih elemenata hepeninga, iz činjenice da je hepening blizak životu i izvedbeno je raspršen u vremenu i prostoru oko nas, što znači da uključivanje publike u izvedbu nije prvotna i najvažnija odrednica iz koje proizlaze drugi elementi hepeninga.

Što se tiče publike, dakle, segmenta koji nas ovdje posebice zanima, Kaprow u svome članku *The Happenings Are Dead: Long Live the Happenings!* iz 1966. godine navodi da publika treba postati stvaran i bitan dio rada, s time da dobrovoljno sudjeluje u izvedbi i da poznaje scenarij kao i svoje dužnosti prije same izvedbe. Publika je, naime, upoznata s općim obrascem izvedbe, iako ne poznaje sve detalje. U okviru navedenoga Kaprow navodi da hepening s empatijskim odgovorom publike koja sjedi nije hepening, već kazališna predstava (Kaprow 2003: 64).³ U usporedbi s američkom varijantom hepeninga, čiji je tvorac Allan Kaprow, kao i u usporedbi sa zapadnonjemačkom varijantom hepeninga Wolfa Vostella,⁴ koji isto tako ističe iznimno bitnu ulogu publike u hepeningu, gdje gledatelji ili bivaju aktivno uvučeni u događaj ili pak tijek hepeninga ovisi od gledateljske uključenosti u događaj (usp. Moravski 1972: 367),⁵ francuska varijanta hepeninga, za čijega reprezenta slovi Jean-Jacques Lebel, zahtijeva medijški trans publike s obzirom da je njegov koncept hepeninga daleko bliži ritualnoj matrici, odnosno hepening promatra kao vrstu suvremene inicijacije (Moravski 1972: 366).

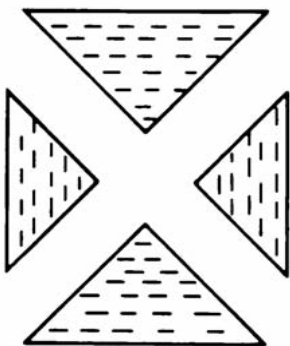
Naime, kao što sugerira naslov Kaprowljeve knjige *Assemblage, Environments & Happenings*, Kaprow je proširio Pollockovo akcijsko slikarstvo⁶ kao i Duchampov *ready-made* u nešto što Kaprow naziva akcijski kolaž, asamblaž (trodimenzionalni kolaž) koji je onda modificirao u ambijente (engl. *environment*) i time onda došao do četverodimenzionalnoga hepeninga. Kaprow je postao svjestan europske tradicije kolaža zahvaljujući političkom emigrantu, slikaru apstraktnoga ekspresionizma Hansu Hofmannu (koji umire 1966. godine); tako je svoje kolaže počeo modificirati kao trodimenzionalne kolaže – *asamblaže* (engl. *action-collage*) u kojima je različite materijale

čini se da se u lokalnim shvaćanjima nalazimo na području pojednostavljene definicije hepeninga, gdje se uglavnom teoretičari kao i sami umjetnici, zadržavaju na kategoriji sudjelovanja publike u hepeningu. Riječ je o redukcionističkoj definiciji hepeninga (kojoj sam i sama sklona zbog traganja za ekonomičnosti) koje se koncentrira samo na jedan aspekt toga žanra.

medusobno spajao bez ikakvoga logičkoga, racionalnoga povezivanja, u kompoziciju koja reflektira nesvjesnu, podsvjesnu strukturu misli (Berghaus 2005:85-86).

Što se tiče prve navedene Kaprowljeve odrednice hepeninga, ona nije iznenađujuća s obzirom na to da se estetika svakodnevnoga kroz sve te elemente istražuje i u drugim umjetnostima toga razdoblja (navedeno bismo mogli u skladu s performativnim obratom nazvati obratom prema sadržaju/estetici svakodnevice), a ovom prigodom navodim samo primjer glazbe i plesa zbog Johna Cagea i Mercea Cunnighama kao autora prvoga hepeninga (odnosno prema nekima – protohepeninga) – *Neimenovani događaj* (1952). Npr. brojni plesni umjetnici odbijaju stroge kodifikacije u baletu i suvremenom plesu; okreću se *pješničkom* (engl. *pedestrian*) ili svakodnevnom pokretu (spomenimo npr. Mercea Cunnighama koji je pokrete svakodnevice transponirao na plesnu scenu) te govore o vlastitoj svakodnevici dok plešu ili se pak uključuju u političke akcije (Schechner 2006: 165). Cage pronalazi glazbu u svakodnevnim zvukovima (koncertna akcija *Untitled Event*, koja se smatra protohepeningom; nadalje, tiha kompozicija *4'33'*, oba djela iz 1952) što je također utjecalo na hepeninge Allana Kaprowa (Fetterman 1996: 104, Kaprow 1995: 219–220, Cvejić 2007: 131–132). Stvaralački susret tog eksperimentalnoga glazbenika i jednako tako eksperimentalnoga plesača bio je neizbježan te su obojica bili pozvani da se 1948. godine pridruže ljetnoj školi u Black Mountain Collegeu u Sjevernoj Karolini. Njihova je suradnja kulminirala 1952. godine izvedbom koncertne akcije *Neimenovani događaj* (*Untitled Event*),

poznat i pod naslovom *Theater Piece No. 1, Untitled Theatre Piece#1* (usp. Robinskot et al. 2010: 158) kao i *The Black Mountain Event*, koji se obično smatra prethodnikom hepeninga njegova začetnika Allana Kaprowa, inače Cageova studenta (Schimmel 1998: 21). Događaj se odvio kao simultana izvedba Cageove glazbe za preparirani klavir (u izvedbi Davida Tudora), improvizirani ples (Merce Cunningham hodao je i plesao u prolazu između sjedišta gleda-lišta), izložba četiriju Rauschenbergovih monokromnih *Bijelih slika* (koje su u formi križa visjele sa stropa),⁷ čitanje poezije s ljestvi (pjesnikinja M. C. Richards i Charles Olson penjali su se i spuštali ljestvama, čitajući svoju poeziju), projekcija slajdova i filma (pritom je Robert Rauschenberg navijao ručni gramofon, fonogram), a Cage je istovremeno održao predavanje o slučaju i neodređenosti (Schimmel 1998: 21, Berghaus 2005: 85).⁸ Publika je sjedila u kvadratu podijeljenom na četiri jednaka trokuta, tako da se akcija događala i u sredini, i u prolazu između publike i na rubovima kvadrata izvan gledališta, čime se pored poništavanja hijerarhijskih odnosa između izvođača i publike postiglo da je svaki gledatelj/ica imao/la drugačiju perspektivu na izvedbu.



Nacrt gledališta/publike u izvedbi *Neimenovani događaj (Untitled Event)* Johna Cagea i Mercea Cunninghama, 1952. (preuzeto iz: Fetterman 1996: 99)

⁷Publika je sjedila u središtu svih aktivnosti. Kasnije toga ljeta, tijekom odmora u Novoj Engleskoj, posjetio sam prvu američku sinagogu i otkrio da kongregacija u njoj sjedi točno onako kako sam složio publiku na Black Mountainu” (Cage 2010:IX-X).

Michael Kirby u navedenoj izvedbi prepoznaje sve elemente hepeninga koji opisuje kao namjerno, svjesno složen, koncipiranu kazališnu formu u kojoj su različiti alogički elementi, uključujući nematриčnu izvedbu (dakle, izvedbu koja ne uključuje glumu), organizirani i u odvojenim, segmentnim (eng. *compartment*) strukturama (Kirby 1995: 9). Dakle, Kirby ističe alogičnost prezentacije kao i njezinu člankovitu, segmentnu strukturu, a obje su daka-ko rezultat odsustva fabule – logičnoga narativnoga toka, kao i odustajanja od fikcionalizacije uloge (gluma). Kao što je zamjetno, u navedenoj definiciji Michael Kirby ne spominje sudjelovanje publike u hepeningu. U izvedbi *Neimenovanoga događaja* Kirby prepoznaje apsolutan utjecaj dadaističkih izvedbi⁹ te navodi da je Cage znao održati “simultana predavanja”, dakle, nešto slično što se izvodilo u Cabaretu Voltaire. Tako je izvodio i simultane prezentacije nepovezanih događaja, što je bila dadaistička teorijska pozicija (Kirby 1995: 19).

Hepening i/ili performans, neovangarda i/ili postavangarda

Anthony Howell vrlo pregledno i jasno navodi da umjetnost performansa proizlazi iz hepeninga 50-ih godina (Howell 2006: 2), dok se protohepeningom smatra spomenuta koncertna akcija *Untitled Event* (poznat i pod nazivima *The Black Mountain Event*, odnosno *Theater Piece No. 1 / Untitled*, odnosno *Untitled Theatre Piece#1*) Johna Cagea i Mercea Cunninghama izvedena u Koledžu Black Mountain 1952. god. Odnosno, kao što navodi vrlo pregledno Miško Šuvkaović – dok je za neovangardu karakterističan hepening, u postavangardi nastaju akcija, *body art* i performans (Šuvkaović 2005: 516).

Pritom su umjetnici 50-ih i 60-ih godina upotrebljavali različite odrednice kako bi opisali vlastite izvedbene prakse, npr. hepening, demonstracija, rituali i ceremonije, *body art*, događaj, akcija, živa umjetnost (eng. *live art*) i umjetnost destrukcije, da uporabimo neke od njih (Stiles 2004: 188). Upravo se iz navedenoga razloga pojam performans (*performance art*) rabi retrospektivno i na hepeninge, flusus-događaje i druge intermedijalne izvedbe 1960-ih godina, kako je to zabilježeno u knjizi *Outside the Frame. Performance and the Object* (ur. Robert Brentano i Olivia Georgia, 1994) (usp. Schechner 2006:159). Osim toga

u njemačkom govornom kontekstu 60-ih i 70-ih godina minuloga stoljeća prvotno se rabio termin *akcija* za događaje koji su u anglosaksonskom kontekstu nazivani hepening, *body art* i performans (*performance art*) (Šuvkaović 1999: 21).

Osim toga, termin *performans*, kao i *akcija* i *hepening*, danas se rabe i za političke akcije građanskih inicijativa koje promiču otpor vlastitim političkim “porukama” (npr. *Pravo na grad* i *Zelena akcija* – “slučaj Varšavska” iz 2011. godine, *Torcida* – *Žuti Peristil* i *Ovce na Poljudu*, 2009, akcije i aktivistički performansi privlačenja pažnje udruge Prijatelji životinja koje sustavno provodi od 2001. godine) kao što su to činili npr. politički performansi 60-ih godina prošloga stoljeća (usp. Carlson 2004: 130–131, 194–198).

No što se tiče lokalne situacije, krenimo kronološki. U tome smislu kao naš prvi hepening može se uzeti dadaistička predstava s elementima prodora realnoga *I oni će doći* (16. prosinca 1922) koju je izvela grupa srednjoškola Traveleri, a gdje je jedan subverzivan element tog prodora činio i jedini ondašnji usamljeni zagrebački magarac. Naime, Marijan Susovski navedenu dadaističku predstavu atribuirao i kao naš prvi hepening (pri čemu ipak odrednicu *hepening* postavlja u navodnike) koji je završio dovođenjem živog magarca na scenu “za kojeg je jedan od dva protagonista na pozornici pitao odakle je došao, dok je drugi odgovorio ‘iz gledališta’, nakon čega je magarac odveden s pozornice kroz gledalište u kojem su sjedili profesori gimnazije. Scena s magarcem bila je za profesore vrhunac provokacije i dačkog ‘avangardizma’ te je izvođačima već sljedećeg dana savjetovano da školovanje završe negdje drugdje. Većina sudionika predstave školovanje je morala završiti u Beogradu” (Susovski 1997: 17). Dakle, kako su tu bili i profesori, ta prva dada-predstava, koja je gledatelje suočila s nekonvencionalnom izvedbom, kojom su namjeravali izazvati u publici reakciju i šok (Susovski 1997: 16–17), završila je, kako prenosi Vera Horvat-Pintarić, tako što je sutradan direktor gimnazije mladom Seisselu i drugovima rekao: “Dečki, najbolje da bežite” (usp. Marjanić 2011).

Nadalje, Branimir Donat zenitističke je večernje Marijana Mikca, koje je 1923. godine održao u Sisku, Topuskom i Petrinji, isto tako odredio hepeninizima, s obzirom na ponekad i ratoborno sudjelovanje publike (Donat 2004: 10–11).

Nadalje, kao prvi naš neoavangardni hepening možemo odrediti *Happ naš* – *Happening* Tomislava Gotovca, Hrvoja Šercara i Ive Lukasa, odnosno slobodno možemo reći da je riječ o prvom lokalnom hepeningu s obzirom da su ga autori tako i žanrovski imenovali, prepoznali, odredili, a nastaje na zasadama kaprovljevskega modela hepeninga kao i modela *akcionizma krvi* Hermanna Nitscha (usp. Šercar 2012, Gotovac 2002). Naime, hepening je izveden 10. travnja 1967, koji je u našoj *kunsthistoriji* ostao zabilježen kao prva akcionističko-ritualna izvedba (usp. Dene-gri 2003).¹⁰ *Remake (re-enactment)* tog hepeninga ponovljen je godinu dana kasnije za potrebe snimanja filma *Slučajni život* (1969) Ante Peterića,¹¹ iz kojega je jedna scena montirana i u film *Plastični Isus* (1971) Lazara Stojanovića, i, zahvaljujući navedenom filmu, postao je poznatiji široj javnosti u trenutku kada je izvađen iz *bunkera* (1991). Sam Hrvoje Šercar navodi kako su hepening složili iz neke svoje “opsjednutosti Allanom Kaprowom, smatrajući da upravo to može biti način promjene svijeta. Kako smo bili zaneseni kazalištem, vjerovali smo u dubinu izvedbe i njezin mogući učinak na stvarnost.” (Šercar 2012: 14–15). I nadalje Šercarovim odredenjem:

“Za sve to zajedno – i puževe kućice koje se drobe prilikom sjedanja i te kokoši koje bacamo u publiku i koje na kraju nestaju, s obzirom na to da ih je netko ukrao, mislili smo da će time nekoga dirnuti – dakle, *Razaranje, Mekani rat*, novine, perje, ironija, Vigovo nijemi film *Nula iz vladanja*... Imali smo aluzije da će to ljude potaknuti na razmišljanje više od slika koje su tihe, djeluju pojedinačno.” (Šercar 2012: 14–15).

Pritom će sâm Gotovac aka Antonio G. Lauer u svojim kasnijim radovima upućivati na poetiku dekolaza i hepeninga, njegove zapadnonjemačke varijante. Navedeno upravo pokazuje dokumentarni film *César Franck* – *Wolf Vostell* (2005) koji Tomislav Gotovac aka Antonio G. Lauer, pored toga ga što posvećuje Vostellu, njegovim dekolazima (*dé-coll/age*),¹² posvećuje ga i pariškom orguljašu i skladatelju Césaru Francku (César-Auguste-Jean-Guillaume-Hubert Franck), “koji je satima svirao zabavne melodije i pio apstis s bludnicama po pariškim krcmama i svirao orgulje. Kažu da je bio najbolji Bachov orguljaš” (usp. Lauer, http, 2005).¹³

Kao prvi naš neoavangardni happening možemo odrediti *Happ naš – Happening* Tomislava Gotovca, Hrvoja Šercara i Ive Lukasa, odnosno slobodno možemo reći da je riječ o prvom lokalnom happeningu s obzirom da su ga autori tako i žanrovski imenovali, prepoznali, odredili, a nastaje na zasadama kaprovljevsoga modela happeninga.

Inače, iste godine, što se tiče *Happa našega – Happeninga*, održan je još jedan zagrebački happening koji je inicirao Hrvoje Šercar. Riječ je o izložbi *Hit parada* (Miroslav Šutej, Ljerka Šibenik, Mladen Galić i Ante Kuduz) koja je uništena na dan otvorenja 20. listopada 1967. s obzirom na to da su njezin koncept pojedini posjetitelji shvatili kao poziv na autodestruktivni, spontani happening (usp. Susovski 1982: 18), iako to – prema svjedočenju Želimira Košćevića – nije bila nakana organizatora i umjetnika.¹⁴

"I kao što to uvijek biva, i premda je izgledalo da je sve u redu, otvoreni sukob izbio je septembra 1967. 'Hit paradom' (...). Najprije je ta izložba, istu večer kada je i otvorena, bila uništena, razbijena, jer je prisutna publika mislila da je to happening, što nije bio, a zatim su se po novinama raspisali, a po kuloarima raspricali kako je to sve jedan bezobrazluk, pomodarstvo, intelektualni avanturizam, egzibicionizam, pa čak i dekadentni import zna se s koje strane. Bilo kako bilo, 'Hit parada' je bila prvi svjesni i smisleni ambijentalni zahvat: njeno značenje shvatilo se tek kasnije, a neki ga ne shvaćaju ni danas." (Ž. Košćević, prema *Galerija Studentskog centra Zagreb 1961–1973*. 1975: 11).

Nadalje možemo spomenuti još jedan happening iz tog vrlo moćnog razdoblja Galerije SC, odnosno art-energija okupljenih u zagrebačkom studentskom prostoru. Tako Mladen Stilinović izvodi happening *Majski i ostali rituali* (izveo Pan 69) 1970. godine na XVI. Majskom festivalu studentskih festivala u Teatru &TD (usp. *Inovacije...* 1982: 129; Stipančić 1998: 61). Happening je izveden kao reminiscencija na ugušene studentske nemire i travestija državno-ritualnih ceremonija, a izvedbeno je bio označen improvizacijskim kreveljenjem na pozornici:

"Akeri su u hippy-maniri dijelili cvijeće, a u pozadini su svirale partizanske pjesme. Potom su iznosili prazne transparente, na koncu su trebali podijeliti noževu, no happening je prekinut." (Dević 1996:44).¹⁵

Moguća lokalna povijest happeninga

Zamjetno je da su prva dva naša happeninga (kako ih je odredio Marijan Susovski) – dakle, gimnazijska predstava *I oni će doći* (1922) grupe srednjoškolaca Traveleri kao i *Happ-naš Happening* (1967) Tomislava Gotovca, Hrvoja Šercara i Ive Lukasa strukturirana kao hepeninzi i, među ostalim, zbog uporabe životinja (s obzirom da su njima akteri inicirali reakciju publike)¹⁶ – naime prvi je happening završio dovođenjem živog magarca na scenu, a u drugom su protagonisti bacali kokoši u publiku. Naime, happening u ovome radu koristim u određenju *izvedbene participacije* u kojoj podjednako i publika kao i predmeti iz svakodnevice – objekti, akcije, zadaci, iskustva – sudjeluju kao bitan umjetnički materijal (usp. Felshin 1995: 18).

Kad bi se napisala moguća povijest happeninga u Hrvatskoj, svakako bi se izvedbena linija trebala nastaviti na neke predstave-mimohode Kugla-glumišta, koje je, kako je to naveo Zlatko Burić Kićo, bilo pod utjecajem američke verzije hipi-pokreta s političkim hepeninzima (usp. Burić Kićo 2007: 48–49), kao i na happening *Jelizaveta Bam* sisačke kazališne trupe Daska, što se tiče kraja sedamdesetih i početka osamdesetih godina. Dakle, u okviru happeninga 80-ih, odnosno izvedbenih praksi u kojima su se ostvarivale izvedbene miksture kazališnih eksperimenata i umjetnosti performansa, kao primjer bih navela, što se tiče ondašnje sisačke scene, Daskinu¹⁷ uličnu predstavu, happening za dvadeset automobila i kamion *Jelizaveta Bam* (1984), kojom započinje Daskino istraživanje skupine Oberiu (Društvo realne umjetnosti) i njezina najistaknutijeg člana Daniila Harmsa. Upućujem na razgovor s Nebojšem Borojevićem u kojemu navodi vlastiti metaopis spomenutoga happeninga, kada je publika izašla pod trijem sisačkoga Pionirca (ondašnji omladinski klub), gdje, među ostalim, navodi kako ih je agresija nad publikom uvela u jedno novo iskustvo (Borojević 2002: 32–34). Zamjetno je da će ovu aktivnu poziciju spomenuti i Damir Bartol Indoš prilikom iniciranja izvedbene tzv. tvrde frakcije Kugle.

Podsjetimo, dakle, na happening *Jelizaveta Bam*:

"Publika je izašla pod trijem *Pionirca*. Kroz jedan golemi prolaz došao je isto tako golemi crni automobil, sastavljen od dva uništena Renaulta 30, koji je bio službeni automobil tadašnjih političara. Dakle, riječ je o dolasku političke elite. Tada je jedan izvođač lupnuo papirnatim škarniclom, što će reći, počinjen je politički atentat. Auto odlazi. Glavni je uzvanik ubijen. Nakon što političara odvezu, dolazi dvadeset automobila i jedan kamion koji opkoljava publiku. To su bili naši prijatelji koji su prakticirali bori-lučke vještine. Na samom ulazu u trijem u rikvercu dolazi kamion kojemu se otvara cerada, i počinje ispitivanje: *Tko je ubio Jelizavetu Bam?* Jelizaveta, osvijetljena u daljini reflektorom, stoji na trijemu i pjeva: *Što ona treba vam? Što ona treba vam?* Oni odgovaraju: *Da ubijemo je. Da ubijemo je.* I onda su ulovili nekoliko ljudi iz publike i ubacili ih u kamion, spustili ceradu, nakon čega je započeo prikaz ruskog crtiča na temu lova na ceradi kamiona. I kako je kamion odlazio, tako je i film nestajao. I tako su uhvaćeni dio publike provozali jedan krug gradom. I jedan mladić iz Zagreba koji se bavio kazalištem, a koji je porijeklom Židov, a nalazio se u kamionu, rekao je da je prvi put osjetio ono što su mu pričali roditelji o stravičnim iskustvima selektiranja. I ta agresija nad publikom uvela nas je u jedno novo iskustvo. I dok smo u iskustvu klauniranja bili u pasivnoj ulozi, u ulozi agresije upoznali smo iskustvo aktivne pozicije. Neki od posjetitelja su pokušali otvoriti provokaciju, ali svi smo bili dobro uigrani i vrlo ozbiljno predani zadatku agresije i nikome nismo dopustili da izađe iz okruženja represije." (Borojević 2002: 32–34).

Što se tiče devedesetih, svakako bih spomenula i Schmrz Teatar koji se tih godina u okviru ATTACK!-a pored akcija i performansa jednako tako oglasio i hepeninzima te Mario Kovač navodi kako su čak radili i repliku poznatog happeninga *Exploding Plastic Inevitable* koji je Andy Warhol¹⁸ radio s Velvet Underground (Kovač 2001a: 46).

Danas neki umjetnici/umjetnice jednako tako posežu za navedenim terminom upravo onda kada žele naglasiti sudioništvo publike, kao što je to učinila npr. Ljiljana Mihajlović u svojem psihosocijalnom happeningu *Gozba* (Galerija Bačva, HDLU, Zagreb, 22 – 30. travnja 2010) kojim je tematizirala vrlo bitnu mikropolitčku strategiju o tome kako u društvu prolaze oni najsnalažljiviji, dakle oni naizgled



Ljiljana Mihajlović: *Gozba* (2010.)

najinteligentniji. Tu je jestivu instalaciju činio makrošvedski stol – dužine otprilike pet, šest metara, i visine dva metra, s bijelim stolnjakom koji se poput kazališnoga zastora prostirao sve do galerijski ulaštenoga poda – kao scenski prostor delicijske skulpture, instalacije ispunjene prozračno dekoriranim jestivinama. Naime, boje koje su dominirale u tom gastroscenariju bile su eterično bijela i kivi-svijetlozelena. Ironijski i psihosocijalni happening, odnosno jestiva instalacija *Gozba* Ljiljana Mihajlović, koja je postavljena, izložena u kružnom prostoru Galerije Bačva, posjetitelje je lišila, a neke i poštjednala, uvodnoga protokola o umjetničnu liku i njezinu djelu – artefaktu. Odnosno, otvorenje izložbe bez ceremonijala izravno je posjetitelje suočilo s jestivom instalacijom položenom na dvometarski stol, što znači – želimo li se domoći primamljive hrane, moramo se popeti majušnim ljestvama (sa svega dvije-tri stepenice), izložiti vlastito tijelo pogledu drugih, dočepati se nekako odabrane delicije i sići s tih ljestvica

isto tako spretno kao što smo se popeli, u stilu "pa po lojtrici gor, pa po lojtrici dol". Dakle, ta mala i lukavom inteligencijom postavljena psihosocijalna igra – u kojoj je umjetnica preuzela ulogu Ludog šeširdžije iz *Alisine zemlje čudesna* – zahtijeva izloženost pogledu drugih te poništenje osnovne socijalne kategorije srama u nalaženju načina kako se na tome makrodimenzioniranom stolu domoćića i pića (Mihaljević, Benčić, 2010). I ubrzo je taj bijel, bjelcat banketski dvometarski makrostol ostao upustošen i označen samo praznim bocama vina i šampanjca, poluspisanim i većinom praznim čašama, opustošenim pladnjevima s tu i tamo ponekim ostatkom pripremljenih delicija... (usp. Marjanić 2010: 32).

Individualistička određenja hepeninga, izvan redukcionizma

Značenje hepeninga kod naših umjetnika dokumentiram dvama određenjima, i to na primjeru multimedijalne um-

jetnice Tajči Čekade, koja djeluje i kao umjetnica performansa, a pritom ne izvodi hepeninge, i Damira Čargonje koji pored performansa izvodi i hepeninge. Nadalje, djeluju u okviru iste riječke akcionističke i performerske scene, a pritom se u svojim shvaćanjima hepeninga odvajaju od prethodne spomenute redukcionističke definicije (kojoj sam i osobno sama sklona).

Tako Tajči Čekada navodi: "Hepening je oblik umjetničkog izražavanja čija je specifičnost aktivno sudjelovanje 'publike' što nužno dovodi do brisanja granica između autora, izvođača, publike, a nekada i prostora. Iz tih je razloga nemoguće ponoviti jednak hepening na dva ili više različitih mjesta. Ključni elementi hepeninga su isplanirani, ali ishod je nepredvidljiv; ovisi o akciji i reakciji okoline. S obzirom na navedene elemente ne bih ni jedan od svojih performansa nazvala hepeningom budući da je svaki od njih detaljno koncipiran i često linearno izveden, što ne dopušta različit ishod od planiranog, a to upravo smatram



Tajči Čekada: *Post Mortem High Fashion* (2012./2013.).

Pritom će sâm Gotovac aka Antonio G. Lauer u svojim kasnijim radovima upućivati na poetiku dekolaža i hepeninga, njegove zapadnonjemačke varijante. Navedeno upravo pokazuje dokumentarni film *César Franck – Wolf Vostell* (2005) koji Tomislav Gotovac aka Antonio G. Lauer, pored toga što ga posvećuje Vostellu, njegovim dekolažima (*dé-coll/age*), posvećuje ga i pariškom orguljašu i skladatelju César Francku.

ključnom razlikom između performansa i hepeninga. Međutim, svoj nedavno neizveden performans *Post Mortem High Fashion* odredila bih hepeningom. Navedeni sam performans izvela u više navrata u različitim gradovima i, kao što sam prije navela, svaka je od tih izvedbi imala isti ishod. Na ovogodišnjoj manifestaciji *Vizualni studiji danas: moć slike* (2013), na kojoj sam sudjelovala u sklopu programa *Subversive Art & Theory*, planirani performans nisam izvela zbog zabrane Gradske uprave za prostorno uređenje Grada Zagreba. S obzirom na moje shvaćanje hepeninga, u kojem su ključni elementi isplanirani, ali je ishod nepredvidljiv, tada taj neizvedeni performans prerasta u hepening, samo što ovoga puta ishod nije ovisio o reakciji publike i okoline u momentu izvedbe nego o odluci navedenog ureda prije same izvedbe i time utjecao na neodržavanje što je također jedan od mogućih ishoda performansa."¹⁹

Nadalje, Damir Čargonja o hepeningu navodi: "Umjetničko zblivanje ili hepening za mene ima puno dublje, još uvijek neotkriveno značenje, od ponuđenog i pronađenog u umjetničkim procesima i literaturi na koju sam naišao. Pod hepeningom danas smatram 'harmoniju' stvorenu individualnim akcijama s istim ili različitim ciljevima bez potrebe jasno određenog zajedničkog cilja. U slučaju kada je zajednički cilj ostvaren, moguće umjetničko zblivanje, hepening, preklapa se s performansom ili zajedničkom umjetničkom akcijom. U korišćenu svakog objašnjenja hepeninga stoji ideja, performans ili akcija pojedinca ili grupe. Primjeri performansa u mom radu kao uvoda u



Tajči Čekada: *Zagrebe, i ja te volim* (2013.).

hepening najočitiiji su u seriji pod nazivom *Zagrebačka pivovara*. Za ovu bih priliku naveo samo jedan iz te serije, točnije hepening *Zagrebačka pivovara V*, održan kao dio programa proslave ulaska Hrvatske u EU, u organizaciji riječkog MMSU-a. U njemu su osim mene sudjelovali beskućnici, šticećnici doma Ruža Sv. Franje i publika na koncertu. Na samome početku odjeven sam u konobarsku uniformu te u prikladno pripremljenom ambijentu počijem točiti pivo. Beskućnici imaju samo jedan (ne)zadatka – prodati ili ne prodati bonove za pivo, pri čemu slobodno, grupno ili pojedinačno mogu formirati cijenu te sa zarađenim novcem raditi što ih je volja. Također im nisu bili postavljeni nikakvi kolićinski, vremenski ili komunikacijski uvjeti za izvršenje (ne)zadatka.



Damir Čargonja: Zagrebačka pivovara V (2013.)

Još jedan primjer u kojem sam također sudjelovao i imao aktivnu ulogu u njegovu kreiranju jest performans-hepening *Odgovor/Rov*, izveden 2004. godine na graničnom prijelazu Rupa, prilikom ulaska Slovenije u EU. Tada su, osim mene, sudjelovali Krešo Kovačićek, Zoran Grubešić i prisutna publika. Puno bliži mom razumijevanju hepeninga nastavak je ovoga rada, akcija-hepening *Odgovor/Rov 2*, koji je izveden nekoliko mjeseci kasnije na području Piranskog zaljeva i Pirana (izvođači: Krešo Kovačićek, Zoran Grubešić, Filip Ličanin, Mičo Antolovič, pogranična policija, pripadnici slovenskih ekoloških udruga i građani Pirana). U ovom događaju, iako sam idejni začetnik, fizički nisam bio prisutan.¹⁷

Navedeni performansi – u kojima su akcionisti koristili simbole japanske tradicionalne vještine ispijanja čaja te ritualno kopanje rova dječjom lopaticom (naime, simbolički su rov sudionici performansa kopali na graničnom prijelazu kao i na sredini Piranskog zaljeva) dio su mnogobrojnih ekoloških projekata koje su članovi M.M.C.-a provodili s aktivistima i pripadnicima raznorodnih ekoloških grupa.²⁰

Navodim još jedan primjer hepeninga spomenutoga

umjetnika – riječ je o izvedbi *Gradonačelnik* koja na prvi interpretacijski zamašnjak djeluje kao hepening.

“*Gradonačelnik* nije hepening iz jednostavnog razloga što ni publika ni izvođači (glazbena etno-skupina Kočani orkestar) u trenutku izvođenja nisu znali da sudjeluju u mome umjetničkom činu. Moja prva zamisao *Gradonačelnika* je bila izvesti ga kao autoperformans. To je forma kojom se dugi niz godina bavim i koja u nekom konačnom zbroju umjetničkog djelovanja čini većinu onog što radim i o čemu najviše razmišljam. Kao povod nastanka prvog autoperformansa (*Čekanje autobusa na željezničkom kolo-dvoru*), čina koji umjetnik radi zbog sebe samog, a u kojem je on, sam sebi i publika i izvođač, jest razmišljanje o utjecaju raznih faktora na krajnji produkt standardnog performansa. Nastanak ovog oblika mog djelovanja usko je vezan uz promatranje, razmišljanje te neku vrstu fascinacije nekad potpuno nerazumljivim postupcima ljudi koji boluju od raznih psihičkih i neuroloških poremećaja, ovisnika o raznim opijateljima, alkoholu, drogama i slično, pa sve do neshvatljivih postupaka takozvanih običnih ljudi kojima sam s obzirom i na prirodu svog posla često svjedočio. Pokušaj objašnjenja kroz prepoznavanje ovakvih

događaja i kod sebe, te naknadno korištenje pojedinih elemenata, na osnovu njih stvaranje novih, ponavljanje ili oponašanje viđenih, doveli su me do saznanja o velikom energetsom pražnjenju koje prati ovakva izvedba a čija je snaga vezana uz osobni emotivni doživljaj provokacije i u odnosu na samog sebe kao i slučajnu okolinu. Kod *Gradonačelnika* sam pokušao izbjeći bilo kakav kontekst koji bi okolina mogla prepoznati osim jednog detalja kojeg u ovakvim autoperformansima nazivam ‘most’, a što je u ovom slučaju bila mala bijela pločica zalijepljena na kragnu moje jakne na kojoj je crnim velikim slovima pisalo GRADONAČELNIK. Kako su ovaj autoperformans mimo mog znanja videodokumentirali Zoran Krema i Riccardo Sabbadini te je gotov videouradak predstavljen javnosti kao ‘performans’ i ja sam ga kao takvog prihvatio. Nakon ovog događaja dugo sam razmišljao o potrebi osobne dokumentacije autoperformansa od čega sam na kraju i odustao.”

Upravo iz navedenoga razloga pogrešno sam interpretirala navedeni autoperformans, koji je izveden na riječkom Korzu 25. veljače 2007. godine, a u kojemu je uz autora kao *glavnoa meštra* akcije sudjelovao i Kočani orkestar, makedonska *world music* atrakcija, i dvjestotinjak volontera. Dakle, na Korzu u smjeru zgrade Poglavarstva Grada Rijeke u karnevalesko doba Čargonja je kao Gipsy King uspio nakratko uspostaviti obrnutu (alternativnu) vlast gdje se prometnuo u figuru nedodirljivoga “gradonačelnika” sa svim ovrhama moći na vlasti (usp. Cerovac 2007: 34). Naime, već nekoliko mjeseci u to doba, i to nešto intenzivnije, kao voditelj M.M.C.-a Čargonja je bio prisutan na stranicama *Novog lista* zbog sučeljavanja s riječkim gradonačelnikom oko pitanja preuzimanja nadzora nad Klubom Palach.

Kontrolirani hepeninzi Željka Zorice Šiša

Ovaj prilog o hepeninzima na lokalnoj sceni s uvodnim promišljanjem o redukcionističkom shvaćanju hepeninga te iste scene (što dakako nije generalizirano pravilo), završavam s varijantom hepeninga Željka Zorice Šiša koje je posljednjih godina svoga rada (i života) običavao podnaslovno, žanrovski odrediti kao “kontrolirane hepeninge”. Tako svojim posljednjim projektom, audiovideo-jestivom

instalacijom uz kontrolirani hepening pod nazivom *Kroat-Tisch-EU Freundschaft* (Trg Francuske Republike, odnosno kako je stajalo u Šišovu pozivu e-poštom – Trg Francuske *revolucije*, vrijeme: 30. lipnja – 1. srpnja 2013, od 22 sata do 1 sat ujutro) Šiš je dao svoj umjetnički odgovor na ulazak Hrvatske u EU. Kontrolirani hepening paralelno se odvijao uz državnu ceremoniju na glavnom zagrebačkom trgu, i to kao svojevrsna alternativa političkoj svečanosti ulaska RH u EU, ili obrnuto.

Naime, na Trgu Francuske Republike/revolucije, jednom od rijetkih slobodnih zagrebačkih javnih prostora te večeri bilo je pažljivo poredano 140 bijelih drvenih križeva (metonimija 140 zastupnika/ca u Saboru), sa zrcalima umjesto pločice s imenom pokojnika/ice, u kojima se zrcalilo nebo, travnjak, pozornica i sve što se na njoj događalo. Pritom, sâm je Šiš pojasnio odrednicu kontroliranoga hepeninga na sljedeći način: “Uz nekoliko zadnjih svojih radova dodajem odrednicu kontrolirani hepening. Jednostavno postoji određeni trenutak kada publiku puštam da slobodno odlučuje o sudjelovanju u pripremljenom događanju. Jede ili pije, pleše, svira, uzima ponudene stvari, šeće kroz ili po instalaciji, mijenja značenje rada, komentira pa izmiješta postavljenu inscenaciju, ljuti se i komentira. To su trenuci u kojima najviše uživam. Odgovornost za rad i njegove značenjske mijene dijelim s novim neplaniranim drugima. Ta mi drugost omogućuje potpunu slobodu i odvajanje od vlastitog rada.”

U otkrili tog Šišova posljednjega kontroliranoga hepeninga, kako to pokazuje Irena Bekić (2013), nedaleko od Šišove inscenacije audiovideo-jestive instalacije uz kontrolirani hepening bio je postavljen kamp sramotno potplaćenih pirotehničara koji su tri dana u štrajku zagrebačku čvrsto obamrnu javnost upozoravali na sumnjive strategije razminiravanja, i sada, eto, već nakon dvadesetak godina. Rekli bismo – vrlo jak socijalni aktivizam zapakiran, umotan u celofan Šišovih nadrealnih gastronomskih instalacija slatkoga. Pritom je ta njegova posljednja gastronomska instalacija na Trgu Francuske *revolucije* bila istinski “KroatTisch”, megastol postavljen točno između politizirane bine i grobljanske scene drvenih i zrcalnih križeva – i to sada s preobiljem mesa raznodajnih mentaliteta – od sušenih porebrica, češnjovki, devenica, kulena...



Foto: Nikola Šolić

Željko Zorica Šiš: audio-video jestiva instalacija uz kontrolirani hepening pod nazivom *KroaTisch-EU Freundschaft* (2013.)

I bez nekog završno-okvirnoga upućivanja na možebitan zaključak, a pozivajući se na Cageov koncept slučaja i neodređenosti, parafraziram Kristine Stiles koja navodi da sve navedeno vezano uz hepening dokazuje da termin *hepening* zaslužuje posebnu pažnju u povijesti umjetnosti performansa (usp. Stiles 2004: 188). U potpunosti točno... (smijeh kao nastavak Cageove opsjednutosti svijetom gljiva).

LITERATURA

- Bekić, Irena. 2013. Arhiv plutajućih eu-komemoracija. *Zarez*. 363–364. 39.
- Benčić, Branka. 2010. *Ljiljana Mihaljević: Gozba, hepening*. <http://www.hdlu.hr/2010/04/15/ljiljana-mihaljevic-gozba-galerija-bacva/> (pristupljeno 9. svibnja 2010).
- Berghaus, Günter. 2005. *Avant-Garde Performance. Live Events and Electronic Technologies*. Palgrave Macmillan. Basingstoke.
- Borojević, Nebojša. 2002. Umjetnost = politika kao (odskočna) d/Daska. *Zarez*. 72. 32–34.
- Burić Kićo, Zlatko. 2007. Narušavanje teatra kao kocke. *Zarez*. 211. 48–49.

- Cage, John. 2010. *Tišina*. Naklada Ceres. Zagreb.
- Carlson, Marvin. 2004. *Performance. A Critical Introduction*. Routledge. London – New York.
- New York: Cerovac, Branko. 2007. Fatalne strategije politike zavoda. *Zarez*. 203. 34.
- Cvejić, Bojana. 2007. *Izvan muzičkog dela: performativna praksa Erika Satija, Džona Kejžda, Fluksusa, La Monta Janga, Džona Zorna*. Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski Karlovci. Novi Sad.
- Čekada, Tajči. 2013. *O agramerskim represijama*. <http://www.zarez.hr/clanci/o-agramerskim-represijama> (pristupljeno 28. prosinca 2013).
- Denegri, Ješa. 2003. Govor u prvom licu Tomislava Gotovca. *Up & Underground*. 6. 56–67.
- Denegri, Ješa. 2003. Pojedinačna mitologija Tomislava Gotovca. *Tomislav Gotovac: monografija*. Ur. Ilić, Aleksandar Battista; Nenadić, Diana. Hrvatski filmski savez – Muzej suvremene umjetnosti. Zagreb.
- Dević, Ana. 2006. *Antonio Gotovac Lauer. Čelična mreža*. Moderna Galerija – Studio “Josip Račić”. Zagreb.
- Donat, Branimir. 2004. Performans kao oblik komunikacije hrvatske dade i njenih inačica s javnošću. *Dani Hvar-*

- skoга kazališta: Hrvatska književnost, kazalište i avangarda dvadesetih godina 20. stoljeća*. Ur. Batušić, Nikola et al. HAZU – Književni krug. Zagreb – Split.
- But Is It Art? The Spirit of Art as Activism*. 2006. Ur. Felshin, Nina. Bay Press. Seattle.
- Fetterman, William. 1996. *John Cage’s Theatre Pieces: Notations and Performances*. Harwood. Amsterdam.
- Galerija Studentskog centra Zagreb 1961–1973*. Ur. Koščević, Želimir. SC. Zagreb.
- Gotovac, Tomislav. 2002. Performer protiv globalne režije. *Zarez*. 83. 6–7.
- Gotovac, Tomislav. 2003. Sve je to movie. *Tomislav Gotovac: monografija*. Ur. Ilić, Aleksandar Battista; Nenadić, Diana. Hrvatski filmski savez – Muzej suvremene umjetnosti. Zagreb.
- Howell, Anthony. 2006. *The Analysis of Performance Art. A Guide to Its Theory and Practice*. Routledge – Taylor & Francis Group. London – New York.
- Kaprow, Allan. 1966. *Assamblage, Environments and Happenings*. Harry N. Abrams. New York.
- Kaprow, Allan. 1971. *Happening. Teatar 20. stoljeća*. Ur. Sabljak, Tomislav. MH. Split – Zagreb.
- Kaprow, Allan. 1995. In Response. A Letter from Allan Kaprow. *Happenings and Other Acts*. Ur. Sandford, Mariellen R. Routledge. London – New York.
- Kaprow, Allan. 2003. *Essays on The Blurring of Art and Life*. Ur. Kelley, Jeff. University of California Press. Berkeley – Los Angeles – London.
- Kirby, Michael. 1965. *Happenings: An Illustrated Anthology, Scripts and Productions by Jim Dine, Red Grooms, Allan Kaprow, Claes Oldenburg, Robert Whitman*. E. P. Dutton & Co., Inc. New York.
- Kirby, Michael. 1995. *Happenings: An Introduction. Happenings and Other Acts*. Ur. Sandford, Mariellen R. Routledge. London – New York.
- Kovač, Mario. 2001. Transvestiti i ludi pjesnici za Warhola: Mario Kovač, redatelj happeninga na otvorenju Warholove izložbe u Zagrebu. *Slobodna Dalmacija* 9. rujna 2001..46.
- Lauer, Antonio Gotovac. http://www.hfs.hr/filmovi_detail.aspx?sif=33 (pristupljeno 14. studenoga 2007).
- Lanzetta, Kim. 2011. *The Aesthetics of Sacrifice in Heiner*

- Mueller, Wolf Vostell, Anselm Kiefer, and Rainer Werner Fassbinder*. Proquest – Umi Dissertation Publishing.
- Marjanić, Suzana. 2010. Psihosocijalni happening kod ludog šeširdžije. *Zarez*. 283. 32.
- Marjanić, Suzana. 2011. Zenitističke večernje i dadaističke provokacije, kao prvi hrvatski (teorijski) performansi. *Književna republika: časopis za književnost* 7-9. 121–135
- Maroević, Tonko. 1997. Siskalne daskalije. *Daska*, 1/1. 14.
- Matičević, Davor. 2011. *Suvremena umjetnička praksa. Ogleđi 1971–1993*. Ur. Gattin, Marija; Janković, Radmila Iva). Durieux – Muzej suvremene umjetnosti – Hrvatska sekcija AICA. Zagreb.
- Mihaljević, Ljiljana. <http://ljiljanamihaljevic.blogspot.com/> (pristupljeno 1. prosinca 2013).
- Moravski, Stefan. 1972. *Hepening – genealogij, karaktere, funkcije. Treći program Radio Beograda*. 14. 359–474.
- Nenadić, Diana. 2005. *Škrti metri krizne godine*. http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=670 (pristupljeno 14. studenoga 2006).
- Robinson, Julia et. al. 2010. *The Anarchy of Silence: John Cage and Experimental Art*. Museu d’Art Contemporani de Barcelona. Barcelona.
- Schechner, Richard. 2006. *Performance Studies. An Introduction*. Routledge – Taylor & Francis Group. New York – London.
- Schimmel, Paul. 1998. Leap into the Void: Performance and the Object. *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949–1979*. Ur. Schimmel, Paul. The Museum of Contemporary Art – Thames and Hudson. Los Angeles.
- Stiles, Kristine. 1998. Uncorrupted Joy: International Art Actions. *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949–1979*. Ur. Schimmel, Paul. The Museum of Contemporary Art – Thames and Hudson. Los Angeles.
- Stiles, Kristine. 2004. *I/Eye/Oculus: Performance, Installation and Video. Themes in Contemporary Art*. Ur. Perry, Gill; Wood, Paul. Yale University Press. London.
- Stiles, Kristine. 2012. *Performance Art*. Stiles, Kristine; Selz, Peter. *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists’ Writings*. University of California Press. Berkeley – Los Angeles – London.

Stilinić, Mladen. 2009. Dobar se čovjek srami čak i pred psom. *Zarez*. 270. 36–37.

Stipančić, Branka. 1998. Govorica telesa u hrvaški umetnosti. *Body Language in Croatian Art. Body and the East: od šestdesetih do danas*. Ur. Briški, Mika. Moderna galerija Ljubljana. Ljubljana.

Susovski, Marijan. 1982. Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina. *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*. Ur. Susovski, Marijan. Galerija suvremene umjetnosti. Zagreb.

Šercar, Hrvoje. 2012. Gradovi-životinje, ratovi-političari. *Zarez*. 333. 14–15.

Šuvaković, Miško. 1999. *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*. SANU – Prometej. Beograd – Novi Sad.

Šuvaković, Miško. 2005. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Horetzky. Zagreb.

Šuvaković, Miško. 2007. *Konceptualna umetnost*. Muzej suvremene umetnosti Vojvodine – Kulturni centar Novog Sada. Novi Sad.

¹ Obično se navodi da je Kaprow prvi put upotrijebio naziv *hepening* u izvedbi *18 Happenings in 6 Parts* (1959, Reuben Gallery, Fourth Avenue, New York). Ipak, Dick Higgins navodi da nije baš jasno kada se termin prvi put upotrijebio te se prisjeća da je to vjerojatno bilo travnja 1957. godine, kada je Kaprow pokazao jednu od svojih kolažnih izvedbi (engl. *collage performances*) grupi prijatelja umjetnika, studenata i teoretičara na farmi kipara Georgea Segala u blizini New Brunswicka (New Jersey). Međutim prva javna uporaba termina, navodi nadalje Higgins, bila je zime 1958. u broju studentskoga književnoga časopisa *Anthologist* Sveučilišta Rutgers gdje je Kaprow tada predavao. Naime, u tom je časopisu jedan od Kaprowljevih studenata/ica objavio/la scenarij za ambiciozan *hepening Demijurg (The Demijurge)* s nadnaslovom: *Nešto što se događa: hepening (Something to take place: a happening)*. (Higgins 1976: 268). Sâm Kirby Kaprowljev scenarij *18 hepeninga u 6 dijelova* komentira sljedećim podacima, pri čemu se neki razlikuju od gore navedenih Higginsovih bilješki: "Bilješka: nakon naslovnice Lucasa Samarasa iz broja književne revije *The Antologist*, iz 1959. godine, Sveučilišta Rutgers, sadrži fotografije konstrukcija Allana Kaprowa i Roberta Whitmana, skulpture Georgea Segala kao i Samarasove slike. Tu su bile uključene i pjesme Francisca Ferrussona, Johna Ciardija kao i prijevodi triju kratkih komada Federica Garcie Lorce, zajedno s *Ride(om)* Bustera Keatona. Prvi je članak, pod naslovom *Demijurg*, napisao Kaprow koji je predavao povijest umjetnosti na Sveučilištu Rutgers. Kraj kratkoga eseja o po-

trebi umjetnika da kreira nešto sasvim Novo ('Oduvijek sanjam o novoj umjetnosti, zaista o novoj umjetnosti') što bi se na prvi pogled činilo kao umetnuta dugačka pjesma. Nadnaslov: *Something to take place: a happening*, bio je to 'scenarij' za prilično neobičnu izvedbu. Tada je zasigurno prvi put riječ *hepening* javno upotrijebljena za kazališnu formu. Iako nikada nije bila izvedena kao što je najavljena scenarijem, mnogi su elementi bili uključeni u izvedbu *18 hepeninga u 6 dijelova*' (Kirby 1966:53). Kristine Stiles ističe da je unutar pet godina termin ušao u Websterov *rječnik* gdje je definiran kao 'spontan, slučajni, uzbudljivi i stimulirajući događaj, proces i pojava' (Stiles 2004:188).

² Zanimljivo je da i Allan Kaprow (*Assemblage, Environments & Happenings*, New York: H.N. Abrams, 1966) i Michael Kirby (*Happenings: An Illustrated Anthology, Scripts and Productions by Jim Dine, Red Grooms, Allan Kaprow, Claes Oldenburg, Robert Whitman*, New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1965, 2. izd. 1966.) u razmaku od svega godinu dana objavljuju autorske knjige o *hepeningu*, koje figuriraju kao ključni priručnici/udžbenici za povijest/dokumentaciju *hepeninga*.

³ Navedeni članak iz 1966. godine Kaprow otvara iskazom da je *hepening* u to doba *underground avangarda*.

⁴ Kym Lanzetta Vostellove *hepening* destrukcije promatra kao žrtvene rituale u kojima je nasilje ipak restriktivno (Lanzetta 2011: 50). Pod krliticom "Kazalište je na ulici" Vostell je napustio galerije kako bi ulicu modificirao u prostor kazališnoga događanja. Nastojao je svojim dekolazima uključiti obične ljude u izvedbu, u umjetnost, kako bi preuzeli što kreativniju ulogu u društvu.

⁵ Moravski ističe estetičko-etičke razlikovne odrednice između američke, francuske i zapadnonjemačke varijante *hepeninga* kao i one japanske varijante Gutai grupe. Tako je američku varijantu *hepeninga* odredio kao ludičko-popartišćku varijantu; nadalje, zapadnonjemačku varijantu kao destrukтивно-dadaističku, a francusku varijantu kao ritualno-nadrealističku/nadrealnu (Moravski 1972: 378).

⁶ O navedenu utjecaju Kaprow je pisao npr. u članku *The Legacy of Jackson Pollock* (1958) (usp. Stiles 2012: 800).

⁷ Cage je istaknuo da su Rauschenbergove *Bijele slike*, koje su tada bile prvi puta javno izložene, utjecale na njegovu kompoziciju '4'33"' iz kolovoza 1952. godine. Smatra se da naslov ove kompozicije upućuje na apsolutnu nulu, pošto kada se '4'33"' pretvori u sekunde, navedeno iznosi 273, a minus 273 stupnjeva na Celzijusovoj skali predstavljaju apsolutnu nulu (usp. Cvejić 2007).

⁸ Berghaus navodi kako je nemoguće rekonstruirati detalje ovog *mixed media* događaja, a pritom je čak i datum održavanja – 16. kolovoza 1952. godine – nesiguran (Berghaus 2005: 84–85).

Allan Kaprow negirao je utjecaj Johna Cagea na *hepeninge*, na čemu je posebice u svojem određenju *hepeninga* inzistirao Michael Kirby; naime, Allan Kaprow smatrao je da je Cageova uloga u tome precijenjena (Kaprow 1995: 219–220).

⁹ Što se tiče dadaizma, sâm je Cage često isticao ulogu Marcela Duchampa (poznata je Cageova izjava – "jedan od načina pisanja glazbe: proučavajte Duchampa"), a pored navedenih data kreativnih utjecaja u Cageovim je glazbenim eksperimentima slučaja i neodređenosti zamjetan naravno i utjecaj zenbudizma, s obzirom da je krajem 1940-ih studirao istočnjačku filozofiju. Kirby jednako tako zamjećuje poveznice Cageove poetike s dadaistima koji su često recitirali Jakobu Böhmea kao i Lao Cea kao što je Cage u *Neimovanom događaju* čitao predavanje o Meisteru Eckhartu (bilo je to njegovo predavanje o slučaju i neodređenosti). Odnosno, kao što je sve te utjecaje na Cageove eksperimente slučaja i neodređenosti sažela Bojana Cvejić – radi se o utjecajima Erika Satiea, Marcela Duchampa, kineske *Knjige promjena*, Suzukijeva zenbudizma, učenja indijskoga filozofa Anande Coomaraswamyja (Cvejić 2007: 177). Primjenjujući *Knjigu promjene (I Ching)* kao kompozicijsko redstvo, Cage je uveo slučaj kao tehniku odvajanja umjetnosti od egocentrizma za koji je smatrao da karakterizira estetičku nakon renesanse. Naučavao je da svijest nije stvar već proces – da umjetnost mora uključiti slučaj i neodređenost (prema Stiles 2012: 800).

¹⁰ U kontekstu konceptualne umjetnosti naše regije valja spomenuti kako se navedeni *hepening* održao godinu dana prije akcije-intervencije *Crveni Peristil* (1968), prve javne intervencije u urbanom prostoru što se tiče cijele regije i prve lokalne procesualne akcije.

¹¹ Inače, Ante Peterić namjeravao je film nazvati *Happening*, "ali baš u to vrijeme kad je on snimao svoj film dolazio je neki američki film s istim naslovom, pa je promijenio naslov u *Slučajni život*." (Gotovac 2003: 31).

¹² Sâm Vostell do koncepta *dekolaza* dolazi u Parizu 1954. godine kada je navedeni termin zapazio u novinama *Le Figaro* kojim se opisuje istovremeno uzlijetanje i pad aviona. Podijelivši riječ na slogove (*dé-coll/age*), kako bi označio podjednako sličnost i razliku između kreativnosti i destruktivnosti (*coll* za *kolaž* i *konstrukciju* i *dé* za *rastavljanje* i *destrukciju*), Vostell je tako uveo navedeni termin za destrukтивно-kreativnu dijalektiku Zapadne epistemologije, kao i osnovni teorijski princip vlastite umjetnosti (Stiles 1998: 275).

¹³ Koncept čišćenja Gotovac/Lauer je perpetuirao u nekim svojim uličnim akcijama i performansima. Tako na Urban-Festivalu 2001. godine (da spomenemo njegove novije radove s gestom čišćenja), od 23. do 27. srpnja (11.00–13.00 h) na sjevernom dijelu Draškovićeve ulice, Veliki Tom priređuje akciju *Čišćenje površina koje su zagadili odašiljatelji poruka* kao akciju čišćenja fasada od ideološkoga grafitiranja. Isto tako u akciji koja je zabilježena u dokumentarnom filmu *César Franck – Wolf Vostell* preuzima – na način Vostellovih dekolaza – ponovo ulogu zagrebačkoga "higijeničara", koji ljušti naslage plakata sa stupova gradske rasvjete u noćnoj šetnji metropole, na kojoj ga prati "riblje oko" Željka Radivoja (Nenadić, 2005, htp).

¹⁴ Ovdje se Hrvoje Šercar pojavio kao inicijator, kako navodi D.

Matičević, "dinamičnijeg" ponašanja u već isprovociranoj atmosferi, "gdje je započeo spontani *hepening* velikog broja publike" (Matičević 2011:27-28).

¹⁵ Pročitajmo i prisjećanje Mladena Stilinića na navedeni *hepening*: "Hepening je izveden u okviru Majsškoga festivala studentskih kazališta Jugoslavije od 6. do 10. svibnja u &TD-u 1970. godine, a izveo ga je filmski klub PAN 69. Naravno taj se filmski klub, koji je osnovan četiri-pet mjeseci prije samoga događanja, uglavnom bavio filmom, ali znali smo izvoditi i neke akcije. U ovom slučaju scenarij *hepeninga* osmislio sam zajedno s Brankom Degenekom. On je bio neko vrijeme glumac u Studentskom eksperimentalnom kazalištu i jedan je od osnivača filmskog kluba PAN 69. Za *hepening* smo kao matricu uzeli '68. i političke rituale koji se događaju tijekom maja, a bila je sljedeća matrica: proslava 1. maja, zatim Titov rođendan, onda studentski nemiri '68., pa prvi Titov govor, pa izbacivanje ljudi iz Partije i primanje ljudi u Partiju nakon čega je uslijedio drugi Titov govor... U drugom dijelu puštali smo partizanske, revolucionarne pjesme, a sve je počelo kao proslava 1. maja, kao izlet; naime tada se 1. maj više nije slavio, nego su svi odlazili na izlete, pa smo navedeno osmislili tako da svi jedu na pozornici. Inače, na početku *hepeninga* gledateljima smo podijelili cvijeće, a na kraju smo trebali podijeliti noževe. Međutim, *hepening* je prekinut, cenzuriran; prekinuli su ga sami organizatori (*smijeh*)." (Stilinić 2009: 36–37).

¹⁶ Zanimljivo je da je životinja bila zastupljena i u prvom *hepeningu*, odnosno u spomenutoj koncertnoj akciji iz 1952. godine – naime, Cunnigham je plesao oko publike, i pritom ga je povremeno pratio pas (Berghaus 2005: 85). Istina, u ovom slučaju navedeni pas nije potencirao sudjelovanje publike.

¹⁷ Tonko Maroević (1997: 14) za članove Daske navodi da su po "želji za spajanjem igre i neophodnosti, izazova i grupnog pročišćenja" bliski poetici Schumannova Bread and Puppet Theatrea.

¹⁸ Riječ je o seriji multimedijalnih događanja koje je organizirao Andy Warhol između 1966. i 1967. godine.

¹⁹ Odnosno, kao što je navela povodom zabrane navedenoga performansa: "No na neki način ipak nisam ostala dužna Zagrebu i zagrebačkoj publici te sam u prostoru ZeKaM-a izvela performans *Zagrebe, i ja te volim*, koji se sastojao od ispisivanja poruke 'Zagrebe, i ja te volim (1981.-2013.)' na poleđini plakata manifestacije *Vizualni studiji danas: moć slike* na kojoj sam sudjelovala, u sklopu programa *Subversive Art&Theory*. Plakat s tekstom sam nakon toga položila u mali crni mrtvački kovčeg, koji sam na kraju zaklopila. Taj je performans bio moj jedini komentar na zabranu izvedbe planiranog performansa *Post Mortem High Fashion*" (Čekada, 2013, htp).

²⁰ U vrijeme projekta Družba Adria udruga Otvoreni krug oštro je izrazila negodovanje u medijima, peticijama i uličnim kazališnim predstavama te u suradnji s Forum teatrom i udrugom Alarm organizira predstavu Forum teatra.