

Andrej Mirčev

# Forenzika, ikonoklazam i san hazarske princeze

Suočena s činjenicom da je integralni dio svake izvedbe, njezino iščeznuće, hlapljenje i nestajanje, teatrologija se vrlo često ne razlikuje od arheologije i forenzike po tome što i ona svoj predmet može rekonstruirati samo na temelju varljivih tragova koji s vremenom blijede i postaju nečitljivi. Oslanjajući se na rijetke fotografije, a ponajviše na sjećanje, ovim ću se tekstem pokušati osvrnuti na djelovanje eksperimentalnoga kazališnog projekta Oberyu, nastalog sada već davne 1998. godine na nevladinom skupu postpesimista u Kikindi, u hotelu Narvik. Sličnih estetsko-nomadskih svjetonazora, Željka Sančanin, Saša Božić i Andrej Vučević odlučili su jedne zimske večeri – nekoliko dana pred novu 1999. godinu – inscenirati svoj prvi performans pod nazivom *Exit*. Već tada, jedna od bitnih obilježja njihove poetike bit će sklonost prema mističnim atmosferama, kojima dominira hermetički kodirana poruka, usidrena u brojnim referencijama iz književnosti, kazališta i povijesti umjetnosti. Na jedinjoj preostaloj fotografiji s tog prvog performansa naziru se konture nagog i mršavog mladića. Frontalno okrenuta prema objektivu, njegova traumatična statura kao da je na trenutak reflektirala situaciju nasilja ideologije nad pojedincem i fragilno tijelo umjetnika na istoku. Sličan se narativ/prizor ponovio u okviru drugog performan-

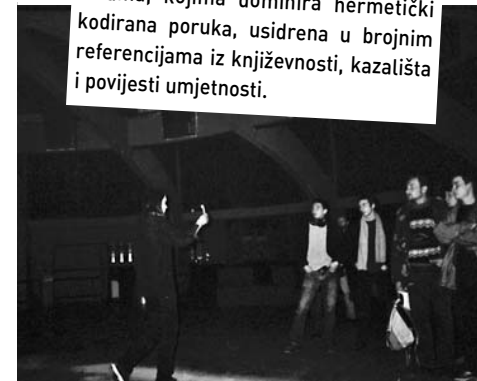
sa, izvedenog 1999. godine u okviru drugoga Festivala alternativnog kazališnog izričaja (FAKI). U programskoj knjžici povodom performansa, Željka je tada napisala: "Idejni koncept zasnovan je na konfrontaciji dvaju različitih literarno-ideoloških svjetova Franza Kafke i Ezre Pounda, pri čemu je narativni fokus usmjeren na kafkijansku sudbinu subjekta i Kafkino iskustvo poniženog i nemoćnog tijela."<sup>1</sup> Zamišljen kao videoinstalacija/performance, *Kafka gegen Pound* trebao je biti realiziran u bijelom galerijskom prostoru. Za tu priliku, organizatori su obećali osigurati kavez, nekoliko reflektora, jedan dijaprojektor i razglas. Kao osnovni motiv izvedbe poslužila je Kafkina pripovijetka o umjetniku u gladovanju. Situacija umjetnika zatvorenog u kavez, s druge strane, korespondirala bi i suprotstavila Kafkin narativ biografiji Ezre Pounda, kojeg su saveznici po oslobođenju Venecije u SAD vratili u kavezu, kažnjavajući ga time zbog njegove salonske potpore fašizmu. Kako nijedan od tehničkih uvjeta nije bio ispunjen, performans je realiziran u drugom obliku. Umjesto prvobitnog scenarija, u kojem bi nagi mršavi mladić (iz prvog performansa) ležao zatvoren u kavezu dok bi se na njegovo tijelo projicirali slajdovi Kafkina i Poundova lica, izvedba je bila smještena u skladište kluba Močvara u Runjaninovoj ulici (gdje se održavao dio festivalskoga programa). U slabo osvijetljen prostor naizmjenice su ulazila po četiri gledatelja, smještajući se na stolice ispred kojih je bila razapeta žičana mreža. Izvedba je kombinirala zvuk njemačkog benda Einstürzende Neubauten, čitanje prvih rečenica Kafkina *Umjetnika u gladovanju* i teatralni silazak niz stube do papirnate skulpture čovjeka smještene na stolu, a iza žičane mreže.

Nakon što je jednom, gotovo bogobojaznom gestom, uzeo komad konopca kojim je sebe privezao za skulpturu, mladić se u položaju fetusa sklopčao ispred publike. Izvedba je bila gotova.

## Obred razbijenih zrcala

Iskustvo življenja u politički nestabilnim, posttraumatskim vremenima i različito nacionalno podrijetlo članova grupe usmjerilo je njihovu estetsku aktivnost u pravcu još čvršćega i konzekventnijega konfrontiranja s nacionalističkom matricom i mehanizmima reprezentacije. Iduća prilika za javni nastup grupi se ukazala 2000. godine u siječnju, gdje je u okviru prvoga festivala Test! izveden rad *49 godina*. Na svoj dvadeset prvi rođendan, mršavi performer odlučio je "zaustaviti" nasilje povijesti, nudeći publici katarzičku destrukciju medijskih utvara. Performans je realiziran u dvorani Pauk, a za razliku od organizatora FAKI-ja, producent Dubravko Barbarić i umjetnički direktor Denis Patafta doista su se potrudili pribaviti i financirati sve što je umjetniku bilo potrebno. Za cijenu od 770 kuna nabavljeno je 7 zrcala, dimenzija 70 x 70 cm. Osigurani su primjeren prostor i tehnika te je prvi put ideja realizirana bez kompromisa. Strukturiran kao svojevrsni ritual simboličkog čišćenja, performans je inicirao ikonoklastički prizor doslovnog uništavanja simbola reprezentacije. Ušavši u dvoranu, publika je prvo opazila mladića odjevenog u crno; sjedio je ispred zrcala, svečano se odijevao, stavljao bijeli puder na lice, pripremajući se za ritual. Nakon što je obrednom gestom poškropio zrcala solju, performer se uputio prema publici, donoseći im sedam puta po jedan dar. Za to vrijeme, gledatelji su u zrcalima promatrali film, čiji su kadrovi prikazivali nasilje Drugoga svjetskog rata, koje se miješalo sa scenama rata u Jugoslaviji. Nakon svakog poklona, performer se laganim koracima vraćao do zrcala koje bi zbog snažnog udara čekića pucalo. Zvuk lomljenja miješao se s *Laibachovom apologijom*: "Po stotič razbijte zrcala sveta. Naš dolg je poplačan i naša je luč,"<sup>2</sup> a zatim i skladbom *Krvava gruda – plodna zemlja*. Nakon što je razbio svih sedam zrcala, performer je ozlijeđena prsta napustio scenu. Glazbenu kulisu koja je predstavljala svojevrsni *fade out* činila je skladba *Anestezija* s posljednjeg albuma grupe Ekatarina Velika *Neko nas posmatra*. Preuzimajući na sebe onu, za performeru karakterističnu ulogu mučenika/šamana/lude, koji bi svojim činjenjem trebao iskupiti grijehe posrnu-log čovječanstva i ponovno uspostaviti pokidanu vezu

Jedna od bitnih obilježja njihove poetike bit će sklonost prema mističnim atmosferama, kojima dominira hermetički kodirana poruka, usidrena u brojnim referencijama iz književnosti, kazališta i povijesti umjetnosti.



49 godina

između neba i zemlje, mršavi mladić simbolički impregnira u svoju budućnost četrdeset devet godina nesreće. Budući da to čini na svoj dvadeset prvi rođendan, sreća bi ponovno nastupila kada bude napunio sedamdeset godina. Kao pokušaj dokidanja beskonačne na(r)cističke regresije društva u patologiju cirkularnosti zla, izvedba uprizoruje kolektivnu traumu, pokušavajući problematizirati mogućnosti i dosege kazališta kao političkog medija, koji može djelovati na ozdravljenje oštećene društvenosti. U danim okolnostima, razbijanje zrcala označilo je uspostavu još konzekventnijih i, s druge strane, suptilnijih proto-

kola, kroz koje se problematizirala reprezentacija i totalitarsističko nasilje tranzicije. Ako je jedan od ključnih atributa ontologije izvedbe njezino brisanje, nestajanje, iscrpljivanje, onda je u ovom slučaju izvedba upravo proizvela ukinuće iz kojeg su ostali jedva vidljivi tragovi. U sjećanju su možda ostali samo pokoji fragmenti: nekoliko kapljica krvi, neizgovorene kletve, zvuk stakla koje se lomi i nekoliko fotografija snimljenih lošim fotoaparatom, bez primjerena osvjetljenja.

### Topografije sna

Iako nastup na Test!-u grupi nije osigurao prisutnost u medijima i javnosti, ionako slijepoj za neke tamo *freakove* što na rubovima grada (pro)izvode čudno kazalište između obreda i ludila, u alternativnim krugovima Oberyu je polako postao sinonim za poetiku koja obećava. Ono što je uslijedilo moglo bi se označiti kao svojevrsna kulminacija prve faze; riječ je o performansu *La Primavera*, izvedenom prvi put u okviru FAKI-ja 2000. godine, a zatim i u sklopu off-programa Eurokaza iste godine. Na web stranicama suradničke skupine i produkcijske platforme Kombiniranih operacija, koja je u određenom smislu ideološki i estetski nasljednik Oberyua, povodom *La Primavera* moguće je pročitati: "La Primavera je koreografski izvedbeni trio – vizualna instalacija nastala prema motivima romana Milorada Pavića *Hazarski rečnik*. (...) Postmodernistički koncept 'tijela kao knjige' u *La Primavera* sukladno proizlazi iz same koncepcije romana u kojem se veliki značaj pridaje riječima koje posjeduju snažnu magijsku moć. U predstavi se tako komponiraju plesne i govorne izvedbe, međusobno se suprotstavljaju i jedna drugu uvjetuju, nastojeći ostvariti koncept totalnog tijela i uvijek ga ponovno destruirajući. Prostor, scenski oblikovan podnim i stropnim projekcijama dijapozitiva renesansnih majstora, tvori virtualnu topografiju izvedbe te predstavlja asocijativni niz arhetipova i mitova mišljenja tijela i načina njegova predstavljanja."<sup>3</sup> U prostoru tadašnjeg Attack!-a, smještenog u podrumu kluba Močvara, dvojica mladića i jedna djevojka uprizorili su onirički obred u kojem su se miješali zvukovi grupe Dead Can Dance, miris tamjana i dijaprojekcije Boticelijevih slika. Prepletanjem različitih semantičkih slojeva, izvedba je mapirala liminalnu zonu u kojoj plesno tijelo ikonoklastičkom energijom razara sliku, upisujući u ispražnjene okvire od soli i zemlje trag odsanjanje tajne i šapat princeze kojoj je šejtan oduzeo govor i sjećanje. Tretirajući Pavićev

narativ kao performativni pararegon u kojem se ideološki poredak diskursa (i diskurzivni poredak ideologije) podvrgava hipertekstualnoj dekonstrukciji koja klizi između medija, kreirana je slojevita poruka kojom se (suptilnije nego u prva tri performansa) reflektirala pozicija fragilnog subjekta u politički nestabilnom i ideološki prevrtljivom vremenu. Ako bi se pokušala naći referencija iz povijesti performansa ili povijesti umjetnosti, jedna od paralela mogla bi se povući s radom njemačke umjetnice Ulrike Rosenbach *Refleksije o radanju Venere* iz 1976. godine. Izveden kao performans u kojem umjetnica kritički propituje i demistificira rodnu reprezentaciju žene kroz istodobno poništavanje i uspostavljanje ikoničkoga kanona ljepote, Rosenbachova je u prvi plan stavila odnos projicirane Boticelijeve Venere sa svojim, bojom prekrivenim tijelom, koje je poslužilo kao projekcijska površina. Slična izvedbena procedura uspostavila se i u *La Primavera*. U sceni koja predstavlja svojevrsni dramaturški klimaks, izvođačica sjedi na stolici, boji si grudi crvenom bojom, a dvojica mladića (jedan odjeven u bijelo, a drugi u crno)<sup>4</sup> bacaju na nju zemlju i sol. Projekcije Boticelijevih slika također se prekrivaju istim elementima te na taj način ikonička površina slike i tijelo bivaju podvrgnuti istovjetnom postupku brisanja, prekrivanja i maskiranja. Dijalektički napon koji je na taj način uspostavljen između (slikovne reprezentacije i neposlušnog tijela u afektivnom naboju otvorio je široki asocijativni horizont u koji je bilo moguće upisati vlastitu interpretativnu žudnju. Nekoliko rijetkih tragova u obliku fotografija Marka Čaklovića jedini su dokument i dokaz da je princeza Ateh, prije deset godina, zaplesala svoj onirički obred u podrumu nepokolebljivih anarhista. Možda je i prostor "zapamtio" i zabilježio neke od tih pokreta. Možda ih je kakva vješta ruka vremena pretvorila u tekst/palimpsest, koji čeka budućeg arheologa da ga pronade, ođgonetne i na trenutak ponovno rekonstruira gestu hazarske princeze, usnule na nekoj zaboravljenoj nekropoli iznad Dunava.

### Sjećanje i prijateljstvo

Jesam li se svega točno sjetio? Jesam li nešto zaboravio ili prešutio? Tko se još sjeća svega ovoga o čemu sam do sada pisao? Jesam li sam sve izmislio? Gdje su sada Princeza Ateh, Samuel Koen i mršavi gospodin K.? Sjećaju li se i oni? Hoće li se susresti možda u nekom novom ludilu, nakon godina u kojima su polako počeli blijedjeti? Hoće li na fotografijama svinutih rubova prepoznati (nikad

izgovorenu) zakletvu u *prijateljstvu*, koju su olako zamijenili za karijere i pozicije u hijerarhijama moći, one iste koje su nekada prezirali i zbog kojih su prije deset godina razbijali zrcala, skidali se goli i sakatili ikone? Što bi danas značio Oberyu? Samo još jedan u nizu neologizma, koji se oslanja na postmodernističko citiranje avangardnih uzora?<sup>5</sup> Estetika koja još uvijek proizvodi eksczes i na svojim tijelima demonstrira nasilje sustava i okrutnost reprezentacije? Ili samo još jednu tranzicijsku pripovijest o pragmatički NGO hipokrizije, koja se odrekla avangardističkog nihilizma i prešla u vladajući sektor, gdje su dnevnice veće, putovanja češća, hoteli udobniji, a rate za stambene kredite povoljniji? Kada se danas prisjetim našeg eksperimenta s prijelaza stoljeća, samo mi izdistanca vremena blokira nalogu. Koliko čujem, grupa je u međuvremenu doživjela još jednu šizmu te je sada princeza Ateh ostala sama u kombinaciji svoje izvedbene operacije, dok je Samuel *defacto* promijenio ulogu, postajući jedan od onih koji odlučuju. Nakon *La Primavera*, realizirano je još nekoliko iznimno uspješnih projekata, koji su involvirali i druge eminentne umjetnike poput Barbare Matijević (u *Hard to Dig it v e r t i g o // B L O O M*), Selme Banich i Olivera Frlića (u *Roland Barthes: Lover's Discourse*) i koji su doživjeli tu rijetku sudbinu da se realizira više izvedbi, kako u zemlji, tako i u inozemstvu. Također, nakon *La Primavera*, dogodio se i značajan pomak u senzibilitetu/estetici. "Interesa za 'politička' tijela iz početne faze", pisalo je svojedobno u kratkom kurikulumu grupe, "prebacuje se na istraživanje čiste fizikalnosti i fenomenologije pokreta." Najbolja potvrda ovoj tezi možda su projekt *Mjesta po kojima* (2001.) realiziran kao solo Željke Sančanin te *Private in Vitro* (2003.). Minimalistička i repetitivna koreografska gesta koja je obilježila njezin prvi solo iz 2001. godine, kao i (auto)analitičko bavljenje mentalnim poremećajima, u *Private in Vitro* transponirano je u video-



La Primavera

instalaciju. U multipliciranom *feedback* postupku snimljene i istodobno projicirane slike kreiran je spektakl u kojem su i publika i izvođačica podvrgnuti nadzoru nesvjesnog kamere te međusobno zrcale poglede u digitalnom ogledalu. Najzanimljivija verzija izvedbe možda se dogodila u Ljubljani, u pothodniku Cankarjeva doma, tijekom festivala Exodos, kada je instalacija izvedena u jednoj napuštenoj trgovini. Protokol *osiguravanja tragova* u slučaju *Private in Vitro* bio je bolje organiziran, tako da danas postoji nekoliko desetina fotografija i više različitih verzija izvedbe, sačuvanih na različitim videoformatima. Evolucija izvedbe tekla je, dakle, paralelno sa sve brižljivijim odnosom spram memorije. Od *Mjesta po kojima...* do *Barthesa*, sve je zapisano i zabilježeno. Ono što je izostalo, međutim, odnosi su između prijatelja koji se više ne poznaju jer im je onaj isti šejtan, izgleda, oduzeo sjećanje.

<sup>1</sup> Citat je preuzet iz programske knjižice festivala.

<sup>2</sup> Stihovi pjesme *Apologija Laibach* koju je nekoliko dana pred svoje samoubojstvo napisao Tomaž Hostnik, jedan od osnivača grupe Laibach.

<sup>3</sup> Citat preuzet sa stranice: <http://www.kombiniraneoperacije.hr/hr/projekti/la-primavera/>

<sup>4</sup> U performansu Ulrike Rosenbach prednju stranu tijela boji u bijelo, dok je stražnja strana obojena u crno. Također, umjetnica ispred sebe na podu ima trokut načinjen od soli.

<sup>5</sup> Prvobitni naziv grupe oslanjao se na ruski postfuturistički projekt OBERIU (orig. Объединение реального искусства), što ga je 1928. godine inicirao Daniil Harns.