

NN: KAZALIŠTE

N: **Zemlje novog početka & ekomimeze**

PN: Uz domaću selekciju ovogodišnjeg Tjedna suvremenog plesa te posebno predstave *Ima li života na sceni* skupine BADCo. te *Istovremeno drugi* Matije Ferlina

Nataša Govedić

Ovogodišnji, jubilarno tridesetogodišnji Tjedan suvremenog plesa pružio nam je priliku uočiti neobična podudaranja između dva hrvatska autorska i koreografska tima koja vjerojatno broje i najveću učestalost međunarodnih gostovanja: skupine BADco. umjetničkog ravnatelja, redatelja, dramaturga i koreografa Gorana Sergeja Pristaša (s predstavom *Ima li života na sceni*) te autorske skupine koju oko sebe već neko vrijeme okuplja pulski nezavisni koreograf i umjetnik plesa Matija Ferlin, ovaj put na Tjednu ugošćen predstavom *Istovremeno drugi*. Podnaslov predstave BADco. – "vježbe iz oblikovanja Zemlje" – posve se lako može primijeniti i na Ferlinovu predstavu, kao što se i tema *novog kartografiranja* odnosi na oba stvaralačka procesa. S jednom bitnom razlikom: BADco. uživa u procesu ekomimeze, povišavanja i snižavanja temperature unutar dvorane u kojoj se odvija izvedba, koreografskog preuzimanja tijela puža i laganog kliženja performerskih tijela drvenom kosinom, crtanju "podivljalih" obrisa ljudskog tijela koji postaju neka vrsta nove planetarne konstelacije, korištenju kamere koja postaje model "radnog" ili istraživačkog oka, čiji titraji i odbijanje dokumentarističke perspektive djeluju u korist bilježenja blještavog, snježnocrvenog krajolika neodređene civilizacijske pozornice...

Tome nasuprot, izvođačko društvo Matije Ferlina komunicira razne vrste strahova od drugosti svijeta koji nastanjuju. Plesači se na pozornici predstave *Istovremeno drugi* pojavljuju u anakronim kaputima i bundama (nalik skupini mormona ili amiša s početka 20. stoljeća), "iskačući" iz slike, s krpljama i starinskim koferima na leđima, ne samo bježeći od civilizacije, nego i strepeći od svega onoga što sa sobom donosi najblistavije svjetlo prometejskog saznavanja: vatra. Ferlinova družina ne *postaje puž*, ali zato glada i jede puževe, jer su im ostale životinje preteške za uloviti. Tekst Jasne Žmak veoma je daleka asocijativna prilagodba Truffautova filma *Fahrenheit 451*, inače snimljenog prema adaptiranom romanu Ray Bradburyja (1953). U skladu s oba predložka, Jasna Žmak tehnologiju izjednačava s destruktivnom moći vatre, pri čemu je vatra određena kao performerima jednako neprijateljski prirodni element kao što je u prethodnim *Samicama* iste autorice i istog koreografa neprijateljstvo prirode predstavljao snijeg, ponovno u zabačenoj i uznemiravajuće homogenoj zajednici. Ferlinova scenska trilogija s predstavama *Natup*, *Samice* i *Istovremeno drugi* kao da opetovano ukazuje na problem izolacije, formuliran materijalom scenskog prostora. Konkretno, mekoćom tepiha u *Nastupu*, dok u naknadnim predstavama prostor (za koji je svaki put scenografski zadužen lucidan Maurucio Ferlin) dominira izvedbom kroz scenografske, ali i meteorološke ili čak geološke parametre "bačenosti u divljinu", svaki put s novim izbjegavanjem analitičkih parametara situacije izoliranosti koji proizlaze iz same ljudske grupe. Problem "transfera odgovornosti" iznutra prema van stoga se čini mnogo ozbiljnijim od teme prevelikog tehnološkog zagađenja. Jer premda je i sam proces rada na predstavi *Istovremeno drugi* (boravak u ljetnom kampu) i završno uokvirivanje izvedbe (sa scenografijom divljine kako je vidi slikar Henry

Rousseau, scenski reproduciran na platno veličine deset puta deset metara) gorak osvrt na neodrživost, pa i neprikazivost svijeta nedotaknutog ljudskom mimezom, sama izvođačka grupa, početno odjevena u iste kapute, podvrgnuta istom režimu dramski pojačanog i vođenog pokreta, s istim olovkama i papirima u ruci, sa sličnim koferima i krpljama na leđima, dosta govori o "preživljavanju umjetnosti" isključivo u grupama gdje je princip zajedništva i veoma zatvoren i na svoj način samodostatan.

Opća opasnost?

Paradoks predstave *Istovremeno drugi*, međutim, vezan je za njezin put od početne vježbe iz relativnog sigurnog kampiranja izvođačke grupe do nadasve osigurane izvedbe u kazališnom prostoru, lišene meteoroloških i prostornih rizika. Nikakve, naime, vanjske "opasnosti" po izvođače i njihove knjige nikada nije ni bilo. Priroda ih nije ni zaposjela ni porazila. *Opasnost* je u predstavi čista fikcija. I projekcija. Točnije rečeno, opasnost je točno onoliko politički proizvedena koliko je to ugodno današnjem medijskom okolišu: tako da se svi stalno *nečega* bojimo i *od nečega* bježimo, premda nitko točno ne zna od čega i zašto. Publika, dakako, s nasladom prepoznaje kontekst dobro uvježbane paranoje i rado mu se prepušta. Sa svoje strane, tijekom izvedbe sve više razmišljam kako Ferlinovu predstavu pokreće ideologija nevidljive i neimenovane prijetnje, koja inače savršeno korespondira s mehanizmima zastrašivanja današnje javnosti različitim strategijama "nadolazeće katastrofe". Podgrijavanje panike oko nimalo strašnih *stranih elemenata* konkretno se može pratiti čim pogledamo kao funkcionira kampanja *glasaj protiv homoseksualaca da ne primjetiš da ti je država financijski propala* ili *ukinite besplatno sveučilište da bi narod bio*

još neobrazovaniji i još podložniji zastrašivanjima, što znači da je strah doista ultimativno političko oruđe. Govoreći, pak, o doticaju s divljom prirodom, kao jednim od najvećih mitova devetnaestog i dvadesetog stoljeća, začetog u epohi romantizma, upitno je čak i koliko je kamperski okoliš kao ishodište predstave *Istovremeno drugi* uopće relevantan primjer Rousseauove naivne prašume, reproducirane na stražnjem zidu pozornice. Sa svim svojim tuš kabinama, restoranima i pokrajnjim igralištima tenisa, kampovi su danas luksuzna odmarališta. Predstava *Istovremeno drugi* duboko je obilježena komforom tehnologijskog svijeta, ne samo u procesu rada na predstavi, nego i u načinu korištenja civilizacijskih alatki za konačni produkcijski rezultat, što znači predstavu koja uključuje eksperimentalno snimljeno korištenje zvuka (ukidanje dijaloga u korist čitanja teksta u offu, dok performer obilježavaju promjene perspektive lika podizanjem ruku ili pokretom kao signalom da se čitana dionica odnosi na njih), kao i završno snažne scenske efekte dima i izlivanja vode. Kako je moguće da jednom rukom odbacujemo tehnologiju i njezine trikove, ili se barem pozivamo na *Fahrenheit*, a drugom ih rukom prihvaćamo i dapače veoma se oslanjamo na njih u procesu strukturiranja predstave? Čini mi se da odgovor na ovo pitanje ponovno treba tražiti u fikcijskom modelu predstave u cjelini, s time da čak i bajka traži vrlo precizno motiviranje svojih likova i situacija. Tekst završava novim bijegom likova od zakratko upostavljene civilizacije, ovaj put iz šume prelazeći na morsku pučinu. U tom finalu čak i knjige ostaju iza bjegunaca, zaboravljene. Bježi se bijega radi. Dakako, s novom fikcijskom prijetnjom kao poticajem.

Otvorena budućnost

Ferlinova predstava *Istovremeno drugi* nije dakle ništa manje tehnološki scenski dizajnirana od Pristaševa predstave *Ima li života na sceni* (dramaturzi: Tomislav Medak i Ivana Ivković), ali stav Pristaševa autorskog tima prema toj nužnoj isprepletnosti tijela i njegovih alatki nije ni negativan ni fobičan, već znatiželjan i otvoren prema intersekciji svjetlosnih, konceptualnih, arhitektonskih, koreografskih, znanstvenofantastičkih i scenografskih tehnologija. Prema kritikama riječke, premijerne izvedbe *Života na sceni* do kojih sam uspjela doći (usp. tekst Tatjane Sandalj na plesnascena.hr), početna je verzija predstave uključivala izravnu referencu o spuštanju performerica i publike na Mars te neku vrstu izvještajnog teksta o epizodama Marsove kolonizacije od strane Zemljana. U dvije kasnije izvedbe koje sam gledala u Zagrebu ta je referenca naseljavanja i imenovanja novog planeta odsutna, ali je zato prisutno poigravanje momentom „posljednjeg zapisa sa Zemlje“, čija sniježna pustoš s jedne strane govori o poharanom svijetu, dok s druge strane nagoviještava preživljavanje materijalog preostatka planete – i to na način koji nije samo tragičan, nego i duboko zamišljen, na svoj način i diskretno arkadijski (suha trava, snijeg, sunčani dan, manjak nasljenog prostora). U tom filmskom citatu koji unutar predstave potpisuju Goran Ferčec i Lovro Rumiha citiran je Jacques Derrida, čije izlomljene replike ponavljaju kako „budućnost prema nama stiže mimo svake predvidljivosti i upravo ta je budućnost *zbiljska* budućnost, kao i naša istinska drugost“, prema čijoj smo neizvjesnosti magnetski privučeni. Stope snimatelja u snijegu miješaju se s nečijim tuđim stopama, tijelo nastavlja snimati svoje kretanje, svoje dolaske ili odlaske, ali neka mjera *pristanka na sljedeći korak* (u neizvjesno) uzbudljivo je prisutna i otvorena. I u zavišnom prizoru izvedbe, u kojem izvođačica Ana Kreitmeyer polako pa sve brže pokreće ruke stojeći u

mjestu, vremenom postizući dojam brze vrtnje ljudske vjetrenjače ili stvaranja posve autonomne energije na vlastiti pogon, također susrećemo obostrano prihvaćajuće savezništva čovjeka i okoliša, ono što Dylan Thomas naziva "silom koja zelenom fuzijom pokreće rast biljke jednako kao što pokreće i moje doba", dok John Cage bilježi kako sva naša "Poezija počinje upravo u onom trenutku kad shvatimo da ništa ne posjedujemo", posebno kad shvatimo da ne posjedujemo biosustav Zemlje koju naseljavamo i koristimo. Iako su performer i Pristaševe predstave gotovo uniformno odjeveni u svijetloplava odijela, njihovi odgovori na okoliš same pozornice kao alternativnog sustava, baš kao i na pitanja ekološkog promišljanja održivosti tijela u prostoru, krajnje su individualizirani. Pravdan Devlahović prisutan je kao neka vrsta "tijelonauta" ili istraživača planetarno nepredvidljivih, zabrinjavajuće promjenjivih ili ranjenih granica vlastitog tijela, čije fine obrise, uznemiravajuće prekinutih ili predimenzioniranih linija, sam crta na podlozi ploče koja u početku ostavlja dojam pukog kartografskog označavanja fizičkih granica vlastitog tijela. No upravo je mogućnost da obris noge poprimi dimenzije odsutnosti ili bujanja usko povezana s idejom onoga što Deleuze u svojem tekstu *O liniji* naziva "sposobnošću rizoma da se slomi ili napukne u bilo kom trenutku, jer baš onda kad mislimo da smo u konekciji, rizom počinje slijediti neku posve novu logiku, neku posve novu liniju, neke posve nepredvidljive linije, kao mravinjak koji se neprestano rekonstituiraju, segmentira, teritorijalizira, reorganizira", bježeći od konačne klasifikacije. Devlahović crtežom posve izjednačuje građu tijela i planetarnog sustava, ukazujući na vrlo slojevito poimanje autoportreta kao ekoportreta. Zrinka Užbinec, što ponovno kritički korespondira s Ferlinovom predstavom i njihovim strahom od vatre, ulazi u ples s aparatom za gašenje požara, na različite načine igrajući simetriju

između njegove i vlastite "zatvorenosti" zvuka, izvedbene treme i trajanja pokreta samo tijekom blagog odvrtnja struje zraka koja izlazi iz vatrogasnog aparata. Koreografski materijal Nikoline Pristaš najteže mi je opisati, ne samo zato što se mijenjao iz izvedbe u izvedbu (u jednoj izvođačica koriste posebne rukavice, u drugoj mnogo više inzistira na serijalnosti, dijeljenju i iscrpljivanju istog režima pokreta na nekoliko izvedbenih tijela), nego i zato što je apstraktni jezik ove umjetnice plesa veoma brz u mikropromjenama, fluidan i čitavo vrijeme bogato iznutra motiviran, baš kao i pozadinski ispisan poznavanjem vrlo raznovrsnih tehnika suvremenog plesa. To znači da Nikolina Pristaš u pravilu izvodi neku vrstu autoperformansa, kompleksnog ekosustava koji podsjeća na Fitzgeraldov autobiografski tekst o tome kako se "život uvijek odvija u nekoliko ritmova i na nekoliko brzina u isto vrijeme", stoga ostajući duboko povezana i s mišljenjem pokreta iz tijela Pravdava Devlahovića (čak i kad ne stvaraju formalnu strukturu dueta), budući da Devlahović također proizvodi svojevrsni plesni *overcoding*, s posebnim dodatkom suučesničkog osmijeha neočekivano upućenog prema publici. Svakako je koreografski jezik predstave *Ima li života na sceni* aktivna utopija ovog uprizorenja, jer njegova istančana serijalnost smjera prema novim načinima povezivanja svih ostalih materijala izvedbe, a ne prema zatvaranju performerera u samodovoljni *gestus*.

Knjige

Govoreći, pak, o bibliosustavu obiju predstava, razlike među njima također su znakovite. Izbor knjiga koje nastoje zapamtiti odmetnici Ferlinove civilizacije, inače tematski zaokupljeni "spašavanjem posljednjih

knjiga" od potpune destrukcije, prilično je adolescentski (u pitanju je, kako mi je potvrdila Jasna Žmak, autorski izbor najdražih knjiga samih plesača). Nemam ništa protiv Marqueza i njegovih *Sto godina samoće*, Ecovo *Ime ruže* pravi je bestseller, Augustinove *Ispovijesti* nesumnjiv su klasik i vjerske i sekularne literature na temu gorkog samoprijekora i samoodricanja, Salinger je šarmantan koliko i suvremena japanka autorica Yoshimoto s romanom *Kuhinja*, ali jako mi je teško zamisliti bibliofile pred apokalipsom knjige koji bi se odlučili za tako arbitraran izbor naslova. Usporedbe radi, muzikofili sigurno ne bi dopustili da se zaborave Bach i Beethoven, u korist popularnih bendova dvadesetog stoljeća. Još zaoštrenije rečeno: knjige su također oruđa civilizacije i kulture. Njihova sposobnost da mijenjaju svoj medij (od usmenog pripovijedanja do Kidlea) svakako govori nešto o tome koliko knjige nadživljavaju *neposredni* okoliš svog nastanka, odnosno svjedoči o održivosti pripovijedanja mimo materijalnog medija koji ga prenosi. Štoviše, svako spaljivanje knjiga uvijek funkcionira i kao indirektna pohvala dalekosežnoj intelektualnoj moći čitanja i pisanja, dakle veoma je važno koje knjige predstava izabere "sačuvati" i uopće kakav odnos imaju performer i prema izabranim piscima. Kako je moguće da izvođači na sceni doista programatski *čuvaju* knjige od zaborava (koreografski: skakanje onoliko puta u mjestu koliki je broj stranica neke knjige napamet zapamćen), kad mehaničnost ove radnje više podsjeća na isprazni gimnastički dril? Ili na parodiju "dresure pamćenja" kao takvog? Ferlinovi izvođači svakako su daleko više nego bilo kakvim tekstovima, mnemotehničkim strategijama njihova očuvanja ili književnim citatima zaokupljeni polaganim povlačenjem linije olovkom po praznom papiru, što čini jednu od najmeditativnijih scena izvedbe: svih petero performer (Roberta Milevoj, Matija Ferlin, Claudia Fancello, Tomislav Feller i Liz Kinoshita) sjedaju na

kofere, vade svoje našiljene olovke i povlače ih po papiru, netremice zagledani u publiku. Postaje li ovdje publika topos divljine? Kako bilo da bilo, scena ne razvija uspostavljenu relaciju i predstava nastavlja memoriranje knjiga kao još jednu, sada još komičnije rutinsku sportsku vježbu, a ne kao iskušavanje okusa svake pojedine (ili bar *neke*) riječi i rečenice. Drugim riječima, pamćenje knjiga ovdje je uprizoreno na gotovo mehanički način, ispadajući znatno otuđenije i manje važno od "strasti" kojom se knjige progone i spaljuju. Na razini najzanimljivije dimenzije predstave, scenografije koju potpisuje Mauricio Ferlin, knjige rastvorene na sredini i postavljene tako da se s dvije strane naslanjaju na podlogu poda predstavljaju i "šatore" scenske divljine, sićušne u odnosu na ogromnu reprodukciju Rousseaua i praznu bijelu plesnu podlogu po kojoj se kreću plesači. Tome nasuprot, performer predstave *Ima li života na sceni* citiraju niz autora (Jaquesa Derridu, Timothyja Mortona, Johna W. Campbella, Yonu Friedmana, Vladu Marteka, Heraklita itd), ali tako da su i sami citati pogon ekosustava predstave. Govoreći o održivosti riječi i ideja, one su daleko pažljivije čuvane i osluškivane u Pristaševoj izvedbi, premda briga za *ono što je napisano* nije ni tematski fokus ni izvedbeni zadatak BADco. autorskog tima.

Dar barbarstva

"Kakvo pravo imam biti u šumi, ako šuma nije u meni?", pita se skupljač gljiva i jedan od najvećih umjetničkih inovatora dvadesetog stoljeća, John Cage. Zbilja, kako to da je i Ferlinovoj i Pristaševoj scenskoj ekipi gotovo neizdrživo baviti se domaćim šumama? Jesu li one zbilja samo još potrošeni krajolici, umorne zone već milijun puta viđenih reprezentacija?

Kutije od kartona, biomakete jedne propale civilizacije? Jesu li to ekozone na samom završetku kruga devastacije, jesu li krvožedne kao Rousseauova slika i opustošene kao *Posljednji zapis sa zemlje*? Ili su čak i novi planeti samo kompenzacija za nezadovoljstvo postojećim, uglavom prilično izdržljivim i vitalnim korijenima ljudske vrste koja je, kemijski gledano, sačinjena od istog svemirskog materijala kao i najudaljenije kozmičke destinacije? Mislim da je Cage u pravu. Potraga za novom ekozonom sasvim je sigurno potraga za novim umjetničkim jezikom. Ili, baš kao u pismu koje je Liszt uputio svom prijatelju Chopinu, naša žudnja za *barbarskim svijetom* toliko je jaka i neiscrpna da smo joj spremni posvetiti čitave glazbene partiture. Predstave. Biblioteke književnih naslova. Što je to barbarski svijet? Dvije predstave, *Istovremeno drugi* i *Ima li života na sceni*, na njih daju veoma različite, ali dosljedno profilirane i iscrpne odgovore. Mogli smo ih pogledati u sklopu 30. Tjedna suvremenog plesa. Manifestacije koja također uspostavlja specifičnu, nadasve kratkotrajnu selekciju performativnih vrsta. Bojim se i pomisliti što će biti s ma kojom od ovdje opisanih predstava kad povedemo računa o „plesnom repertoaru“ *ostatka* naše institucionalne godine. I upravo je taj *manjak mjesta* za plesni izričaj, višak izgnanosti (čak i vrhunskih izvedbi), jedan od razloga zašto temu stalne i k tome prisilne deteritorijalizacije plesnih predstava treba gledati kao političko pitanje. U kontekstu sustavne degradacije umjetnosti u Hrvatskoj, političko pitanje broj jedan.