

BIOINSTITUCIJA PRIRODE U INTERAKCIJI
S BIOINSTITUCIJOM UMJETNOSTI, S NAGLASKOM
NA RAD *PANIKE* SKUPINE BADco

Nataša Govedić

*tragedija se leđima naslanja na strmu padinu
u redovima publike veoma mirisno grmlje
radoznale masline
aplaudiraju ruševinama
Zbigniew Herbert, Brdo naspram dvora¹*

UDK: 792.05:502

Tekst raspravlja kako povijesnu, tako i suvremenu ukorijenjenost kazališta u biookoliš, detektirajući »rad prirode« kao kompleksan biosocijalni subjekt. Priroda je prisutna u kazalištu ne samo kroz lociranost izvedbe u javni prostor, nego i kroz procese izvođačkog i gledateljskog tijela, stalno nove metodologije regeneracije naše pozornosti i inovativne receptivnosti svijeta, kao i kroz kritičko tematiziranje protokola i postupaka ljudskog upravljanja okolišem. Tekst se posebno fokusira na kontekst hrvatskog performansa i na predstavu *Rad panike* skupine BADco,

¹ Iz Herbertove knjige poezije *Gospodin Kogito*. Svjetlost. Sarajevo. 1988. 92.

svjesno izmještenu iz repertoarnih gradskih prostora na teritorij »ničije zemlje«. Na svim se primjerima pokazuje da kazalište funkcionira kao sabirna i otvorena točka različitih, često međusobno isprepletenih politika i estetika prirode, odnosno da funkcionira kao paralelna bioinstitucija prirode i bioinstitucija umjetnosti, ne poštujući linije razdvajanja priroda/kultura ili prirodno/artificijelno. Upravo estetička dimenzija izvedbe dopušta nam da registriramo i ružnoću i »običnost« (nespektakularnost), baš kao i rane prirode, zatim i da postanemo svjesni vrlo različitih (često i međusobno zavađenih) ideologija reprezentacije našeg biookoliša, kao i da ih usporedimo. Osim toga, kazalište je najbogatije vrstama prostorne multimodalnosti iskaza, zbog čega možemo reći i da je kazalište privilegirani medij biosocijalne spacijalnosti.

Ključne riječi: priroda kao izvedbeni subjekt; biookoliš; prostornost izvedbe; korporalnost izvedbe; umjetnost i priroda kao bioinstitucija; skupina BADco; upravljanje javnim prostorima

Tijekom dugih dvadeset stoljeća svoje povijesti (od 4. stoljeća prije Krista do 16. stoljeća) kazalište nije bilo ni noćna aktivnost ni iznutra zatvorena arhitektonska kutija. Naprotiv, imamo mnogo trajniju povijest dnevnog kazališta na otvorenom, negoli noćnog kazališta u zatvorenom i artificijelno osvijetljenom prostoru. Govorimo o epohama grčkog i rimskog amfiteatra, srednjovjekovnim procesijama i izvedbama ispred crkve i na gradskim trgovima, renesansnom teatru kako aristokratskih, tako i krčmarskih dvorišta. Definitivno je riječ o teatru kao urbanom fenomenu, ali i prizorištu koje od svog nastanka oslobađa i omeđuje neki javni »zijeve« vlasništva ili zajedničkog upravljanja javnim dobrima mimo neposredne financijske koristi jedne elite, dakle tendenciozno *prazni prostor* (kako je to seminalno formulirao Peter Brook), oko kojega su moguća različita simbolička i vrijednosna punjenja, kao i različito utilitarne politike materijalne i apstraktne razmjene dobara. Komunalnost kazališta koje je integrirano u biookoliš (u koji ubrajam i ljudske organizme i vegetaciju i meteorološke pojave) izravno je povezana i s onime što Judy Ling Wong (2007: 41) naziva našim civilizacijskim »pravom, a ne privilegijom participacije«.

Kazalište nastaje kao **otvorena** točka, bez krova i zidova, oko čijeg je središta i na čije je središte usredotočena okupljena publika (usp. Storey i Allan, 2005.), od starogrčkih vremena svjesna da je kazalište »oslonjeno« i uključeno u najviši ugled religijskih svečanosti, ali i pragmatično svjetovno zainteresirano da gledatelji budu dio prirodnog okoliša u koji su uronjeni, ne samo kao *ambijenta*, nego i kao dio svog **proširenog gledateljskog tijela**.

Naravno da brdo i maslina iz Herbertove pjesme ne gledaju ili ne percipiraju izvedbu na isti način na koji to čini ljudska publika, ali oni jesu njezini aktivni sudionici – suizvođači – u antičkom teatru. Uz skupnost publike, inerakcijski su ravnopravno postavljene i skupnost vegetativnog i animalnog biookoliša, koji su-bivaju u prostoru s glumcima i publikom, pri čemu je priroda čitavo vrijeme izvođač, a ne samo »okvir« izvedbe na sceni. Premda mi povijesno ne obraćamo pozornost na upliv prirode u starogrčko kazalište, čak i suvremeni posjet Delfima ili Epidauru otkrit će koliko »konektivnih« ili supovezujućih slojeva biokološkog prožimanja čovjeka i okoliša možemo osjetiti ako kratko boravimo u tim *gajevima* arhaične izvedbe. To su mjesta na kojima **ne** funkcionira podjela na prirodu nasuprot kulture, odnosno jasno je da su jezik i šuma dio *istog* ekosustava. I premda primarna kazališna ljudska grupa starogrčke izvedbe isključuje žene i robove na izvedbama tragedija i komedija, ne isključuje ih u visokoestetiziranim religioznim izvedbama (usp. Rhem, 1992.), niti ih u amfiteatru isključuje kao simbolički reproducirane protagonistice i protagoniste na samoj pozornici. Dapače, antika favorizira ženske protagoniste, ali ne u ženskoj izvedbi. No u svim varijantama rodno i etnički segregirane antičke izvedbe, bilo da je riječ o Dionizovim (dramskim) ili Demetrinim (kompleksno religijsko-terapijskim) svečanostima, prisutna je jaka povezanost i publike i izvođača s biološkom izvedbenog javnog prostora. Tek barokna potreba za elaboriranim dvorskim scenografijama i fantastičnim krajolicima uspijeva »usisati« i »obuhvatiti« kazališnu izvedbu unutar četiri zida.

Zanimljivo je da renesansne, posebice Shakespeareove lokacije izvedbi, doslovce *bilježe* tranziciju statusa kazališnog prostora, odnosno dio njegovih izvedbi igra se na otvorenom (*Globe* nema krova), dio u mnogo komornijem

privatnom prostoru dvora i prvih londonskih privatnih kazališta. Satjeranosti u arhitektonske kutije povijesno se donekle opiru komedija dell'arte i cirkuske, pučke i karnevaleske forme izvedbe, koje traju izvan kazališnih institucija do danas. Njihovom lokacijom ostaje prostor *međutnosti*: gradska ulica i/ili trg, ali gubi se kontakt s prirodom kao izvođačem. I u toj varijanti cirkuskog nomadstva preživljava upravo ona vrsta (često putujuće) izvedbe na otvorenom koja tolerira i ljudsku »protočnost« i mogućnost skriptirane interakcije s gledateljima, noseći sa sobom sklopivu drvenu scenografiju, instrumente i kostimografiju, ali ne i interes za smještanje publike u neki ne-samo-ljudski okoliš.

Ekskluzivnost teatra kao »zatvorenog prostora«, koji je k tome iznutra statusno hijerarhiziran (mjesta u gledalištu razlikom u cijenama ulaznica smještat će publiku u kontekst niske, srednje i više građanske klase), raste od šesnaestog do dvadesetog stoljeća, s mnogo primjera izrazito *populističke* zabave za takozvane *uglednike*. »Biti unutra«, međutim, znači i pristati na stalan »dramaturški rad« fiksne rampe koja dijeli izvedbu od izvođača, a koja neprestano naglašava da se radi o dva »različita« prostora, koji se međusobno promatraju i na taj način intenziviraju iskustvo svoje *uzajamne pokazanosti*. Prije fiksne rampe, u kontekstu »zajedničkog kruga« (amfiteatra) ili zajedničke svečane procesije, ekologija gledanja kazališne izvedbe omogućavala je da u njoj ljudski izvođač i okoliš ostanu osjetljivi jedno na drugo, neprestano se prožimajući. Kasnija komorna zagledanost ljudskih lica u druga ljudska lica u zatvorenom prostoru, uz izolaciju od vanjskog okoliša, svakako tijekom posljednja četiri stoljeća postaje najvažniji konstituent europskog »građanskog teatra«, kao i simptom toga da smo se »razveli« od svijesti u kojoj je otvorenost zračnog prostora nad glavama gledatelja i prirodni materijal kamena na koji se oslanjamo jasno svjedočanstvo da nismo *gospodari* tijela prirode, nego njezine skromne čestice, često s razbojničkim tendencijama po pitanju zagađivanja i uništavanja šireg tijela prirode kojoj ionako supripadamo.

Već se početkom dvadesetog stoljeća javlja otpor prema kazalištu kao zatvorenoj kutiji. Pojedini umjetnici, poput Isadore Duncan, koji su fotografski snimljeni kako bosonogi plešu izvan kazališne zgrade, na travi i pored mora,

inzistiraju na tome da njihovo preferirano mjesto izvedbe nije kazališna zgrada, nego ljudsko tijelo koje ponovno stupa u interakciju s primarnim okolišem »neuprizorene« prirode i idealizirane (grčke) prošlosti, o kojoj Duncan (1928.) govori kao o *ritmu i pokretu koji se ne mogu imitirati*, ali može se s njima ući u »nesputanu« interakciju.



U mitologiji Isadore Duncan, priroda je modelno slobodna, puna valova energije i zamaha vjetra, što tijekom dvadesetog stoljeća i rastućeg ekološkog pokreta sve manje mislimo, sve više shvaćajući koliko je ljudska intervencija u ravnotežu prirodne samoobnove odgovorna za klimatske promjene i s njima povezane klimatske anomalije. Kako to formuliraju Wendy Aronsand i Theresa J. May, urednice zbornika *Reading in Performance and Ecology* (2012: 1):

Popularno binarno razdvajanje »prirode« od »kulture« posljednjih je godina prilično uzdrmano. Recentne ekološke katastrofe velikih razmjera, kao što su Uragan Katrina (2005.) i Uragan Irena (2011.), zatim izljev nafte u Meksičkom zaljevu (2010.), katastrofalne poplave u Pakistanu (2010.) i nemilosrdne suše na krajnjem zapadu SAD-a (2011.), baš kao

i glad u Somaliji (2011.), zorno su dramtizirali okrutnu i neumoljivu supovezanost između prirode i ljudske kulture, učinivši vidljivima stupanj štete do koje nas je dovelo njihovo ranije binarno razdvajanje, tako često instrumentalizirano radi tehnologijskog i kulturalnog razvoja, s posljedicom zajedničkog stizanja na sam rub ekološkog kolapsa.

I dramsko kazalište sve od Shakespeareove *Oluje* i *Doktora Faustusa* Christophera Marlowea propituje smijemo li upravljati prirodom (oba britanska dramatičara daju negativan odgovor), da bi već od kasnog devetnaestog i ranog dvadesetog stoljeća, primjerice preko Ibsenovih promišljanja zagađenja vode u *Neprijatelju naroda* i devastacije stabala Čehovljeva *Višnjika*, kao i kroz kompletan Beckettov opus opustošene zemlje, vrlo jasno problematiziralo ljudski udio u narušavanju ravnoteže biookoliša.

Pritom kazalište, za razliku od filma i digitalnih medija, traje kao vrsta prizorišta koje ljudsko tijelo konstantno vraća u konkretan biofizički okoliš. Ne mislim tu na »ambijentalno kazalište« kao model (obično sezonske, ljetne) izvedbe na otvorenom, nego na činjenicu da kazalište čuva **skupnost i suparticipativnost heterogene grupe ljudskih tijela kao »živi uzorak« prirode.** Kazalište, dakle, nije samo umjetnost koja favorizira ljudsku »kontrolu okoliša«, stavljajući fokus na ljudske odnose, nego i prizorište postojane kritike ekoloških razdvajanja prirode u nama i izvan nas, proglašavajući ove lažne podjele uzrokom biokatastrofe. Primjerice, u Beckettovoj drami *Čekajući Godota* (1953.) scenografija duboko kritizira devastaciju prirode svedene na dva čovjeka i jedno stablo vrbe (o koje se gotovo nemoguće i objesiti, toliko je zakržljalo). Na ovaj način prostor izvedbe nije samo dekorativan ili simbolički preoznačen, niti služi zakritosti i »ukotvljenosti« gledatelja i izvođača u neku vrstu arhitektonske čahure, nego nam govori o devastaciji svekolikog okoliša, kojoj **fizički svjedočimo i pripadamo**, kako svojim mjestom u gledalištu, tako i *nelagodom* koju proizvodi zagledanost u »mrtvu« (ubijenu, uništenu) prirodu.

Čuveni performansi Josepha Beuysa u rasponu od *Kako tumačiti slike mrtvome zecu* (1965.) ili projekta *7000 hrastovih stabala* posađenih 1982. godine u Kasselu također su modelne ekološke izvedbe. Osobno, najzanimljivijim komentarom na odnos umjetnika dvadesetog stoljeća prema prirodi smatram

fotografiju Mimma Josica iz 1980. godine pod nazivom *Joseph Beuys i Andy Warhol ispred skulpture lava*.

Ovdje vidimo da »ugriz« koji trpi Warhol od kamene skulpture lava te dodir dlanova dvojice umjetnika također ne prekida ni supovezanost lanca *kulturapriroda* ili *prirodakultura*, niti je Beuysu i Warholu promaklo da umjetnost doduše »okamenjuje« lavove, ali im poklanja i **život kritičke forme**, koja svojim oštrim zubima također zagovara i slobodu okoliša.

Dio ekokritike tumači neumjerenost trošenje prirodnih resursa i zagađenje biookoliša posredovano brojnim vrstama isplativih tehnologija ljudskog upravljanja okolišem kao epohu antropocena ili kapitalocena, u kojoj vlada tolika prevaga ljudske uporabe, ali i zloporabe i zagađenja okoliša, da svjedočimo temeljnoj ugroženosti i biovrsta i biostaništa. Osobno preferiram termin Donne Haraway »chthulucen« (neologizam za vrstu pustinjskog pauka, *Pimoides chthulhu*), zbog autoričina inzistiranja na simbiozi i simpoezi svih biovrsta koje se nikad nisu mogle i nikada se neće moći do kraja razdvojiti, kako u svojim konstruktivnim, tako i u svojim destruktivnim kapacitetima, ali koje dokumentiraju našu susagrađenost i bioinstitucijom prirode i bioinstitucijom kulture. Riječima Glen Love (2003: 47) u knjizi *Practical Ecocriticism*:



Ekološko razmišljanje... zahtijeva od nas da neljudski svijet uzmemo jednako ozbiljno koliko su ozbiljno prijašnje kritičke epohe shvaćale društveni svijet ljudskih odnosa.

Ekološka umjetnost, dakle, nije »umjetnost očuvanja okoliša«, još manje »povratka netaknutoj prirodi«, nego mnogo više umjetnost koja zagovara etiku ukidanja ne samo privatnog, nego i ljudskog *vlasništva* nad okolišem, zamjenjujući ih etikom stalne subriznosti, sudjelovanja, stvaralaštva. **Koncept posjedovanja** u ekološkoj umjetnosti i ekološkoj etici zamjenjuje **koncept skrbi** i oko bio-prostora i oko ljudskog tijela (primerice mnogih *izmještenih* ljudskih tijela koja trenutno čine migracijske egzoduse), pri čemu mislim da je veoma važno naglašavati da su i ljudi jednako tako *priroda*, kao što su i jata ptica i grupe stabla. Riječima filozofa Sache Kagana (2014: 6):

Ekološka umjetnost prihvaća ekološku etiku na razini sadržaja i na razini forme i materijala koje koristi. Umjetnici koji rade u navedenom žanru slijede jedan ili više navedenih principa:

- *bave se mrežom međupovezanosti unutar našeg okoliša, odnosno fizičkim, biologijskim, kulturalnim, političkim i povijesnim aspektima ekoloških sistema;*
- *kreiraju radove koji koriste prirodne materijale ili koriste prirodne elemente kao što su vjetar, voda i sunčeva svjetlost;*
- *brinu o tome da informiraju publiku o ekološkoj dinamici ekoloških problema s kojima se sučeljavamo;*
- *revidiraju ekološke odnose, kreativno predlažući nove mogućnosti koegzistencije, održivosti i zacjeljivanja.*

Naglasimo ovdje da negativan ljudski utjecaj možemo pratiti i kroz samu funkciju ljudskog upravljanja *društvom* kao još jednim biookolišem, a ne samo prirodom. Uzmimo uzorak kazališta: od devedesetih godina prošlog stoljeća do danas za naše je repertoarne politike (ne samo u Zagrebu, nego i u manjim hrvatskim gradovima) karakteristično pomanjkanje umjetničkog, u korist politički podobnog vodstva repertoarnih kazališta, zbog čega dio

redateljica, dramaturga, umjetnica plesa, koreografa, performerera, glumica i glumaca, počinje svoje izvedbe organizirati mimo institucionalnog teatra. Tu ne mislim samo na alternativni ulazak plesne izvedbe u prostor likovnih izložbi (u sklopu MSU-a, Dvorišta Akademije likovne umjetnosti, različitih gradskih galerija) ili u napuštene tvornice (Mediku, Pogon), nego i na relativno stabilnu tradiciju osamostaljivanja umjetničke izvedbe od bilo kakve građevinske zaštite, prisutnu od ranih performansa Tomislava Gotovca, kao što je *Pokazivanje časopisa Elle* (Sljeme, 1962.), preko desetogodišnjeg projekta *Weekend Art: Hallelujah the Hill* (1995. – 2004./2005.) Aleksandra Batiste Ilića, Toma Gotovca i Ivane Keser, pa sve do serije performansa Marijana Molnara (*Tri kvadrata na zemlji*, 1977.; *Sunčani sat*, 1977.; *Okvir rada*, 1978.; *Tri odnosa tijelo ambijent*, 1978.; *Sjećanje na tri kvadrata*, 1998.).

Premda se dio ovih performansa svrstava pod *land art*, meni je u njima zanimljiva autorska potreba da se izvedbeno preokrene logika *očekivane smještenosti* umjetničke izvedbe, kao i da se izađe iz komornog »građevinskog okvira« i vrlo čvrstih institucionalnih kontrola umjetničkog izraza, o kojoj Molnar, cit. prema Marjanić (2014: 97) kaže:

Sam početak tog rada bio je rad Kvadrat zemlje. Kvadrat kao neka vrsta ljudske mjere, bio je ishodište za širenje prema nepreglednom i nesavladivom, prema perspektivi (u smislu udaljene točke: ovdje i tamo daleko). Ta igra magije nečeg dalekog i tuposti i težine onog ovdje. Dakle, kvadrat zemlje, zemlje u najneposrednijem smislu bez simbolike i teških metafora, kao tu prisutne materije, kao nešto tu, a opet zatvoreno i strano. Označio sam tu zemlju i zatim sam na njoj intervenirao da je učinim »otvorenom«.

I ovdje, kao i kod Isadore Duncan ili u trodnevnom suživotu s kojotom Josepha Beuysa u performansu *I Like America and America Likes Me* (1974.), vidimo žudnju umjetnika da tretira prostor biookoliša (kako piše Molnar u ranijem citatu: »zemlje u najneposrednijem smislu«) kao svog neposrednog »dijaloškog sugovornika« ili idealistički su-subjekt. Isto tako postoji i svijest o »primarnom kvadratu« izdvojenog prostora kao prostora umjetnosti, svejedno je li riječ o konceptualnoj pozornici, performansu u kavezu ili filmskom kvadratu kadra,

čiji okvir upravo i stvara umjetničku izvedbu. Zasebno je pitanje postoji li danas uopće tako *neoznačena* zemlja da umjetnik može posegnuti za njom i tretirati je kao »ničiju« ili kao zajedničko dobro s kojim uspostavlja i fizički i metafizički »autentičan odnos«. Realnije je reći da je svaki prostor nečije vlasništvo ili pod nečijim nadzorom. K tome nema prostora koji nije premrežen satelitskim kamerama, ucrtan u kartografske sustave, namijenjen i prenamijenjen, upisan na kulturane koordinate razvoja gradova i predgrađa.

To što prostor izgleda zapušteno, ne znači da je slobodan.

Riječima geografa Neila Brennera i Nikosa Katsikisa (2020: 26), čiji je analitički fokus na istraživačkom favoriziranju gradova, uslijed čega svi ostali prostori koji nisu pod napetim okom kontrolora urbanizacije zapravo prolaze višestruku i k tome nevidljivu devastaciju:

Samim tim, zaleđe gradova je neka vrsta »crne kutije«: metaboličkog tijeka prema unutra i prema van, ali što se stvarno događa »unutar« kutije i kako se zaleđe razvija, time se nitko ne bavi. Sve interne političko-ekonomske operacije zaleđa, matrice za korištenje njene zemlje, vlasnički odnosi, spaciotemporalne dinamike i socio-ekološke krizne tendencije ostavljene su u domeni enigma.

Teatrologinja Suzana Marjanić (2014: 92) također prema politici umjetnikova rada s prirodom i u prirodi njeguje idealistički stav o postojanju »neukaljane prirode«, kako u smislu Zagrebačke gore i njezina vrha Sljemena, tako i u smislu »neukaljane prirode« samog ljudskog (Gotovčeva) tijela, s time da Marjanić paralelno navodi i kontekst u kojem se takav stav pokušava penalizirati:

Zanimljivo je pritom da prvi čin umjetnosti performansa u našem (jugoslavenskome) kontekstu kao prostor izvedbe odabire prirodu – kao neutralni ambijent, potpuno očišćen od svih ideologija, ali jednako tako tjelesan, prirodno bludan, kao i polunago muško tijelo i polu-nago žensko tijelo u ženskom časopisu (Vuković, 2011: 180-181), a ne urbotopos. Dakako, u ovom slučaju priroda je kao ambijent i namjerno odabrana zbog zabrane prikazivanja nagoga tijela u javnosti, kao što, uostalom,

navedena zabrana i danas vrijedi. Najnoviji primjer: 13. rujna 2014. svi umjetnici koji su sudjelovali svojim performansima (riječ je o nagim izvedbama) u okviru festivala Zagreb, volim te!, posvećena Tomislavu Gotovcu (Antoniju G. Laueru), bili su privedeni.

Ne slažem se da je priroda koju ljudski pamtimo ikada bila okoliš očišćen od svih ideologija, niti da je takav pred-ljudski i post-ljudski prostor poželjno potreban i moguć. Čak i vrlo romantične izvedbe, kao predstava *Meteo* (2012.) Irme Omerzo na Cmroku ili seminalna Kuglina *Bijela soba* (1978.) na Bundeku preispisane su različitim politikama prethodnog ljudskog upravljanja prostorom, tako da »intevencija u prirodu« zapravo traži drugi kulturalno-politički okvir nekog prostora, ali ne istupa iz njega, još manje ga ukidajući. Indikativno je da je priroda u Kuglinim predstavama ideologizirana kao »dobra« suprotnost traumatskom i »zlom svijetu«. Citiram Zlatka Burića Kiću, prema Marjanić (2020):

U tome smislu može se promatrati i predstava Kugla glumišta Bijela soba (1978.) koja je tematizirala sliku bijeloga čovjeka u estetskoj smrti, odnosno riječima Zlata Burića Kiće: »[...] izolacija u bijeloj sobi označavala je subverziju da se na mekan način izdvojimo iz svijeta koji proizvodi traumu, koji je zao; gotovo da nije kazališna predstava već kolektivni ritual borbe protiv zlih struktura.«

Upravo zbog toliko različitih ideoloških punjenja »prirode«, izvedbeni rad u prirodi i s prirodom ne možemo gledati s istom naivnošću s kojom smo gledali Isadoru Duncan početkom dvadesetog stoljeća. Primjer toga kako se već i samim pojmom »zemlja« kritički koriste angažirani umjetnici okupljeni oko politički slojevitog likovnog kolektiva, Grupe Zemlja (1928. – 1935.), gdje je tematski naglasak na »četvrtom staležu«: radnicima, nezaposlenima, gladnima, beskućnicima, zatvorenima i pijancima (»Sigetičkim bokcima«, kako se zove jedna od slika Krste Hegedušića iz 1927. godine), pokazuje se da je *rodna gruda* jednako tako oteta čovjeku, koliko je i čovjek otet svojoj grudi. U publikaciji *Problem umjetnosti kolektiva – slučaj Zemlja* (ur. Ivana

Hanaček, Ana Kutleša i Vesna Vuković, BLOK, Zagreb) možemo pratiti do koje je mjere (neimenovana, ali prisutna) ekologija ove autorske grupacije usredotočena na ispaćenog čovjeka kao poluživi preostatak ispaćene i uglavnom anulirane prirode. U središtu pozornosti su teški egzistencijalni uvjeti gradskog predgrađa i sela, gdje je priroda, kao i čovjek, samo jedan od jeftinih kapitalističkih derivata. S druge strane, postoji i žudnja za naličjem ovog rovovski iscrpljenog svijeta.

Kako navodi jedan od anonimnih tekstova koji su pratili izložbu Zemlje 1932. godine, program zemljaša ide protiv građanske umjetnosti i njenog poricanja bijede i stradanja. Za zemljaše, građanska je umjetnost *lažna* jer dobiva javnu vidljivost upravo »slikajući ugojene milostive a ne radnike, divne krajobrazne a ne krš na kojem se muči naš seljak; slikajući divno more, kamo sigurno ne odlaze na ljetovanje siromašni i nezaposleni radnici« (cit. prema Hanaček, Kutleša i Vuković, 2019: 56). Priroda ovdje traje kao stilizirani ornament cvjetića na čipki *Selo* Branke Frangeš Hegedušić, kao rijeka u kojoj se brije beskućnik na slici Marijana Detonija *Ljudi sa Seine* (1934.) ili kao zimski pustošeni seoski pejzaž *Rekvizicije* (1929.) Krste Hegedušića. Ona je ili sablast neke druge umjetnosti ili preostatak mnogo šire slike ljudskog stradanja. Zanimljivo je da »lijeva umjetnost« koja se pokušava programski usustaviti kroz grupu Zemlja ne misli da je odgovorna za prirodu ni na koji drugi način osim elaboriranjem njezine devastacije.

Politizacija prirode u jednakoj je mjeri prisutna i danas, sto godina poslije. Primjerice, razlozi zašto danas nezavisna scena u Hrvatskoj radi izvan gradskih kazališnih institucija **nisu primarno ekološki, nego tvrdokorno politički**: nezavisna izvedbena scena, na čelu s umjetnicama i umjetnicima plesa, unatoč dovršenju zagrebačkog plesnog centra u Ilici te brojnim akcijama i štrajkovima koji su pratili Bandićevu aproprijaciju tog umjetničkog prostora, dosad nije izborila pravo upravljanja jedinim deklarirano autonomnim plesnim prostorom, niti kulturalnu politiku kojom će se rad nezavisne scene integrirati u postojeće i nove kulturalne institucije. Nedavna proslava 60. godišnjice postojanja Studija za suvremeni ples, kao jedne od najdugovječnijih domaćih plesnih institucija, točno ilustrira tu *točku izmještenosti*. Povodom obljetnice

Studija odigrana je poslijepodnevna predstava na otvorenom *Spektakl* (2020.), smještena na jugozapadnom uglu školskog igrališta zagrebačke Osnovne škole Izidora Kršnjavog, u kojoj koreografkinja Irma Omerzo i dramaturginja Jasna Žmak citiraju ranije koreografske sekvence predstave Studija za suvremeni ples, pretvarajući ih u »živi arhiv« preuzetih i zapamćenih koreografija. Tako se povijest jedne skupine revijalno segmentira, dok plesačice na betonskom igralištu paralelno manipuliraju čeličnim cijevima (slažući ih u geometrijske oblike) te naglašavajući vektore »rasplinite« građevinske konstrukcije koja dosad nije trajno udomila Studio za suvremeni ples (kao ni bilo koji plesni kolektiv u Hrvatskoj). Metafora »neizgrađenosti« i izmještenosti bila bi očita i bez uzvikivanja slogana o pobjedi komercijalnog spektakla nad umjetničkim istraživanjem, kao što i »građevinske« manipulacije dugim cijevima direktno pozivaju na potrebu stvaranja »konstrukcije« primarnih prostornih uvjeta za scenskih rad, oko čega je predstava otvoreno didaktična. I ovdje vidimo da zelenilo parka koje okružuje izvedbu nije ekološki dekor, nego *backstage* gradske politike upravljanja prostorom. Čitava izvedbena gesta funkcionira kao apel, u kojem su izvođačice *prisilno* na otvorenom, zapravo ni na koji način ne integrirajući prirodu koja ih okružuje u svoju izvedbu (ignorirajući slučajne gledatelje s loptom u ruci, pse koji protičavaju u neposrednoj blizini scene itd.), odnosno ne tretirajući »otvoreni vanjski prostor« bilo kao etički, bilo estetički relevantan aspekt izvedbe.

Najkompleksniju i najsustavnije pripremljenu umjetničku raspravu na temu prirode kao institucije donosi nam predstava *Rad panike* skupine BADco. Riječ je o predstavi koja nastaje u jesen 2020. godine, u hijatusu između dvaju epidemioških zatvaranja javne sfere u Hrvatskoj, vezanih za mjere kontroliranja širenja globalnog virusa Covid-19, kao i *između* zagrebačkog (22. ožujka 2020.) i petrinjskog potresa (29. prosinca 2020. godine), u vrijeme kad *izvedba u prirodi* opet nije ekološki izbor, nego politička nužnost. Prostori kazališta, naime, zatvoreni su ili poluzatvoreni u ovim periodima. Otvorenost kazališnih kuća podrazumijeva ograničeni broj publike koja mora poštovati međusobni razmak od dva metra i nositi epidemiološke maske, prema uputama državnog epidemiološkog stožera. Tko god da se bavi izvedbom u

ovom povijesnom periodu globalne epidemije, prelazi ili u digitalne medije ili u rad u parku, dvorištu, na livadi, zelenoj površini. Odjednom scena domaće izvedbe postaje akutno svjesna da se izvedbeni rad može odigrati *bilo gdje*, ne samo u repertoarnim institucijama, kao i da je dosta izgledno da se neko vrijeme neće odvijati u zatvorenim arhitektonskim kutijama. Isto se tako vrlo brzo pokazuje i okrutna činjenica da kazalište nije ni *slobodna* (hobistička) aktivnost kojom se možemo baviti gdje god i kako god, kao ni neorganizirano, od institucionalne skrbi uistinu nezavisno zrcaljenje naše *grupnosti*. Scenska izvedba traži vrlo preciznu smještenost i loše podnosi proces proba koji ovisi o (nestabilnim) vremenskim uvjetima, o raspršenom fokusu gledatelja i poroznom okviru izvedbe (prijemčivom za sve vrste distrakcija). Ono dodatno što izostaje iz epidemioloških *izvedbi u prirodi* svakako je i izvedbeno brušenje performativnog materijala. Pritom priroda sigurno jest aktivan sugovornik mnogih umjetnika (i građana), ali malo tko se prema njezinim izvedbama osjeća *obaveznim* refleksivno odgovoriti, na način na koji odgovaramo na izvedbe koje smatramo »umjetničkim«. Čak ni grupe gledatelja koje prate pjesme kitova i njihovu koreografiju, ne smatraju da su time pristupile estetičkom prostoru; češće je riječ o znanstvenom ili turističkom ili znanstveno-turističkom promatranju. Hoću reći da je **i za građane i za umjetnike priroda sugovornički mahom »samorazumljivo« izložena i neosviještena, što je izravno povezano i s predrasudama o prirodi kao pasivnom objektu**. Iznimka je cijela tradicija pejzažnog slikarstva i David Hockney kao majstor suvremenog promatranja i uprizorivanja prirode, s time da ponovno i u okviru ove tradicije vidimo da je umjetnik osoba čiji autorski postupak prati preoblikovanja i procesnost okoliša simetričnom procesnošću svog stvaranja, dakle između dvije bioinstitucije *generiranja svijeta* nema tragova o tome da je »rad mjesta« ikada i ikako moguće trajno fiksirati, skriptirati, kontrolirati.

Predstava *Rad panike* skupine BADco. ne bavi se ni »živim glasovima« same prirode, ni umjetnošću krajolika, niti je mišljena kao odgovor na potres i epidemiju. Njezina autorska grupa (uz Gorana Sergeja Pristaša tu su i dramaturzi Goran Ferčec, Nataša Antulov i Tomislav Medak) za temu uzima umiranje cijelog planeta, ali paralelno raspravlja i o svim dosad navedenim aspektima

ekološkopolitičke izvedbe. Predstava započinje na destinaciji zapuštene livade pune krvgave zemlje koju presijecaju ogromni dalekovodi, u blizini nedovršene zagrebačke Sveučilišne bolnice (naselje Blato preko puta ultrakomercijalnog Arena Centra), još jedne ruševine zagrebačke nerealizirane urbane politike. Bolnica je trebala biti izgrađena na mjestu bogatom termalnim vodama, zbog čega se planiralo izgraditi i kompleks gradskih toplica, ali do realizacije nikada nije došlo. Tijek propadanja prati članak Branka Nadila (2014: 777-778) u listu *Gr građevinar*:

Radovi su započeli 1985. i trebali su, kao što je rečeno, biti završeni do kraja 1990. U međuvremenu je 1987. raspisan novi petogodišnji samodoprinos za dovršetak bolnice. Krajem 1992. prestalo je ubiranje novca iz samodoprinosa, a do kraja 1994. uloženo je 277 milijuna maraka (po drugim izvorima 310 milijuna), a potom je neizgrađena bolnica praktički otišla u stečaj, ali sada pod zaista neobičnim imenom – »Sveučilišna bolnica u osnivanju u likvidaciji«. Tijekom 2007. likvidacijski je upravitelj Marin Simunić, dipl. iur., inače zaposlenik Gradske uprave, objavio da je u početku bio dogovoren omjer ulaganja i da je 36 posto iznosa za završetak bolnice trebalo doći iz samodoprinosa građana, 33,3 posto iz republika, a da su 27,8 posto trebali biti zajmovi i ostali prihodi. Po toj bi financijskoj konstrukciji bolnica stajala ondašnjih 846,83 milijuna njemačkih maraka, a to je upravo prepreka da se bolnica likvidira kao posebna radna organizacija jer je teško odrediti vlasničke udjele.

Članak apelira na gradsku upravu da prizna kako se bolnica »nikad neće izgraditi« (Nadilo, 2014: 781). To znači da BADco. bira lokaciju na kojoj je dominantno vidljiva zloraba i prirodnih i ljudskih resursa, ne ulazeći u sam prostor napuštene »ruševine«, potencijalnog eko-otpada.

Do predstave publika može stići jedino (neekološkim) osobnim automobilima, iako malobrojni stižu i na biciklima, ali gradskih linija i gradskog prometa na ovoj gradskoj lokaciji nema. Okupljena grupa gledatelja zatim je pozvana hodati nekoliko minuta do »polja izvedbe« čiji izvedbeni radijus čini možda pet stotina kvadratnih metara. Iako programi uz predstavu poetski

nazivaju zonu izvedbe *brisani prostor*, što je vojni termin koji svjedoči o prostoru izloženosti međusobne paljbe među zaraćenim stranama, dolazak na samu lokaciju *Rada panike* pokazuje da je riječ o »mirnom«, kultiviranom i *ispisanom* mjestu, omeđenom stazama, poljima, dalekovodima itd. Pripremu gledatelja za događaj predstave također je donosila visoka mobitelna tehnologija: dobili smo tekstove Gorana Ferčeca koje ćemo uskoro susresti i na



uređajima reprodukcije zvuka u prostoru same izvedbe.

Općenito je riječ o predstavi koja **koristi i uprizaruje** svoju tehnologiju. Tako je jedina funkcija korištenja dronova koji prelijeću gledatelje skrenuti pozornost publike na invazivnost ovih naprava, dok svi Ferčecovi tekstovi koje publika mahom čita na mobitelima (hodajući prostorom) sugeriraju kako se krećemo »lešem« Zemljine površine, odnosno da je ekološka i politička bitka za planet više-mane izgubljena. Sensualno osmišljena dramaturgija gašenja prirodnog svjetla (predstava počinje u suton), uvodi nas u nesigurno kretanje nepoznatim prostorom bez umjetne rasvjete, također sugerirajući da ulazimo u »mračni novi vijek« komemoracije ubijene prirode (svjetlosne strategije u predstavi potpisuje Goran Petercol). Ponašanje publike, osobito »svečana« sporost kretanja u manjim grupicama, hvata žalobnu frekvenciju *zamiranja*, koja će prema kraju izvedbe kulminirati nizom »plesova u otvorenoj raci« ili



nadvijanja publike nad individualne zemljane »grobove« performerica (njihove protestne koreografije zbog smještenosti u iskopane rake).

Upitno je *moramo li* simboličko kodiranje uzorka »mrtve prirode« koji je odabrao redatelj *Rada panike*, Goran Sergej Pristaš, shvatiti kao dokaz u prilog teoriji ekološke apokaliptike. Za mene je već i sama »prirodna« lokacija sadržavala humorne sudare prilično nealarmiranih stabala s namjerno nervoznim dronovima koji su nadlijetali izvedbu, a razmišljala sam i o tome koliko se plesačice (Nataša Antulov, Ana Marija Brđanović, Ema Crnić, Ana Kreitmeyer, Marta Krešić, Nikolina Pristaš, Kalliopi Siganou, Aleksandra Stojaković Olenjuk, Evita Tsakalaki), kao i publika, bore s vrlo živahnim muhama i komarcima kao paralelnim izvođačima, navedenima u programskoj knjižici.

Hoću reći da je priroda kao kompleksna heteronomna bioinstitucija cijelo vrijeme *performirala* mimo onoga što joj zadaje neki planirani ljudski protokol i da je teza o njezinoj preuranjenoj smrti definitivno djelovala pretjerano. Ili bar preuranjeno. Upute raštrkanim izvođačicama (»Korištenje širokog kuta gledanja« i »Odabir kretanja izvan kružnih tokova i pravocrtnih gibanja«), zbog kojih mi iz publike možemo birati koga ćemo i koliko dugo slijediti (samostalna tijela brzo odmiču poljem u nepredviđenim smjerovima), dodatno su razbijale ideju publike koja se okuplja na nekoj »zajedničkoj ravnini« ili rampi gledanja, što je ujedno za mene bio i prostor vrijednog kazališnog eksperimenta s produktivnim manjkom kontrole. Rampa je u *Radu panike* cijelo vrijeme raspršena i pomična, ali stalno održiva. Zgusnula se jedino zakratko tijekom glazbenog dijela izvedbe, koji prema kompoziciji Gorana Tudora izvodi Zagrebački orkestar ZET-a, što pokazuje da će se »grupa« gledatelja automatski formirati zrcalno, u odnosu na »grupu« izvođača. Prodor orkestrirane i uživo svirane glazbe u prostor prethodne dugotrajne zajedničke tišine publike i izvođača, k tome i u krajolik koji polagano tone u suton, također sam doživjela kao »ometanje« alternativne zvučne kulise: finog strujanja različitih mirisa i blagog vjetra, zvukova avionskog prelijetanja, graktanja vrana, udaljene tutnjave automobila. Činilo mi se da ritmična karta izvedbe nastaje kroz vrlo brz, unezvijeren pokret, kroz »prelete« izvođačica Zemljinom površinom

(koreografija: Nikolina Pristaš u suradnji s Anom Kreitmeyer, Martom Krešić, Evitom Tsakalaki, Kalliopi Siganou i Emom Crnić), odnosno da »nesmirivost« izvođačkog tijela, uz bruj dronova i komaraca, stvara i specifičnu »frekvenciju« same lokacije. Riječ je o prostoru koji je mimo izvedbenog plana interakcije publike s izvođačima (ženskim plesačicama, muškim glazbenicima – da se vratimo rodnim segregacijama izvedbe) generirao vlastite oblike zvukovnosti, mirisnosti, svjetlosti, tragova aviona na nebu itd. Taj glas prirode kao najšireg kolektivnog performerera pokazao se promjenjiv i ne nužno dopadljiv. Mogao nas je pozvati da potpuno istupimo iz izvedbe i fokusiramo se na »prirodni izložak« (da nisam gledala predstavu po službenoj dužnosti kritičarke, to bi se sigurno i dogodilo) ili da naprosto gledateljski preferiramo ono što nije dramaturški zacrtano za neku etapu izvedbe. Institucija prirode pri tom nije postavljena ni kao Ferčecov politički »leš« ili nemoćni preostatak dominantno ljudske destrukcije okoliša, kao što nije ni mitizirana da bude »sveta majka« anarhoprimitivizma i duboke ekologije u kojoj goli plešemo po netaknutoj divljini (premda je ideja uvijek vesela i primamljiva), dok nas kupa velika kupola iscjeliteljskog svjeta, a nije uprizorena ni kao »romantičarski fetiš« *predivnog ambijenta*, koji Timothy Morton u svojoj čuvenoj knjizi *Ekologija bez prirode* (2007: 5) uspoređuje i s tretmanom žena:

Stavljajući ono što su zvali Prirodom na pijedestal i diveći joj se izdaleka, romantičari su Prirodi napravili isto što je patrijarhat napravio za pojam Žene. Neku vrstu paradoksalnog čina sadističkog divljenja.

Estetička dimenzija izvedbe dopušta nam da registriramo i ružnoću i »običnost« (nespektakularnost), baš kao i rane prirode, zatim i da postanemo svjesni vrlo različitih (često i međusobno zavađenih) ideologija reprezentacije našeg biookoliša, kao i da ih usporedimo te kroz to prostudiramo. Morton (2007: 11) piše:

Ako želimo imati neku ideju o okolišu, to znači da moramo imati i neke ideje o smještenosti i o prostornosti. A ako samo malo stisnemo pauzu na preuzimanje unaprijed zgotovljenih ideja o okolišu, umjesto da se

*brzopleto bacamo na njih (sunce ove brzopleitosti oduvijek je prejako),
pojavit će se i jasnija slika o tome što je »okoliš«.*

Ekokritičko mišljenje *kritičko* je upravo po tome što ne inzistira ni na tome da »znamo« što je okoliš (zasigurno nismo ovladali njegovim konceptualizacijama), niti smo ga u stanju svesti na mitske kategorije »ljepote« i »divljine« prirode, baš kao ni na negativan apsolut eliotovske »puste zemlje«. U svim navedenim slučajevima okoliš koji dijelimo s ostalim vrstama postaje politički reduciran i derealiziran, svejedno mislimo li da je subjekt prirode sveden na kvantitativnu »teritorijalnost«, kvalitativnu svetost ili potpunu poništenost bilo kakve održivosti. Etika kompleksnosti dopušta da prirodu shvatimo kao interaktivnu instituciju (pojam institucije u čitavom tekstu koristim u izvornom značenju latinskog pojma kao »ustanovljenosti«), koja je baš po svojem **radu promjene** neobično slična instituciji umjetnosti. Od svojeg nastanka, priroda je ekstremno heterogena i »prljava«, promjenjiva, kaotična i sklona svojim i našim autonomnim katastrofama pristupati mimo pastoralnog kiča. Da, neke vrste su uništene. Neke nove su se pojavile. Mutacije genoma i bioma su neprestane. Panici iz naslova Pristaševe predstave ima mjesta jer je i priroda destruktivna, dapače mogli bismo reći da smo uistinu *prirodni* upravo po tome što smo i mi jedna od prirodnih vrsta sklonih samorazaranju i razaranju. Ali vrijednost prirode, kao i vrijednost umjetnosti, upravo je u stalno novim modusima re/generativnosti i r/evolucijskog eksperimentiranja. To ne znači da umanjujem štetu koju je ljudska civilizacija napravila biookolišu, ali ne mislim da je to isključivo jednosmjerni i beziznimno negativan proces (dovoljno je provjeriti kako se oporavio Černobil nakon nuklearne katastrofe), niti da smo prošli »točku nepovrata« nakon koje slijedi samo ekološko propadanje. Iz skeptičke perspektive, vrlo je teško zamisliti ekološki panoptikum koji bi imao uistinu sveobuhvatne i točne znanstvene informacije o »stanju prirode«. Takva bi perspektiva bila izrazito pretenciozna, koliko i neodrživa, jer je priroda proces, a ne stanje. I po tome je, ponovno, slična umjetnosti. Teatrolginja Sabine Wilke (2010: 135):

Svi prirodni okoliši (uključujući tu i prostore koje zovemo divljinom) ujedno su i kazališni prostori, baš kao što su i svi izvedbeni prostori ujedno i fizički okoliši. Bonnie Marranta u svom je radu također pokazala da su svi ekosistemi u nekoj mjeri dio kulturnih sistema, kao što je i povijest prirode ujedno dio ljudske povijesti. Podsjeća nas da je ime »ekologija« stiglo iz grčkog pojma »oikos« koje znači dom, stanište, mjesto za život, okućenost.

Drugim riječima, gdje god da se događa kazalište, na otvorenom ili zatvorenom prostoru, izvedba će ga svojim bioprotokolom osviještenih i neosviještenih participacija sasvim sigurno institucionalizirati, usustaviti, na isti način na koji priroda institucionalizira naše tijelo i izvan teatra, čitavim nizom svojih postupaka i zakonitosti. Time nas priroda kao kolektivna bioinstitucija ne svodi na »elementarnu biologiju«, nego apsolutno povećava naše algoritme percepcije, sudjelovanja i novih postajanja. Između ta dva heterogena sustava, između bioinstitucije prirode i bioinstitucije umjetnosti, ne samo da traje jaka »razmjena« suuprizorivanja, nego je ta razmjena bitan dio svake teatralnosti i svake situiranosti. Ako i planet shvatimo kao dinamičnu geosocijalnost, a ne »pasivnu podlogu« ljudskom djelovanju, otvara se niz zanimljivih pitanja o dijeljenju i posredovanju, kao i o lociranju etičkih, estetičkih i političkih bioinformacija, baš kao i o načinima institucionaliziranja različitih vrsta okoliša, među kojima je kazalište jednako tako bioorganizam, koliko i biomašina. Da bi okoliš postao sebe svjestan, mora zaustaviti nereflektiranu bujicu svojih događaja i usredotočiti se na jednu točku. Elementi te geosocijalne teatralizacije u 21. stoljeću, prema mišljenju kazališnog umjetnika Howarda Barkera (1993: 52), nisu tu da ih uzimamo »zdravo za gotovo«, nego da »neprestano pitamo publiku o valjanosti kategorija koje rabimo. Drugim riječima, ne treba nam kazalište kao ono što živimo, nego nam treba kazalište koje pokazuje kako je *moгуće* živjeti, uključivo i s nedozvoljenim mislima ili ukinutim sadržajima nesvjesnog«. Ekokritičke izvedbe zanimljive su ne zato što nas *vraćaju prirodi*, nego zato što pokazuju da je granica prirodno/artificijelno – baš kao i granica živo/virtualno – veoma nestabilna i sve lakše narušiva, što je inače karakteristika i samog kazališnog čina. Kako ispravno upozorava

teatrologinja Joanne Tompkins (2014: 9), izvedbeni prostor može u sebi uključiti mnoštvo dimenzija fizičkog i metafizičkog prostora: može evocirati prostore koji ne postoje i potpuno su fikcionalni i literarno fabricirani, kao i dokumentarne lokacije; može istovremeno raditi s pretpostavkama davno minulih i vremenski aktualnih prostora; može sučeljavati prostore različitih geopolitičkih lokacija kao da su prisutni istodobno i može mijenjati parametre spacijalnosti iz rečenice u rečenicu ili iz pokreta u pokret ili iz slike u sliku. Takva montaža i intersekcija spacijalnih mogućnosti (3D, 2D, 4D) nije dominantna drugih medija. Kazalište je u tom smislu najbogatije vrstama prostorne multimodalnosti iskaza, zbog čega možemo reći i da je **kazalište privilegirani medij biosocijalne spacijalnosti**.

U izvedbama kao što je *Rad panike* skupine BADco. počinjemo slutiti da je **preoblikovanje** onoga što zovemo »pokazanim« i onoga što smatramo »skrivenim« javnim mjestom izrazito moćna estetička i politička gesta puna »preostataka« našeg prethodnog *nebavljenja* prirodom, ali i našeg nebavljenja kulturom. I na primjeru starogrčkog kazališta i na primjeru suvremene izvedbe, javno mjesto počinje biti javnim upravo kroz proces svoje *promotrenosti* ili estetičke institucionalizacije. Značajno je da obje vrste percepcije zapravo ne priznaju pojam vlasništva, nego ponovno jedino koncept »zajedničke točke« kritičke skrbi – i to o onome što je u nekoj zajednici *poništeno*, kao i o onome što je u zajednici *vrednovano* (ljudsko okupljanje, estetizacija zabačenog prostora). Tako u predstavi *Rad panike* ni tijelo Sveučilišne bolnice ni tijela plesačica, baš kao ni tijelo neobrađenog tla, više nisu ispod razine empatijske vidljivosti, niti je »čovjek« evaluacijski postavljen iznad »zemlje« (dapače, smješten je u njenu utrobu). Takvo iskustvo pita nas mogu li stoljeća koja dolaze njegovati kazalište kao protutežu virtualnosti i je li bogata biosocijalnost izvedbe dovoljan razlog da o kazalište koristimo i kao strateško okupljanje na odabranim kritičkim lokalitetima i kao fiksnu institucionalnu lociranost. Objе politike dosad su se pokazale iznimno produktivne za prirodu umjetnosti i umjetnost prirode.

LITERATURA

- Barker, Howard. 1993. *Arguments for a Theatre*. Manchester University Press. Manchester, UK.
- Brenner, Neila i Katsikis, Nikos. 2020. »Operational Landscapes: Hinterlands of the Capitalocene«. *Architectural Design*. 90, 1. 22-31.
- Duncan, Isadora. 1928. *The Dancer of the Future – The Art of the Dance*. Theatre Arts Books. New York.
- Hanaček, Ivana, Kutleša, Ana i Vuković, Vesna. 2019. *Problem umjetnosti kolektiva – slučaj Zemlja*. BLOK. Zagreb.
- Haraway, Donna. 2016. »Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene«. *E-flux Journal*. 75. Usp. <https://www.e-flux.com/journal/75/67125/tentacular-thinking-anthropocene-capitalocene-chthulucene/>
- Kagan, Sacha. 2014. »The practice of ecological art«. [*Plastik*]. 4. 1-7.
- Marjanić, Suzana. 2014. »Priroda u umjetnosti performansa«. *Etnološka tribina*. 37, 44. 89-108.
- Marjanić, Suzana. 2020. »Sobe umjetnika kao koncept/uala umjetnosti i života«. *Konceptualizam*, prir. Sanjin Sorel. Meandarmedia. Zagreb. 165-185.
- Nadilo, Branko. 2014. »Megalomanija i »bolnica« na kraju grada«. *Grđevinar*. 66. 773-781.
- Ling Wong, Judy. 2007. »Culture, heritage and acces to open space«. *Open Space: People Space*. Ur. Catharine Ward Thompson i Penny Travlou. Taylor & Francis Group. Abingdon.
- Rehm, Rush. 1992. *Greek Tragic Theatre*. TJ Press (Padstow). Cornwall.
- Storey, Ian C. i Allan, Arlene. 1998. *Guide to Ancinet Greek Drama*. Blackwell Publishing. Oxford.
- Tompkins, Joanne. 2014. *Theatre's Heterotopias: Performance and the Cultural Politics of Space*. Palgrave. New York.
- Wilke, Sabine. 2010. »Staging Culture – Staging Nature: Polynesian Performance as Nature and Nature as Performance in Hawaii«. *Performative Body Spaces: Corporeal Topographies in Literature, Theatre, Dance, and the Visual Arts*. Rodopi. New York – Amsterdam.

BIO-INSTITUTION OF NATURE INTERACTING
WITH BIO-INSTITUTION OF ART, WITH FOCUS ON *RAD PANIKE*
BY BADco GROUP

Abstract

The text discusses both the historical and contemporary rootedness of theatre in the bioenvironment, detecting the »work of nature« as a complex biosocial subject. Nature is present in theatre not only through the location of performance in a public space, but also through the processes of the performing and spectator body, continuously new methodologies of regenerating our attention and innovative receptivity of the world, as well as through critical thematization of human environment management protocols and procedures. The text especially focuses on the context of the Croatian performance and on the play *Rad panike/The Work of Panic* by the group BADco. All examples show that theatre functions as a gathering and open point of different, often intertwined policies and aesthetics of nature, i.e. that it functions as a parallel bio-institution of nature and bio-institution of art, not respecting the dividing lines of nature/cultures or natural/artificial. It is precisely the aesthetic dimension of performance that allows us to register both ugliness and »ordinariness« (non-spectacularity), as well as wounds of nature, and then to become aware of very different (often conflicting) ideologies of representation of our bioenvironment, as well as to compare them. In addition, theatre is the richest in types of spatial multimodality of expression, which is why we can say that theatre is a privileged medium of biosocial space.

Key words: nature as a performance subject; bioenvironment; spatiality of performance; corporeality of performance; art and nature as a bio-institution; BADco group; management of public spaces