

Goran Budanec

“Mir, srce! Hepening zahtijeva koncentraciju” ili analiza simboličkog aspekta prvog hrvatskog hepeninga

Analiza retorike umjetničkog djela u kontekstu psychoanalitičke teorije umjetnosti postavlja analogiju s vizualnim manifestacijama nesvjesnog kao što su snovi i maštanja (usp. Foster 2004: 20). Freudova redukcija na seksualnu strast što iz patoloških dubina usmjeruje ljudski život iznjedrila je kritiku koja se ne bavi samo dekodiranjem simbolike skrivenih značenja, odnosno semantikom psihe, već i dinamikom tih procesa, razumijevanjem nesvjesnih seksualnih energija. I dok se, prema S. Freudu, potisnuti seksualni sadržaji, često u obliku simbola, otkrivaju u snovima, teoretičar Michael Kirby navodi kako je “simbolička ili prikrivena upotreba seksualnog sadržaja (...) ključna za mnoge hepeninge” (usp. Kirby 1995: 21), dok će posebnu pozornost hepeningu kao “konkretizaciji kolektivnog nesvjesnog” posvetiti Jean-Jacques Lebel (usp. Berghaus 1995: 299). No prije tumačenja simboličkog aspekta prvog hrvatskog hepeninga, kako prilikom same izvedbe, tako i u sklopu njegove re-izvedbe (bivajući dijelom filmske radnje), potrebno je jasno definirati navedeni umjetnički oblik i pojasniti njegovu specifičnost u odnosu na teatar. Pritom je, uz analogiju s izvedbeno sličnim radovima u sklopu strane performativne umjetničke prakse, moguće odrediti utjecaj američkog hepeninga (prvenstveno pravila Allana Kaprowa) na concept prve hrvatske izvedbe hepeninga.

Definiranje hepeninga ili kako oči teoretičara promatraju umjetnost

Edward Lucie-Smith navodi tri moguća modusa prema kojima teoretičari sagledavaju umjetnost hepeninga. Jedni ga prvenstveno smatraju odgovorom nasilnom političkom podneblju (aspekt koji se očituje u sukobu s ustaljenim redom). Prema drugima, hepening je iznad svega sredstvo (neo)avangardne demokratizacije umjetnosti. Participativan značaj mnogih umjetničkih manifestacija ovog reda odgovara, prema ovoj pretpostavci, želji da se ljudi najaktivnije uključe u kulturne tokove. U tom kontekstu E. Lucie-Smith navodi jednu sekundarnu manifestaciju koju je u nekim zemljama izazvao hepening, pojavu tzv. pokreta za umjetničkim obrazovanjem zajednice, koji je želio umjetnost dovesti (njezinim procjenjivanjem) na razinu pučanstva. Hepening se može promatrati i kao obred terapijske funkcije u odnosu na sudionike i u nešto manjoj mjeri gledatelje (usp. Lucie-Smith 1978: 413–414, 417).

M. Kirby, analizirajući izvedbe američkih umjetnika Allana Kaprowa, Claesa Oldenburga, Jima Dinea i Roberta Whitmana, predlaže definiciju hepeninga kao “kazališne forme u kojoj su različiti alogični elementi, uključujući i nematričnu izvedbu, organizirani u segmentnu strukturu.” (Kirby 1995: 9).¹ *Segmentna struktura* predstavlja izved-

bu sastavljenu od neovisnih (hermetičnih) jedinica, koje se mogu i ne moraju odigravati simultano, dok *nematričnom izvedbom* M. Kirby smatra nefikcionalno izvedbeno djelovanje, odnosno fenomenalno prisustvo izvođača (analogno djelovanju kazališnog radnika koji postavlja scenu), uz izostavljanje kategorija mjesta, vremena i utvrdjenih likova, tj. matrice unutar koje djeluje izvođač u tradicionalnom tipu kazališne predstave. S tim u vezi M. Kirby uspoređuje hepening i Artaudovo promišljanje kazališta (prema *Manifestu kazališta okrutnosti*) u kojem je ukinuta konvencionalna podjela prostora na gledalište i pozornicu te se svim elementima može baratati samostalno, a da su pritom jednakovrijedni i nisu podređeni naraciji (usp. Kirby 1995: 18). Iako je za hepening karakterističan nedostatak konzistentnog narativnog tijeka, značenje (čak i simboličko) i dalje je prisutno. Uloga izvođača u hepeningu svodi se samo na obavljanje određenog (najčešće jednostavnog) zadatka, pri čemu je pred izvođačem sloboda odabira (od autora hepeninga ponuđenih) varijanti izvedbenih radnji. Iako je izbor moguć i u pripremnoj fazi, takve odluke većinom se donose spontano tijekom same izvedbe. Zbog toga se hepening katkada pogrešno promatra kao oblik improvizacije, dok M. Kirby u tom kontekstu uvodi pravilniji pojam “neodređenosti” izvedbe (usp. Kirby 1995: 7–8 i Kirby 1995a: 31–32). “Izvođač se ujedno često tretira kao predmet, dok sami predmeti postaju izvođači.” (Kirby 1995: 8). Iako su “elementi u hepeningu konkretni”, odnosno uzeti iz iskustvenog svijeta svakodnevice, oni mogu funkcionirati “i kao simboli, no koji su uvijek privatne, neracionalne i polivalentne prirode” te je njihova namjera “uzdrmati promatrača na nesvjesno, alogičkoj razini – logičke poveznice i nedvosmisleni detalji kojima se uspostavlja racionalni kontekst nisu dostupni.” (Kirby 1995: 8–9).

Povjesničar i teoretičar Günter Berghaus, analizirajući (među ostalima) hepeninge J.-J. Lebela i Wolfa Vostella, ističe kako je političko-socijalni aspekt europskih hepeninga (i njihovih protooblika u vidu prvih futurističkih i dadaističkih nastupa) od početaka bio *differentia specifica* u odnosu na one američke, smatrajući kako su do politizacije žanra hepeninga dovele studentske pobune 1967/1968. godine (usp. Berghaus 1995: 316). Ključni elementi Lebelovih (i u širem kontekstu europskih) hepe-

ninga, kako ih navodi G. Berghaus, odgovaraju Kaprowljevim tezama o hepeningu kao otvorenom umjetničkom obliku koji nudi neposredan doživljaj života te o hepeningu kao “umjetnosti sudjelovanja”, čiji je cilj trgnuti gledatelje iz pasivne uloge promatrača i prisiliti ih na aktivno sudjelovanje (usp. Berghaus 1995: 298–299). No za J.-J. Lebela hepeninzi su reprezentirali i “novi umjetnički jezik, uključen u preispitivanje kulturno-povijesnog konteksta umjetnosti”, odnosno “borbu vezanu uz političke i seksualne tabue” (Lebel 1995: 225–226) te G. Berghaus zaključuje kako je europski hepening predstavljao način umjetničkog protesta protiv svih oblika represije (usp. Berghaus 1995: 299).

Teoretičar Miško Šuvaković rezimira da je europski hepening (razlikujući se od američkog i japanskog)² nastao evolucijom novog realizma i fluksusa³ te “djeluje u neoanarhističkoj tradiciji lijevih ideologija (marksizam) i svoji politički potencijal usmjerava kritici kapitalističkog građanskog društva.” Drugim riječima, u Istočnoj Europi hepening se “ukazuje kao borba za umjetničke slobode u okviru realsocijalističkog totalitarizma.” (Šuvaković 2005: 255).

Prvi hrvatski hepening – deskripcija, analiza, analogija

Na temelju danog određenja možemo sagledati pojavu prvih hepeninga u okviru *nove umjetničke prakse* (1966–1978) – alternativne, konceptualne jugoslavenske umjetnosti u razdoblju neoavangarde i postavangarde, koja je “isticala problematiziranje uloge djela, publike i reakcije javnosti, rad u različitim medijima, određenost lokacijom te nekonvencionalna mjesta izlaganja/zbiivanja.” (Ilić 1998: 10). U kulturno-političkoj klimi *nove umjetničke prakse* i demokratizacije umjetnosti⁴ nastaje prvi hrvatski hepening u punom smislu tog određenja (jer svojevrsnim se hepeningom može nazivati i dadaistička predstava *I oni će doći* (1922) skupine Traveleri, kao i pojedine kolektivne izvedbe Gorgonaša)⁵, nazvan *Happ naš – happening*. Izveo ga je 1967. godine, u okviru Festivala eksperimentalnog filma (GEFF), kulturni konceptualni umjetnik Tomislav Gotovac, zajedno s prijateljima Ivom Lukasom i Hrvojem Šerčarom (suradnja na scenariju i izvedba), na simboličan datum 10. travnja (obljetnica osnutka NDH namjerno je odabrana s ciljem provokacije) u zagrebačkom



U kulturno-političkoj klimi *nove umjetničke prakse* i demokratizacije umjetnosti nastaje prvi hrvatski hepening u punom smislu tog određenja (jer svojevrsnim se hepeningom može nazivati i dadaistička predstava *I oni će doći* (1922) skupine Traveleri, kao i pojedine kolektivne izvedbe Gorgonaša), nazvan *Happ naš – happening*.

Kulturno-umjetničkom društvu Pavao Markovac (u Podrumu poezije)⁶ u Illici 12. Kako navodi T. Gotovac, analizirajući duhovno ozračje u kojem je izveo svoj "happ-performans",⁷ stvaranje u potpunoj slobodi i bez cenzure omogućio mu je tom prilikom kazališni redatelj i ujedno dugogodišnji prijatelj Ivica Gorjup, koji je svoje predstave/mjuzikle režirao upravo u tom prostoru podrumske scene (Gotovac 2002: 6).

Prostor/dvorana namijenjena za izvedbu bila je opskurna te unaprijed pripremljena (zatamnjena i ispunjena dimom tamjana). U uvodnome dijelu izvedbe, na pisti koja razdvaja "gledalište" od "pozornice" (separe odvojen od ostatka prostorije zidom visine jednog metra) sjedila je djevojka (na stolici) te gotovo mehaničkim pokretima bacala rižu i bombone na publiku, prizivajući istovjetnu simboličnu gestu čestu na vjenčanjima. Mnoštvo praznih ljuštura puževih kućica stavljene su na pod i stolice, tako da ih je publika i nehotice morala zgaziti ulazeći u dvoranu. Uz zvukove jaza, na zidu su bila projicirana dva slajda s modelima iz erotskog magazina *Playboy*, tada jedine dopuštene javne pornografije u Europi⁸ (usp. Gotovac 2002: 6). Heping su, prema prisjećanju H. Šercara, autori zamislili kao četverodijelnu izvedbu.

Tomislav Gotovac, *Hap naš – happening* (1967.), preuzeto iz Milovac, Tihomir, ur. *The Misfits. Neprikladni: konceptualističke strategije u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti*. 2002. Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, str. 71.

U prvome dijelu naslovljenom *Razaranje* trojica formalno odjevenih mladića (T. Gotovac, H. Šercar i I. Lukas) prilaze kuhinjskom kredencu (u kojemu su se nalazile boce mlijeka i kruh) te nakon "obreda" konzumacije, uzimaju maljeve i sjekire kojima počinju mahnito drobiti kredenac. *Nemoć*, kao drugi dio, dodatno pojačava disonantnost stvorene atmosfere, s obzirom da izvođači uzimaju svaki po jedan instrument (gitaru, violinu i harmoniku) i pokušavaju ih "svirati". Kaotična atmosfera vrhunac poprima u posljednja dva dijela. Tako u trećem dijelu naslovljenom *Mekani rat* izvođači uzimaju lopte od novinskoga papira ispunjene perjem (koje su se nalazile iza piste) i bacaju na šokiranu publiku (na što je ona uzvratila gađajući njih), čime započinje svojevrsna komunikacija s "gledalištem" koja se nastavlja u završnici nazvanoj *Tjeskoba tkiva*, u kojoj izvođači na publiku počinju bacati žive kokoši.⁹ Finale u kojemu su namjeravali odsjeći kokošima glave, umočiti ruke u kokošju krv i ostavljati otiske prstiju na bijelim zidovima,¹⁰ nije realizirano zbog, kako navodi T. Gotovac, nestanka struje, čime je izvedba formalno okončana (usp. Gotovac 2002: 6). H. Šercar bilježi kako navedena izvedba "pomiruje strast za igrom i strast za uništavanjem" te smatra da je njen bombastičan karakter trebao izazvati efekt katarze kod prisutnih (usp. Šercar 2012: 14).

Da je opisani hepening uistinu pr(a)vi u okružju lokalne performativne umjetničke prakse vidljivo je u načinu izvedbe koji slijedi zamisli A. Kaprowa, autora prvog javnog hepeninga *18 Happenings in 6 Parts* (*18 hepeninga u 6 dijelova*, 1959). H. Šercar u tom kontekstu ističe kako su T. Gotovac i njegovi suradnici hepening "složili iz neke opsjednutosti Kaprowom, smatrajući da upravo to može biti način promjene svijeta (...) vjerovali smo u dubinu izvedbe i njezin mogući učinak na stvarnost (...) htjeli smo napraviti praktične hepeninge kao životne atrakcije." (Šercar 2012: 14).

Naime, prema Kaprowljevim pravilima izvedbe hepeninga, krajnji je cilj ovakvog umjetničkog djelovanja "razbijanje barijere između umjetnosti i života" (Kaprow 1995: 197), odnosno težnja utopijskom idealu njihove integracije. Jedno od pravila ističe i da bi se hepening trebao izvesti samo jednom (zbog čega T. Gotovac re-izvedbu *Našeg happa* i ne smatra pravim hepeningom, a o čemu će ka-

snije biti više riječi) – hepening je, prema A. Kaprowu, nemoguće ponoviti, kako zbog načela slučajnosti koje je u njega uključeno, tako i zbog upotrebe (većinom) potrošnih materijala prilikom izvedbe (usp. Kaprow 1995: 200). Djelovanje izvođača u hepeningu traži određenu reakciju gledatelja, iz čega proizlazi pravilo da tradicionalni koncept pasivne publike treba biti ukinut (usp. Kaprow 1995: 201). Heping se, dakle, "izvodi prema planu, ali bez uvježbavanja, publike (u kazališnom smislu) ili ponavljanja" (Arnason 2009: 489). Dok je A. Kaprow inzistirao da hepeninzi izbjegavaju sve izvedbene konvencije kako bi se oslobodili usporedbi s kazališnim formama, teoretičar Darko Suvin ipak tvrdi kako hepeninge treba "razmatrati unutar odgovarajuće teorije kazališta temeljene na sociologiji različitih formi spektakla." (Sandford 1995: xvii). M. Šuvaković preuzima teze A. Kaprowa, smatrajući kako se hepening ipak "ne definira kao realizacija spektakla, nego kao svojevrsni simptom koji provocira sudionike i specifične neočekivane i nekontrolirane životne situacije i oblike ponašanja." (Šuvaković 2005: 254). M. Šuvaković nadalje ističe kako je, u tehničkom smislu, hepening "određen proširenjem zamisli *ready-madea* na cjelokupnost ponašanja umjetnika i publike, čija se životna aktivnost u hepeningu kolažira, a istovremeno se njihovo svakodnevno ponašanje, nazori i vrijednosti unose u umjetnički događaj kao *ready-made*." (Šuvaković 2005: 254). Prema Kaprowljevim pravilima prostor-vrijeme izvedbe hepeninga treba biti fragmentirano i diskontinuitetno (D. Suvin će nadodati i nedijegetsko, usp. Suvin 1995: 249), čineći zbir događaja koji se izvodi ili promatra na nekoliko odvojenih, katkada i promjenjivih lokacija (usp. Kaprow 1995: 198).¹¹ Interaktivni umjetnički događaji koje je osmislio A. Kaprow obuhvaćali su i razbacivanje velikih komada različitog materijala po prostoru – tzv. tehniku akcijskog kolaža po uzoru na strategije akcijskog slikarstva Jacksona Pollocka¹² (usp. Šuvaković 2005: 254), zatim projekcije slajdova i filmova na zidovima te upotrebu raznovrsnih (ne)glazbenih zvukova inkorporiranih u izvedbu (Jones 2003: 59).

Iz svega navedenog jasno se uočava kako T. Gotovac i suradnici, pozorno slijedeći kretanja na inozemnoj umjetničkoj sceni, oblikuju svoj hepening, usvajajući Kaprowljeve koncepte prožimanja života i umjetnosti, brisanja

granica između izvođača i publike, prisiljavanja publike na aktivno sudjelovanje, neponovljivosti hepeninga, alogičnosti i nematritičnosti izvedbe, fragmentiranosti strukture (izvedba je organizirana u četiri narativno nepovezana dijela), multimedijalnosti, kao i tehnike akcijskog kolaža. Ono što u *Našem happu* ipak ne nalazimo jest nekoliko odvojenih lokacija izvedbe.

U stručnoj literaturi često se navodi određenje povjesničara i teoretičara suvremene umjetnosti Marijana Susovskog, prema kojem je *Happ naš - happening* scenska "mikstura hepeninga i fluksusa", jedna od najranijih "procesualnih akcija" na ovim prostorima, kao i "jedini hepening koji je bio zamišljen s elementima destrukcije" (Susovski 1982: 28). Da takva definicija odgovara činjeničnom stanju vidljivo je, osim prethodno navedenim pojašnjenjem utjecaja koji su koncepti A. Kaprowa imali na osmišljavanje prvog hrvatskog hepeninga, a analizom radova umjetnika fluksusa, koji se nikada ne doimaju kao dovršena djela te u čijim izvedbama jednostavne svakodnevnne radnje/aktivnosti (u Gotovčevu slučaju konzumiranje mlijeka i kruha, svadbeni čin bacanja riže) bivaju kritički razmatrane (usp. Jones 2003: 72).

Zanimljivo je uočiti kako hepening T. Gotovca i njegovih suradnika izvedbeno u pojedinim motivima podsjeća na radikalniji performans njujorškog umjetnika Rafaela Montañeza Ortiza *The Birth and Death of White Henny (Rođenje i smrt bijele koke)*, koji je izveden iste godine kad i *Happ naš - happening*. R. M. Ortiz je kao umjetnik poznat po svojoj seriji destruktivnih performansa koje određuje kao "realizacije rituala uništenja" (Ortiz, prema Jones 2003: 98), a prilikom čijih je izvedbi sjekirama uništavao različite kućanske predmete i pokušstvo, poput madraca, kreveta, stolica, klavira i cipela, u skladu sa svojom teorijom destrukcije kao kreativnog psihološkog i fizičkog procesa. Njegovi ritualni performansi nudili su svojevrsni *art brut* tematizirajući rađanje i uništenje, a u te je svrhe umjetnik koristio žive kokoši kojima bi pred publikom rezao glave, a zatim obezglavljenim kokošijim tijelima mahinито udarao po pripremljenim instrumentima. R. M. Ortiz u svoje performanse uvodi ritualno sakaćenje kokoši tragaajući za "emotivno dubljim načinom povezivanja s umjetnošću" (Ortiz, prema Jones 2003: 98) te izražavajući potrebu "razotkrivanja potisnutih nesvjesnih impulsa" (ana-

logija i s kasnije ponuđenom analizom simbolike *Našeg happa* u kontekstu psihoanalitičke teorije), sa željom ukazivanja na nasilje prisutno u obiteljskom životu i društvenim strukturama. Prema njegovim riječima, "destrukciji nema mjesta u društvu – ona pripada našim snovima i umjetnosti." (Ortiz, prema Jones 2003: 98).

Navedenim oblicima hepeninga (i performansa), koje teoretičarke Tracey Warr i Amelia Jones svrstavaju pod kategoriju "ritual(istič)nih i transgresivnih izvedbi", umjetnici krše prihvaćene socijalne tabue, dok često šokantnim uprizorenjem dovode sebe jednako kao i publiku u stanje katarze, odnosno teže osobnoj preobrazbi kroz umjetnički događaj (usp. Jones 2003: 92). Tome odgovara i određenje povjesničara umjetnosti Ješe Denegrija koji *Happ naš - happening* klasificira kao našu prvu "akcionističko-ritualnu priredbu" (Denegri 2003: 6).

Iako se u razdoblju 1960-ih godina avangardno djelovanje T. Gotovca "odvijalo na marginama službene likovne produkcije" (Ilić 2002: 181), on je uspio "plasirati svoje kritičko stajalište u javni život – razbijajući pokušstvo i bacajući smeće u publiku jasno je demonstrirao otklon od (malo)građanske prosječnosti." (Milovac 2002: 146). Možemo reći da se T. Gotovac, poput umjetnika Claesa Oldenbura, zalagao za umjetnost koja je politično-erotično-mistična, koja upotrebom komike i nasilja oponaša ono ljudsko (usp. Jones 2003: 59). U socijalističkoj Jugoslaviji (prema zapažanju Branke Stipančić) performansi su se mogli odvijati jedino ako, naravno, ne zadiru u političke teme te ako je seksualni element bio umjeren. Iz navedene "dijagnoze potiskivanja, zabrane, srama i označenosti otvorenoga tijela" može se, kako uočava Suzana Marjanić, nazrijeti odluka mladoga T. Gotovca da se "herojski odupre zatvorenoj ideosferi i inicira nagost ljudskoga tijela u okviru općeg anarhoidnog pokreta šezdesetih" (Marjanić 2006: 25). Taj kontekst pojašnjava ulogu dijaprojekcija erotskih fotografija iz časopisa *Playboy* tijekom hepeninga, kao i ženskog modela (djevojka s rižom) koji se pak pojavljuje nag u re-izvedbi hepeninga, dok će prilikom brojnih kasnijih akcija ogoljavanja u javnom prostoru T. Gotovac za to upotrijebiti vlastito golo tijelo.



Rafael Montañez Ortiz, *The Birth and Death of White Henny* (1967.), preuzeto iz Warr, Tracey, ur. *The Artist's Body: Themes and Movements*. 2003., Phaidon Press Ltd., London, str. 98.

Rafael Montañez Ortiz, *Henny Penny Piano Destruction Concert* (1967.), preuzeto sa internetske stranice <http://www.labor.org.mx/raphael-montanez-ortiz/>

Slučajni život ili prvi hrvatski hepening po drugi put

Re-izvedba *Našeg happa* realizirana je 1969. godine za potrebe snimanja filma *Slučajni život* filmskog teoretičara i kritičara Ante Peterlića,¹³ iz kojega je jedna scena montirana i u uradak subverzivnog sadržaja, film *Plastični Isus* (1971) Lazara Stojanovića (na snimanju kojeg sudjeluje i T. Gotovac, a zbog čega mu je zabranjeno diplomirati sve do 1976. godine). Time dakle, kako napominje S. Marjanić, T. Gotovca "možemo povezati i s našim prvim re-enactmentom" (Marjanić 2009: 120). S. Marjanić u tom kontekstu navodi i Gotovčevu reakciju na navedeni *remake*, preuzetu iz razgovora Gorana Trbuljaka i Hrvoja Turkovića s T. Gotovcem u časopisu *Film* (1978/10–11): "Na nagovor šefa Podrumske scene napravili smo *remake*

toga hepa, iako smo bili svjesni da to nije ono pravo. Čovjek ne može dva puta napraviti samoubojstvo. (...) No ja to ne smatram hepeningom, to je bilo glumljeno za prijatelja. Hep se ne može glumiti, to nije kazališna predstava." (Gotovac, prema Marjanić 2009: 120). Zamisao bilježenja određene umjetnikove akcije (iako u ovom slučaju ponovljene) i montiranja tog događaja u filmsku priču nalazimo i u spomenutom uratku L. Stojanovića *Plastični Isus*,¹⁴ a za takvom su metodom kasnije posegnuli i pojedini drugi umjetnici.¹⁵

Poput T. Gotovca koji se svojim anarhističkim izvedbama odupirao zatvorenoj politosferi ondašnjega vremena, na isti se način on što A. Peterlić prikazuje u svom niskobudžetnom debitantskom ostvarenju uklapa, prema zapažanju Slavena Zečevića u izvrsnom članku *Naplavina* (2006), "u modernističke otklone sve prisutnije u hrvat-



Kadrovi iz filma *Slučajni život* (1969.), rež. Ante Peterlić

skom filmu 1960-ih, preuzimajući karakteristike drukčijeg (umjetničkog, art) filma od dominantnih i od vlasti poželjnih narativnih okvira." (Zečević 2006: 219).¹⁶

Prilikom određivanja jednog od mogućih značenja/uloga koje hepening T. Gotovca i njegovih suradnika ima u kontekstu Peterličeva filma *Slučajni život* potrebno je najprije ukratko pojasniti glavne odrednice te filmske priče, koje je hepening sastavni dio. Radnja filma predstavlja epizodu iz života introvertiranog i senzibilnog Filipa (Dragutin Klobučar), koji je ujedno i glavni akter, i njegova prijatelja, prpošnog Stanka (Ivo Serdar), dvojice mladića koji se bave neodređenim birokratskim poslom, uz to "političnih i sklonih sukobu sa sustavom", ali samo u onoj mjeri koliko im je potrebno za cinične komentare (usp. Zečević 2006: 218, 222). Utonulost u ispraznu životnu rutinu,



Kadrovi iz filma *Slučajni život* (1969.), rež. Ante Peterlić

odnosno "svakodnevno ponavljanje istovremenog, postaje izvorom nezadovoljstva koji postupno vodi prema stranjenju i padu." (Zečević 2006: 220). Ubrzo nakon toga protagonisti u sklopu jednog od svojih noćnih izlazaka prisustvuju izvedbi hepeninga u nekoj neimenovanoj podrumskoj prostoriji.

Sekvenca "happ-performansa", čije je filmsko vremensko trajanje nešto više od četiri minute, snimljena je tako da se gledatelju omogućuje naizmjenično praćenje dvaju paralelnih zbivanja u istom prizoru, samog hepeninga i efekta koji je imao na prisutne gledatelje. Drugim riječima, hepeningu je dana uloga središnjeg zbivanja u sekvenci, dok redatelj kadrovima otklona prati indikativne reakcije glavnih junaka i preostale publike (njihove poglede, posturu, geste i govorne komentare).¹⁷

Analizirajući reakcije protagonista tijekom trajanja hepeninga, S. Zečević zamjećuje kako upravo Stanku pripada većina komentara, kao i završno kukurikanje (što je aluzija na njegovu percepciju samoga sebe kao "pijetla" / alfa muškarca u stvarnome životu), prije nego se scena zatvori padanjem perja (usp. Zečević 2006: 222). Stankove pripomene poput: *Mir, srce! Hepening zahtijeva koncentraciju ili To ti je u muzici čisti zvuk*, kojima u tom trenutku pokušava osvojiti neku mladu djevojku, zapravo "podcrtavaju njegovu nagonsku nadmoć nad Filipom" (usp. Zečević 2006: 222). No Filipova se suzdržanost prema hepeningu, kako nadalje napominje S. Zečević, može objasniti i time da "izvedba tematski i ne osobito suptilno dotiče njegov život – trojica mladića na pozornici piju mlijeko (kao što to redovno čini i Filip), obučeni su poput činovnika te u sklopu izvedbe razbijaju nekakvu staru komodu, gotovo preuzetu iz kakve podstanarske sobe u kojima Filip redovito završava." (Zečević 2006: 222–223). Uzevši u obzir činjenicu da je navedeni "happ-performans", kako je već rečeno, originalno izveden godinu dana prije snimanja filma (napomenimo ovdje kako je A. Peterlić prisustvovao toj prvoj izvedbi, prilikom čega i odlučuje hepening snimiti; usp. Šercar 2012: 14), izbor "rekvizita" kojima se T. Gotovac tom prilikom služio mogao je utjecati na Peterličev svjesni odabir specifičnih filmskih motiva (trojica činovnika u uredu, malo muško zajedništvo u koje ulazi jedna djevojka, ormar/komoda u Filipovoj podstanarskoj sobi u kojem su spremljene štruce kruha i flaše mlijeka), tako da se u filmu sadržajno doima kao da (re-izvedeni) hepening preslikava elemente iz Filipove svakodnevice.

Simbolika (re-)izvedbe prvog hrvatskog hepeninga ili što se to u umu skriva

Kao uvod u analizu simboličkog aspekta prisutnog kako u izvedbi, tako i u re-izvedbi *Našeg happa*, navedimo kako je prema teoretičaru hepeninga J.-J. Lebelu umjetnost "oblik transmisije određenih psihičkih sila" (Lebel 1995: 229), dok umjetnička forma hepeninga za njega predstavlja sredstvo "omogućavanja ponovnog kontakta sa sublimiranim seksualnim instinktima, dajući izraz podsvijesti i opredmećujući snove" (Lebel, prema Berghaus 1995: 299). "Interpolirajući stvarni doživljaj izravno u mit-ski kontekst", hepening postaje više od samog tumačenja

života, čime "postulira duboku vezu između zbiljskog i imaginarnog." (Lebel 1995: 227). J.-J. Lebel nadalje naglašava kako svaki hepening posjeduje "mrežu značenja povezanu sa specifičnim psihološko-društvenim kontekstom." (Lebel 1995: 228). Iako izvođaču hepeninga pridaje gotovo hijerofantsku ulogu, J.-J. Lebel napominje da je, za razliku od šamana koji "ritual obavlja strogo poštujući određenu dogmatsku kozmogoniju", izvođač hepeninga "u potrazi za kozmogonijom u samoj izvedbi, nanovo otkrivajući svijet." (Lebel 1995: 230). U tom kontekstu spomenimo i studiju Uda Kultermanna *Art-Events and Happenings* (1971), u kojoj autor također prisporablja umjetnike koji organiziraju hepeninge sa šamanima: "(...) šaman ne stvara predmete, premda je on u primitivnim društvima uglavnom umjetnik, i kao takav djeluje, odričući se vlastite individualnosti i žrtvujući se za društvo. Činjenica da se on pokriva prvim licem izaziva kod drugih terapijske oblike ponašanja. Viđen u ovom svjetlu, hepening je posljedicom ekspresije modernog šamanizma." (Kultermann 1971: 12). J.-J. Lebel ističe da je djelovanje izvođača hepeninga "uvjetovano kolektivnim nesvjesnim", postavljajući umjetnički izraz na razinu "gdje cenzura više nema utjecaja" (Lebel 1995: 230–232) te zaključuje da je svim hepeninzima zajednička "igra instinkta, intenzifikacija osjećaja i socijalna agitacija" (Lebel 1995: 237).

Potrebno je istaknuti da se očiti nedostatak logičnog i konzistentnog narativnog tijeka, koji je prisutan u *18 hepeninga u 6 dijelova* A. Kaprowa, odrazio u mnogim drugim hepeninzima toga vremena. Tako je većina umjetnika "razvila privatnu 'ikonografiju' predmeta i radnji svojih djela", a elementi njihovih umjetničkih izvedbi često su imali "određene simbolične konotacije", ponekad bivajući i utjelovljenjem arhetipskih simbola (usp. Goldberg 2003: 114–115). Također treba uzeti u obzir da je mjesto događaja koje umjetnik odabire za svoju izvedbu "bilo od velike važnosti i o njemu se mnogo razmišljalo." (Goldberg 2003: 118). C. Oldenburg je u tom kontekstu zabilježio da je "mjesto na kojem se djelo odvija, taj veliki objekt, dio efekta, i obično prvi i najvažniji faktor koji određuje događaje; priručni materijali su drugi, a glumci treći." (Oldenburg, prema Goldberg 2003: 118). U skladu s navedenim moguće je iznaći i protumačiti simboliku koja se

javlja u *Našem happu*, a zatim i odrediti na koji se način ona uklapa (intencionalno ili ne) u širi kontekst Peterličeve filmske priče.

Najprije navedimo kako je u Šercarovo interpretaciji *Našeg happa* simboličko značenje pojedinih elemenata hepeninga (poput drobljenja ljuštura puževih kućica, bacanja kokoši i novinskih kugli napunjenih perjem koje će u jednom trenutku ispuniti čitav izvedbeni prostor) vezano uz motive prisutne u filmu *Nula iz vladanja* (*Zéro de conduite*, 1933) francuskoga redatelja Jeana Vigoa i predstavlja njihov citat (usp. Šercar 2012: 14). Aluzija je jasna, s obzirom na to da je spomenuti film (poput *Našeg happa*) način umjetnikova obračuna s represivnim institucijama društva (u Vigoovu slučaju najviše edukativnim sustavom), dok "dječje metode revolta (koje uključuju gađanje hranom i jastucima)" izravno podsjećaju na izvedbene elemente prisutne u "predstavi" T. Gotovca i njegovih suradnika (usp. Žmak 2010).

No kako bismo simboliku *Našeg happa* promotrili iz jedne druge vizure, u kontekstu psihoanalitičke teorije, prvo što treba uočiti jest da se hepening izvodi u podrumu, odnosno prostoriji koja se fizički nalazi ispod površine te ujedno mračnom i zagušljivom noćnom klubu. Metaforički promatrano, čitavu izvedbu tako možemo shvatiti kao opredmećenje ili aluziju na kaos koji se krije u podsvijesti, kao razotkrivanje potisnutih sila *erosa* i *thanatosa* koji iz sjene/dubine pokušavaju upravljati našim ponašanjem, odnosno kao na prevlast ničeovskog "dionizijskog" načela u nama nad "apolonijским". U tom smislu (prema postavci koju ovdje iznosimo) sve elemente (ikonografiju) prisutne u realizaciji hepeninga možemo simbolički povezati ili s plodnošću i životnim nagonom ili s destrukcijom i smrću.

Hepening izvode tri mladića i jedna djevojka, pri čemu broj tri u freudovskoj psihoanalizi predstavlja seksualni simbol, a ujedno je i temeljni broj (Chevalier, Gheerbrant 1989: 709, 712), dok se uz muški element/princip "u-vijek vezuje emitiranje životne snage" (Chevalier, Gheerbrant 1989: 420). Ljuštore puževih kućica koje su razasute po čitavoj prostoriji također sadrže seksualni simbolizam: "analogija sa stidnicom, tvari, pokretom i slinom" (Chevalier, Gheerbrant 1989: 546), no treba uzeti u obzir i da je njihova "zadaca" tijekom hepeninga ispunjena

činom njihove destrukcije/drobljenja (poništenje glifa temporalnosti i ženske seksualnosti). U nekim kulturama istom simbolizmu pripada i tamjan, čija uporaba proizlazi iz obreda oplodnje vezanih uz lunarni ciklus (Chevalier, Gheerbrant 1989: 691) – prisjetimo se kako je u filmu prisustvovanje hepeningu zapravo dio noćnog provoda protagonista.

Mlijeko, koje sva tri izvođača tijekom izvedbe piju, "savršeni je simbol duhovne hrane" (dok je kruh koji konzumiraju "simbol čovjekove suštinske hrane"), koji se obično povezivao i s Mjesecom (čija je svjetlost mliječna), dok je u mnogobrojnim predajama i simbol plodnosti – primjerice, "u staroegipatskim ritualima na žrtvene se stolove oko Ozirisova groba prolijevalo mlijeko, što je bogovima pomagalo da svakoga jutra ponovno uskrсну." (Chevalier, Gheerbrant 1989: 411–412). Kao simbol duhovne hrane određuje se i riža, koja je u zapadnjačkoj kulturi ujedno i simbol sreće (Chevalier, Gheerbrant 1989: 562) – posebice prigodom svetkovine vjenčanja kada se baca na mladence kao oblik želje za prosperitetom i plodnošću, odnosno zaštite od impotencije (što vuče podrijetlo još iz asirskih rituala). Djevojka koja baca rižu na publiku može se promatrati kao arhetipski simbol boginje prirode/plodnosti ili ljubavi/požude, slično ulozi koju je u Kaprowljevu hepeningu *The Courtyard* (1962) imala njegova "djevojka snova" (usp. Goldberg 2003: 114–115). Kako bi pojačao tu seksualnu simboliku, u prvotnoj izvedbi hepeninga T. Gotovac koristi i slajdove iz *Playboya*, što u filmskoj inačici nije prisutno, no zato je supstituirano nagim ženskim modelom u ulozi "one koja baca rižu".

Sjekire (falusni simboli) kojima će izvođači demolirati drveni kredenc, osim što su jasan amblem snage i razaranja, ujedno su i "simbol sjedinjenja/oplodnje zemlje i neba (sjekira probija zemlju i prodire u nju), a kada probijaju koru stabla/drveta smatraju se simbolom oštroumnosti/ulaženja u srž tajne i oruđem oslobađanja" (Chevalier, Gheerbrant 1989: 597) – u tom posljednjem kontekstu ih možemo promatrati i kao simbol Gotovčeve prakse anarhističkog opiranja ondašnjoj ideosferi, što je svakako prisutno i tijekom izvedbe hepeninga.

Simbolička funkcija perja u nekim je kulturama također vezana uz plodnost (usp. Chevalier, Gheerbrant 1989: 496), dok se kokoš vezuje uz smrt/zagrobni život, s obzi-



Allan Kaprow, *The Courtyard*, 1962., preuzeto sa mrežne stranice: <http://onlycolorandlight.tumblr.com/post/29860200277/allan-kaprow-the-courtyard-1962>, kadar iz filma *Slučajni život* (1969.), rež. Ante Peterlić

rom na to da se pojavljuje u mnogim ritualima oričkog karaktera (usp. Chevalier, Gheerbrant 1989: 264). Iako kokoši, ipak, nisu bile zaklane, kako je to T. Gotovac naučio, perje koje je ispunilo čitavu prostoriju možemo promatrati kao supstitut toga čina, s obzirom da se prema nekim tumačima perje smatra i simbolom žrtve, odnosno potvrde obavljenog obreda (usp. Chevalier, Gheerbrant 1989: 496).

Dakle, iz navedenoga proizlazi kako se cjelokupna ritualna izvedba *Našeg happa* i njegova alogičnost može shvatiti i kao simbolički prikaz primordijalnih nagona Ilda koji predstavljaju destrukciju sustava društvene "represije" (destrukciju učmale svakodnevice kroz simbolizam uništenja drvenog kredenca za mlijeko) i traže svoje rasterećenje, kako tu instancu ličnosti tumači Željka Matijašević (usp. Matijašević, 2006: 51), odnosno kao slikovito predstavljanje isprepletenosti nagona života (prisutnost motiva koji upućuju na seksualnost i plodnost, kao i onih koji su pokazatelji nagona za samoodržavanjem – konzumacija hrane i pića) s destruktivnim nagonima koji teže razaranju cjeline i povratku u anorgansko stanje (demoliranje kredenca u mnoštvo komadića, kaos koji je prema Go-

Metaforički promatrano, čitavu izvedbu tako možemo shvatiti kao opredmećenje ili aluziju na kaos koji se krije u podsvijesti, kao razotkrivanje potisnutih sila *erosa* i *thanatosa* koji iz sjene/dubine pokušavaju upravljati našim ponašanjem, odnosno kao na prevlast ničeovskog "dionizijskog" načela u nama nad "apolonijским".

tovčevim navodima uslijedio pred kraj izvedbe, odnosno zbrka kojoj svjedočimo u zadnjim kadrovima sekvence re-izvedenog hepeninga).

Ujedno je potrebno uočiti kako se sekvenca hepeninga u Peterličevu filmu nalazi točno na sredini filma, kao svojevrsna prekretnica nakon koje odnos likova počinje zapadati u krizu. Kada navedeno objašnjenje simbolike hepeninga primijenimo na kontekst filmske priče, odnosno

kada premisu da je riječ o simboličkom prikazu nagona povežemo s glavnim likom Filipom, jasno se uočavaju eros i *thanatos* kojima se Filip u drugom dijelu filma prepušta – nakon izvedbe hepeninga pratimo Filipove ljubavne sastanke s Ivom (djevojkom iz poduzeća) s kojom ubrzo ima i intimni odnos, a svjedočimo i trenutku strasti između Filipa i djevojke njegova najmodavca (djelovanje erosa). S druge strane, emotivna "bolest" koja obuzima Filipa nakon ljubavnog kraha, kao i naposljetku fizički obračun s najmodavcem i Filipovo pijanstvo elementi su *thanatos*. Kraj filma, koji donosi povrata svakodnevnj rutini (odnosno onom što je za okolinu prihvatljivo), znak je da su nagoni u Filipovoj ličnosti rasterećeni i ponovno (barem na neko vrijeme) stavljeni pod kontrolu.

Na kraju rezimirajmo da je T. Gotovac, koji je u povijesno-umjetničkim krugovima prozvan "anarho-ocem hrvatskog performansa" (Marjanić 2012: 37), ujedno bivajući i "ocem" prvog hrvatskog hepeninga, još u svojim najranijim akcijama uglavnom bilježio svakodnevicu, čime privatno i svakodnevno postavlja u javni prostor. Njegovi su performansi i hepeninzi "izazivali subverzije i raskid s uobičajenom rutinom postojećeg društveno-političkog poretka. Kao anarhistične geste koje simboliziraju žudnju za slobodom od svih ograničenja, njegove izvedbe odbacuju sve nametnute definicije idealnog umjetnika i političkog subjekta kao neprimjetnog, poniznog radnika koji pridonosi društvenom napretku" (prema Kontejner 2009). Dva su autora, svaki svojim osebujnim stilom, uspjeli kroz navedena djela izraziti kritička stajališta prema dominantnim/poželjnim paradigmama u svijetu umjetnosti – T. Gotovac (sa suradnicima) ritualno-anarhističkom izvedbom *Našeg happa* ("pravi je hepening izgred", običavao je govoriti T. Gotovac; usp. Šercar 2012: 15), a A. Peterlić egzistencijalističkom studijom ispražnjenja i otuđena življenja, usred koje je i umetnuta upečatljiva sekvenca navedenog hepeninga. Imajući u vidu s jedne strane hepening čija formalna struktura uključuje i projekcije, a s druge strane film u kojem se pojavljuje snimka hepeninga, jednostavno možemo zaključiti Gotovčevom maksimalnom *Sve je to movie!*, kojom je umjetnik običavao lakonski sažimati nit vodilju svoga stvaralaštva – nadopunjavanje i ispreplitanje medija.

LITERATURA

Arnason, Hjordvardur Harvard. 2009. *Povijest moderne umjetnosti: slikarstvo, kiparstvo, arhitektura, fotografija*. Stanek. Varaždin.

Berghaus, Günter. 1995. *Happenings in Europe: Trends, Events and Leading Figures. Happenings and Other Acts*. Ur. Sandford, Mariellen R. Routledge. London – New York.

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain. 1989. *Rječnik simbola*. Nakladni zavod Matice hrvatske. Zagreb.

Denegri, Ješa. 2003. *Pojedinačna mitologija Tomislava Gotovca. Monografija Tomislav Gotovac*. Ur. Ilić, Aleksandar Battista; Nenadić, Diana. Hrvatski filmski savez – Muzej suvremene umjetnosti. Zagreb.

Foster, Hal. 2004. *Psychoanalysis in Modernism and as Method. Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Ur. Foster, Hal et. al. Thames & Hudson. London.

Goldberg, RoseLee. 2003. *Performans: od futurizma do danas*. Test! – Teatar studentima, URK – Udruženje za razvoj kulture. Zagreb.

Gotovac, Tomislav. 2002. *Performer protiv globalne režije. Zarez*. 83. 6–7. (razgovarala S. Marjanić)

Ilić, Nataša. 1998. *Umjetnost i aktivizam. Knjiga i društvo 22%. Umjetnost i aktivizam*. Autonomna tvornica kulture. Zagreb.

Ilić, Nataša. 2002. *Rad, lijenost, dokolica...The Misfits. Neprilagođeni: konceptualističke strategije u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti*. Ur. Milovac, Tihomir. Muzej suvremene umjetnosti. Zagreb.

Jones, Amelia. 2003. *Survey. The Artist's Body: Themes and Movements*. Ur. Warr, Tracey. Phaidon Press Ltd. London.

Kaprow, Allan. 1995. *Excerpts from 'Assemblage, Environments & Happenings'. Happenings and Other Acts*. Ur. Sandford, Mariellen R. Routledge. London – New York.

Kirby, Michael. 1995. *Happenings: An Introduction. Happenings and Other Acts*. Ur. Sandford, Mariellen R. Routledge. London – New York.

Kirby, Michael. 1995a. *The New Theatre. Happenings and Other Acts*. Ur. Sandford, Mariellen R. Routledge. London – New York.

Kontejner. 2009. *Narančasti pas i druge priče (još bolje od stvarnosti) – Tomislav Gotovac: Ležanje gol na asfaltu, ljubljenje asfalta (Zagreb, volim te...)*. Hommage Howardu Hawkusu i njegovu filmu Hatari!

<http://www.kontejner.org/lying-naked-on-the-pavement-kissing-the-pavement-zagreb-i-love-you-homage-to> (pristupljeno ožujak/travanj 2010).

Kultermann, Udo. 1971. *Art-Events and Happenings*. Mathews Miller Durbar. London.

Lebel, Jean-Jacques. 1995. *On the Necessity of Violation. Happenings and Other Acts*. Ur. Sandford, Mariellen R. Routledge. London – New York.

Lončar, Vitomira. 2008. *Kazalište u Hrvatskoj i mladi (1950 – 2007). Kazalište: Časopis za kazališnu umjetnost*. 17/33-34. 108–124.

Lucie-Smith, Edward. 1978. *Umjetnost danas: od apstraktnog ekspresionizma do hiperrealizma*. Mladost. Zagreb.

Marcoci, Roxana. 2002. *Here Tomorrow. Here Tomorrow*. Muzej suvremene umjetnosti. Zagreb.

Marjanić, Suzana. 2006. *Izvedbene demonstracije grada o demonima ideologija. Zarez*. 192. 24–25.

Marjanić, Suzana. 2007/2008. *Zagreb kao poligon akcija, akcija-objekata i performansa: kolažna retrospekcija o urbanim akcijama, interakcijama i reakcijama. Up&Underground: Časopis za umjetnost, teoriju i aktivizam*. 11–12. 171–195.

Marjanić, Suzana. 2009. *'Re-performans' kao re-enactment, re-construction, re-playing i re-doing: ili o tome kako 'čovjek ne može dva puta napraviti samoubojstvo'*. *Kazalište: Časopis za kazališnu umjetnost*. 20/39–40. 116–129.

Marjanić, Suzana. 2012. *Posveta velikom Tomu. Zarez*. 347. 37.

Matijašević, Željka. 2006. *Strukturiranje nesvjesnog: Freud i Lacan*. AGM. Zagreb.

Milovac, Tihomir. 2002. *Neprilagođeni. The Misfits. Neprilagođeni: konceptualističke strategije u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti*. Ur. Milovac, Tihomir. Muzej suvremene umjetnosti. Zagreb.

Molnar, Marijan. 2007. *Tijelo kao naboj praznine. Zarez*. 209. 34–35. (razgovarala S. Marjanić)

Sandford, Mariellen R. 1995. *Preface. Happenings and Other Acts*. Ur. Sandford, Mariellen R. Routledge. London – New York.

Stipančić, Branka. 1998. *Body Language in Croatian Art. Body and the East: od šestdesetih do danas*. Moderna galerija Ljubljana. Ljubljana.

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

Suvin, Darko. 1995. *Reflections on Happenings. Happenings and Other Acts*. Ur. Sandford, Mariellen R. Routledge. London – New York.

Šercar, Hrvoje. 2012. *Gradovi-životinje, ratovi-političari. Zarez*. 333. 14–15. (razgovarala S. Marjanić)

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

Trbuljak, Goran; Turković, Hrvoje. 2003. *Sve je to movie. Razgovor s Tomislavom Gotovcem. Monografija Tomislav Gotovac*. Ur. Ilić, Aleksandar Battista; Nenadić, Diana. Hrvatski filmski savez – Muzej suvremene umjetnosti. Zagreb.

Turković, Hrvoje. 2008. *Kadar otklona. Filmski leksikon*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Zagreb.

Turković, Hrvoje. 2008. *Kadar reakcije. Filmski leksikon*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Zagreb.

Turković, Hrvoje. 2012. *Filmski modernizam u ideološkom i populističkom okruženju. Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898 – 1975*. Ur. Kolešnik, Ljiljana; Prelog, Petar. Institut za povijest umjetnosti. Zagreb.

Zanki, Josip. 2008. *Švaka određenost vodi u ksenofobiju. Zarez*. 239. 30–31.

Zečević, Slaven. 2006. *Naplavina (film Slučajni život redatelja Ante Peterlića). 3-2-1, kreni!: zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića*. Ur. Gilić, Nikica. Filozofski fakultet, Odsjek za komparativnu književnost. Zagreb.

Žmak, Jasna. 2010. *Program filmova Jeana Vigoa: Nula iz vladanja*.

<http://www.art-kino.org/hr/film/program-filmova-jeana-vigoa> (pristupljeno listopad 2013).

- ¹ Kako uočava E. Lucie-Smith, pritom je zanimljivo istaknuti da "navedena definicija manje odgovara umjetnicima koje je M. Kirby zanemario." (Lucie-Smith 1978: 400).
- ² Prema određenju M. Šuvakovića, američki hepening karakterizira "ispunjavanje/nagomilavanje prostora industrijskim proizvodima (uz stvaranje umjetnih zvukova i buke) koji istovremeno pokazuju prostor kao smetlište i robnu kuću, a povezan je s neodadom i flusksom. Time se prostor i događaj pretvaraju u sliku/kolaž modernog potrošačkog društva, dok se kritički potencijal usmjerava na otkrivanje i pokazivanje apsurdnosti svakodnevnice." (Šuvaković 2005: 255). Posebnu struju čini japanski hepening, koji "povezuje rezultate američke neodade s japanskom zen-tradicijom i istočnjačkim erotskim ritualima", odnosno on nastaje kao "egzotični i egocentrični eksces umjetnika koji ritualizira duhovne i seksualne aspekte ponašanja umjetnika." (Šuvaković 2005: 255).
- ³ Flusksu pripada "dadaističkoj i postdišanoskoj tradiciji umjetničkog aktivizma i direktnog djelovanja u spajanju života i umjetnosti." (Šuvaković 2005: 226).
- ⁴ "U okviru jedne od ideoloških pretpostavki nove avangarde u prvoj fazi dominirala je težnja za demokratizacijom umjetnosti." (Marjanić 2007/2008: 172). U to vrijeme, "s obzirom na svijest o nadirućoj komercijalizaciji, na djelu su bili i zadnji oblici državno-političkog usmjeravanja kretanja u umjetnosti. Nasuprot galerijskog sustava i njegove zatvorenosti, kao moguću kanal umjetničkog djelovanja pojavljuje se 'ulica'." (Molnar 2007: 34). "Umjetnici šezdesetosmaške studentske pobune protiv Velikih Političkih Očeva i moći na vlasti počeli su se oslobađati institucionalnih okvira *mainstream* kulture, translocirajući radove u studentske centre i javne prostore – od ulica, trgova i parkirališta do gradskih smetlišta." (Marcoci 2002: 13, Marjanić 2007/2008: 172). U tom kontekstu treba promatrati i djelatnost zagrebačkog Studentskog eksperimentalnog kazališta (SEK), koje se javlja "kao pobuna protiv 'literarnog teatra' ili 'teatra riječi', inspirirano djelima Antonina Artauda, epskog teatra, američkog hepeninga i Living Theatera." (Lončar 2008: 111).
- ⁵ Njihovu *Zamjenu šešira* (izvedenu na otvorenoj izložbi Julija Knifera, 1966) te *Pogled u nebo, pogled u zemlju* Tihomir Milovac smatra hepeninzima "priredjenima za osobnu zabavu" (usp. Milovac 2002: 145).
- ⁶ Tada je to bio "plesnjak", a povremeno su se tamo održavale i predstave i društvene večeri. Ivica Gorjup predložio je upravi da bi se podrum, u kojem su se čuvali ugljen i drva, mogao iskoristiti za izvaninstitucionalne priredbe (usp. Gotovac 2002: 6 i Trbuljak, Turković 2003: 30).
- ⁷ T. Gotovac upotrebljava navedeni termin u razgovoru objavljenom u dvotjedniku *Zarez* 83/2002, str. 6.
- ⁸ Napomenimo kako je "golotinja" u SFRJ bila zabranjena (usp. Stipančić 1998).
- ⁹ Za detaljniji opis hepeninga vidi razgovor s T. Gotovcem objavljen u umjetnikovoj monografiji, kao i u dvotjedniku *Zarez* 83/2002, str. 6, kao i s H. Šercarom u dvotjedniku *Zarez* 333/2012, str. 14.
- ¹⁰ Gotovčeva nerealizirana namjera rezanja kokošjih glava i ispisivanja krvavih tragova po zidnim ploham (kao sredstvo šokiranja i izraz anarhije) izvedbeno je (ali ne i konceptualno) analogna radovima kubanske umjetnice Ane Mendieta, koja je nekoliko godina kasnije, točnije sredinom 1970-ih, izvodila seriju performansa, svojevrsno akcijsko slikarstvo krvlju, ali sa značenjem usko vezanim uz feminističku sferu – za autoricu je taj čin predstavljao ritualno očišćenje i afirmaciju njezina statusa kao žene-umjetnice (usp. Jones 2003: 63).
- ¹¹ Nakon navikavanja gledatelja na takav koncept "fluidnog" prostora moguće je vratiti se jedinstvenom mjestu izvedbe, jer ga se tada više neće doživljavati kao statično povezivati s tradicionalnim kazalištem (usp. Kaprow 1995: 198).
- ¹² A. Kaprow smatrao je velike Pollockove *dripping*-slike ambijentalnim umjetničkim radovima koji su naznačivali proširenje preko ruba platna prema promatračevu fizičkom prostoru te je u tom smislu izjavio da "nas je Pollock smjestio u poziciju u kojoj moramo postati zaokupljeni, čak i impresionirani prostorom i predmetima našega svakodnevnog života." (Kaprow, prema Amason 2009: 489).
- ¹³ Radni naslov filma bio je *Happening*, ali kako se u to vrijeme pojavio američki film istoga naslova, A. Peterlić mijenja naslov filma u *Slučajni život*. Film je snimljen u samostalnoj i nezavisnoj produkciji FAS-a (Filmski autorski studio, Zagreb).
- ¹⁴ U Stojanovićeve film *Plastični Isus* uvršten je (osim scene iz *Slučajnog života*, u kojoj se tijekom hepeninga izvođači i publika međusobno nabacuju kokošima) i kratki prikaz Gotovčeva prvog performansa u javnom/urbanom prostoru (i ujedno njegova prvog javnog ogoljavanja) poznatog kao *Streaking – Trčanje u centru glavnog grada* (12. svibnja 1971), prilikom kojega nag pretrčava beogradsku Sremsku ulicu, pritom uzvikujući "Ja sam nevin!".
- ¹⁵ Primjerice, prvi javni performans zadarskog umjetnika Josipa Zankija, izveden na projekciji filmova Zdravka Mustaća u Kino klubu *Split* 1987. godine, dokumentiran je kao takav u filmu Borisa Poljaka *Geronimo je mrtav* (usp. Zanki 2008: 30). Sekvence iz navedenih filmova (koje predstavljaju zabljebu određene umjetničke izvedbe/umjetnikova djelovanja) možemo svrstati pod kategoriju filmskog performansa, odnosno "performanskih filmova" (kako ih određuje teoretičar filma Hrvoje Turković) u kojima se izvode često besmi-
- slene ili trivijalne radnje 'za kameru', tj. za publiku, a među koje spadaju i filmovi *Kap po kap do zdrave kose* (1966) Ive Lukasa ili *S* (1966) T. Gotovca (Turković 2012: 311), kao i videoperformansi umjetničkog dvojca Iveković-Martinis. Opisujući ovdje hepening/performans i njegovo bilježenje na filmu, spomenimo još i kategoriju tzv. para-hepeninga, tj. "primjenu iskustava hepeninga na filmski eksperiment, ostvarenu radom njujorškog udruženja *New American Cinema Group*, zatim filmovima velike dužine (24 sata) Andyja Warhola te kinoplastikom Stana Vanderbeeka, koja počiva na upotrebi više projektora istovremeno." (Šuvaković 2005: 254).
- ¹⁶ Peterlićev *Slučajni život*, kako navodi S. Zečević, dijeli "s umjetničkim filmom neke jasne karakteristike poput naglašene epizodičnosti, odnosno popuštanja odnosa između uzroka i posljedica unutar sižea filma" (što je analogno logičkoj nepovezanosti karakterističnoj za hepening) te "izvedbenog postavljanja radnje u različite prostore koji podcrtavaju i određuju životni prostor likova." (Zečević 2006: 221–222).
- ¹⁷ Prema H. Turkoviću, takvi tipovi kadrova "služe kao svojevrsni komentari središnjeg zbivanja" (re-izvedba *Našeg hap-pa*), a "učestalo se upotrebljavaju i u komedijama kako bi pripremili na komički efekt u središnjem zbivanju i svojom ga reakcijom pojačali" (Turković 2008a), što se ovdje svakako odnosi na završnicu u kojoj se izvođači i publika međusobno gađaju papirnatim loptama i kokošima, uz raznolike povike, navijanje i smijeh.