

VJEŽBANJE NEMOGUĆEG



UNA BAUER

**BADco.
VJEŽBANJE NEMOGUĆEG
UNA BAUER**



Una Bauer
BADco.: VJEŽBANJE NEMOGUĆEG

Izdavač
Centar za dramsku umjetnost
Gruška 12, Zagreb

Umjetnička organizacija Oaza
Vladimira Nazora 20, Zagreb

Za izdavača
Matija Prica

Dizajn, prijelom i grafička priprema
Roberta Bratović, Maša Poljanec (OAZA)

Lektura i korektura
Iva Klobučar Srbić, Mima Simić

TRANSKRIPCIJA INTERVJUA
Nika Pečarina, Una Bauer

Recenzenti
dr. sc. Goran Pavlić
dr. sc. Jasna Jasna Žmak

Tisak
Sveučilišna tiskara Zagreb

CIP zapis

ISBN

Objavljeno uz potporu Ministarstva
kulture i medija Republike Hrvatske
i Gradskog ureda za kulturu
grada Zagreba.

IMPRESUM

BADco. VJEŽBANJE NEMOGUĆEG UNA BAUER

⁶ KAZALO RADOVA

¹⁰ **NERAVNI PEJZAŽI
MIŠLJENJA O IZVEDBI**

³² ***A POSTERIORNO* VRIJEME**
IVANA IVKOVIĆ I TOMISLAV MEDAK

³³ **RAD GLEDANJA**
NIKOLINA PRISTAŠ I GORAN SERGEJ PRISTAŠ

¹⁰⁸ **BRIGA KAO LOGIKA
PAŽNJE**
NIKOLINA PRISTAŠ I GORAN SERGEJ PRISTAŠ

¹³⁴ **OPSERVATORIJ KAZALIŠTE**
NIKOLINA PRISTAŠ I GORAN SERGEJ PRISTAŠ

¹⁶⁴ **KRIZA, MELODRAMA I
TRAUMA IZGUBLJENOG:
(NE)MOGUĆI EKOSUSTAVI**
IVANA IVKOVIĆ I TOMISLAV MEDAK

¹⁹⁸ **VJEŽBANJE NEMOGUĆEG
DA OSTANE NEMOGUĆE**
ZRINKA UŽBINEC

²³⁴ **SAKUPLJANJE I
UMNAŽANJE RITMOVA**
NIKOLINA PRISTAŠ I GORAN SERGEJ PRISTAŠ

²⁵⁸ **TEMELJNI
KOREOGRAFSKI PRINCIPI**
NIKOLINA PRISTAŠ I GORAN SERGEJ PRISTAŠ

²⁸⁸ **DIJELJENJE RADOSTI**
PRAVDAN DEVLAKHOVIĆ

³¹⁶ **KONTRAJNTUITIVNO
KRETANJE**
NIKOLINA PRISTAŠ I GORAN SERGEJ PRISTAŠ

³⁴² **NEOSOBNA SJEĆANJA**
NIKOLINA PRISTAŠ I GORAN SERGEJ PRISTAŠ

³⁷⁴ **PLES IZMEĐU**
ANA KREITMEYER

⁴⁰² BIBLIOGRAFIJA

⁴⁰⁴ KATALOG POJMOVA

⁴¹⁰ RECENZIJE

RAD PANIKE 219, 301, 380, 381, 382,
386, 399, 401

**WHATEVER DANCE
TOOLBOX** 244, 281, 366, 398

rePUBLIKA U ORKESTRU
374, 375, 376, 380

NEMOGUĆI PLESovi 198, 199,
202, 205, 210, 374, 375, 379, 380, 385, 387, 388

ISKOP 25, 380, 390, 391, 392, 393, 394, 395,
396

VREMENSKE BOMBE 26, 32, 33,
36, 40, 42, 44, 48, 59, 60, 81, 102, 104, 106, 117

SPORE 86, 92, 100, 102, 104, 106, 108, 109,
110, 112, 115, 121, 125, 128, 130, 169, 234, 235, 243,
252

**INSTITUCIJE TREBA
GRADITI** 28, 37, 40, 46, 63, 187, 286

STRANAC 135, 136, 148, 151, 152, 158, 161,
162

MANJE ZLO 88, 206, 211, 214, 217, 218,
222, 234

STRGANE IZVEDBE 258, 259, 260,
271, 336

**DODATAK HISTERIJE,
UBRZANJA... MELODRAMA**
166, 168, 170, 171, 176

PRIRODU TREBA GRADITI
35, 36, 37, 38, 187, 188, 190, 285

**TVolution WILL NOT BE
TELEVISED** 170, 171, 214

IMA LI ŽIVOTA NA SCENI?
36, 40, 180, 181, 187, 191, 206, 223, 224, 249, 250,
260, 285

**POLUINTERPRETACIJE
ILI KAKO OBJASNITI
SUVREMENI PLES
NEMRTVOM ZECU** 89, 240, 257,
260, 284, 316, 326

LIGA VREMENA 10, 33, 36, 70, 88, 98,
181, 224, 225, 226, 227, 230, 288, 289, 290, 384

1 SIROMAŠAN I JEDNA 0
18, 36, 44, 48, 56, 58, 64, 67, 70, 76, 83, 178, 245,
277, 278, 380, 384

PROMJENE 36, 70, 159, 227, 232, 262,
282, 380

**MEMORIES ARE MADE OF
THIS...** 88, 90, 135, 139, 161, 178, 181, 227,
244, 247, 262, 279, 325, 328, 337, 342, 344, 348,
356, 361, 363, 366, 369

FLESHDANCE 75, 79, 91, 132, 159, 160,
256, 258, 260, 261, 262, 264, 269, 270, 272, 274,
275, 276, 277, 281, 283, 284, 295, 298, 300, 304,
338, 364, 366, 369, 397

WALK THIS WAY 292, 296, 297, 306

**DIDEROTOV NEĆAK, ILI
KRV NIJE VODA** 280, 307, 400

ČOVJEK.STOLAC 262, 280, 281, 301,
302, 312, 313, 339, 360

DELETED MESSAGES. 88, 90,
179, 280, 281, 283, 325, 369, 379, 397

SOLO ME 159, 161, 281, 283, 296, 310, 311

REBRO 88, 161, 281, 283

NERAVNI PEJZAŽI MIŠLJENJA O IZVEDBI

Ova je knjiga serija razgovora s članovima grupe BADco. i izlazi netom nakon što je grupa proglasila kraj svojeg djelovanja. Izvedbeni kolektiv BADco. osnovali su 2000. koreografinja Nikolina Pristaš (tada Bujas) i koreograf Pravdan Devlahović, te dramaturginja Ivana Sajko i dra-

maturg Goran Sergej Pristaš. Razgovori su vođeni s najustrajnijim¹ članovima kolektiva: Pravdanom Devlahovićem, Anom Kreitmeyer, Ivanom Ivković, Tomislavom Medakom, Nikolinom Pristaš, Goranom Sergejem Pristašem i Zrinkom Užbinec.

U predstavi *LIGA VREMENA* (2009), BADco. se bavi prošlim projekcijama bu-

dućnosti, nekadašnjim idejama o tome kako će izgledati ili kako bi trebala izgledati budućnost koja (još uvijek) nije došla. Ta utopijska imaginacija danas postoji samo kao historijska činjenica. Njihov interes za prošlost koja je željela i zamišljala neku budućnost indirektno je utjecao na organizaciju ove knjige. Pristupila sam vremenu u radu BADco.-a kao da izvrćem sistemske procese organizma pretvarajući ih u vanjsku kožu, kao da zamjenjujem krvožilni sustav ili kostur za površinu kože.

Razgovori počinju od njihova posljednjeg projekta i ljušte se prema prošlosti. Naglasak je stavljen na procesualnost uz temeljnu pretpostavku da je jednako zanimljiv proces nastanka predstave kao i sam "proizvod" odnosno gotova predstava. Krenula sam od jednostavne ideje vraćanja u vremenu, dakle od pokušaja da razgovaram o njihovim predstavama unatraske, počevši od sadašnjeg trenutka, jer je prošlost uvijek posljedica sadašnjosti, barem koliko i obrnuto. Međutim, stvar se naravno neminovno komplicira jer taj je sadašnji trenutak sada već tadašnji, i uvijek bi

¹ Kad kažem ustrajan, ne mislim nužno na onog koji je ostao do kraja ili koji je tu bio otpočeka, već na onog čiji je (umjetnički) život bitno, možda i primarno, određen dugotrajnim sudjelovanjem i radom u BADco.-u.

neminovno bio tadašnji u svakom trenutku uzimanja knjige u ruke, čak i da se razgovori nisu počeli voditi početkom 2017.

Ono što me privuklo BADco.-u njihova je konceptualna i afektivna neuhvatljivost, osjećaj i ideja da ti kao gledateljici uvijek nešto izmiče, nešto što još trebaš vidjeti, ili čuti, ili osjetiti, ili razumjeti, i potencijal koji ta neuhvatljivost stvara. Željela sam dokumentirati procese stvaranja te neuhvatljivosti, na jednom mjestu okupiti svjedočanstva iz prve ruke o tome kako nastaje ta neuhvatljivost, i željela sam je barem malo uhvatiti u trku i zadržati, uzemljiti.

Razgovarala sam s BADco.-om o tome *kako* rade svoje izvedbene radove, kojim se umjetničkih postupcima služe i koje su njihove umjetničke vrijednosti, eksplicitno formulirane. Inicijalno, i sad već jako davno, ova je knjiga bila zamišljena kao zbirka eseja raznih autorica i autora o BADco.-ovim radovima.

Nakon dugotrajnog procesa rada postalo mi je jasno da zapravo priželjkujem objavljivanje drugačije knjige, koja bi *prethodila* zbirci eseja posvećenih radu BADco.-a: knjige iz koje bi direktno progovaralo višeglasje jednog umjetničkog kolektiva. BADco.-ovci, naime, nisu samo radili predstave, oni su prije svega razvijali vlastitu metodologiju rada, umjetničke strategije i taktike. Oko toga su vrlo promišljeni i svjesni. Neki od njihovih umjetničkih postupka mogu se deducirati iz samih radova, ali puno toga ostaje *zakriveno* samom predstavom kao rezultatom. Učinilo mi se bitnim potaknuti ih na eksplicitniju artikulaciju genealogija nastanka njihovih radova, s naglaskom na mjesta u kojima se pojedini članovi kolektiva preklapaju, ali i na one u kojima se razilaze. Puno se toga njima samima kao umjetničkom kolektivu i njihovim suradnicima podrazumijeva, i čini očitim, a nekad se i zaboravi, kako vrijeme prolazi, te ostaje dio samo njihove unutarnje povijesti. Uz dugotrajno postojanje, uvijek se razvija specifičan jezik, koji *outside-rima* nije nužno čitljiv. Željela sam zabilježiti što oni *misle* da rade kad rade to što rade, odnosno, preciznije, kako su došli do toga. I još više, što svatko od njih misli da radi kad radi, izvodi, živi predstave BADco.-a.

2 Na primjer: *Whatever #3, Post-Hoc Dramaturgy: reflections on poetics of presentation and circulation in performing arts* (Zagreb: BADco., 2012). Vidi: <http://badco.hr/publications-item/whatever-3-4/>; *Responsibility for Things Seen: A Reader*, ur. Petar Milat (Zagreb: BADco., 2011); BADco. & Daniel Turing, *Whatever Dance Toolbox: Manual* (Zagreb: BADco., 2011); *WHATEVER #1*, ur. Goran Sergej Pristaš (Zagreb: BADco., 2008); *Time and (In)completion: Images and Performances of Time in Late Capitalism*, ur. Tomislav Medak i Goran Sergej Pristaš (Zagreb: BADco., 2014).

3 Goran Sergej Pristaš, *Exploded Gaze* (Zagreb: Multimedijalni institut, 2018).

Njihov je rad uvijek bio popraćen brojnim publikacijama, simpozijima, uređenim izdanjima i kolekcijama tekstova², ali ostalo je prostora da se pažnja posveti njihovim metodama rada i nekoj životnosti samog umjetničkog kolektiva, koji ne funkcionira kao blok uniformnih ideja, kao kompaktna izjava za javnost u vidu teksta za programsku knjižicu, nego često curi i prelijeva se u raznim smjerovima, ponekad suvereno i autoritativno, ponekad ponavljajući se, ponekad zamuckujući. Goran Sergej Pristaš je formulirao vlastitu poetičku poziciju, koja je u velikoj mjeri utkana u onu BADco.-a u svojoj knjizi *The Exploded Gaze*³. Ova je, pak, knjiga vođena idejom da je ostalo prostora i za rahlije strukture, očitija pitanja, naivnije ideje i propusnije dijaloge oko nekih konkretnih praksi BADco.-a, kao i oko dinamike umjetničkih artikulacija njezinih članova.

BADco.-ov rad često upućuje na neki drugi rad, i odgođen je u nekom drugom smjeru. To se, također, djelomično događa i u ovoj knjizi, jer oni nisu umjetnički pogon koji stvara u zaštićenom mjehuru odvojenom od okolnosti svog djelovanja, čak i kad bi tako nešto uopće bilo moguće. Oni su ga itekako svjesni, i afirmiraju ga kroz svoje djelovanje. Upućujem posebno na raspravu o radu i poziciji umjetnika u intervjuu s Tomislavom Medakom i Ivanom Ivković⁴ → 50. Ta je rasprava, iako se odmiče od problematizacije samih predstava, itekako bitna za kreaciju horizonta mišljenja jednog konkretnog povijesnog trenutka na umjetničkoj i kulturnoj sceni u Hrvatskoj i svijetu (kao što sam već na-

pomenula, razgovori su vođeni od 2017. pa do danas).⁴ BADco. i njegovi članovi, zajedno i pojedinačno, bili su, jesu i bit će bitni akteri kulturnoumjetničke scene u Hrvatskoj, čak i nakon formalnog gašenja BADco.-a, jer su svojim promišljanjima i djelovanjima kreirali

4 Zanimljivo ju je čitati i u jukstapoziciji sa raspravom Nikoline Pristaš i Sergeja Pristaša → 49, te s komentarom Zrinke Užbinec na predstavu *Promjene* → 227.

neke od kriterija za vrednovanje i usmjerenje same nezavisne (umjetničke) scene, kroz BADco., ali i kroz svoje druge aktivnosti i interese koji se često uvezuju i sa radom same skupine. Čini mi se da⁵...

BADco. vidim kao društveno-umjetnički organizam/stroj, koji se transformirao kroz različite stanice/predstave/projekte u svom procesu formacije i organizacije. Ova knjiga tom organizmu omogućuje da govori za sebe, ono što misli da jest, u svojim različitim manifestacijama, da to čini kao kolektiv, kao niz individua, kao razgovor parova, kao formacija skupa umjetničkih ideja, kao niz određenih preokupacija, kao skup ljudi i umjetnika, kao sudar i suživot dramaturginje i izvođača, teoretičara i koreografinje, doživljaja, apstrakcija i emocija.

Pokušala sam omogućiti da individualnost različitih glasova koji čine BADco. dođe do izražaja, ali ne nauštrb tendencije sistemskom mišljenju i strasti prema jakim konceptima koju su afirmirali kao način svoje javne prezentacije. Kad kažem jaki koncepti mislim na one koji su jaki zato što su često odgođeni, pa su se sposobni transformirati u nešto drugo. Dajući im priliku da govore konkretno o svojim predstavama i projektima, željela sam na drugačiji način otvoriti pitanje njihova autorstva. Programske knjižice za BADco.-ove predstave uvijek sadrže snažno kontroliranu izjavu o tome što je to što gledamo. Iz programskih knjižica ne vire konci neslaganja, odustajanja, one uvijek sadržavaju tekst oko kojeg su se članovi morali dogovoriti. Postoji određena vrsta prisile na slaganje, na to da se radi o zajedničkom proizvodu iza kojeg svi staju i u koji svi vjeruju. Artikulacija često poravnava neravnine nastale u procesu rada na predstavi. Ono što sam htjela da se vidi iz

5 Dok sam pisala upravo ovu rečenicu, 29. prosinca 2020. u 12:19 došlo je do potresa jačine 6,2 čiji je epicentar bio nekoliko kilometara od Petrinje. Potres se osjetio u cijeloj regiji, u Ljubljani i Beogradu, a čak i do Graza. U potresu je poginulo sedmero ljudi, a materijalna je šteta golema. Vidi: <https://www.theguardian.com/world/2020/dec/29/strong-earthquake-strikes-central-croatia>. Navodim ovo kako bih usmjerila pažnju na materijalnost teksta, na fizičku činjenicu njegova nastajanja u konkretnim okolnostima. Tekstovi operiraju s idejama i apstrakcijama, ali njih uvijek piše netko tko je u tom trenutku živ, diše, boji se ili uživa. Svaki je tekst samo jedna od manifestacija podteksta, samo jedan odabir na pozadini svega onog izostavljenog. Ovu ću rečenicu ostaviti otvorenom. Niti uz najbolju volju ne mogu se sjetiti što sam htjela napisati u trenutku kad je došlo do potresa. Ali čini mi se bitnim da ostane upravo ovakva, kao eksplicitni podsjetnik na prekide, pauze i prodore neplaniranog u naše apstrakcije.



RESPONSIBILITY FOR THINGS SEEN. PR design. Spiralno od lijevoga donjega kuta: Zrinka Užbinec, Goran Sergej Pristaš, Nikolina Pristaš, Tomislav Medak, Pravdan Devlahović, Lovro Rumiha, Ana Kreitmeyer i Ivana Ivković. Venecijanski bijenale. 2011. Fotografija: Dinko Rupčić

ove knjige jest stvarnost razlike, ne razlike kao sukoba, već jednostavna činjenica da će dva člana BADco.-a na pitanje o genealogiji jedne predstave odgovoriti na bitno drugačije načine. Zato što im metodološke postavke njihova rada to omogućuju, zato što su stvorili temelje da mogu okolnosti nastanka svoje predstave, načine ulaza u nju, systemske konstelacije koje su je proizvele, misliti na prilično različite načine. Zanimalo me čuti koji su temeljni principi njihova rada, kako misle ono što rade, do čega im je stalo i zašto, te kako dolaze do onoga do čega im je stalo. Ali zanimalo me i razlikuju li se u tome, i kako se manifestira tenzija između kolektiviteta i pojedinca, općenitosti i pojedinačnosti, kolektivnih tendencija i pojedinačnih htijenja, onih koji misle *opće* i onih koji misle *pojedinačno*. Nisam željela sa svima razgovarati odjednom kao s grupom, već sam se usmjerila na specifičnosti glasova, pokušavajući omogućiti tekstualnu inscenaciju, s jedne strane njihovih artikuliranih koncepta, ali s druge strane i individualne doprinose grupnim dinamikama, partikularne interese i preokupacije, kako različiti članovi BADco.-a vide sebe unutar same grupe.

Ova je knjiga razgovorni arhiv, koji jest uhvaćen u tekstu i otisnut na stranicama knjige, ali istovremeno je i nedovršen. Mjestimice je ostavljena grublja razgovorna struktura, momenti ponavljanja, ista pitanja koja rezultiraju pomacima u mišljenju, ali i neke nedorečenosti. Članovi BADco.-a mjestimice se referiraju jedni na druge, nekad s pogrešnim pretpostavkama o tome što će drugi reći, nekad s ispravnom projekcijom mišljenja drugog. Nešto od toga sam željela zadržati, neke nepreciznosti, ponavljanja s varijacijama i ne sasvim ispeglanu strukturu. Željela sam istovremeno djelomično zadržati i organsku strukturu razgovora, koji obično skrene u razne rukavce, drugačije od svojih inicijalnih pitanja. Ali sam, kao i BADco., radila naravno i na njenom zauzdavanju, jer pretjerana “organ-skost” nije lagana za čitanje, a nije ni zanimljiva.

Voljela bih također i da se ova knjiga uzme u ruke kao svojevrsan udžbenik, priručnik, primjer jednog umjetničkog djelovanja koje je poopćivo i hrabro u svojoj

težnji apstrakcijama i u svojoj ustrajnosti u formiranju jednog umjetničkog jezika. Iako mi je jasno da ova knjiga nije posve pitka i zahtijeva određeno predznanje i intelektualnu ambicioznost, ono što je primarno njen fokus jest kako se umjetnost artikulira i proizvodi vlastitu disciplinu razumijevanja, i u tom smislu nadam se da će ona komunicirati izvan uskih krugova određenog tipa umjetničkog propisivanja vrijednosti. Ne utvaram si da je ona posve demokratska u svojoj težnji za objašnjavanjem. Ipak, ponekad postavljam krajnje jednostavna pitanja, i dosadno se borim za objašnjenje. “Nalog da se stvari moraju objasniti je po meni jedan od ključnih naloga koji se postavlja prema kazalištu i općenito umjetnosti danas. Neki su se drugi aspekti mogućih načina uspostavljanja sklada izgubili jer je taj interpretativni modus postao dominantan. Pitanje kompozicije, koje znamo iz apstraktne umjetnosti, a nekad je fasciniralo ljude, danas više nije na isti način moguće koristiti zato što se postavlja ta urgencija transparentnosti, urgencija objašnjavanja, razumijevanja...”^{→ 142} kaže Sergej. Smatram, naprotiv, da u ovakvu kontekstu nema straha od pretjerane očitosti, jer će svako “objašnjavanje” i pokušaj rasvjetljavanja stvoriti novi prostor dvosmislenosti i kreativnih interpretacija izgovorenog odnosno napisanog.

Nadam se da će ova knjiga koliko izazvati toliko i zadovoljiti znatiželju. Radi se o svjedočenju o dvadeset godina dugoj povijesti jedne važne umjetničke skupine. Ipak, fokus nije na kronološkoj dimenziji ili na faktografskom nabranju, već na definiranju i elaboriranju postupaka koji su se sedimentirali i ustalili kao izraz poetike BADco.-a. U tom smislu razgovor o predstavama fokusiran je na to da se detektiraju logike mišljenja i strategije proizvodnje, a ne na zaustavljanju na jedinstvenosti predstave-proizvoda. Naglasak je razgovora na predstavama iz završnog i srednjeg perioda djelovanja BADco.-a, kada se njihova poetika već uvelike profilirala. Stoga glasovi nekih autorica koji su bili važnim dijelom formiranja BADco.-a, poput Ivane Sajko, nisu uključeni u ove dijaloge, iako to ne umanjuje njihov doprinos i relevantnost u povijesti nastanka BADco.-a.



1 SIROMAŠAN I JEDNA 0. Pravdan Devlahović, Goran Sergej Pristaš, Nikolina Pristaš, Tomislav Medak, Ivana Ivković, Ana Kreitmeyer, Zrinka Užbinec. 2011. Fotografija: Marc Twain. → 36, 44, 48, 56, 58, 64, 67, 70, 83, 178, 245, 277, 278, 380, 384

Nema, naravno, ekvivalencije između načina na koji je predstava nastajala, referenci koje su se spominjale i načina na koji je moguće gledati je. Ono što predstava na kraju bude, uvijek je različito od onoga što je dovelo do njezina nastanka. Ali mislim da je važno da postoji prostor da, kad pitam Anu Kreitmeyer jesu li problematizirali pitanje plesne notacije u *Nemogućim plesovima* i ona mi kaže da predstava nema nikakve veze s tim, da upravo to ostane zabilježeno *kako bih* u nekom budućem tekstu o *Nemogućim plesovima* mogla opušteno spekulirati oko veze između *Nemogućih plesova* i pitanja plesne notacije, sa sviješću da ta promišljanja nisu činila misaoni okvir nastanka predstave, iako bi mogla tvoriti dio misaonog okvira njene interpretacije.^{→ 385} Kao učenica i učiteljica u području izvedbenih studija, teatrologinja, povremena plesna i kazališna kritičarka i možda najviše od svega, nastavnica na Akademiji dramske umjetnosti, često osjećam nelagodu imaginirajući iznova predstave o kojima pišem i pitajući što je to što ja upisujem u njih, a što je ono što *jest* tamo, iako je iluzorno misliti da bi se ta razlika ikad mogla strogo odrediti.

U pismu datiranom 4. studenog 1966. Harold Pinter odgovara grupi učenika koji traže skrivena značenja u njegovoj drami *Kućepazitelj* (*The Caretaker*). Pod točkom 9. i 10. stoje sljedeće tvrdnje: “Buddha je Buddha”, “Koliba je koliba”. Ovaj izrazito duhovit i ponešto okrutan napad na ideju interpretacije kao onog što stoji “iza nečega” i, više od svega, na ideju da je autor jamac značenja vlastitog djela, završava, pak, prilično zanimljivim spominjanjem upravo autorove namjere. Pinter piše: “Uvjeravam vas da namjera nije bila da ovi odgovori na vaša pitanja budu duhoviti.”⁶ Kao da bi namjera ikad mogla biti “impersonalna”, a ne upravo Pinterova. I kao da ne bi, da je sva informacija u tekstu uvijek sadržana u tekstu samom (koji, eto, neprosvijećeni nažalost ne znaju čitati), bilo posve redundantno Pinterovo

6 U originalu, rečenica glasi: “I assure you that these answers to your questions are not intended to be funny.” Postoje elegantniji prijevodi od ovog mog, ali važan mi je naglasak na namjeri, iako je Pinter formulira kao da nije njegova već *svoja* vlastita. Vidi cijelo pismo: <https://pintermonamour.com/en/2019/05/03/3091/>. Tekstovi ili predstave, naravno, nekad rade ono što oni hoće, a ne uvijek ono što se od njih hoće, ali i ta čitanja autonomije teksta morao je netko proizvesti. Sam tekst o sebi nikad ne kaže ništa apsolutno.

naglašavanje da se ne šali. Paradoksalno, posljednom rečenicom Pinter upravo dovodi u pitanje vlastite implicitne tvrdnje. Naime, to da autorica nije jamac značenja vlastitog teksta, ne znači da autorica nema koncept toga što misli da piše kad piše i koje su joj stvaralačke strategije. I da ta informacija nije relevantna. Kao da se i tekstovi i predstave ne proizvode putem razumijevanja koliko i putem nerazumijevanja odnosno naizgled pogrešnih razumijevanja. Ono što autorica misli da piše/stvara/režira/izvodi ponekad neće biti i ono što je on napisala/stvorila/izrežirala/izvela, a ni ono što je publika/dio publike/netko u publici vidjela/osjetila/domislila. Ali to nećemo riješiti diskvalificiranjem samog rada kao “nekomunikativnog”, već je upravo to prostor koji otvara brojna pitanja o koncepcijama vrijednosti i organizacijama pažnje, koje su po mom mišljenju bitnije od često arbitrarnih i promjenjivih tvrdnji o tuđoj ispravnosti i umjetničkim postignućima.

Na sljedećih nekoliko stranica ukratko ću sumirati neke od ključnih umjetničkih postupaka u radu BADco.-a. Postoje dvije dominantne koncepcije koje pogone ovaj kolektiv i koje se međusobno nadopunjavaju, iako nisu u potpunosti kompatibilne. Jedna je ona o umjetnosti za koju je bitno da bude dio urgentnog društvenog projekta jer uvijek odražava društvene odnose i njihova je refleksija (iako nije i njihova sluškinja), a druga je ona o društvenom projektu, koji je, zapravo, supsumiran estetskom načinu života, odnosno ona u kojoj su društveni odnosi ipak primarno materijal za umjetničku obradu⁷. To je, konkretno, vidljivo u načinu na koji, primjerice, Tomislav Medak analizira konstituiranje modernog plesa u razdoblju konsolidacije kapitalističkih industrijskih odnosa, ili kontaktnu improvizaciju kao reakciju na post-ratno iskustvo i potrebu za ohrabivanjem nekonfliktnih oblika komunikacije, ali i u generalnom načinu na koji je za Medaka umjetnost rezultat niza institucionalnih mehanizama koji proizvode simboličke okvire za razumijevanje nečega kao umjetnosti. S druge strane, Goran Sergej Pristaš

7 Ivana Ivković svojim pitanjem “Bavi li se itko više time [pokušajem osmišljavanja društvenog projekta novog čovjeka] osim umjetnika?” izravno povezuje te dvije koncepcije.

formulira svojevrstu vjeru u “poetički kapacitet čovjeka” da “stvari nešto što se ne da iscrpiti konzumacijom, da stavi nešto u postojanje, a ne samo da učini nešto”.^{→ 53} I u tom smislu njegova vjera ima apsolutnu i izvanvremensku dimenziju u neiscrpivosti vrijednosti umjetnosti, kao kontrast onom što bi Tomislav Medak nazvao općim opadanjem relevantnosti umjetnosti.^{→ 74}

Ovako bih pobrojila polazišne točke, temeljne orijentacijske momente umjetničke proizvodnje, prvenstveno dramaturške i koreografske, koje je BADco. formulirao nakon godina rada:

1 — Zainteresiranost za nepredodivo. Imenovala ga je Ivana Ivković, a povezano je s tim da je ključno pitanje kojim se BADco. bavi kako (kazališno) polje koje je temeljno pristrano prema *prikazivanju* rekonstituirati kao ono koje se bavi proizvodnjom samom.

2 — Iscrpljivanje problema. Radi se o tome da se određeni pojam iscrpljuje tako što se dovodi u vezu s cijelim nizom drugih pojmova, po svojevrstnoj horizontalnoj liniji, a ne da se iscrpljuje dubinskim ulaskom odnosno vertikalnim prodorom u srž samog pojma. Istraživanja BADco.-a temeljno su metonimijska, dok je metafora percipirana kao uljez (iako neki članovi grupe, poput Pravdana Devlahovića, obilato koriste metafore, ilustracije i slike, ali više kao vlastiti poticaj za izvedbu). S druge strane, iscrpljivanje ima i svoju koreografsku manifestaciju, koja se više tiče različitih plesnih varijacija, organizacije istog pokreta po drugačijim osima i slično.

3 — Transformacija opsega pojmova. Navedena logika mišljenja ujedno je i primjer određenog tipa komunikacijske izmještenosti koju BADco. prakticira i koja često uobičajenim riječima daje nova značenja. Primjerice, “briga” za neke članove BADco.-a znači “logiku pažnje”, odnosno fokus na to s kojim se tipom pažnje tretiraju objekti u prostoru. Ona je namjerno lišena ikakve psihološke dimenzije i u tom bi se smislu mogla okarakterizirati “plošnom”. Ali ona ima vrlo širok domet i obuhvaća brojne kombinacije i rekombinacije pojmova “oko” nje. Također,

primjerice, njihov interes za Camusova *Stranca* interes je za “ekstremnu osvjetljenost”, za sliku sunca koje udara u glavu glavnog junaka, kroz koji se dolazi do “logike transparentnosti”, koja onda postaje temelj interesa predstave i način “upotrebe” romana. Dobar je primjer i redefinicija ideje prirode kroz projekt *PRIRODU TREBA GRADITI* ^{→ 35, 36, 37, 187, 190, 285} : “*PRIRODU TREBA GRADITI* pokušaj je promjene senzibiliteta za sam pojam prirode. Priroda (...) je u neposrednoj blizini, u tom sklopu između topline, smetlišta i tržnice Jakuševac.” ^{→ 35}

4 — Prevođenje. Povezano s prethodnim funkcionira i nedostatak interesa za *interpretaciju* nekih članova BADco.-a, s kojom je, za njih, ponovno problem njena metaforička orijentiranost odnosno zamjena određenog pojma njemu sličnim, po određenoj logici usporedbe koju se najčešće može relativno lako detektirati i koja je uglavnom konačna. BADco. je generalno zainteresiran za “prevođenje”, koje, opet, pojedini članovi vrlo specifično shvaćaju. Prevođenje bi bilo za njih pretvaranje nečeg iz jednog medija u drugi, ali ne u reprezentacijskom smislu koji bi bilo lako dekodirati, već u trećem ili četvrtom koraku udaljenosti od originala, koji često ne sadržava tragove vlastite genealogije u izvedbenom momentu koji je predstavljen publici. Kao što opisuje Tomislav Medak, “...primijeniš formalne principe nečega što je neprenosivo na teatarsku situaciju (film) i kroz njih pokušavaš izvesti teatarsku situaciju. I nije to samo film, primjerice u *MEMORIES ARE MADE OF THIS* to je tlocrt parka La Villette i objekti organiziraju unutrašnje odnose u tijelu plesača.” ^{→ 60}

Tako BADco. “prevodi” apstraktne pojmove u konkretne fizičke zadatke, ali pritom, naravno, izbjegavajući ilustrativnost ili doslovnost.

5 — Fusnote ili izvedbene bilješke. BADco. se opire narativnim i *plot-based* dramaturškim logikama, i u tom smislu izvedbene bilješke omogućavaju da se organizira odnosno rasprši pažnja. Fusnote omogućuju određenu simultanost odnosno razvedenost fokusa, paralelizam ali i prezentacijsku varijabilnost kroz transformaciju istog

materijala u različitim segmentima izvedbe. Tako se dobiva višestrukost i izvođačke i gledateljske pažnje. Radi se o simultanoj montaži, usložavanju i uvišestručenju perspektiva, mišljenju kroz preskakanje.

6 — Montažna logika. Inzistiranje na diskontinuitetima, koji nisu “prirodni” kazalištu, otpor linearnoj progresiji, afirmacija drugačijih vremenskih struktura i uopće mogućnosti zaokruženog kraja.

7 — Disjunktivna sinteza. Stavljanje u odnose stvari koje se ne bi konvencionalno ni intuitivno povezivale, i potom imaginiranje i proizvođenje načina njihova povezivanja. Rad s metatekstom i referencama.

8 — Distanca spram prezentiranog. Ona bi se mogla artikulirati na različite načine, s jedne strane kao izmještanje pogleda gledatelja u poziciju onog koji gleda vlastito gledanje, s druge strane kao de-identifikacija s onim što se događa na sceni, i svijest o naučenosti načina percepcije i uzorcima proizvodnje afektivnosti.

9 — Cureća situacija/ cureći žanrovi. Radi se o uplivu određenih (filmskih) žanrova u doživljaj i konstrukciju predstave, poput SF-a, ili horora, ili slapsticka, ili komedije.

Koreografski postupci zahtijevaju pak vlastite odlomke. Dobar primjer za to kako BADco. proizvodi materijal za pokret je *rukorad* iz predstave *1 SIROMAŠAN I JEDNA 0*. *Rukorad* je naime nastao tako što su izvođači počeli koristiti svoje ruke kao alate odnosno *umjesto* alata kojima bi se ruke inače služile, dakle koristiš ruke kao da su škare, umjesto kao nešto što drži škare. De-funkcionaliziranje alatke proizvodi temelj za plesni pokret. Ali ključno je pritom odvajanje pogleda odnosno distanciranje pogledom od dijelova vlastitog tijela, kojim se postiže određena tjelesna fragmentacija. Naglasak je, s druge strane, na *shadow movements*, svim onim labanovskim suvišnim pokretima koji su posve nefunkcionalni i izmiču plesnoj disciplini.

Kao što nam opisuje Nikolina Pristaš, temeljni okvir plesnog djelovanja BADco.-a je strogo strukturirana improvizacija koja kreće od definiranih propozicija, dok sam pokret nije fiksiran, nego je rezultat fiksirane i tjelesno

sedimentirane logike mišljenja o tome kako se pokret izvodi. I u tome, BADco. se opire konvencionalnim logikama kretanja, kao npr. u *FLESHDANCEU* gdje je pokret organiziran tako da klizi *uza* zid, umjesto *niz* zid. Pokreti različitih izvođača međusobno su ritmički sinhronizirani i komuniciraju, usklađuju se po određenim signalima, iako nisu niti istovjetni, već svatko radi svoje.

Kod BADco.-a koreografski fokus kreće od neke mogućnosti kretanja, poput okreta, i toga što on implicira u odnosu prema gravitaciji i slici tijela. Ili pak od, primjerice, načela “kolanja”, kao što je bio slučaj u *MELODRAMU*, ili od uvjetovanja paralelizma i simetrije kao u *POLUINTERPRETACIJAMA*, → 89, 240, 257, 260, 284, 316 modulirane u odnosu na pomične osi. Dobar je primjer i pretvaranje dekonstruktivističkih arhitekturnih principa u koreografsko uvjetovanje ideje razlomljenog i ponovno sastavljenog tijela. Jedan od koreografskih principa bio je i odustajanje, u *ISKOPU* → 380, 390, 391, 394, 396, gdje se entuzijazam zahuktalog pokreta vrlo brzo lomi kroz odustajanje i prekidanje.

Koreografski postupci reflektiraju generalne karakteristike BADco. poetike, pa je tako i koreografski naglasak na lomovima u pažnji, na odvajanju usmjerenja tijela od usmjerenja pokreta, jednog dijela tijela od drugog, i na pokušaju proizvodnje određene proračunate neusmjerenosti i nedorečenosti izvođačkog fokusa, koja je uvijek rezultat dugotrajnog i posvećenog rada, kao što je osobito vidljivo iz razgovora sa Zrinkom Užbinec, Anom Kreitmeyer i Pravdanom Devlahovićem. Izvođački, ti su koreografski postupci iznimno zahtjevni jer često uključuju kombinacije pokreta koji su kontrainuitivni i često nemogući za izvesti, jer uključuju kontradiktorne upute, u želji da se poništi rad težine i inercije.

[Pulls off several layers at once.]

What a tiresome quantity of the things!

When will I uncover the core within these rings?

[Pulls the whole onion apart in a burst of irritation.]

Well, I'll be damned! I've pulled the thing apart



VREMENSKE BOMBE. Kadrovi iz filma. 2016. Fotografija: Dinko Rupčić.
→ 33, 36, 40, 44, 59, 106



INSTITUCIJE TREBA GRADITI. Dom mladih. Split. 2016. Fotografija: Tomislav Medak.
→ 40, 187, 286

⁸ Henrik Ibsen, *Peer Gynt and Brand*, prev. Geoffrey Hill (London: Penguin Classics, 2016).

and, what d'you know? It doesn't have a heart. Nature is exceedingly witty, is she not?"⁸

Ruske lutkice odnosno babuške česta su metafora, kao i luk bez središta u Peer Gyntu.

I nije neobično da je njihova idejna slika koliko potrošena toliko i neiscrpna, replika bez originala koji bi se mogao replicirati. Kad otvaraš babušku možda ćeš i doći do one najmanje, ali istovremeno znaš da i ta najmanja stoji samo za one još manje, uvijek još manje, za one unutar kojih je uvijek još jedna manja verzija njih samih koja je opet samo utroba za novu utrobu. Babuške žive dok ih otvaramo i iznenađujemo se koliko ih još ima, ili nas pak hvata zamor od repeticije. Babuške žive jer sugeriraju čvrstoću i kompaktnost, a rastvaraju se u vlastite površine koje štite i razotkrivaju. Babuška se mora rascijepiti da bi izašla nova babuška, ali babuška će se ponovo sastaviti kao da ništa nije bilo. Babuška je ideja nikad završenog projekta, cjelovitog i rascijepljenog, identičnog i drugačijeg, svojevrsan perpetuum mobile. BADco. su za mene prvenstveno velik izvor znatiželje, ponekad i zamora u toj znatiželji, uvijek odgođenog zadovoljstva, vječni pokušaj otvaranja da bi se našlo nešto što je zapravo ljuštura za nešto drugo što tek treba doći.

Na kraju, ali i na početku, upute za čitanje: prva dva intervjua postavljena su paralelno, ako želite čitati svaki zasebno, čitajte samo lijevu ili samo desnu stranu. U potrazi za predstavama, možete se poslužiti i dodatnom navigacijom.

A POSTERIORNO VRIJEME

IVANA IVKOVIĆ & TOMISLAV MEDAK

A POSTERIORNO VRIJEME

UNA Započela bih s vremenom samim, interesom BADco.-a za višestrukosti vremenskih dimenzija i tendencijom da vam se projekti i predstave često transformiraju iz jednog oblika u drugi, iz jednog medija u drugi, a teme i reference preslaguju, ponavljaju i uvezuju u nove odnose. Dobar je primjer takve prakse projekt *VREMENSKE BOMBE* (2017). Koja je njegova genealogija? U kakvom je odnosu prema vašoj “Trilogiji o radu”?

TOMISLAV Projekt *VREMENSKE BOMBE* → 33, 36, 40, 44, 59, 106, je trokanalna videoinstalacija i film koji su, pak, sinteza triju drugih radova. Jedan od njih ostao je nerealiziran jer 2016. nije bilo vremena da napravimo ono što smo zamislili. Taj je projekt izvorno nosio naslov *VREMENSKE BOMBE* a trebao je biti dugotrajan, durativni rad arhiviranja iskustvene zbilje kroz period od godinu dana. Prema inicijalnoj zamisli, mi, članovi kolektiva, trebali smo raditi dokumentacijske cjeline koje bi se sastojale od triju, četiriju objekata i koje bi na različite načine bilježile vremenski trenutak i prolazak vremena. Te smo dokumentacijske cjeline, bilo da se radi o društvenim artefaktima poput novinskog članka, nečeg što je vezano uz osobni život, nečeg vezanog uz kreativnu i intelektualnu preokupaciju, trebali kreirati na redovitoj bazi. Jednom tjedno svatko od nas trebao je pohraniti jedan takav objekt s naznačenim datumom za otvaranje unutar te godine. Na označeni bi datum netko drugi iz kolektiva imao zadatak otvoriti taj objekt

RAD GLEDANJA

RAD GLEDANJA

NIKOLINA PRISTAŠ & GORAN SERGEJ PRISTAŠ

UNA Možete li mi ukratko rekapitulirati genealogiju nastanka vaših triju filmova/trodijelnog filma – Izlazak radnika u tvornicu, Theorikon i Sonata snova – koncipiranih i kao instalacija *VREMENSKE BOMBE* (2017), izložena u sklopu trećeg ciklusa izložbe “Janje moje malo” kustoskog kolektiva WHW?

SERGEJ *VREMENSKE BOMBE* su proizašle iz ideje koju nismo uspjeli financijski realizirati: htjeli smo napraviti veliku izložbu s fokusom na dispozitive gledanja, pozabaviti se načinima na koje smo u svom radu preispitali uvjetovanja gledanja u kazalištu. Tu smo ideju djelomično realizirali kasnije na izložbi s Markom Tadićem kad smo Galeriju Vladimir Bužančić u Zagrebu potpuno ispunili stolicama i slagali različite postave gledanja u bijeloj kocki, shvativši da bi takav postav bio naš idealni atelje. Kako smo cijelu priču odgodili za kasnije, zamijenili smo je nekom vrstom post-hoc analize temeljene na “Trilogiji o radu”. “Trilogijom o radu” nazvali smo ciklus od tri predstave – *PROMJENE* (2007)¹ → 36, 70, 159, 227, 232, 262, 380, *1 SIROMAŠAN I JEDNA 0* (2008) → 36, 44, 48, 56, 58, 64, 67, 70, 83, 178, 245, 277, 278, 380, 384 i *LIGA VREMENA* (2009) – u kojima je tema rada bila centralna. U njoj smo pokušali povezati transformacije u gledanju teatra s promjenama koje je medij filma donio u prikazivanje rada u umjetnosti i tako otvoriti temu rada gledanja danas, kad smo postavljeni pred zahtjev sve veće praktične angažiranosti gledatelja u rad izvedbe. Prva verzija projekta bila je trokanalna

¹ O projektu “Janje moje malo” vidi: <https://www.whw.hr/galerija-nova/izlozba-janje-moje-malo.html>.

i dati njegovo tumačenje s vremenske distan-
ce u vidu bilješke¹ → 79, 91, 139, 140, 157, 160, 162, 260, 262, 264,

265, 267, 328, 330, 332, 351, 353, 354, 359, 370, 373, 385, 397

. Nikada
to nismo u potpunosti realizirali. Ali ideja je
bila da to bude rad koji se s jedne stvari bavi
problemom bilježenja, dokumentiranja, proizvodnje
zbilje kao zapisa, a s druge strane problemom vre-
mena kao strukture dugog trajanja. Dakle, odnosa
trenutka, njegova bilježenja i njegova *a posteriori*nog
tumačenja.

Širi kontekst tog projekta bio je taj da je cijela 2016. temat-
ski trebala biti obilježena temom vremena, točnije figurom
Kronosa koji u starogrčkoj mitologiji personificira vrijeme
kao trajanje (za razliku Kairosa koji personificira vrijeme
kao trenutak). Meni je bilo primarno interesantno kako se
otvara to vrijeme dugog trajanja nakon što je propuštena
prilika da se društveni odnosi radikalno transformiraju kao
reakcija na veliku ekonomsku krizu 2008. Negdje oko 2015.
ta je mogućnost tranzicije iz kapitalizma ili barem neoli-
beralizma politički zatvorena i vidjeli smo kako je desnica
iskoristila taj neuspjeh kako bi se tu repozicionirala i sprije-
čila da se sam društveni poredak u bitnom smislu dovede
u pitanje. Kao tematskog predlagача tog projekta zanima-
lo me što nastane kada se revolucija ne dogodi. Kakvo je
to društveno stanje? Kako se ono reflektira(lo) kroz povi-
jest umjetnosti, kroz povijest kazališta?

Drugi moment koji nas je tu zanimao je Kronos kao
Titan koji jede svoju djecu i pitanje vremenske struktu-
re iz perspektive ekološke krize. Biološka reprodukcija
i reprodukcija trenutnoga načina života zapravo su u
kontradikciji, jer dobrostojeća zapadna kapitalistička
društva žive preko bioregenerativnih kapaciteta plane-
ta Zemlje. Unutar globalne nejednakosti i “mi”, odnos-
no bogatiji unutar našega načina života, spadamo u
one koji troše preko ekoloških granica. U tom smislu
izjedamo same temelje našeg načina života. Želja ro-
ditelja da prenose svoj način života na djecu kanibali-
zira budućnost njihove vlastite djece. Zanimao me taj

¹ “Bilješke” su jedan
od ključnih pojmova
metodologije rada
BADco.-a.

instalacija u *Galeriji Nova* koju je dijelom producirao WHW.
Sastojala se od materijala iz Rijeke i diskusije iz Zagreba.
Druga verzija je bila predstavljena u Veneciji, u kojima je
tema rada bila centralna. U njoj smo pokušali poveza-
ti transformacije u gledanju teatra s promjenama koje je
medij filma donio u prikazivanje rada u umjetnosti i tako
otvoriti temu rada gledanja danas, kad smo postavljeni
pred zahtjev sve veće praktične angažiranosti gledatelja u
rad izvedbe. Prva verzija projekta bila je trokanalna insta-
lacija u Galeriji Nova koju je dijelom producirao WHW.
Sastojala se od materijala iz Rijeke i diskusije iz Zagreba.
Druga verzija je bila predstavljena u Veneciji, radilo se o
trokanalnoj bezvučnoj instalaciji. Treća verzija je ta koja je
bila na izložbi. I četvrta je filmska verzija koja traje ukupno
50 minuta i koja se gleda kao jedan film u komadu. Ideja
je bila da u tri različita prostora, u dvije bivše tvornice u
Zagrebu (kulturni centar Pogon, nekad tvornica Jedinstvo)
i u Rijeci (budući prostor Muzeja suvremene umjetnosti,
nekad tvornica Rikard Benčić) te u nikad dovršenom Domu
mladih u Splitu, napravimo inverziju onoga što smo radili
s projektom *PRIRODU TREBA GRADITI* kada smo otišli na
Jakuševac i 24 sata kampirali.

UNA
Inverziju u kom smislu?

SERGEJ
I sam projekt *PRIRODU TREBA GRADITI* bila je
inverzija u odnosu na predstavu *IMA LI ŽIVOTA NA SCENI?*
→ 36, 40, 181, 187, 191, 206, 223, 224, 249, 260, 285 U predstavi smo se pokuša-
vali baviti time kako stvoriti senzibilitet za pitanja okoliša
a da ne idemo u prirodu, odnosno pokušavali smo propiti-
vati neposredni osjećaj okoliša i artikulirati prepoznavanje
toga da okoliš počinje tamo gdje jesmo. *PRIRODU TREBA
GRADITI* pokušaj je promjene senzibiliteta za sam pojam
prirode. Priroda nije negdje daleko od nas, nego je u ne-
posrednoj blizini, u tom sklopu između toplane, smetlišta i
tržnice Jakuševac. Dok je u ovom slučaju seljenje izvedbe

fenomen, konkretnije neodrživa struktura društvenoga života i tumačenje vremenskog horizonta koji ide s njim: kako vidimo današnjost iz perspektive onoga što je pohranjeno u prošlosti i kakve zaključke možemo izvući, a vodili bi promjeni sadašnjice.

Nažalost, taj projekt nismo realizirali, iako bi vjerojatno s tim zamišljenim arhivsko-dokumentacijskih postupkom bio jedan od zanimljivijih projekta koji smo radili. No, taj je projekt odredio preokupaciju instalacije i filma *VREMENSKE BOMBE* time kako vidimo sadašnjost iz perspektive onoga što smo mi – BADco. – radili u prošlosti. Dapače, u sklopu WHW-ove izložbe “Janje moje malo” trokanalna instalacija postavljena je uz arhiv radnih materijala koji je imao dokumentacijsku formu, ali ono što je postalo predmetom dokumentiranja bio je kontinuitet bavljenja tematikom rada kroz niz od tri predstave BADco.-a — predstave *PROMJENE*, koja je nastala 2007. godine, predstave *1 SIROMAŠAN I JEDNA 0*, koja je nastala 2008., i predstave *LIGA VREMENA*, → 70, 88, 181, 224, 226, 288, 384 koja je nastala 2009. Te tri predstave, kao svojevrsnu “Trilogiju o radu”, sklopili smo tijekom rezidencije u Göteborgu 2014. u kombiniranu izvedbu onih elemenata tih triju predstava koje su tematizirale rad. *VREMENSKE BOMBE* adaptacija su tako zamišljene “Trilogije o radu”, a “Trilogija o radu” sadržajna je dimenzija *VREMENSKIH BOMBI*.

Treći je element u nastanku *VREMENSKIH BOMBI* došao iz jedne inačice predstave iz 2012. *IMA LI ŽIVOT NA SCENI? — VJEŽBE IZ OBLIKOVANJA ZEMLJE*. Centralna preokupacija te predstave bila je kako kroz izvedbeno djelovanje učiniti vidljivima preduvjete za takvo djelovanje — temperaturu, konfiguraciju prostora, vremensku strukturu unutar koje je moguće scensko zbivanje. Takvu djelatnu transformaciju nekog mjesta, da bi postalo nastanjivo u znanstvenoj fantastici, nazivamo *terraforming*.

Onda smo izveli inačicu tog projekta u vidu 24-satnog zaposjedanja prostora uz obalu Save, odmah do gradskog odlagališta otpada u Jakuševcu, koji se zvao *PRIRODU*

u “prirodni okoliš” bilo uvelike tautološko, poziv na kampiranje u napuštenoj tvornici ponovno je dovelo do trenja između akcije i okoliša. Ideju da organiziramo kamp i pozovemo ljude na 24 sata zapravo smo izokrenuli u nešto što ta 24 sata dijeli na osam plus osam plus osam – osam sati rada, osam sati edukacije i osam sati spavanja. I sam projekt *INSTITUCIJE TREBA GRADITI* → 40, 187, 286 proizašao je iz pitanja kako možemo privremeno uspostaviti funkcioniranje nekog modela kulturnog centra, ali ne administrativno nego tako da nam podjela rada na tri puta po 8 sati (vrijeme rada, spavanja i kulturnog uzdizanja) otvori pogled na načine rada, bivanja i odnošenja u mogućim institucionalnim strukturama. Kako bi se cijela ta “Trilogija o radu” u nekoj završnoj fazi vratila na ono što je nama od početka bila bitna tema, a to je gledanje pa samim tim i rad gledanjem, u jednom smo trenutku odlučili da “Trilogija o radu” na te tri lokacije neće biti samo naseljavanje nego ćemo i samu tu situaciju pokušati hibridizirati. Napravili smo nešto što je hibridna forma filmskog seta i izvedbe. Strukturirali smo cijelo događanje kao jednu dvadesetčetverosatnu izvedbu snimanja filma unutar koje je i spavanje, ali se može preoznačiti i gledati kao izvedba i u izvedbi sudjelovati tako da dođete sa svojom vrećom za spavanje.

UNA

I budete plaćeni za to kao gledatelj, čula sam...

SERGEJ

Pokušavali smo ispitati različite lance uvezivanja tih tipova djelovanja – rada, nerada, spavanja, odmora i gledanja kroz funkcije aktera u današnjoj suvremenoj kulturnoj instituciji: gledatelj u odnosu na kojeg se rad valorizira, rad uz pomoć kojeg se ostvaruju prihodi, ali i kojim se valorizira vrijednost institucije. I razmišljali smo o tome da bi antički model fonda za financiranje gledatelja, *theorika* iz 4. stoljeća prije nove ere,² bio zanimljiv za promišljanje toga kako se adekvatno može kompenzirati gledateljima (na koje

² David Kawalko Roselli, “*Theorika* in Fifth-Century Athens”, *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 49 (2009), str. 5–30.



PRIRODU TREBA GRADITI. Izvedba performansa Željka Zorice Šiša 12 STOLICA.
Tomislav Medak. Jakuševac. 2013. Fotografija: BADco. → 35, 36, 37, 187, 188, 190, 285

TREBA GRADITI. To je događanje uključivalo niz intervencija drugih umjetnika, segmente same predstave *IMA LI ŽIVOTA NA SCENI?* i razgovore, radionice i predavanja koji su tematizirali metaboličke odnose između ljudskog društva i prirodnog okoliša – ekologiju, otpad i uzgoj hrane. 24-satni je format pak dolazio iz ideje da unutar tih 24 sata 8 sati radimo na postavljanju samog prostora, 8 sati izvodimo i pratimo program, a 8 sati se odmaramo. Tri dijela *VREMENSKIH BOMBI* prate strukturu tih triju segmenata strukture svakodnevice.

TRANSFORMACIJE U PROSTORE DRUŠTVENOSTI

Vanjski poticaj da snimimo *VREMENSKE BOMBE* došao je iz projekta *INSTITUCIJE TREBA GRADITI*, opet inačice 24-satnog zaposjedanja, koji smo za 2016. planirali organizirati u napuštenim industrijskim prostorima. Radilo se o prostorima koji su u razvojnim planovima gradova bili prenamijenjeni za kulturu. Projekt *INSTITUCIJE TREBA GRADITI* tematski je koincidirao s izložbom *To trebamo — to radimo*, koja je predstavljala Republiku Hrvatsku 2016. na 15. Venecijanskom bijenalu arhitekture, tematizirajući upravo transformaciju triju takvih prostora: zagrebačke tvornice Jedinstvo, splitskoga Doma mladih i prostora Rikard Benčić u Rijeci.² Materijali “Trilogije o radu” činili su okosnicu izvedbenog materijala za tri 24-satna zaposjedanja navedenih prostora. Iz triju projekta, triju predstava o radu, triju 8-satnih dijelova radnog dana i triju prostora sklopila se struktura *VREMENSKIH BOMBI*. A poziv da *INSTITUCIJE TREBA GRADITI* predstavimo u sklopu *To trebamo — to radimo* ponukao nas je da napravimo trokanalnu videoinstalaciju. To je kompleksna

² Radilo se o projektu-izložbi Dinka Peračića, Slavena Tolja, Mirande Veljačić i Emine Višnić. Projekt se posvetio promišljanju toga kako bi nevladine udruge mogle koristiti i rekonstruirati navedene prostore u Zagrebu, Rijeci i Splitu koji su izgubili svoju inicijalnu namjenu ili zbog neriješenih imovinsko-pravnih odnosa, tranzicije ili nedostatka interesa gradskih institucija nisu korišteni i prepušteni su propadanju. Prijedlog podrazumijeva arhitekta kao posrednika u mreži društvenih odnosa i kulturnih procesa koji facilitira da takvi prostori postanu mjesta aktivnih društvenih interakcija. Izložba u Veneciji rekonstruirala je povijest tih prostora i njihove namjene te ponudila vizije umjetnika i civilne scene o njihovoj prenamjeni i budućoj upotrebi.

se uglavnom fokusira rad suvremenih institucija) za onaj rad koji oni obavljaju. Naime, u to vrijeme je postojao fond iz kojeg se zainteresiranim građanima davalo po dva obola kojima su plaćali ulaznice izvedbe, sudjelovanje na festivalu, hranu i piće. Činjenica je da se danas, a to je posljedica i kustoskog obrata, oni koji vode institucije uglavnom odnose prema svojim gledateljima, a ne prema umjetnicima koje prezentiraju. Dok su još 1980-ih kustosi kurirali i producirali umjetnike pa onda i distribuirali njihov rad, danas kustosi govore o svojoj publici, a ne o svojim umjetnicima. I iz te logike mi smo gledali što bi bili adekvatni ekonomski modeli, kako izbjeći kršenje zakona, da ne trošimo novac koji ne možemo opravdati. Naime, ne možete plaćati ljude da dođu gledati predstavu. Zato smo odlučili angažirati filmske statiste, jer upravo su oni ti prekarri radnici s kojima se mi umjetnici tako često volimo identificirati. Stvorili smo situaciju u kojoj ih plaćamo za to što rade, a oni će se naći, kao i mi, kao i redovna publika, u toj neizvjesnoj situaciji oko vlastitog rada i morat će oko njega pregovarati. Oni su plaćeni za svoj rad, plaćeni su da sjede i gledaju, spavaju i odmaraju, a mi koji smo tamo bili, ako smo i bili plaćeni, morali smo i spavati u toj dvorani da bi se taj događaj dogodio. Naravno, pored njih, tu je bila i regularna publika koja je mogla odlučiti o svojoj uključenosti.

UNA Kako ste došli do gledatelja koje ste plaćali?

SERGEJ Preko agencije koja radi sa statistima. Držali smo se svih standarda profesije i uvjeta pod kojima statisti rade, cijene sata i slično.

OLAKŠICE FILMSKOG NAČINA PROIZVODNJE

UNA Zašto film, zašto medij filma za jednu dominantno kazališnu skupinu?



VREMENSKE BOMBE. Kadrovi iz filma. Nikolina Pristaš, Pravdan Devlahović, Goran Sergej Pristaš, Ana Kreitmeyer, Zrinka Užbinec, Ivana Ivković, Tomislav Medak. 2016. Fotografija: Dinko Rupčić. → 33, 36, 40, 44, 59, 106

geneza *VREMENSKIH BOMBI*, premontirana i u srednjometražni film.³

Retrospektivno gledano, *VREMENSKE BOMBE* bave se trima povijesnim momentima. Prvi je moment rane industrijalizacije, razdvajanja vremena rada od slobodnog vremena i organiziranja slobodnog vremena na osnovi komodificiranja potrošnje. Taj je moment uhvaćen predstavom *1 SIROMAŠAN I JEDNA 0*, koja je u stvari reinscenacija prvog filma braće Lumière *Izlazak radnika iz tvornice*. U tom filmu, koji se smatra prvim filmom u povijesti, radnike na izlasku iz tvornice snimaju vlasnici tvornice, na fotomaterijalu koji upravo ti radnici proizvode, ne bi li projekcijama promovirali svoj proizvod. U činu snimanja tog filma (iako se zapravo radi o trima *takeovima*, snimljenima u razdoblju od skoro godine dana) konvergiraju procesi kojima se film konstituira kao medij, kao industrija filmske tehnologije i kao industrija zabave. Riječ je o trenutku od posebne važnosti u procesu modernizacije i kapitalističkog razvoja: s jedne se strane sfera slobodnog vremena i kulture kristalizira kao sfera komodificirane masovne zabave, a s druge strane u sferi rada tijelo postaje podređeno procesu industrijske proizvodnje. Prag tvornice koji radnici u filmu prelaze izlazak je iz sfere rada i ulazak u sferu slobodnog vremena.

TIJELO U MODERNOM PLESU NASUPROT TIJELU UNUTAR INDUSTRIJSKOG PROCESA PROIZVODNJE

Povijesno konstituiranje modernog plesa možemo vidjeti i kao konstituiranje autonomije u kontekstu podčinjavanja ljudske egzistencije kapitalističkoj organizaciji proizvodnje. Moderni se ples konstituira u razdoblju konsolidacije kapitalističkih industrijskih odnosa i podjele radnog i slobodnog vremena kao polje slobodnog ispitivanja potencijala tijela i kretanja naspram

³ Film *Vremenske bombe* premijeru je imao 7. prosinca 2017. u sklopu Human Rights Film Festivala u MM centru.

³ Jonathan Beller, *Kinematički način proizvodnje – Ekonomija pažnje i društvo spektakla* (Zagreb: Jesenski & Turk, 2016).

SERGEJ

Zato što smo se od početka uz "Trilogiju o radu", prvenstveno uz *1 SIROMAŠAN I JEDNA 0*, ali onda i uz *LIGU VREMENA*, prvenstveno bavili pitanjem kako se preklapa taj trenutak u kojem rad izlazi iz tvornice i ulazi u sliku i filmski rad na gledanju koji Jonathan Beller zove kinematičkim načinom proizvodnje³. Bellerova je teza da je kinematički tip proizvodnje postao dominantan način proizvodnje danas, nešto što itekako uvjetuje način na koji gledamo. Gledatelji znaju gledati i naučeni su gledati različite stvari, ne dolaze nevinog pogleda u kazalište, dolaze uglavnom s olakšica-ma koje pruža filmski način proizvodnje. Naš proces uviše-stručenja perspektiva i kompleksnijeg osvještavanja gledanja zapravo je izašao iz te logike interesa za to kako je film utjecao na način na koji vidimo i prikazujemo stvari.

UNA

U jednom dijelu filma vidi se crno-bijela snimka triju radnica koje se namještaju pred kamerama, naglašeno poziraju za kameru. Kakva je to snimka i kako ste došli do nje?

SERGEJ

Ta je scena rađena izvorno za predstavu *1 SIROMAŠAN I JEDNA 0*. Kada smo radili predstavu, jedan od materijala kojim smo se bavili bio je desetominutni film Vlade Kristla koji se zove *Literaturverfilmung* (1973). Radi se o vrlo čudnom filmu u dva dijela, u prvom dijelu Kristl pjeva Jacquesa Préverta, u drugom dijelu koristi, pretpostavljamo, nađeni kadar s trojicom radnika u nekoj, recimo, automehaničarskoj radioni. Radnici dolaze pred kameru kako bi se snimali i naguravaju se jer im kamera proizvodi nelagodu. I dok se naguravaju, jedan drugog udara nogom u stražnjicu i onda Kristl to ponovi u drugom dijelu filma, istu tu scenu, isti taj kadar, u *loopu* 8 ili 9 puta. To ubrzo počinje izgledati kao koreografija, zadobiva ritam i doživljavamo neke detalje tih kontakata, pogleda, tko gdje gleda, kome je neugodno. Učinilo nam se intrigantnim preispitati



INSTITUCIJE TREBA GRADITI. Nikolina Pristaš, Zrinka Užbinec, Pravdan Devlahović, Ana Kreitmeyer. Zoom Festival. Rijeka. 2015. Fotografija: Tanja Kanazir. → 28, 37, 40, 62, 187, 286

njihove instrumentalne podčinjenosti u procesu industrijske proizvodnje. U tom je smislu tijelo u modernom plesu sve ono što tijelo unutar industrijskog procesa proizvodnje nije. Upravo taj povijesni prag i tu tenziju polja plesne umjetnosti naspram polja rada mapirali smo kroz predstavu *1 SIROMAŠAN I JEDNA 0*.

Drugi je povijesni moment današnji trenutak postindustrijske tranzicije u našem društvu. U postsocijalističkom istočnoeuropskom društvu, gdje je velik dio industrijske proizvodnje dokinut, prostori koji su nekad bili prostori društvene proizvodnje sada su prepušteni propadanju. Postavlja se pitanje: kakva je to vizija društvene proizvodnje, ako je kultura ta koja treba biti supstitut za intenzivnu industrijsku proizvodnju?

I treći povijesni moment je spekulativni, budućnosni moment, koji se prije svega tiče transformacije kulture kad je već gurnuta u tu poziciju supstituta. To se pitanje se u *VREMENSKIM BOMBAMA* otvara kroz začudnu činjenicu, koju je Sergej iskopao, da su u antičkom teatru gledatelji – kao i glumci i kor – bili plaćeni za prisustvovanje teatarskoj izvedbi iz fonda koji se zvao *theorika*. To izokreće postojeću podjelu sfera komodificirane proizvodnje, komodificirane potrošnje i kulture izuzete od komodifikacije, kao i općenito podjelu proizvodnje i neproizvodnje, društvene nužnosti i društvene slobode.

Ovo je vrlo apstraktno mapiranje *VREMENSKIH BOMBI*. Ne opisuje sadržaj instalacije, nego ono što je iz naših trajnih preokupacija u nju upisano.

UNA Koje je mjesto umjetnosti u organizaciji rada? Pod kojim je uvjetima umjetnik dobar radnik? Treba li umjetnik biti loš radnik da bi bio dobar umjetnik? Jesu li svi radnici umjetnici? I još naivnije: jesu li svi ljudi umjetnici?

je li kamera još uvijek zaustavlja rad i proizvodi neko posebno držanje te iskušati kako bi izgledalo da danas uđemo s kamerom u tvornicu i kažemo da bismo rado snimili nekoliko radnica. I Ana Hušman je napravila upravo to, otišla je u tvornicu u Bedekovčini, u jednu od rijetkih tvornica koje su još tada opstale, a čiji je vlasnik bio Tomislav Kličko. Tvornica je funkcionirala, iako je bila neisplativa. Ana je došla s kamerom, postavila je i tako je nastao taj kadar. Radnice dolaze pred kameru, malo se privlače i gurkaju, namještaju se. U predstavi smo istu tu situaciju igrali pred televizorom. Izvođačice u predstavi gledaju u televizor, u tu scenu, preuzimaju i moduliraju tu koreografiju, a živa snimka njihove izvedbe miksa se u kadar napuštene tvornice Badel. Za film smo još dodatno modulirali tu scenu. Cijeli drugi dio filma je pokušaj ili sugestija za neku moguću predstavu koja se tamo nije dogodila, o instituciji koja uključuje tu rekonstrukciju, plaćenim gledateljima u nekoj vrsti participativnog teatra, koji rade ono što smo i mi radili: *rukorad*. → ⁷³

UNA Pod kojim uvjetima je umjetnik dobar radnik?

SERGEJ Još uvijek pokušavam razumjeti tu relaciju između umjetnika i radnika. Nevoljko prihvaćam pojednostavljenju, aktivističku identifikaciju umjetnika s radnikom, ne zato što mislim da umjetnici ne rade i da ne bi trebali biti plaćeni. Riječ je o tome da izjednačavanje rezultira time da umjetnički rad, koji je po Marxovoj definiciji jedan od rijetkih oblika slobodnog rada kod kojeg umjetnik još uvijek kontrolira svoj proizvod (dakle ne prodaje svoj trud nego radove), nestaje iz polja vidljivosti. Ukoliko cijelu umjetničku praksu tretiramo s fokusom na praksu kao rad, što se danas često događa u institucionalnom okviru u kojem je umjetnik sve više prisiljen prezentirati svoj rad, prezentirati svoju praksu umjesto svojih djela, bilo kroz to da, primjerice, živi u muzeju, da se njegove prakse pokazuju što

TOMISLAV

Kada govorimo o odnosu umjetnika i radnika, uputno je krenuti od strukturne funkcije rada u kapitalističkom društvu. U kapitalističkom društvu radna većina nema izbora nego prodavati svoju radnu snagu kako bi osigurala zadovoljenje egzistencijalnih potreba. Tim proleterskim radom upravlja drugi i njegova socio-ekonomska sigurnost ovisi u krajnjoj mjeri o tome stvara li on dovoljan višak vrijednosti i omogućuje li akumulaciju kapitala. Neki umjetnici jesu u poziciji prodati svoj rad na tržištu rada i zaposleni su te tako zadovoljavaju svoje egzistencijalne potrebe. Neki umjetnici pak djeluju samostalno i pokušavaju zadovoljiti egzistencijalne potrebe prodajući svoja autorska djela, svoju izvedbu i svoja prava na tržištu. Velike su razlike između pojedinih umjetničkih polja, primjerice većina stvaratelja u institucionalnom kazalištu u stabilnijim su radnim odnosima i tamo rade po modelu koji nalikuje industrijskom proizvodnom procesu i nadničarskom odnosu s brojnom radnom snagom i kompleksnom podjelom rada. Mali broj njih jesu samostalni autori koji su na tržištu i ovise o autorskim ugovorima. Nasuprot tome, u vizualnoj umjetnosti ili pak književnosti pozicija umjetnika je individualizirana i model je bliži tržištu no industrijskom pogonu. I njima je uglavnom gore – puno je autora, malo je sigurnosti. Autorsko pravo za većinu je bitno neučinkovitiji mehanizam zadovoljavanja egzistencijalnih potreba no što je to nadnica. Dapače, autori su često prisiljeni ponašati se kao međusobno konkurirajući poduzetnici jer ih na to sili malo tržište i reputacijska ekonomija koja većinu potražnje usmjerava prema malom broju autora. Stoga, kako bi umanjili prekarnost kojoj ta konkurentska poduzetnost vodi, umjetnici se organiziraju, kolektiviziraju svoj rad, surađuju...

SFERA RADA KAO ANTAGONIZAM

Međutim, ako je rad bio temeljni modalitet socijalne integracije u društvu visoke zaposlenosti, danas u globalnom kapitalizmu niskih stopa profita, visoke

transparentnijima, da vodi radionice, proizvodi znanje itd., onda iščezava ono što je po meni emancipacijski element tog slobodnog rada, a to je da je riječ o takvom tipu rada čija se valorizacija ne iscrpljuje niti razmjenskom niti proizvodnom vrijednošću pa čak niti izložbenom.

UNA

Što znači da si danas sve više prisiljen prezentirati svoj rad? Glumci su oduvijek prezentirali svoj rad, zar ne? I na što misliš kad kažeš “prezentirali svoj rad”? Prezentirali proces? Tvrdiš li da sve što ne rezultira materijalnim objektom koji se može prodati ne proizvodi slobodu za umjetnika?

SERGEJ

Ne mislim da su glumci prezentirali svoj rad, oni prezentiraju svoje uloge. Razlika je u tome da te danas u institucije zovu da prezentiraš kako radiš, a ne što radiš. Prezentiraju se prakse, a ne ishodi koji su izvan samog rada.

UNA

Ne bi li takav trebao biti rad uopće, svaki tip rada, onaj u kojem se “valorizacija ne iscrpljuje niti razmjenskom niti proizvodnom vrijednošću pa čak niti izložbenom”?

SERGEJ

Upravo zato to i govorim. Jedan od razloga zbog kojeg se to dogodilo je i današnji način valorizacije umjetničkog rada. Činjenica je da je danas umjetnički rad izračunljiv do u detalje kroz projektne oblike financiranja i formule u kojima umjetnik precizno opisuje ono što će raditi, dakle stavio je rad u situaciju razmjenske vrijednosti. Zna se koliko košta stanovanje umjetnika, zna se koliko košta radionica, zna se koliko košta istraživanje, znači svaki aspekt umjetničkog rada danas je izračunljiv, što povijesno nije bio slučaj.

strukturne nezaposlenosti i podzaposlenosti, sfera rada više ne proizvodi društveni mir nego antagonizam. Veliki dijelovi stanovništva nemaju posao, nemaju dovoljno posla i nemaju dobre izgleda da nađu posao na tržištu rada. Kao što je dosta umjetničkog rada tradicionalno izlišno tržištu, izlišno mu je i dosta drugih oblika rada. Stoga kriza društva rada povlači i krizu autonomije umjetnika jer je više onih koji svoju sreću okušavaju u umjetnosti, veća je konkurencija za nestandardne oblike rada koje su umjetnici koristili za održavanje svojeg umjetničkog rada, a reputacijsko autorsko poduzetništvo za mnoge je dominantan modus borbe na tržištu rada. Sloboda je samo druga strana kolajne gdje je sve veći dio radništva podjednako tako besposlen kao što su umjetnici besposleni.

Ako se moderni ples transformirao naspram ekspanziranja društva industrijskog rada kao slobodno istraživanje tijela i kretanja, onda povećana besposlenost ima i neke reperkusije na ekonomske, formalne i estetske aspekte plesne umjetnosti. Ako društvena koreografija ranog industrijskog kapitalizma ima svoj negativ u apstraktnoj koreografiji i tijelu oslobođenom od prisile industrijskog rada, onda se kriza globaliziranog kapitalističkog društva rada više ne očituje kroz taj estetski dispozitiv.

UNA Zašto misliš da je tako?

TOMISLAV Kad Schiller gleda engleski ples i vidi koreografski totalitet kretanja tijela u nehijerarhijskom poretku, on vidi reprezentaciju kompleksnog društva uređenog s jedne strane apstrakcijama, sustavom prava i sloboda u kojem više ne postoji zadana nasljedna društvena hijerarhija, a s druge strane nevidljivim mehanizmima kapitalističkog tržišta. Utoliko, za Andrewa Hewitta,⁴ ples postaje povlaštena estetska formacija u

⁴ U uvodu u svoju knjigu *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement* (Durham i London: Duke University Press, 2005), Hewitt polazi od interesa za ples kao društveni fenomen Friedricha Schillera, citirajući Schillerova pisma Christianu Gottfriedu Körneru od 23. veljače 1793. U Friedrich Schiller, *Schillers Werke*, 27, str. 216–17. Prevedeno u Schiller, *On the Aesthetic Education of Man*, uredila i prevela Elizabeth M. Wilkinson i L. A. Willoughby (Oxford: Clarendon Press, 1967), str. 300.

UNA U redu, ali to je pridonijelo i demistifikaciji romantičarske ideje nadahnutog genija, zar ne? I umjetnički rad je rad koji postoji unutar nekih (materijalnih) odnosa. Inače imamo umjetnike vanzemaljce, anđele ili bogove, na koje se ne odnose zakonitosti ovozemaljskih uvjetovanja?

SERGEJ Ne, Marx bi rekao da bi svaki čovjek trebao raditi kao umjetnik, hobistički. Ako govorimo o tome da treba kritizirati projektnu logiku i ako govorimo o tome da treba kritizirati ekonomski sustav unutar kojeg radimo, a koji se širi i na sva ostala područja, jer projektna logika danas postoji u korporativnom svijetu i u svim drugim oblicima proizvodnje, onda treba krenuti od te razlike između proizvodnje djela i prakse kao rada i onda kada još samo djelo nije realizirano. Svedemo li umjetnost samo na valorizaciju rada, nestat će s obzora poetički kapacitet čovjeka, a to je da stvori nešto što se ne da iscrpiti konzumacijom, da stavi nešto u postojanje, a ne samo da učini nešto. Ta poetička vrijednost je ono što se više ne valorizira, a bez nje nema svrhu niti sam umjetnički rad. Čuvena je Marxova uspoředba arhitekta i pčele, po kojoj arhitektova vizija, idealna slika arhitektove fantazije nije ništa manje realna od kapitala, vrijednosti novca itd., dakle nije nužno da ga materijalno realizira, za razliku od pčele koja mora napraviti košnicu da bi ona egzistirala. Ne znamo je li to baš tako kod pčela, ali iz ljudske perspektive čini se takvim.

EMANCIPIRANJE STVARALAŠTVA NASUPROT RADU

UNA Tu se sad nalazimo u drugom problemu, koncepta kao ultimativnog, kojemu nije potrebna realizacija. Koja predstava može postojati tako da se ne realizira? Za koju je predstavu dovoljno da je se ne napravi? Međutim, zanima me nešto drugo. Stipe Ćurković

kojoj se očituje i izvodi apstraktna “društvena koreografija” građanskog kapitalističkog društva. Naravno ples, podjednako kao društveni ples i podjednako kao plesna umjetnost, prošao je brojne transformacije od sredine 19. stoljeća. Razvoj modernog plesa u kontekstu podčinjenosti tijela industrijskoj proizvodnji o kojem sam ranije govorio, važan je moment. Ples koji polazi iz slobodnog tijela i apstraktnih odnosa, ples koji je u podjednakoj mjeri oslobođen industrijskih radnih odnosa i tradicije baleta u kojem je tijelo izloženo pogledu iz kraljevske lože, svoj vrhunac doživljava u avangardi 1960-ih. Već u 1970-ima i 1980-ima s pojačanom postindustrializacijom u zemljama zapadnog kapitalizma on gubi svoju oštricu. Zamjenjuju ga postmoderni i multikulturalni ples koji se okreću problemima reprezentacije, narativa i kontinuitetu rituala i tradicionalne kulture u suvremenom svijetu miješanja. Problemski i konceptualni ples 1990-ih, karakteriziran raspadom ideje da plesna ekspresija proizlazi iz imanentnog potencijala tijela, iscrpljivanje velikih autorskih tehnika i velikih autorskih ansambla, procesi koje je velikim dijelom analizirala i Bojana Cvejić u knjizi *Choreographing Problems*⁵, bilježe transformaciju plesnog polja i ekonomskog položaja plesača i koreografa. Plesna umjetnost postaje globalizirana i individualizirana. Mobilnost, konkurencija, projektni rad, doživotno obrazovanje i *multitasking* s tehnikama postaju dominantne karakteristike rada u plesnoj umjetnosti. Tu se onda otvara pitanje kako, za početak, tu transformaciju sfere rada problematizirati iz umjetnosti i kako je problematizirati u vlastitom kontekstu. Procesi strukturne besposlenosti u svijetu rada i svijetu umjetničkog rada jesu povezani, ali teatar i dalje ostaje institucionalno u sferi slobodnog vremena, koje dolazi zasluženom nakon radnog vremena, uz sav društveni dekor te slobode – pa ostaje institucionalno odvojen i životno dalek od svijeta onih koji nemaju ni posla ni slobode nakon posla, iako su mnogi umjetnici ti koji nemaju ni posla ni slobode nakon posla. Mi smo se s tom razdvojenosti pokušali ishrvati u predstavi *1 SIROMAŠAN*

⁵ Bojana Cvejić, *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance* (London: Palgrave Macmillan, 2015).

⁴ Stipe Ćurković, “Heteronomija rada / autonomija umjetnosti”, *Frakcija* 61/62 (2011), str. 22–49.

se u svom tekstu u *Frakciji* 60/61 bavi pitanjem heteronomije i autonomije u umjetnosti⁴, i zaključuje da je umjetnički rad ono najbolje što radnik ekstrahira od svog rada i projicira na umjetnika i da ideja autonomije umjetnosti zapravo počiva na otuđenju čovjeka od svog rada. Što misliš o tome?

SERGEJ

Tu logiku autonomije svakako treba kritizirati. Nisam sklon tome da se upravo iz ove pozicije iz koje sam govorio o umjetničkom radu izvlače zaključci o tome kako bi umjetnost trebala biti iznimka nego upravo obrnuto, emancipirati stvaralaštvo nasuprot radu. Mislim da bi svi trebali dobiti minimalni garantirani prihod za bilo koji oblik rada, bez uvjetovanja, ali to također ne rješava sve probleme. No, uz tu pretpostavku možemo diferencirati i različite druge oblike aktivnosti zbog kojih će se netko više baviti umjetnošću ili će se njome samo povremeno baviti, a glavna će mu djelatnost biti, recimo, kopanje. Meni je neprihvatljivo nametanje umjetnicima grižnje savjesti od dijela kustoske ljevice koja obezvrjeđuje umjetnost ukoliko nije politički funkcionalna. Postoje dvije tendencije za koje nisam siguran da su plodotvorne. Jedna je ta da se umjetnički rad pokušava identificirati s radom radništva ne bi li se na taj način zapravo stvorila zajednička platforma, baza za otpor. Mislim da je to nemoguće u konačnici i da će se uvijek događati ono što Frederic Jameson tvrdi u svom tekstu “An American Utopia”⁵. Koliko god mi ravnopravno postavili i jedni drugima objasnili što tko radi, uvijek će postojati zavist, ako ništa drugo onda zbog uvjeta u kojima neki rade. U toj situaciji Jameson predlaže bavljenje ljudskom prirodom odnosno psihologijom: moraš osnivati institute posvećene psihologiji, a ne institute za istraživanje radništva. S druge strane, unutar umjetničke prakse pojavljuje se taj dominantni fokus na praksu, a da se logika proizvodnje, stvaralaštva, logika *poiesisa* pogubila. Pojavom onoga što

⁵ U Frederic Jameson, *An American Utopia: Dual Power and the Universal Army*, ur. Slavoj Žižek (London & New York: Verso, 2016), str. 1–96.

/ JEDNA 0, u kojoj propitujemo genezu naše koreografske poetike iz okolnosti privatizacije, zatvaranja tvornica i visoke nezaposlenosti 1990-ih. Kako naša predstava nastaje u institucionalnom teatarskom dispozitivu, nužno je bilo problematizirati tu razdvojenost i u povlačenju jednostavnih analogija iz svijeta umjetnosti na svijet rada. U *1 SIROMAŠAN / JEDNA 0* pribjegli smo stoga filmskom predlošku koji se već pozabavio problemom razdvojenosti pozicija i solidarnosti s pozicijama od kojih smo razdvojeni – filmu Dziga Vertov grupe *Ovdje i tamo*. Taj je film nastao kao refleksija na nedovršeni film iste te grupe sineasta koji je naručila Arapska liga i koji je trebao zabilježiti oružanu borbu Palestinaca. Po povratku u Francusku sineasti saznaju da su borci koje su snimali redom poginuli. Stoga odustaju od tog filma i montiraju novi film, *Ovdje i tamo*, u kojem problematiziraju zašto mi ovdje prikazivanjem te borbe ne uspijevamo pridonijeti borbi tamo. Logika klasnih odnosa, društvo spektakla i stiješnjenost u institucije nacije priječe prepoznavanje palestinske borbe za oslobođenje, a kamoli uspostavljanje djelatnih mehanizama solidarnosti. Iako analogija nije posredna, restauracija perifernog kapitalizma i nacionalizma, koji su uvijek obilježeni krizom, stvorila je niz prepreka uspostavljanju djelatnih mehanizama: solidarnost u našem slučaju. U *1 SIROMAŠAN / JEDNA 0* bilo nam je bitno problematizirati to razdvajanje prije nego što bismo mogli nešto reći o odnosu umjetnika i radnika u našem specifičnom kontekstu. Ukratko, nije toliko problem u tome je li umjetnik radnik i obratno, nego je problem u tome da postoje institucionalni i sistemski uvjeti koji reproduciraju razdvajanje tih dviju pozicija.

MODALITETI GLEDANJA FILMA, PREVOĐENJE U TEATARSKU SITUACIJU

UNA Što je to u filmskom dispozitivu što vam je tako bitno za kazališno polje?

Rancière naziva *estetskim preokretom* odnosno *estetskim režimom*, umjetnost je postala dominantno operacija u polju senzorijskog, odnosno više nije bila važna po tome kako se proizvodi nego kako se percipira. Time je došlo do toga da je *poiesis* nestao iz polja diskusija, a da je *praxis*, dakle ono što je bio *praxis* kao čin slobodne volje, zapravo postao oblik predstavljanja sebstva ili je nestao u argumentaciji o radu. Blizina između umjetničke prakse i rada dovela je do toga da se danas više ne govori o tome kako umjetnik proizvodi. O tome svjedoči i činjenica da danas ne možete naći suvislu knjigu autora nakon Grotowskog o tome kako misliti stvaranje kazališta, kako se rade predstave, knjige kakve su pisali Brecht i Artaud. Svi doduše govore o tome što treniraju, koja je njihova praksa, čime se bave, ali to kako radi predstava, što je taj poetički aspekt njihova rada, to je praktički nestalo iz diskursa o umjetnosti. I mislim da bi utoliko trebalo možda – barem to ja pokušavam – de-fetišizirati taj *estetski okret* o kojem Rancière govori, kojeg on u konačnici zagovara kao emancipacijski za umjetnost jer razumije poetike isključivo kao režime reprezentacije. A to je devetnaestostoljetno shvaćanje, ono ne ulazi zapravo u samu logiku tog pojma što je *poiesis*.

UNA Možeš to konkretizirati u par rečenica vezano uz BADco. rad? Kako bi opisao baš poetički aspekt vašeg rada? Kako se to razlikuje od izbora reference, dramaturške organizacije rada, koreografskih principa? Gdje je tu točno razlika prakse i poetike? Ne utječe li to što netko trenira na način na koji se kreće kao plesač? Ne sudjeluje li to u stvaranju poetike?

SERGEJ To je trenutno cijela knjiga. Poetika je rad na onome što nastaje kao proizvod izvan samog djelovanja, ima neku drugu svrhu od samog prakticiranja volje, stavlja nešto u postojanje...

TOMISLAV

Tu se prije svega radi o esejističkom dispozitivu, o eseju-filmu. Dakle, prije svega posrijedi je diskurzivni dispozitiv. Ali film nam je zanimljiv zato što je to pitanje modaliteta gledanja. Film ima krajnje apstrahiran modalitet gledanja. Postoji samo jedna pozicija gledatelja spram platna. Ona jest naslijeđena od kazališta, no u kazalištu je danas moguć niz drugačijih pozicija gledanja. Tako je onda u *1 SIROMAŠAN I JEDNA 0* aktivirano gledanje sa strane, kao da promatramo filmski set dok se na njemu snima – za razliku od kamere i filmskog gledatelja koji ga gledaju sprijeda. Ali, filmski dispozitiv je onda bitan jer on promjene perspektive i iskustvo gledanja mora transformirati montažnim sredstvima. Pitanje uvođenja montaže je pitanje toga kako u kazalištu kao mediju kontinuiteta prisutnosti proizvesti diskontinuitete. Mislim da je to blisko dramaturškoj poetici BADco.-a. To je jedan aspekt, drugi aspekt je kako u predstavi *1 SIROMAŠAN I JEDNA 0* kamera ispred izvođača organizira igranje. Postoji scena u toj predstavi gdje vidimo radnice koje je Ana Hušman snimila u jednoj tekstilnoj tvornici u Zagorju kako se spontano namještaju za kameru. Ta je scena adekvat samog filma *Izlazak radnika iz tvornice* jer radnici u tom filmu izlaze iz tvornice samo da bi ih se snimilo za film. Dakle, to je povod, radnici izlaze usred dana, nije kraj radnog vremena. Sam je film snimljen u tri verzije, u tri pokušaja. Prva verzija je: otvaraju se vrata, kreće neko vrlo kaotično gibanje koje mora negdje pobuditi dojam: “Aha, to je film, pokretne slike, slika pokreta”. Rola traje 50 sekundi, dakle unutar tih 50 sekundi mora se dogoditi cijela radnja. U drugom pokušaju, braća Lumière već organiziraju radnike koji izlaze ne bi li zapravo pokušali svi izaći u tih 50 sekundi. No, tek u trećem pokušaju organiziraju kretanje radnika tako da uspiju u tome. Otvaraju se vrata, radnja počinje. Zatvaraju se vrata, radnja završava. Dakle, to je to prvi film ikada, ali vrlo brzo postaje i prvi film ikada režiran, kao i prvi film ikada koreografiran. Ono što je smisao prenošenja tog filmskog postupka na pozornicu jest da taj izvanjski dispozitiv stvara raskorak između izvedivog i neizvedivog. Na pozornici ne postoji

UNA

Vratila bih se na instalaciju *VREMENSKE BOMBE* i vašu predstavu *1 SIROMAŠAN I JEDNA 0* i na pitanje u kakvom su one odnosu?

SERGEJ

Kada smo počeli raditi *1 SIROMAŠAN I JEDNA 0* znali smo za postojanje prvog filma ikada snimljenog.

Mislim da je Tomislav Medak zatim našao kod Seana Cubitta u *Cinema Effect*⁶ da su zapravo postojala tri filma: prvi film ikad snimljen, prvi film ikad koreografiran i prvi film ikad režiran.

Gledali smo te filmove i shvatili da se u njima bitno mijenja odnos između kamere i onoga što je snimano. Ta je cijela predstava jako spekulativna. Priča o odnosu između kontaktne improvizacije i transformacije proizvodnje, deindustrijalizacije. Naime, naša je umjetnička privilegija da ne moramo govoriti istinu. Kroz ta tri filma nama se zapravo otvorio cijeli prostor unutar kojeg možemo uvezivati odnos između rada, industrijskog doba, nastanka filmske slike i koreografije. Predstava u nekom smislu kreće od

toga da iščitava u prva tri filma ono što je Marko Kostanić nazvao *koreografskim nesvjesnim*⁷, organizaciju tijela i pokreta koja nije imala za svrhu ples, nego ekonomizaciju kretanja. Predstava iz te organizacije izvlači mogućnosti za koreografiju i zatim analizira odnose između industrijskog načina proizvodnje i onoga što su povijesne koreografske prakse radile u odnosu na domi-

nantne načine proizvodnje. Pitanje transformacije “novog čovjeka” u Sovjetskom savezu odnosilo se na radnika. Cijeli Meljnikovljev projekt *Sonate snova* posvećen je brizi za radnika, u taj se prostor radnik dolazi odmarati, tamo ga tetoše i ljuljuškaju da bi se revitaliziran mogao vratiti svom radu i obnovi, tako je planirana ta građevina. *Sonatu snova* imamo i u *LIGI VREMENA*, ona tamo stoji osvijetljena. Kada se pogase sva svjetla jedino što svijetli je *Sonata snova* osvijetljena crvenim svjetlom i zvjezdano nebo po podu. Rad na *1 SIROMAŠAN I JEDNA 0* bio je ekstenzivan.

⁶ Sean Cubitt, *The Cinema Effect* (Cambridge, MA & London: MIT Press, 2004).

⁷ Marko Kostanić, “Koreografsko nesvjesno” (Choreographic Unconscious), u katalogu predstave *Poliinterpretacije ili kako objasniti suvremeni ples nemrtvom zecu* (Zagreb: BADco., 2011).

rez, ne postoji diskontinuitet prisutnosti. U tom raskoraku između izvedivog i neizvedivog filmsko gledanje proizvodi nemoguću situaciju koja upravo zbog navike filmskog gledanja postaje moguća. Dakle, primijeniš formalne principe nečega što je neprenosivo na teatarsku situaciju i kroz njih pokušavaš izvesti teatarsku situaciju. I nije to samo film, primjerice u *MEMORIES ARE MADE OF THIS* → 88, 90, 135, 139, 161, 178, 181, 227, 244, 247, 262, 279, 325, 328, 337, 342, 344, 348, 363, 366, 369 to je tlocrt parka La Villette i objekti organiziraju unutrašnje odnose u tijelu plesača.

UNA Ivana, kada bi držala predavanje o *VREMENSKIM BOMBAMA* i kada bi na primjeru *VREMENSKIH BOMBI*, odnosno *Izlaska radnika u tvornicu*, *Theorikona*, *Sonate sna* pokušavala artikulirati ključne elemente BADco. poetike, kako bi to napravila?

IVANA Mislim da ta tri videa čine tri jako zanimljiva punkta, između kojih se, u retrospektivnom pogledu, kreću svi radovi BADco.-a. Jedan se tiče nepredočivog, predočavanja korištenjem različitih, često upravo suprotstavljenih dispozitiva. *Izlazak radnika u tvornicu* sam sebe rastavlja na elemente, analizira, rekontekstualizira. Drugi se dio bavi širim društvenim i socijalnim kontekstom. Taj dio nosi materijal iz više diskusija koje se bave ne samo pitanjem institucija već i širim pitanjima kako u ovim uvjetima raditi umjetnički rad, proizvoditi, distribuirati taj umjetnički rad, i uvijek ponovno i ponovno imati priliku ući u komunikaciju situaciju, ne samo sa svojom publikom već, indirektno, i sa širom javnosti. Treći je rad s različitim tipovima metateksta. Prvi video je vjerojatno najkompleksniji, ali treći, *Sonata sna*, vrlo poetičan i istovremeno nezgrapan dijalog dvojice umjetnika – Sergeja i Siniše Labrovića, jako me aficirao. Ta zaigranost s jedne strane – greška i korekcija, korekcija kao greška tijekom snimanja naracije

Imali smo četiri puta više materijala nego u samoj predstavi. Trebale su to biti dvije predstave. Ali stigli smo napraviti samo prvu, s četiri sata materijala. Inicijalno, to smo trebali raditi Oliver Frlić i ja. Oliver je trebao raditi prvi dio u kojem bi izmorio izvođače, a potom sam ja trebao raditi drugi dio s izmorenim izvođačima. Međutim, zbog Oliverove zauzetosti promijenili smo plan i dogovorili da će Tomi režirati prvi, a ja drugi dio. Tomi je došao s pričom oko braće Lumière i njihovim filmom. Svi smo se uključili u taj proces koji je bio toliko ekstenzivan da do drugoga dijela nismo ni došli. A ovaj prvi dio je sedam dana pred premijeru imao četiri sata materijala i nejasnu ideju kako da to prezentiramo. Radili smo mjesec dana na 24 sintetičke slike iz povijesti plesa koje su se trebale odigrati u formi “koreografije kratkog daha”, dakle u trajanju uzdaha i izdaha. To je sve otišlo van. Napravili smo više od 20 izlazaka iz tvornice.

UNA Kako je nastala sekvenca izlazaka?

NIKOLINA Nakon što smo se mjesec dana bavili time kako inscenirati masu ljudi koja izlazi iz tvornice sa nas sedam, Sergejev je prijedlog bio da radnike i radnice iz filma braće Lumière organiziramo po grupama, da izbrojimo točno koliko ih je izašlo i da onda svako od nas unutar tih grupa preuzme jednog ili dvojicu.

SERGEJ Izrezao sam film na komadiće, na odsječke u kojima postoji dojam da nekoliko ljudi istovremeno prelazi prag. Označio sam ih brojkama 1, 2, 3, 4 do 21, našao sam 21 takvu situaciju. Za svaku tu formaciju opisali smo tko gdje izlazi i što ta osoba radi, i to je taj tekst koji se vidi na ekranu – dvije žene, spuštene glave, desno. I onda smo to, po tim grupacijama, učili napamet.



INSTITUCIJE TREBA GRADITI. Ivana Ivković, Pravdan Devlahović, Tomislav Medak, Goran Sergej Pristaš, Ana Kreitmeyer, Zrinka Užbinec. Zoom Festival. Rijeka. 2015. Fotografija: Tanja Kanazir. → 28, 37, 40, 46, 63, 187, 286

videa, njihov smijeh i zajebancija – u biti tipičan BADco. način proizvodnje koreografskog i tekstualnog materijala u probama, kroz prosklizavanja, slučajnosti, spoticanja ili zamuckivanja. Zatim neki metatekst vlastitog rada koji je naravno isprepleten intenzivno sa svim tim referentnim materijalima i radovima drugih umjetnika kojima smo se prvenstveno u *1 SIROMAŠAN I JEDNA 0* i u *LIGI VREMENA* bavili – od Haruna Farockija do Charlieja Chaplina, od Mladena Stilinovića do Vlade Kristla, preko ruskog futurizma i slapsticka. Danas kad bacim oko preko ramena, ili kad raskopam foldere na hard disku, samu sebe iznenađim svim tim prostranstvima filma, književnosti, kazališta, kojima smo se kretali radoznalo, često i nepromišljeno. Najdraži su mi upravo momenti naših radova nastali kroz nepromišljenosti i greške.

UNA Zanimljiv je izbor umjetnika Siniše Labrovića baš za taj moment susreta. Labrovićev je rad antipod vašeg rada, njegovi performansi vrlo su jasni, eksplicitan je u svojim “porukama”, nema tu puno *metadimenzija* kao kod vas, gdje je uvijek još nešto iza neke reference i ništa nije onakvo kakvim se na prvi pogled čini.

IVANA On i je i nije Sergejev sugovornik u *Sonati sna*. To je i neki metadijalog zato što je dijalog za njega napisan, i čin snimanja tog dijaloga je nešto s čime se taj video poigrava. Mislim da je Labrović odličan kontrapunkt našem radu – čovjek jasne geste nasuprot kolektiva mnoštva bilježaka. Ono što je meni tu još strukturno zanimljivo – podsjetnik možda na sve te ženske glasove koji su se slabo probijali tijekom povijesti kojom se tu bavimo – dodatni je komentar, ženski glas, glas Ane Kreitmeyer, koji pokušava tu situaciju “okrenuti na pravi put”, izreći rečenice koje se trebaju izreći a koje su se pogubile u raspravi, ali ona u tome ne uspijeva. Naravno da ne uspijeva. Često se ti naši radovi sami otimaju, toga smo svjesni sve ove godine.

KLIŠEJI KONTAKTNE IMPROVIZACIJE

UNA Što ste učili napamet, imitaciju pokreta?

SERGEJ Formaciju, kako u tom trenutku ta neka grupa na pragu stoji i prelazi zajedno prag – mi smo zamjenjivali te ljude. S tim dvadeset i jednim izlaskom pokrивamo sve ljude koji su izašli. Kad smo to napravili, iduće pitanje je bilo: u što da oni uđu? Oni, naime, izlaze iz prostora rada, jer sve ono što je iza vrata je prostor rada, a ono što je ispred vrata je prostor slike, zato je kamera tako postavljena u *1 SIROMAŠAN I JEDNA 0*. Sa strane ljudi gledaju kao da su na filmskom setu, dakle gledaju snimanje predstave. I postavilo se pitanje – kada oni prijeđu taj prag, u što su oni ušli? Ako su ušli u prostor slike, to se mora nekako na tijelima manifestirati, dakle to da smo izlaskom iz tvornice ušli u prostor nečeg drugog.

UNA Ali problem s kazalištem jest što je sve uvijek prostor slike.

SERGEJ Mi smo to sebi izmapirali tlocrtno. Kontejner nam je iza leđa. Postoji tvornički prostor, pa prag vrata, pa prostor privatnosti gdje više nisi na poslu nego počinje tvoj privatni život i prostor slike koji obuhvaća kamera.

NIKOLINA S jedne strane vrata je deaktivacija, odustajanje od rada, a s druge je aktivacija, ulazak u prostor rada.

UNA Čini mi se da u predstavi uspostavljate vezu između kontaktne improvizacije i transformacije industrijske proizvodnje, o čemu se tu radi?

Mi konstruiramo za to pogodne situacije u probama i ponekad to postane dio rada – to poigravanje s interpretacijom ili s isključivom situacije od prvotnih intencija. Drugačija čitanja materijala u probama se ponekad tako snažno nametnu da promijene tijek čitava projekta.

UTOPIJSKO DRUŠTVO I NOVI ČOVJEK U APOKALIPTIČNOM VREMENU

UNA A zašto se dio zove *Sonata snova*? Je li to isto pitanje podjele na 8 sati rada, odmora...?

IVANA Tijekom rada na *LIGI VREMENA* fascinirao nas je prijedlog Konstantina Melnikova, arhitektonsko-tehnološko rješenje spavaonice za radništvo koju je nazvao Sonata snova. U utopijsko društvo sovjetske prve petoljetke utkana je ideja kvalitetnog sna kao integralnog za produktivnost, instrument organiziranog odmaranja radništva kao rekuperacije za daljnji rad. To je bio bitan element u priči oko *LIGE VREMENA*, predstavi iz 2009. koja se bavi “novim čovjekom” i sad se ovdje pojavio kao naslov jednog elementa instalacije. Sav slikovni materijal toga videa je u biti ono što nije rad, ali sigurno je neki rad, znači serviranje hrane tijekom kojeg se uzima pauza od rada, pa onda *party*, ali na *partyju* su glazbenici koji puštaju glazbu, pa je dio *partyja* i performans Slavena Tolja tijekom kojeg on prividno spava. Pa je onda pitanje radi li Slaven ili spava, rade li glazbenici ili plešu?

UNA Kad si već spomenula *LIGU VREMENA*, projekciju “novog čovjeka”... ideju o “novom čovjeku”... Kakva je uloga umjetnika u promišljanju, konstrukciji, artikulaciji te projekcije “novog čovjeka”?

NIKOLINA

To je spekulacija Tomislava Medaka koja iznosi jedan važan, ali potpuno zanemaren, zaboravljen aspekt kontaktne improvizacije. Naime, kontaktna improvizacija nastaje kao direktna reakcija na post-ratno iskustvo, u vrijeme kad američko društvo prelazi na post-industrijske oblike proizvodnje dok se, istovremeno, u kontra-kulturnom miljeu glasno artikulira potreba za nekonfliktnim oblicima socijalne interakcije. Zagovara se odmak od retorike socijalnih sukoba, retorike rata prema neantagonizirajućim oblicima socijalne interakcije i miroljubivom dijalogu. U srži kontaktne improvizacije je utopijsko nastojanje da se prevladaju predrasude prema Drugome i ljutnja koja vodi u agresivnost i sukob. Paxtonov projekt, koji se direktno nadovezuje na filozofiju aikida, je upravo o tome da imaš dva tijela, dvije energije koje idu u borbu, ali bez želje za pobjedom ili uništavanjem, već da plešu u sporazumu da niti jedan od partnera ne vodi već da su u odnosu, uvjetovani jedan drugim, ovisni jedan o drugom, s povjerenjem jedan prema drugom. Paxton o toj viziji kontaktne improvizacije govori u kratkom dokumentarnom filmu ... *in a non whimpy way: Steve Paxton on Contact Improvisation*

⁸ Film je dostupan online na <https://vimeo.com/76095626>.

and War koji su napravili Bojana Cvejić i Lennart Laberenz⁸. U radu na *1 SIROMAŠAN I JEDNA 0* mi smo *de facto* nabasali na taj problem. U želji da insceniramo prizor izlaska radnika iz tvornice i štrajka na vratima tvornice po uzoru na prizore iz filmova braće Lumière i Langova *Metropolis*a, mi smo se nagurali prolazeći kroz okvir koji smo si postavili kao vrata. Plesački dio ekipe nije s time bio zadovoljan jer nas je to kretanje podsjećalo na kontaktnu improvizaciju. Naš problem sa slikom kontaktne improvizacije bio je taj što se forma promijenila kroz godine prakse korištenja tehnike u suvremenom plesu. Izgubila je svoj originalni, politički naboj i viziju, svedena je na vještinu plesanja u paru pri čemu su se još tom fascinantnom akrobatskom plesu udvoje često dodavale boje psiholoških odnosa među plesačicama (ljubav, privrženost, sukob, neprijateljstvo), a to je od slike kontaktne improvizacije napravilo klišejsliku.

IVANA

Bavi li se itko više time osim umjetnika?

Dok smo radili predstavu čitali smo te rane sovjetske teorije koje promišljaju kakav će biti čovjek budućnosti – uz Konstantina Melnikova, to su Nikolaj Fjodorov, koji inzistira da je cilj čovječanstva nadići vlastitu smrtnost te Aleksandar Bogdanov i ideja pomlađivanja transfuzijama krvi. Sad smo opet u nekom, uvjetno rečeno, apokaliptičnom vremenu.⁶ Razgovaramo ovih dana o pitanju radništva, radničke klase... i kako se taj pojam uopće danas u američkoj politici pokušava gurnuti pod tepih, radnike klasificirati kao vanjske podugovaratelje platformi kao što su Glovo ili Uber, a ne zaposlenike o čijem zdravlju i dobrobiti društvo treba brinuti. Sve smo dalje od ideje 8+8+8. Unatoč opetovanim mijenama kroz koje kao civilizacija prolazimo, mislim da su primarno umjetnici, primjerice književnici koji pišu znanstvenu fantastiku, ti koji danas revidiraju ideju kakav bi čovjek trebao biti, kakvo bi društvo trebalo biti. Pa i na razini biološkog.

TOMISLAV

To prisjećanje na utopiju ima opet veze s izostankom utopije u našim vremenima. Dakle, ideja da čovjek može sebe kao društveno biće transformirati kroz društvenu praksu i utoliko može biti sam svoj projekt potpuno je uklonjena iz današnjice. Iako se, pritom, čovjek kao društveno biće stalno mijenja promjenom društvenih odnosa. Spontanim procesima, unatoč konsolidaciji kapitalističkih odnosa, on se ni danas ne prestaje mijenjati. On, kao nositelj te društvene strukture, transformira tu strukturu i ona njega, i to, s obzirom na destabilizaciju ekosustava planeta na kojem živimo, do granice pogibije. S druge strane, on se mijenja i na razini svakodnevnog života. Primjerice, komunikacijske tehnologije drastično su transformirale kako se povezujemo, informiramo i radimo. Sve su to elementi kroz koje mi stvaramo novog čovjeka, samo je stvar u tome da je to stvaranje novog čovjeka kupljeno po cijenu eksploatacije čovjeka i devastacije prirode. Dok u

⁶ Ovaj je razgovor vođen početkom 2017. Moglo bi se argumentirati da se generalni dojam da živimo u apokaliptičnom vremenu pojačao od tada pa do danas.

A POSTERIORNO VRIJEME

RAD GLEDANJA

SERGEJ

Propustila si jedan detalj. Radili smo izlaske iz tvornice u sliku, ali smo htjeli napraviti scenu štrajka kao nečega što deaktivira izlazak na ulazu. Gledali smo filmove o štrajku, štrajkbreherima, Kristlov *General i stvarni čovjek* (1962) gdje zatvorenici sjede na podu i navlače se. Došli smo do te scene da ljudi žele van, a policija ih zadržava i nagurava i dolazi do sukoba. Naguravali smo se u dvorani unutar nekog okvira, i to je loše izgledalo jer nas nije bilo dovoljno da bismo mogli inscenirati taj tip situacije. Ličilo je na neku lošu kontaktnu improvizaciju. I onda je Tomislav pitao zašto imamo averziju prema kontaktnoj improvizaciji, predloživši da istražimo što je kontaktna improvizacija, kako je povijesno došlo do njezina razvoja, šta ona implicira.

UNA

Je li ta averzija vezana uz način na koji su 1960-e poetizirale meki dodir?

NIKOLINA

Ne, barem ne svjesno.

UNA

Znači, mučio vas je zapravo reprezentacijski moment kontaktne improvizacije?

NIKOLINA

Tako je, nemam problem s tom formom, dapače. Nego, kako sam prije BADco.-a plesala u Zagrebačkom plesnom ansamblu, moj prvi susret s tehnikom već je bio susret sa stiliziranom "kontaktnom improvizacijom". Na dva bi se tijela u kontaktnoj improvizaciji lijepio neki lažni, fingirani emotivni odnos kao impetus plesanja, a to nema veze s kontaktnom improvizacijom.

SERGEJ

Zapravo su cijele 1980-e bile takve. Sjećam se kad se Istok Kovač vratio inspiriran Vandekeybusom i držao

tom stvaranju novog čovjeka neki novi ljudi imaju privilegij da ne vide kako eksploatiraju druge, ovi eksploatirani proživljavaju tragediju da ne mogu promijeniti svoju situaciju i činjenicu da ih drugi eksploatiraju. Utoliko mislim da se taj topos bavi gubitkom utopije. I to je zanimljiv moment jer se progresivna, prosvjetiteljska, emancipacijska pozicija danas prije svega konstituira oko melankolije nad gubitkom utopije kao horizonta promjene. Prizivajući utopiju, prizivamo taj problem. Mladen Stilinović trebao je govoriti u filmu, ali ga je bolest savladala prije nego što smo mogli organizirati snimanje. I trebao se pojaviti tamo gdje se pojavljuje Labrović. Govoriti iz pozicije heretičkog umjetnika koji izolira systemske označitelje i pušta ih da oni sami operiraju i transformiraju našu percepciju zbilje. Crvena boja kod Stilinovića nabijena je ideološkim značenjem. Čak i kad ju se izdvoji iz izvornog ideološkog konteksta ona nastavlja operirati ideološki. U tom smislu *LIGA VREMENA*, *1 SIROMAŠAN I JEDNA 0*, *PROMJENE* i neke druge naše predstave mobiliziraju moć označitelja da nastavi operirati i nakon što nestane utopija kao konkretan horizont – *Sonata snova* je takav označitelj.

UNA Kakav je tip rada umjetnički rad? Gdje je mjesto umjetnika u klasnom društvu? Možemo li reći da je generalno riječ o srednjoj klasi?

IVANA Ako govorimo o današnjem društvu, samostalna umjetnica je radnica, proleterka, jer osim vlastitog rada nemaš ništa drugo. Nemaš sredstva za proizvodnju, nemaš šireg društvenog utjecaja. Želiš li ga, moraš djelovati kolektivno. Što je radništvo danas? Danas kad razmišljam o prekarnim radnicima u Hrvatskoj, razmišljam o ljudima koji su sezonski radnici u turizmu. To mogu biti ljudi koji imaju određeni kulturni ili društveni kapital, znaju koristiti aplikacije na mobitelu da bi uspješno obavljali svoj posao. S obzirom na to da govore nekoliko jezika i da su

radionice po cijeloj Jugoslaviji o improvizaciji kao načinu proizvodnje materijala za narativni ples. I cijela ta priča o ljubavi i mržnji iz Vandekeybusa i DV8 bila je utemeljena na toj slici kontaktne improvizacije koja je više kroz film, kroz plesni video postala takvom, a ne kroz kazalište.

ODVAJANJE ALATKE OD NJEZINE FUNKCIJE

UNA U čemu je zapravo problem s reprezentacijom narativnosti u plesu?

SERGEJ Načelno to nije problem, ali ne govorimo s općenite pozicije nego našeg specifičnog interesa za ples. Nas nikad nije zanimalo situacijski odnos prema plesu, davanje smisla plesu primarno postupcima izvan samog plesa.

NIKOLINA Uglavnom, čitali smo Paxtonove tekstove, pa vidjeli što je uistinu na stvari. Negdje u 1980-ima Paxton se okrenuo istraživanju kretanja kralježnice u kontaktnoj improvizaciji u suradnji s dva plesača, a rezultat tog dugogodišnjeg istraživanja je *Material for the Spine*. Radi se o načinu rada s tijelom koji osvještava inicijaciju pokreta iz kralježnice te svjesno praćenje prijenosa pokreta od kralježnice po zglobovima na udaljene dijelove tijela. Gledajući Paxtona kad pleše materijal za kralježnicu ne možeš doći do čime se plesač bavi, a opet vidiš da postoji jasna misao koja organizira kretanje. Na to se Tom nadovezao spekulirajući o tome da je do Paxtona ples bio usporediv s drugim oblicima proizvodnje utoliko što je svoj proizvod imao u slikama i figurama. Paxtonov rad nam je ujedno bio neka vrsta prekretnice u procesu jer smo se do tog trenutka okupirali inscenacijom povijesnih slika plesa; reinsceni-rali smo kratke prizore, “koreografije kratkog daha”, kako ih je Sergej nazvao, koje su trebale prizvati slike koreografije

obrazovani, trebali bi pripadati srednjoj klasi. Kad se prevodi s engleskog, prevodi li se naša srednja klasa kao britanski "middle class"? To je čini mi se sasvim drugi pojam odnosno pojam drugog opsega. Financijski, društveno, politički negdje sasvim drugdje u odnosu na ovo o čemu mi ovdje govorimo. I možda treba ponovno reći da nitko od nas ne može isključivo financijski opstati od svog umjetničkog rada, već svi uz to rade i rad koji nije umjetnički: pedagoški rad, znanstveni rad, urednički, prevoditeljski, producerski... neki drugi rad. Kao što je Tomislav rekao, ljudi koji rade u kazališnom polju, pa i oni koji su na autorskim pozicijama, nisu ničiji zaposlenici, nemaju nikakve stabilne honorare, radi se o *freelancerima* koji idu od projekta do projekta, neki manje, neki više uspješno...

RADNICI KAO UMJETNICI

TOMISLAV Meni se čini zanimljivim obrnuti perspektivu, kao što si sugerirala u pitanju nešto ranije, dakle ne jesu li umjetnici radnici i mogu li legitimno govoriti iz pozicije radništva, nego jesu li radnici umjetnici? To nije moguće odgovoriti bez specifičnog povijesnog i strukturnog pogleda na odnos umjetnosti i rada. Prvo, evidentno je da se sprega umjetnosti i rada drastično transformirala s promjenom između dvaju sistema. U sklopu velikih socijalističkih poduzeća radnici su organizirali kulturne aktivnosti, umjetnički amaterizam bio je iznimno razvijen, a službena kulturna politika kulturu je postavljala ne kao područje djelovanja odvojeno od sfere rada već je polazila od toga da se zapravo svaki radni čovjek mora moći realizirati kroz stvaralaštvo i da stvaralaštvo bude aktivan element radnog života. I to se definitivno promijenilo, sfera rada i sfera slobodnog vremena danas su strogo institucionalno razdvojene. Druga promjena je u tome da je radnička kultura kao mjesto pozitivne društvene identifikacije poprimila posve drugačiji značaj u današnjem trenutku. I pritom ne mislim

⁹ Harun Farocki, "Workers Leaving the Factory" [2001], programska knjižica za predstavu *1 poor one 0*, vidi: http://www.badco.hr/media/uploads/badco_1_poor_and_one_0_newspaper.pdf.

Cunninghama, Graham, Wigman, Meyerholda, Forsythea, a sve s namjerom da povučemo paralelu s Farockijevim zaključkom⁹ da radnici na filmu bivaju prikazani tek kad izađu iz tvornice, da film nikada ne prikazuje radnike u radu već hvata radnike na tvorničkom pragu, kada oni izlaze iz rada i ulaze u filmsku sliku. Slijedeći tu misao, na sceni imamo repliku okvira tvorničkih vrata i imaginarno podijeljen scenski prostor na prostor rada (iza vrata) i prostor slika (ispred vrata), a koreografija je onda trasirala tu logiku podjele scenskog prostora.

SERGEJ

Ima tu još jedna važna stavka koja je bitno određujuća za koreografiju: *rukorad*, spomenuo sam ga već. On je nastao kao pokušaj da se prikaže manualni rad, nešto što pripada razdoblju manualnog rada, industrijske proizvodnje, ali da se učini neefikasnim u smislu funkcionalnog korištenja ruku kao alata nego više da se slika alatnog funkcioniranja premjesti u ruke. Kad izvodiš rukorad, ne radiš kao da imitiraš da nešto praviš nego gledaš svoje ruke kao alat ili stroj koji radi nešto i onda im time daješ impuls. One *de facto* jesu alati. Stvar je u tome da su one u oblicima metonimijski čekić ili škare, ali nisu nešto čime držiš čekić ili škare. Alatka je odvojena od toga što je njena funkcija i od toga praviš koreografiju, ritam, kvalitetu pokreta. I druga je vezana za reprezentaciju toga, da to ne ispadne pantomimički. Kod nas su ramena iznad razine očiju i gledaš kao da ti je ta glava odvojena, kao da je cijelo tijelo unutar tog stroja, radije nego da su ti ruke u nekoj normalnoj razini. Bitno je to odvajanje pogleda jer rad nije vezan uz objekt koji ruke obrađuju nego gledaš ruke koje rade. Kao da je tvoj pogled pogled nadglednika koji radi nad strojem odnosno radnika koji upravlja strojem, ali taj isti stroj si i ti. Nikad ne gledaš tamo gdje rade šake nego gledaš kako rade elementi stroja. I to se kasnije prebacilo u način plesanja cijelim tijelom.

na estetiku koja veliča rad i udarnika, nego u kojoj mjeri svrhe rada i proizvodnje mogu biti integrirane s pozitivnim ciljevima društva i kao takve iskazive. To da su svrhe rada i proizvodnje danas primarno određene mehanizmima konkurencije, globalnim tržištima i tokovima kapitala, te da su te svrhe u takvom društvenom ustroju sistemski sve više razdvojene od procesa kolektivnog odlučivanja, koji uglavnom nisu globalni nego se odvijaju unutar političkog prostora nacionalnih država, znači da rad kao prostor oblikovanja čovjekovih potreba i užitaka ostaje razdvojen od prostora čovjekove slobode. Ideja da kao radnici čas radimo za tuđu svrhu, kao članovi političkog sistema čas odlučujemo o općim društvenim ciljevima, kao umjetnici čas slobodno stvaramo značenja, a sve to međusobno nepovezano – potvrđuje to razdvajanje u kojem ekonomija dominira i istiskuje značaj slobodnog djelovanja izvan komodificirane potrošnje. I to ima veze i s općim opadanjem relevantnosti umjetnosti kao polja unutar suvremenih društava.

IVANA

Ima tu još nešto, ostvarivanje kroz stvaralaštvo... Ono što je karakteristično za našu generaciju preko 40-e, za razliku od naših roditelja koji su radili u Jugoslaviji i socijalizmu je nužna profesionalizacija. Tom je spomenuo likovnog umjetnika kao malog poduzetnika. Generacija naših roditelja bila je ta generacija koja je stvaralaštvo mogla ostvariti i kroz amaterske radionice, likovne grupe, sve integrirano u velike sustave gdje nije bilo potrebe da se netko tko je možda imao i vrlo živ, kreativan umjetnički opus proglašava umjetnikom. Možda si bila računovotkinja ili si radila u tvornici, a u slobodno si vrijeme pisala poeziju ili radila skulpture. Sudjelovala sam na izložbi koju je radila Ana Zorica pod nazivom "Inkubator umjetničkih projekata", baziranoj na tragovima industrijske baštine socijalizma. Tema 2016., odnosno topos bio je Tvornica Gorica. Nije to tada bilo bivanje u kolektivu samo tih 8 sati što proizvodiš emajlirano posuđe, već i različite druge stvari. Tu je bilo i

UNA

A kako Laban onda u cijeloj priči figurira – on je razvijao hiperfunkcionalan pokret...? Kakav je odnos Labana i kontaktne improvizacije u tom smislu?

NIKOLINA

Misliš kako je Laban došao kao tema u predstavi? Laban je došao s druge strane, da tako kažem, zbog svojeg rada u svrhu učinkovitosti pokreta radnika na pokretnim trakama. Laban je 1947. objavio istraživanje vezano uz analizu rada radnika u tvornici i podizanje stupnja učinkovitosti tog rada. Pitanje je bilo kako ekonomizirati pokrete radnica radi čim brže proizvodnje. Primijetio je da radnice, izvodeći radnju, često naprave puno suvišnih pokreta – tzv. *shadow movements* – pokreta koji nemaju usmjerenu funkciju, koji su izraz prolaznog stanja ili pak dio naše osobnosti. Zanimljivo je kako i plesno obrazovanje zapravo eliminira te sjenovite pokrete, discipliniranjem tijela u formu plesa. No meni, nama, je u plesu često zanimljivije sve ono što se manifestira kao sjenoviti pokret, kao greška. Zato je, valjda, većina naših predstava zapravo u improvizacijskoj izvedbi, rigidno strukturiranoj improvizacijskoj izvedbi.

UNA

Što znači rigidno strukturirana improvizacija? Možeš mi dati neki konkretan primjer?

NIKOLINA

Radiš s definiranim kompozicijskim propozicijama. Uzmimo primjer *FLESHDANCEA* → 75, 79, 91, 132, 159, 160, 256, 258, 260, 262, 264, 269, 270, 274, 275, 276, 277, 281, 283, 284, 295, 298, 300, 304, 338, 366, 369, 397.

Imaš tijelo koje se kreće uza zid, u prostoru između zida i poda. Kada se počneš kretati između zida i poda još nemaš odnos koji trenutno formira sliku plesa u *FLESHDANCEU*. Jedna od temeljnih koreografskih bilješki, tako mi zovemo te kompozicijske propozicije, je da se tijelo neprestano kreće oko sebe i preko sebe u tom malom prostoru kuta, da se ne može smiriti. Još jedna bilješka je npr. da odnos



1 SIROMAŠAN I JEDNA 0. Goran Sergej Pristaš, Zrinka Užbinec, Ivana Ivković, Pravdan Devlahović, Tomislav Medak, Ana Kreitmeyer. 2008. Fotografija: Ranka Latinović.
→ 36, 44, 48, 56, 58, 64, 67, 70, 83, 178, 245, 277, 278, 380, 384

kuglanja, sporta, izleta, ali i umjetničkog stvaralaštva, da-
pače, zvalo se i akademske umjetnike da u pogonu Gorice
proizvedu svoja djela. Ali isto tako, imali su i ambulantu,
uključujući i ginekološku ambulantu, različiti aspekti života
bili su uključeni u taj sustav. Kulturno-umjetnički život rad-
nica i radnika bio je sastavni dio tog bivanja kolektivom.

UNA Ako sam dobro shvatila tezu Stipe Ćurkovića
iz teksta “Heteronomija rada / autonomija
umjetnosti”⁷, on piše da je umjetnik na neki
način najbolje od radnika koje je od nje-
ga otuđeno, dakle, zamrznuta kreativnost
isprojicirana u ulogu nekoga kome je posao
da bude kreativan. Kroz to se negira hete-
ronomija na kojoj počiva umjetnost, koja je oduvijek
društveno uvezana. S razvojem tržišta i s pričom o
autonomiji umjetnosti otkida se, odnosno uzima se
od kreativnosti radnika. Čini mi se da se s jedne stra-
ne događa profesionalizacija umjetnika, ali opet, zbog
mogućnosti otvorenih kanala distribucije kao što su
društvene mreže, pa i zbog teorijskog prostora koji
daje legitimitet popularnoj kulturi, da je prostor krea-
tivnosti otvoren. Ljudi zapravo strašno puno kreativno
rade na Internetu.

IVANA Danas, uz visoko profesionaliziranu umjetničku
produkciju, uz svijet festivala i bijenala, u nekim slučajevi-
ma i aktivnog tržišta umjetničkih djela, paralelno imamo
veliku amatersku, nepriznatu produkciju koja vidljivost
ostvaruje na Internetu, ljude koji objavljuju fotografije na
Instagramu, pjevaju obrade svojih najdražih pjevača na
YouTubeu, bave se tekstilnom umjetnošću ili pišu fanov-
sku književnost. Ono što je prije možda bilo dio kolekti-
va, kao što je Tvornica Gorica, sad je dio, istina iznimno
rahlih i vrlo privremenih, kolektiva kroz Instagram ili sličnu
platformu, jer uvijek ćemo za svoje stvaralaštvo i svoju

⁷ Stipe Ćurković,
“Heteronomija rada /
autonomija umjetnosti”,
Frakcija 61/62 (2011),
str. 22–49.

prema zidu i podu bude obrnut od uobičajenog, da tijelo
ima uzgon uz zid i klizi niz pod radije nego niz zid i uz pod.
Treća bilješka je da se odnos okoline i površine kože mora
intenzivirati kroz dodir, znači želja da dodirneš ili budeš do-
dirnuta postaje pogon svakom pokretu. Pa se tome doda-
je skrivanje pogleda od pogleda gledatelja, pa životinjske
bilješke itd. To mislim kad kažem da je tijelo rigidno kom-
ponirano. Na razini cjeline predstave postoji pak niz faza,
točaka, modulativnih promjena kroz koje tako komponira-
na tijela prolaze, koje čine strukturu predstave.

SERGEJ Samo jedna nadopuna oko pitanja rada i trilo-
gije. Za *LIGU VREMENA* važan je autor bio Aleksej Gastev
koji je vodio Institut za istraživanje rada u Moskvi. S njim je
radio Mejerhold. Nama je bila bitna cijela ta priča oko eko-
nomizacije, tejlorizma, amerikanizacije Sovjetskog Saveza
u 20-im godinama, efikasnosti rada s jedne strane i onda
proizvodnje drugog čovjeka kroz odmor s druge strane.
A bio nam je bitan tu i film preko ekscentrista koji su ideali-
zirali Charlieja Chaplina i Buster Keatona, njihova tijela per-
cipirali kao tijela novog čovjeka, tijela budućnosti, nekog
tko je iznimno efikasan, sposoban, učinkovit, brz i duhovit.
Takvog fokusa na tijelo danas nemaš.

UNA Mislim da je danas u fokusu pitanje estetizacije
tijela kao individualističke paradigme.

SERGEJ *Release*, praksa ležanja, promatranja, mirovanja
koja je integralni dio rada u suvremenim plesnim tehnika-
ma koje su se razvijale od 1960-ih, 1970-ih naovamo i koje
su integrirale somatska znanja iz polja medicine, znanosti
itd., fizikalne terapije, psihoanalize... sve je to postalo i
jezik izvedbe u plesu jer ta briga o tijelu i sebstvu zauzima
veliki dio manifestacije suvremenog subjekta. Mirovanje je
prije služilo tome da bi tijelo kasnije proizvelo nešto.

kreativnost tražiti prostor susreta s drugima. Pitanje je možeš li biti izrazito neuspješan u tome, u smislu male vidljivosti i nemonetariziranja toga rada, pa da se i dalje smatraš umjetnikom, ili to onda samo ostaje na razini hobija... i je li to uopće bitno, jer te su granice porozne...

TOMISLAV

Teško je dijeliti umjetnost od opće potrebe za umjetničkim izražavanjem, međutim postoji niz institucionalnih mehanizama koji razdvajaju što funkcionira unutar polja umjetnosti, a što ostaje unutar polja neke slobodne, hobističke, amaterske kreativnosti. Takva institucionalna razdvajanja postojala su i u drugim povijesnim formacijama. Iz perspektive amaterizacije treba primijetiti jednu tendenciju u mnogim aspektima materijalne proizvodnje koji su bili prebačeni na tržište i zapravo dominantno funkcioniraju na tržištu – prisvaja ih se kao polje kreativnosti: od toga da je ova vesta strojno proizvedena, do toga da se netko vraća tome da je štrika. Što vjerojatno, s jedne strane, govori nešto o tome da ljudi imaju ipak danas više slobodnog vremena nego u trenutku kada su žene prestale biti domaćice i štrikati, te su zarađivale za odjeću koja se puno jeftinije mogla kupiti uvezena odnekud gdje su rad i proizvodnja jeftiniji. I drugo, da ljudi imaju potrebu vidjeti proizvod svog rada. Postoje, dakle, značajni segmenti vernakularne kulture koja se odvija u sjeni komodificirane potrošnje i koji nisu dio autonomnog umjetničkog polja. To autonomno pak postoji samo zato što je negacija niza dominantnih društvenih činjenica. Među ostalim, postalo je autonomno zato što je obećalo ne baviti se pitanjima moći već reprodukcijom, ili reprezentacijom društvene moći.

UNA

Da, ali to što danas nije dio umjetničkog polja, ne znači da sutra neće doći netko s konceptom à la Nicolas Bourriaud i *relational aesthetics* i da će pletenje džempera postati...

A danas ležiš i meditiraš kako bi uopće mogao funkcionirati u ovom svijetu koji te bombardira s tisuću informacija.

KAZALIŠTE KAO MJESTO USPORAVANJA

UNA

U *VREMENSKIM BOMBAMA* jedni od glavnih motiva su inscenirani prizori participativne umjetnosti. Kad je riječ o statistima koji leže na listovima novina, kao citatu iz filma Vlade Kristla *Arme Leute*, prizori poprimaju neku herojsku dimenziju, kao revolucionarni *tableau vivanti*. Njihova insceniranost djeluje posve prirodno. Međutim, kad ulaze odnosno izlaze u tvornicu, insceniranje djeluje kao šaka u oko. A statisti djeluju kao vanzemaljci koji su sletjeli na neki planet i nisu još ovladali njegovim običajima.

SERGEJ

Jako mi je drago da si registrirala pitanje *tableau vivant*. Meni je to jedna od ključnih kategorija za kazalište. Otkrio sam *tableau vivant* proučavajući Diderota na svom magisteriju. Zanimljiva mi je ideja da se teatar ne radi tako ubrzavanjem i spektakularizacijom, nego zaustavljanjem, prekidom. Kazalište je zapravo mjesto na kojem se usporava da bi se promatralo svijet, što je Diderotova temeljna ideja. On u svojoj teoriji likovne umjetnosti u

*Eseju o slikarstvu*¹⁰ bolje konfigurira svoju ideju kazališta nego u *Paradoksu o glumcu* i drugim kanonskim tekstovima. Diderot govori da u kazalištu treba raditi *tableau vivant*, imati vremena za

analizu, proučavanje. I cijela ideja *tableau vivanta* iznimno je važna i kod Brechta i kod njegova pristupa teatru kao gesti.

Ono što je meni uvijek bilo zanimljivo, a to je gotovo slično onome što Brecht vidi u amaterskom kazalištu: nelagoda koja je nejasan trenutak fizičke manifestacije između socijalnog uvjetovanja tijela i mogućnosti da se napravi *neka* specifična koreografija.

¹⁰ Denis Diderot, *Esej o slikarstvu*, preveo Živan Filipi (Split: Kupola, 2002).

TOMISLAV

Ali u tom trenutku neće proizvodnja i pletenje tog pletiva biti umjetničko djelo nego će to biti čin onoga koji je stvorio simbolički okvir za razumijevanje toga pletiva kao estetske relacije... To je, čini mi se, nepovratna datost umjetničkog polja od Duchampa naovamo. Onaj tko operira simboličkim unutar tog polja je umjetnik, a ne onaj tko stvara materijalni objekt koji u njega ulazi. Pitanje tih razdvajanja je i na ovoj strani bitno obilježeno lošom savješću, odnosno grižnjom savjesti zbog razdvajanja prakse označavanja i materijalne proizvodnje. No, s druge strane, nije moguće neposredno nadići razdvojenost i prijeći u organsko jedinstvo. A i grozno bi bilo. U tom smislu, da, umjetnost sigurno ima niz pretpostavki u strukturnoj raspodjeli i podjeli rada, i nije autonomna kada se gleda cjelina stvari. Autonomija je, u tom smislu, nešto povijesno specifično. Ana Vujanović mi je pričala kako se u Nizozemskoj vodi velika rasprava oko toga bi li se umjetnost trebala vratiti na pozicije autonomije od pozicija bavljenja društvom koje je zauzela. Jer iskorak u bavljenje društvom rezultirao je napadom na poziciju umjetnosti kao ideološku poziciju. Dobro, to je Nizozemska, gdje je građanska kultura dominantna kultura, kao dio nacionalnog identiteta i dio šire popularne kulture.

UNA

Vjerojatno ipak postoji razlika između, primjerice, ex-Yu zemalja i zemalja visoko razvijenog kapitalizma poput Velike Britanije. Možda ovdje još uvijek nije toliko fokus na umjetničkom proizvodu kao proizvodu. Možda se ovdje ne osjećaš nužno neuspješnim kao umjetnik ako nisi iznimno produktivan u smislu da se to odmah vidi i finansijski isplati. Socijalno je, a i u egzistencijalnom smislu prihvatljivije biti konvencionalno “neuspješan”. Doduše, već vidim kako bi to neki lokalni libertarijanci pročitali kao da Hrvatska “zaostaje”, odnosno da su to loši relikti socijalizma...

U samoj predstavi *1 SIROMAŠAN / JEDNA 0* te su scene radnica uvijek izazivale neku nejasnu reakciju kod ljudi: što je tu koreografirano, je li to pantomima, što je to? U drugom dijelu filma, ta mi je cijela koreografija zanimljiva zato što drži situaciju amaterskog odnosa prema izvedbi. Kad Brecht govori o tome što mu je zanimljivo u amaterskom kazalištu – uvijek dolazi do nekog prokliznuća između sposobnosti amatera da izvode i načina na koji se od nelagode drže u toj situaciji, drveno ili već nekako. I meni je ta situacija zanimljiva, to da se ne znaš držati adekvatno situaciji i na taj način potencijalno podrivaš sliku, ali i otvaraš mogućnost da u nju uđeš kroz logiku gestusa i fizičkog dispozitiva tijela, osobito uvezano sa scenskim uokviravanjem. Upravo kod tih statista nisam imao nikakvih sugestija, iako uglavnom izvođačima dajem upute. Statisti su pušteni da rade ono što bi oni kao statisti na tom mjestu radili, a ne kao ljudi koji glume da su prirodni. Povremeno izgledaju drveno, a povremeno herojski jer se puste u to kad trebaju nešto odraditi. Nije nam bilo ugodno – kako da im kažemo da sjednu na novine na hladni pod, bilo je tamo bakica, dedeka, neke žene su došle u bundama i visokim petama. Žalili su se da ih inače na filmskim setovima maltretiraju, drže ih na snijegu, na kiši. Dolazili su nam kasnije da nam kažu kako nam je divan set. Razgovarali smo s njima zašto su tu i što radimo, Niki je imala predavanje o kontekstu...

UNA

Oni su bili plaćeni po nekoj standardnoj tarifi?

SERGEJ

Koja varira od agencije do agencije. Pitala si me zašto ne govore – kad počnu govoriti, više nisu statisti. Ako uzimaš nekog pojedinačnog, moraš s njim sklopiti poseban ugovor za izvedbu koja više nije statiranje. Nismo im zabranili da govore na snimanju, ali po ugovoru koji imamo ne smijemo koristiti te snimke. Mogli smo izvući te njihove diskusije, ali onda bismo morali naći budžet da ih platimo

IVANA

Ali to je kreirano i kroz logiku financiranja tog rada. Socijalno odgovorna umjetnost, umjetnost u zajednici, kod nas se to nekako podrazumijeva, iako to možda govori i o mojim godinama, da ti kao umjetnik ili kulturni djelatnik sudjeluješ u zajednici. Nezamislivo mi je da sudjelujem na tržištu jer to tržište za moj rad ne postoji. Opravdavanje sufinanciranja koje dobivaš kroz eksplicitno uključivanje u neke društveno angažirane akcije koje onda *de facto* postaju tvoj umjetnički rad nešto je što je već sasvim etablirano u Velikoj Britaniji. No, mi imamo jedno drugo nasljeđe.

TOMISLAV

Nisu to iste situacije, to jest situacije linearnog razvoja ili veće i manje razvijenosti pa mi sad nado-knađujemo ili dolazimo kasnije na neki trenutak u kojem su se zemlje visoko razvijenog kapitalizma našle ranije. Mislim da je bitan razvoj polja u specifičnom kontekstu pojedinog društva, to uostalom vidimo i po čitavoj krizi u plesnoj umjetnosti kod nas koji je nastao s urušavanjem ZPC-a i festivala nakon što je izgledalo da s otvaranjem nacionalnog plesnog centra i studija plesa slijedi linearni proces institucionalne konsolidacije polja plesne umjetnosti kako je to na Zapadu.

O SNAZI DOJMA

UNA

Koju važnost pridajete tome da nešto “djeluje kao” nešto u vašim radovima? Koja je relevantnost privremenog, slučajnog, kontingentnog dojma koji bi lako mogao biti i drugačiji i koji prilikom ponovnog gledanja uistinu i može biti drugačiji? Odnosno, jesu li dojmovi relevantan ili irelevantan dio vaše umjetničke produkcije? Mogu lako zamisliti kako netko od vas govori: “Ma, to je samo dojam.” Koji je kriterij da nešto ne bude “samo dojam”? Neke od vaših predstava,

za to, a sudionici koje smo zvali kao eksperte nisu bili plaćeni za to. Ono što je pomalo problematično jest što smo mi njih snimali i kad se odmaraju, kad jedu sendviče. Da se netko zainatio, mogao je reći – evo vi njih snimate dok ne rade.

UNA

Za koga stvarate svoje radove?

NIKOLINA

Kad bi mi netko prije rekao da se bavim elitnom umjetnošću, bilo mi je to smiješno, nisam razumjela. Radimo u hladnim dvoranama u Remetincu, čistimo si pod, nanašamo opremu ovamo onamo. Međutim, to nije ono što se vidi u predstavama. Pritom, mi u većini slučajeva ne postavljamo uvjete prezentacije rada, nego oni koji rad prezentiraju. Pa ako ulaznica za predstavu poput naše košta 50–75 kuna i ako predstavu možeš vidjeti svega desetak puta u gradu u kojem živimo i djelujemo, nema šanse da dođe do raznih publika i uspostavi se neko razumijevanje da je to kazalište za sve, a ne samo za elite, šta god pod time podrazumijevali. Jer, isto je tako činjenica da smo neke od svojih najradikalnijih predstava igrali po malim gradovima u Latviji, Litvi ili, ne znam, Gruziji, gdje kontekst naprosto učini nebitnim pitanje elitnosti rada ili elitnosti publike.

SERGEJ

Umjetnost ima određenu generičku funkciju u ljudskom društvu. Isto kao i znanost, kao i ljubav, revolucija, kao što bi rekao Badiou. To je samo naš problem što ne znamo prepoznati zašto je to jednako važno. Radnik koji radi u tvornici odvojen je od svega, mi se ne možemo ni sresti. Ja njemu više ne mogu ni ponuditi nešto jer radnik radi cijeli dan i ne želi još poslije toga ići u kazalište. Eventualno ga zanima zabava. To je problem društvene komunikacije toga što je umjetnost. Umjetnost je svedena na zabavu. Ona više nije u onih 8 sati edukacije ili nadgradnje,

pogotovo na prvo gledanje, na mene ostavljaju izrazito snažan dojam, i u pozitivnom i u negativnom smislu, i onda mi se uvijek čini da moram doći još šest puta da bih se nekako separirala od te inicijalne traume, ili fascinacije ili već nečeg od toga. Kao da postoje dvije razine: jedna je ta da ne znam što se događa u pozadini, odnosno koja je genealogija nastanka te konkretne predstave, kako se bavite stvarima, a druga je razina da postoji neki tip dojma i kao da ta dva polja nisu baš usklađena, kao da idu mimo jedno drugog. A to bi se uklapalo u tu vašu priču o montaži i o pokušaju kreiranja konfliktne situacije ili neke situacije koja montira suprotnosti ili odvajanja...

IVANA Što misliš pod “dojmom”?

UNA Nakon što sam odgledala *MANJE ZLO* → 88, 206, 214, 218, 222, 234 bila sam iznimno bijesna, do razine da u tom trenutku nikad više nisam željela kročiti u kazalište, strašno me iziritirala buka, bilo je užasno agresivno, i senzorički jako naporno, iznimno zahtjevno. *SPORE* → 100, 102, 106, 108, 125, 130, 234, 243 su me uspavale, morala sam doći ponovo da zapravo vidim što se dogodilo. Imam osjećaj kao da postoji taj neki sloj vašeg promišljanja predstava koji je iznimno ozbiljan i posvećen, odmjeran i bogat referencama, ali dojam koje one ponekad ostavljaju u afektivnom je raskoraku s tim istraživačkim procesom. Dobro, možda je u *MANJEM ZLU* to ipak bio neki namjeran moment, stvaranje atmosfere straha, ali ponekad mi se čini, kad gledam vaše predstave, da je dojam o predstavi suprotstavljen onom čime se predstava bavi...

IVANA Postoje različite intencije tijekom procesa rada na projektu pa sad neke stvari imaju efekta, a neke nemaju.

nego u 8 sati odmora, jer ljudi rade 12 sati. A kad odmarate, onda ne tražite angažman.

Umjetnost se u ovom trenutku ne radi za radničku klasu nego za srednju klasu, ako je još uvijek ima, za buržuje. Medak je jednom postavio pitanje kako mi radnicima objašnjavamo taj ključni problem, ako ga trebamo objašnjavati. Kako se politički i socijalno trebamo nositi s njima. Mi sebi imaginiramo da je naša publika radnička klasa. Ako želiš tematizirati radničku klasu onda radiš akciju s radničkom klasom kao što je radio Brecht jer ni u njegovo doba ta radnička klasa nije dolazila u teatar. To je taj isti problem – mi nemamo zajedničku osnovicu na kojoj bismo mogli graditi. Naravno da nemamo zato što tih ljudi nema, to su ljudi koji su uništeni, nevidljivi, ne žele da ih se vidi i da ih se čuje u kazalištu već u stvarnosti. Jedini koji žele da ih se vidi i čuje u kazalištu su oni koji imaju sve privilegije, a to su branitelji. To radnička klasa u Hrvatskoj nema jer oni nemaju nikakvu mogućnost da reflektiraju svoju poziciju.

PROKLIZAVANJA PRIVLAČNOSTI

UNA Koju važnost pridajete tome da nešto “djeluje kao” nešto u vašim radovima? Koja je relevantnost privremenog, slučajnog, kontingentnog dojma, koji bi lako mogao biti i drugačiji i koji prilikom ponovnog gledanja uistinu i može biti drugačiji? Odnosno, jesu li dojmovi relevantan ili irelevantan dio vaše umjetničke produkcije? Mogu lako zamisliti kako netko od vas govori: Ma, to je samo dojam. Koji je kriterij da nešto ne bude “samo dojam”? Siniša Labrović, hrvatski performer i body artist, plaćen je da izgovara tekst koji se zove kao nikad realizirana građevina gdje bi radnici mogli zajedno spavati avangardnog arhitekta Konstantina Melnikova, Sonata snova. Pritom

U različitim projektima isprobavamo različite konfiguracije tog zajedničkog subivanja između publike i nas. Nekad smo pomiješani, kao u *DELETED MESSAGES*, krećemo se zajedno s publikom unutar istog prostora gdje nema zacrtanih niti fizičkih barijera, ili mijenjamo tijekom izvedbe prostornu situaciju kao u *MEMORIES ARE MADE OF THIS...* pa se onda nešto što ti se događa iza leđa odjednom nađe ispred tebe. Svakako pokušavamo na taj način ući u komunikacijski odnos, ali ovo što kažeš možda je na razini afekta, a ne na razini banalne interakcije da nekome nešto šapnem na uho i povučem ga za rukav, iako smo i to radili. Kad razmišljam o predstavama BADco.-a prije nego sam se ja pridružila, *REBRO* mi je bila predstava izrazito snažne atmosfere, s elementima klaustrofobije, vizualno-zvukovne agresije. Koristili smo i stroboskop (*LIGA VREMENA*), preglasan zvuk, ali i stišavanje, do utapanja izvođača među publiku (*DELETED MESSAGES*). Slažem se svakako da je *MANJE ZLO* predstava koja udara, ali to je jedan od elemenata. Ono što nas sigurno ne zanima je klasični postav s distancom prema publici, zanima nas kako smo zajedno u toj izvedbi.

KAKO GLEDATELJ GLEDA?

TOMISLAV Postoje tri elementa koji čine poziciju gledatelja u našim predstavama. Prvi je element da je gledatelj prije svega promatrač s distance. U većini predstava upućen je da intenzivno gleda i spekulira o onome što se zbiva na sceni. Drugi element je pluralnost značenjskih polja koja ne grade konzistentnu priču i stoga zahtijevaju de-identifikaciju gledatelja sa scenskim zbivanjem i distancu naspram prezentiranog. Treće, operacije nad gledateljevim stanjem nisu na razini emocija, nego su na razini naučenih i internaliziranih obrazaca opažanja i afekta, kao što je Ivana rekla. Parcijalna vidljivost, buka, svjetlo često operiraju na toj razini jer je pitanje ne što gledatelj

ga Sergej nježno i kroz zajednički smijeh “ispravlja”, odnosno daje mu upute da bude ekstatičniji, ili da pak zvuči uspavljajuće. Prepoznajem mu glas, jer ga dobro poznajem. S druge strane, on jest javna osoba i vjerujem da mu glas prepoznaju i oni koji ga ne poznaju privatno. Računate li s tim da se Sinišin glas prepoznaje upravo kao glas Siniše Labrovića? I ako računate, računate li na to da Siniša kao umjetnik specifičnih interesa, performerskog, body-artističkog habitusa, lako čitljive, doslovne i jasne društveno-kritičke pozicije, uvijek usmjerene nekom konkretnom problemu (hodočašće na koljenima gradonačelniku sv. Milanu Bandiću, izazivanje na boksački meč tadašnjeg ministra kulture Bože Biškupića, ovce kao sudionice reality showa), dakle u direktnoj opoziciji vašim znatno apstraktnijim radovima svojim pak radovima donosi dio tog habitusa i u vaš rad? Zašto baš Siniša? A ako ne, nego je njegov odabir slučajan, zašto je slučajan? Čini mi se da je puno vaših radova krcato “lažnim” znakovima, signalima koje je potrebno ignorirati?

SERGEJ

Važna stvar u svakoj našoj predstavi je da postoji neka cureća situacija. Predstava potencijalno curi u neki žanr, u žanr horora, u žanr SF-a, u esej itd., ali češće u neko polje popularne kulture. Imali smo *leaking distinctions* u *POLUINTERPRETACIJAMA*. Uvijek smo pokušavali neki kompleksniji, nerasčističeni materijal približiti gledatelju – kroz neki *allure*. Da to što gledaš ima neku privlačnost, da postoji neka senzorijska osjetljivost. Meni je to uvijek bilo važno još i kad sam radio *Frakciju*, da časopis bude nešto što poželješ uzeti u ruke, čak i ako onda shvatiš da ti se dalje ne čita. Slično je i s i pitanjem humora u našim predstavama, ne radi se tu o nekoj proračunatosti, operiramo u više registara, idemo skroz do lakrdije kao što je bio *DIDEROT*. Isto je i s erotikom u *FLESHDANCEU*, s pornografijom u *TAMNO I NATRAG*, slapstickom u *LIGA VREMENA*. Ne znam je li dojam nešto što je analitički relevantno

vidi nego kako gleda. Izmještanje gledatelja, primjerice da predstavu gleda sa strane, ili da je jedan dio gledatelja upućen da gleda drugog gledatelja, ili da predstavu gleda pod izmijenjenim uvjetima, dispozitivi su gledanja koji alijeniraju od scenskog zbivanja i upućuju na njega samog, na to da odabere svoj put kroz to, da razumije ono što može razumjeti, da neke druge stvari ne razumije, da prepusti da ga nešto aficira, ili da osjeća gađenje prema tome, i onda tijekom predstave ili nakon što ju je odgledao radi s tim datostima. Naravno, nije to sve programatski strukturirano, ali tako radimo dramaturgiju...

IVANA Tu je još i dramaturški moment, teren je uvijek kompleksan, uvijek ima više fokalnih točaka pažnje, paralelnih radnji, uvijek ima stvari koje nećeš vidjeti i čuti – prespavala si, pa si došla gledati još jednom, pa si vidjela malo drugačiju izvedbu, drugačiji kraj ili sredinu. I da ne prespavaš, možeš zaista doći dvije večeri za redom i imati dva različita puta čitanja kroz taj materijal i kroz tu situaciju subivanja. Mislim da čin spavanja nije pasivan čin našeg subivanja u izvedbi koja je usporenog tempa i spuštenog svjetla, kad govorimo opet o aficiranju... Meni su u životu bile najbolje predstave gdje sam bila jako iziritirana pa sam morala poslije razmišljati zašto sam bila tako iziritirana, zašto mi je bilo toliko dosadno, što me je tu smetalo? I onda ne zaključim nužno nešto o toj jednoj predstavi nego generalno o tome što me zanima u kazalištu ili ne. Ali to da smo zajedno u toj izvedbi i da je gledatelj aktivan akter nekog propitivanja, pa i da zajedno spavamo u toj izvedbi ili zajedno hodamo u *DELETED MESSAGES* ili se zajedno njišemo na glazbu u *MEMORIES* ili što već. Meni je to sve zanimljivo...

UNA Da, ali meni se čini da vi operirate s puno, po mom mišljenju, afektivno lažnih tragova. Odnosno, ti su afektivni tragovi vrlo posredno povezani sa samom

u onoj mjeri u kojoj je to pojam, ali čini mi se da je za samo gledanje neke izvedbe to jednako relevantno kao i intuitivna odluka na probi da kreneš raditi nešto za što još uvijek ne znaš što je i zašto to radiš, ali ti dobro izgleda. A s vremenom ćeš naći razloge zašto ti je baš to dobro. Sigurno postoji razina na kojoj dvostrukost – to da nešto izgleda kao nešto blisko, ima svoju funkciju, tvori nešto prijemčiviju, priljepljiviju razinu izvedbe.

NIKOLINA Hannah Hurtzig je jednom rekla da ne gleda naše predstave u nekom uobičajenom smislu praćenja kontinuiteta, da ne prati odmatanje narativa ili izlaganje koncepta, nego da ih više gleda kao bilješke, uz pomoć kojih može misliti u preskocima. Iz njezine perspektive, postoji iščekivanje i iznenađenje, u bilo kojem trenutku nešto novo može iskočiti, neki novi zaključak, dojam, doživljaj, neko nadovezivanje u mišljenju i maštanju, s njene strane. Gledanje predstave je multimodalan proces, misli preskakuju, povezuju se kroz neočekivane asocijacije, pri čemu postaje besmisleno da itko polaže pravo na neko krajnje, najispravnije čitanje. To je uzbudljiv potencijal kazališta, mogućnost koju nosi – da se dogodi susret.

SERGEJ Nešto ima i u činjenici da je najčešće neslaganje oko toga kako bi nešto trebalo biti između Tomislava i mene. I onda mi najčešće i zadržimo tu dijalektičku razinu unutar dramaturgije predstave da se ne odluči niti u korist ovoga niti onoga. Preveslavamo to time da ipak postoji neki izvedbeni stroj koji je posuđen, koji curi unutra, koji prokapava i koji podmazuje stvari da mogu ići zajedno. Govorim sad o dramaturškim razinama prisutnosti, ne o koreografskim odlukama. Tomislav je uvijek skloniji homogenosti i tome da stvari budu jasnije, a ja sam sklon tome da se ostvari disjunktivna sinteza. Da stavljaš u susjednost stvari koje nisu nužno susjedne i da onda moraš premostiti zašto i kako si ih povezao. A što se tiče Labrovića, kada

temom predstave, tri ili četiri posrednika udaljeni. Primjer: ako se bavite problemom reproduktivnog rada koji je repetitivan i dokida kreativnost jer sami procesi održavanja života poput pranja suđa ili usisavanja prisiljavaju na monotono ponavljanje kojemu nikad nema kraja, a ništa se zanimljivo ne proizvodi osim samog održavanja. U tom kontekstu taj prvi afektivni moment je neki tip frustracije, a toga u *SPORAMA* uopće nema, nema ničega od toga, nego ima samo ugodu, nježnost, ljepota, mekanost...

IVANA

Ali to je tvoje čitanje, puno ljudi repetitivnost ne iritira i ne frustrira. I ta mogućnost da se izađe iz repetitivne radnje... to bi bilo neko drugo čitanje, ne kažem da je moje. Malo sam razmišljala oko *SPORA* i pitanja rada održavanja, *maintenance work*... postavila si nam pitanje oko toga.

UNA

Možda ovo: "Održavanje je svakodnevna prepreka neometanom radu i stvaranju. Ono ostaje u pozadini, rutinski se ponavlja i naizgled ne dopušta pomak. U svakodnevnoj nezavršivosti rada provedenog u održavanju pomak, promjena i transformacija hiberniraju", citiram iz programske knjižice *SPORA*. Vi ste izrazito produktivna kazališna skupina, radite gotovo dva projekta ili dvije predstave godišnje.

Otkud zanimanje za imobilizaciju kad je BADco. jedan pravi mobilizacijski stroj?

IVANA

Pitanje rada održavanja protkalo se više kroz radno-istraživački proces na početku rada na toj predstavi, kad još nismo znali kako će uopće izgledati taj koreografski materijal. Ono što je meni uvijek zanimljivo u radu s BADco.-om, a većinu svog profesionalnog umjetničkog rada radim upravo s BADco.-om, jest to da je ono što

sam pisao scenarij za taj treći dio povukao sam parabole iz *LIGE VREMENA*, kratke tekstove koje je Tomislav pisao za predstavu. Ideja je bila da u trećem dijelu rekapituliramo sve autorske reference koje su nam bile važne. I svaka ta referenca upućuje na jednog autora ili jedan kolektiv autora koji su nam bili važni: Meljnikov, Stilinović, Koller, Gotovac, Kristl, Tvornica ekscentričnog glumca itd...

U *LIGE VREMENA* smo koristili parabole prije svega zbog specifične temporalnosti parabole koja uvijek kreće od *u ono doba*, dakle vraća nas natrag ali je okrenuta budućnosti, kao pouka za sad. To je format koji gajimo na Zapadu, od onih Isusovih prisposoba. Tomislav je sugerirao da bi bilo dobro da se govori kao i u *LIGE VREMENA*, da se te parabole izgovaraju preko megafona i da se time dobije neki odmak od samog sadržaja jer će inače zvučati jako patetično. Meni se nije činilo da je megafon dobar za film, bilo bi to naporno slušati. Ali mi se činilo važnim da postoji taj odmak i da postoji neka vrsta diferencijacije u odnosu na naratoricu koju igra Ana Kreitmeyer u filmu. I činilo mi se da bi bilo dobro da situacija s jedne strane referira na pokušaj, na probu, pripremu. Tako da je i materijal pokušaja za film strukturiran kao proba za snimanje narativa. Bilo mi je zanimljivo da on ima u dijalektu nešto što je blisko tom kršćanskom "u ono doba". Siniša je, između ostalog, i radijski voditelj. Mislio sam da će se snaći u toj situaciji komunikacije, a i duhovit je. To je također neka cureća razina. Siniša budi asocijacije, jednako kao i bilo koji drugi gost umjetnik u našem radu. On ima neku svoju funkciju koja nekom nešto znači ili ne znači. Ufonaut u *LIGE VREMENA* baziran je na Juliusu Kolleru. U vrijeme kad smo igrali tu predstavu nije bio pretjerano referentan. U međuvremenu je postao zvijezda i imao retrospektivu u Beču. Ali nije odlučujuća činjenica da se zna tko je on – Ufonaut donosi humor.

radimo više od viđenja ili dojmova. Različitih smo *back-grounda*, rijetko se složimo. Naravno da se projekt konsolidira u nešto, ali nije nužno da smo jednoglasni u našim čitanjima. Primjerice, donijela sam na probe Roberta Smithsona, *ruins in reverse*⁸ i pitanje propadanja infrastrukture koja se onda iščitava kao neki tip arheološkog artefakta. Zanimljiva mi je tijekom rada bila i Mierle Laderman Ukeles, umjetnica koja se rukovala sa svim sanitarnim radnicima u New Yorku u 1970-ima. Napisala je manifest⁹ u kojem kaže da je taj reproduktivni rad ili rad održavanja pakao, nikad mu kraja i stalno se ponavlja. Ona je kroz tu akciju afirmirala taj silni rad koji ulazi u održavanje i radnike koji su apsolutno nevidljivi, i nikad im nitko ne zahvali. I mislim da se svakome od njih prilikom upoznavanja obratila riječima: “Hvala što održavate New York na životu”. Kod svake je naše predstave bitno to da neke stvari ne vidimo nužno kao izrazito loše, ili izrazito dobre, ili izrazito dosadne, ili izrazito uzbudljive, već se možda u samom radu pojavljuje nekoliko, ponekad i konfliktnih pristupa i čitanja.

TOMISLAV

Dakle, da je u ovoj predstavi dominantna frustracija, bilo bi tautološki, to je prvi problem.

UNA

Intelektualno bi bio tautološki, ali utjelovljena ideja odnosno drugačije prikazana ideja nije afektivno tautološka. “Pokazati frustraciju” nije isto kao baviti se idejom frustracije, pokazivanje frustracije ili provođenje frustracije aficira. Ideja toga da je netko frustriran ne aficira nešto posebno. Posredovani osjećaji mogu proizvesti neku novu vrijednost, unatoč preziru lika Violet Crawley (Maggie Smith) u *Downton Abbey* o kazalištu kao večeri emocija iz druge ruke.

⁸ Radi se o Smithsonovu eseju “A Tour of The Monuments of Passaic, New Jersey” (1967), u kojem se koristi pojam *ruins in reverse* za nove građevine, one koje se podižu kao ruševine, kao kontrast zdravorazumskoj ideji o građevinama koje se pretvore u ruševine ukoliko nisu održavane. Esej je dostupan online na: http://pdf-objects.com/files/Essay_Robert-Smithson-A-Tour-of-the-Monuments-of-Passaic.pdf.

⁹ “Manifest za umjetnost održavanja” zapravo je prijedlog za izložbu iz 1969. Vidi: <https://queensmuseum.org/wp-content/uploads/2016/04/Ukeles-Manifesto-for-Maintenance-Art-1969.pdf>.

TOMISLAV

Drugo, senzualnost, ili senzorijalnost koju si išćitala namjerna je zato što smo vrlo brzo shvatili da scenski predmeti kojima baratamo: plahte, jastuci, itd. imaju taj potencijal. Nije riječ o tematskoj motivaciji, već se dramaturška motivacija ostvaruje predmetima koji ulaze na scenu i izvedbenim potencijalom odnosa tih predmeta. Naš rad, u pogledu koreografije, u pogledu scenskog zbivanja, zapravo se prije svega generira iz onoga što tematsko unosi na scenu, ali nije tematika. To je kao ljuštenje kroz tematsko da bismo došli do toga kako materijalni nositelji tematike – primjerice, plahte za rad u domaćinstvu – impliciraju određene načine kretanja, obrazaca i relacija, svojevrsnu “društvenu koreografiju”, čijom se transformacijom onda bavimo. Zato taj dugi rad proizvodnje u našim produkcijama.

Koreografija ne proizlazi odozgo, transponirajući određenu tematiku u jezik plesa, nego proizlazi iz onoga što se u plesачkom žargonu zove materijal, ali zapravo i iz materijalnosti praksi koje ti govore kako da generiraš pokret, u odnosu na što ga generiraš, što on radi, kako on proizvodi itd. To je, sigurno, na razini koreografskog rada, bitna odlika našeg rada.

Što se, pak, dramaturgije gledanja tiče, tu je temeljni moment organizacije opažanja i pažnje. U pluralnosti značenja i neodređenosti, neusmjerenosti čitave predstave, niti jedna naša predstava ne zna završiti, a to ima veze s tim da polje kompozicije nije lûk, nije niz, nije smjer, nije progresija, već je zapravo organizacija izvedbenog materijala kroz vrijeme i reorganizacija pažnje koja mora opažati taj izvedbeni materijal kroz trajanje predstave. Dakle, masa tih elemenata ima veze prije svega s našom projiciranom dinamikom gledatelja: kad se dosađuje, kad ga treba probuditi iz dosade i skrenuti mu pažnju na nešto, kada treba proizvesti osjećaj disocijacije. To su kvalitete intervencija dramaturgije gledanja – dramaturgije koju primjenjujemo kako postaje jasna cjelina predstave. Ali iz dramaturgije rada na predstavi jako igra što je to što smo odabrali kao predmete, kulturne artefakte i scenske zadatosti i kako iz



LIGA VREMENA. Proba. Ivana Ivković, Ana Kreitmeyer, Tomislav Medak, Pravdan Devlahović. Hartera. Rijeka. 2009. Fotografija: BADco. → 10, 33, 36, 70, 88, 181, 224, 225, 226, 227, 230, 288, 289, 290, 384

susreta tih elemenata, najčešće višeznačenjskih, koreografskih, scenografskih, zvukovnih... kako proizlazi nešto neočekivano.

Situacija s plahtama nastala je tako da smo na početku razmišljali da gledatelji budu unutar prostora izvedbe i da se izvedba događa oko njih, i da se događa u mraku ili polumraku, dakle, da se makne polje gledanja. Ideja je bila da primarni modalitet bude osjet bliskosti, daljine, zvuk, dakle da se aktiviraju drugi osjeti, a da se gledanje gurne u drugi plan. Iz te je pretpostavke onda proizašao niz materijala, stvari, ideja itd. koje se ne mogu realizirati na prvotno zamišljen način jer nismo imali prostor da posjednemo publiku u prostor izvedbe...

IVANA Odluku da publika ipak sjedi oko prostora izvedbe, s četiriju strana prostora izvedbe, donijeli smo kada smo shvatili da će inače samo 20 osoba moći vidjeti pojedinu izvedbu, a ovako ih može vidjeti 60. Mi smo i vrlo pragmatični.

UNA *SPORE* bi mogle biti i neki tip instalacije u koju ljudi mogu doći i spavati...

IVANA Za drugi set izvedbi razmišljali smo da drugačije ustrojimo ulaz i izlaz, ali jednom kad imaš ovaj fizički postav sjedenja... teško je. Trebalo bi se riješiti prostora sjedenja publike s četiriju strana da bismo mogli drugačije. Ali u ranoj fazi rada na *SPORAMA* razmišljali smo o tome da bi to bilo nešto *durational*, da bi to bilo nešto više instalacijski; da ljudi ulaze, izlaze kako ih volja. Međutim, s obzirom na koreografski materijal koji je sad dominantan u toj izvedbi, *post festum* mi je puno zanimljivije kada si joj prisiljen posvetiti vrijeme, što nije nužno slučaj s instalacijom. U instalaciju se može ući, može se gledati malo s ruba, pa

izaći. I to je taj luksuz koji imamo u kazalištu, pažnja publike u trajanju od 45 do 60 minuta, nekad čak i više. Pa čak i ako pažnja odluta, to subivanje koje imamo, gdje se potencijalno nekoga može i utlačiti, i biti mu dosadan, i on će zadrijemati, i pogledat će na mobitel, i misli će mu odlutati, ali odlutat će mu paralelno s tom radnjom na sceni. Mislim, on uvijek može izaći. Od ovih pet izvedbi *SPORA*, na jednoj izvedbi je jedna osoba izašla. Uvijek možeš izaći, ali moraš onda donijeti odluku da izlaziš. Puno si obavezniji sudionik te komunikacijske situacije jednom kad sjediš i kad znaš da ta izvedba ima trajanje. Sad govorim imajući u mislima ovaj materijal, to nije nužno slučaj svih naših različitih predstava, ali vrijedi za repetitivni, durativni materijal ove predstave. Jer nije isto gledati 2 minute nekoga tko je u okretu, u okretu, u okretu, i gledati ga 20 minuta uz minimalne promjene svjetla, bez ikakve glazbe.

PREŽIVLJAVANJE EKOSUSTAVA

UNA Čini mi se da u *SPORAMA* postoji neki tip naboja vezan uz konkretnu političku situaciju u kulturi u Hrvatskoj 2016., uz strah vezan uz dolazak Zlatka Hasanbegovića i njegove odluke u Ministarstvu kulture (iako vaš rad, naravno, ne tematizira ništa tako “lokalno” niti se bavi takvim konkretnostima). Kao da se radilo o iskazu nekog momenta preživljavanja, kao da se treba *za-sporiti*, hibernirati, dok ne dođu bolje prilike, a to mi se nadovezuje na širu priču oko pozicije institucija iz *VREMENSKIH BOMBI*.

TOMISLAV *SPORE* su tematski došle od ideje da se u repetitiji svakodnevne ipak nešto neprimjetno i mijenja. Promjena i razlika strukturno su vezane uz ponavljanje. I da, u tom radu dosadne svakodnevne reprodukcije nastaje i potencijal za nešto drugo. Temeljem toga, u proces sam

unio knjigu Anne Tsing, *Glijiva na kraju svijeta*,¹⁰ koja se bavi problemom simbiotskog preživljavanja različitih vrsta jednom kada je neki ekosustav narušen. Činjenica hibernacije u tom minimalnom životu, kako si ti to opisala, nešto je što mi se čini da je moment sličan onom koji sam opisivao na početku ovog razgovora – moment kada se nije dogodila temeljita društvena transformacija, a bila je prilika da do nje dođe. Gdje smo sada? Koji je proces koji se događa u globalu? I kako ga možemo izraziti?

U to spada i društvena i bioregenerativna dimenzija koje su me inicijalno zanimale u figuri Kronosa kad smo krenuli raditi na *VREMENSKIM BOMBAMA*. Ali nije puno ostalo od te tematike u *SPORAMA*, osim, ali ne znam koliko se to može detektirati, da kroz predstavu pokušavamo stvoriti uvjete da niknu glijive u tim poplunima. Stalno se vlaži, stalno se prozračuje, i najvažnije, stalno se donosi toplina.

Dakle, možeš gledati čitavu tu predstavu kao proizvodnju topline ne bi li izniklo neko drugo okruženje, i onda se to još dodatno signalizira zelenom bojom, ne bi li se predstava u nekom trenutku vratila u bjelinu i na početak. Čime zapravo predstava čini *loop*.

UNA
Ne sjećam se zelene boje?

IVANA
Svjetlo je zeleno kroz cijelu izvedbu.

TOMISLAV
Dosta je bilo međusobnih neslaganja oko toga kamo bi trebao ići kraj predstave. U nekom kasnom trenutku Sergej je ušao u proces kao dramaturg, i u osnovi se nismo slagali. Predstava na kraju završava u jazu između neke formalizirane strukture *loopa*, za koju se više zalagao Sergej, i transformirane strukture koja stoji za biološku transformaciju, za koju sam se uglavnom zalagao ja.

¹⁰ Anna Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* (Princeton University Press, 2015).

Moja ideja je bila da proizvod tog rada sa scenskim elementima treba biti krajolik, a ne njihov povratak na njihov rad, pospremanje, odnosno okretanje. *SPORE* se, uostalom, nisu toliko bavile političkim trenutkom, jer smo predstavu završavali kada je kriza koja je započela 2008. još bila na svom vrhuncu. Sigurno je nešto od te urgencije ušlo u predstavu, ali nije toliko definiralo tu predstavu koliko *VREMENSKE BOMBE*.

IVANA *VREMENSKE BOMBE* su samo drugi naziv za vremenske kapsule. *VREMENSKE BOMBE* su u biti bile vremenske kapsule koje su u poratnom periodu u Americi bile popularne. U našoj imaginaciji vremena obilježile su 1950-e, 1960-e, ali one se i dalje redovno rade, a sad se već i otvaraju. Da se vratimo na *SPORE*. Ideju spora kao prijedlog donio je Tom u nekom momentu i to nam je pomoglo da rafiniramo te momente aficiranja kao što je miris, kao što su svjetla... To nam se učinio kao dobar ili najbolji naslov od svih koje smo predlagali tijekom rada. Godina 2016. za nas je bila godina konsolidacije ranije nastalih materijala u *VREMENSKIM BOMBAMA*, tu je arhivski talog koji se evidentira u tom radu, mislim da je to jako bitno. Svaki projekt ima neke elemente koje prenosimo dalje, vrlo često u biti prenosimo nešto što je bilo tamo 2000. i 2004. Nekad i vrlo konkretno, citatno, a nekad samo nešto što osjećamo da nismo obradili, završili.

BRIGA KAO LOGIKA PAŽNJE

NIKOLINA PRISTAŠ & GORAN SERGEJ PRISTAŠ

UNA “Održavanje je svakodnevna prepreka neometanom radu i stvaranju. Ono ostaje u pozadini, rutinski se ponavlja i naizgled ne dopušta pomak. U svakodnevnoj nezavršivosti rada provedenog u održavanju pomak, promjena i transformacija hiberniraju.”, citiram iz programske knjižice *SPORA*. Vi ste izrazito produktivna kazališna skupina, u dvadeset godina postojanja iza sebe imate kakvih 45 projekata. Otkud zanimanje za imobilizaciju kad je BADco. jedan pravi mobilizacijski stroj? Također, zašto *SPORE*?

SERGEJ Očito je to pokušaj samoiscrpljivanja problema kojima se bavimo, deaktivacija radom od kojeg možeš pregorjeti, količinom rada koja te nužno blokira, ali i tjera da ne odrađuješ nego prenapregneš problem. To je valjda neka inačica Indoševe zaslužene teme, ali bez moralne pouke.

NIKOLINA Tom je predložio da čitamo knjigu Anne Lowenhaupt Tsing *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Priča je to o aromatičnoj i ekskluzivnoj matsutake gljivi koja raste na mjestima nuklearne katastrofe za koju je vezan cijeli ritual življenja u određenim krajevima. Opjevane su u narodnoj poeziji. Ideja je zapravo da u situacijama kada su uvjeti za

život iznimno nepovoljni, ta gljiva preživljava, množi se, ona govori o prilagodljivosti na razornost kapitalizma i uništenju okoliša, te o kohabitaciji ljudi i prirode i kolektivnom preživljavanju.

UNA *SPORE* se zapravo ne moraju održavati, one samo čuče i čekaju priliku.

NIKOLINA To je meni bilo zanimljivo, tražili smo neko čamljenje u kretanju, tako je to krenulo. Vukla me i igra riječi – spore kao polagane – nešto što ide sporo.

UNA Kad sam gledala *SPORE*, nametalo mi se pitanje formata prezentacije. Naime, učinilo mi se da bi rad lakše disao da se radilo o instalaciji u koju je moguće ući i izaći prema vlastitom nahođenju, o nekom bivanju u prostoru koje nije organizirano kao strogo kontrolirano vrijeme predstave. Zašto predstava o održavanju koja traje “od-do”, kad je problem s održavanjem njegova beskonačna cirkularnost?

NIKOLINA Imaš pravo, i mi smo razmišljali o tome, ali beskonačna cirkularnost i ponavljanje u izvedbi činilo se nepotrebnim jer izvedba ionako ne traje kao život, i još, da smo se odlučili na izvedbu u trajanju to bi značilo dodatno iscrpljivanje plesačica, a to nismo željeli. Umjesto da u umjetnosti ponavljamo iskustvo svakodnevnog života, koje se u pogledu brige za druge (za djecu, starije, bolesne...), brige za dom i brige za vlastito tijelo često osjeća kao iscrpljivanje kroz cirkularno ponavljanje, zanimalo nas je pokušati promijeniti vlastiti odnos prema negativnim osjećajima koje to u nama proizvodi. Mora postojati način da brigu o drugima skladno uklopimo u svoje živote, da *brigu* za prestanemo doživljavati kao opterećenje i prepreku koja



SPORE. Lana Hosni. Periskop Festival. Rijeka. 2017. Fotografija: Renato Buić.
→ 100, 102, 106, 108, 125, 130, 234, 243

nas odvaja od svega što bismo željele za sebe u životu. K tome, mi plesačice provodimo nevjerovatno puno vremena na održavanju tijela da bismo se uopće dovele u stanje da možemo nešto kreativno proizvesti. Održavanje plesnog tijela dio je života plesačice, nešto što činiš gotovo svakodnevno i što traži aktivan odnos, ali lako zapada u inerciju rutine. Taj rad održavanja odnosno sprječavanja da stvari propadaju *uzima vrijeme* od drugih stvari. I zato,

1 Anne Boyer, *Garments Against Women* (Boise: Ahsahta Press, 2015).

2 "Post-hoc dramaturgija: refleksije o poetici predstavljanja i cirkulacije u izvedbenim umjetnostima" projekt je započeo 2010. desetodnevnim laboratorijem. Članci vezani uz projekt koji propituju taj pojam dostupni su na stranici: <http://www.badco.hr/hr/publications-item/whatever-3-4/>. Kao što piše Marko Kostanić, "koncept post-hoc dramaturgije kondenzira sve kratke spojeve i trenja ekonomskih, institucionalnih, kulturalnih i estetskih razina organizacije i režima u plesnoj i kazališnoj produkciji: uključuje temporalnost produkcije, logiku recepcije i logiku stvaranja". Vidi: http://www.badco.hr/media/uploads/1_whatever3_kostanic.pdf.

kad sam pročitala pjesmu Anne Boyer "What is 'Not Writing'?"¹, postalo mi je odjednom jasno da se o problemu može misliti drugačije. Iduća problemska linija važna za proces rada na *SPORAMA* vezana je za osjećaj društvene stagnacije i nemoći da mijenjamo društvenu zbilju te pitanja koje si stalno iznova postavljamo: što činiti u trenucima kada osjećaj za mogućnost transformacije splasne? Tomislav je uveo temu spora – stanica s jakom zaštitnom opnom koje služe nekim biološkim vrstama kao oblik preživljavanja (čahurenja) u periodima nepovoljnih uvjeta za život i razvoj. Tražeći analoške poveznice došli smo do ovih pitanja: prvo, kako usporiti ili zaustaviti napredak vlastitog umjetničkog života, a da nužno ne usporavaš ili zaustaviš njegovo kretanje? Ono, doduše, nije novo za nas, prisutno je od projekta Post-hoc dramaturgija², ali se na *SPORAMA* uspostavilo kao tema. Drugo, kako izvedbu misliti kao ekosustav nužnih uvezanosti između živih i

neživih aktera u njemu? Tu je još i ekološko pitanje kojim se bavimo od projekta *IMA LI ŽIVOTA NA SCENI?*, ali tada je to bilo više s fokusom na ideje *terraforminga* → 36, 112, 183,

194, 223, 224, 331, 332, 334 u kazalištu. Odluka da će okretanje (oko sebe, pod sebe, preko sebe), kao i hodanje unazad, postati glavni koreografski fokus *SPORA* proizašla je iz mog trenutnog osjećaja da se vrtim u krug, moje neinspiriranosti, ali i pomanjkanja volje da krenem u nešto novo. Vratila

sam se potom jednom Sergejevu tekstu "Okret", u kojem on uspoređuje okret spavača i okret plesača, i piše kako okret oprimjeruje volju za kretanjem, ali bez promjene u prostoru, samo u vremenu, bljesak u vremenu. U okretu spavača tijelo se kreće, ali ne napreduje nego se umata samo oko sebe, ukopava, utabava. Međutim, unatoč tome što te okret vraća na isto mjesto, nakon njega stvari nisu iste, slijedi kvalitativna promjena. Paralelno s tim, tražili smo rješenja za okoliš u kojem se ta tijela okreću. U početku smo u prostoru imali predmete koji sugeriraju okretanje – bubanj vešmašine, veliku rolu papira, karimat koji se zarolava, neke rotirajuće igračke i slično – ali njih smo izbacili jer su previše sugerirali mehaničko ponavljanje bez kvalitativne promjene. Na jednoj je probi u našoj akciji zarolavanja i odrolavanja karimata Tomi učitao vezu sa sporama. Rad s karimatom asocirao ga je na spremanje kreveta, na toplo, vlažno mjesto u kojem žive mikroorganizmi, ali i koje predstavljala topos rutiniziranog ženskog rada. Tek kad smo u izvedbeni prostor uveli predmete koji sugeriraju odmor tijela odnosno elemente spavaonice (poplune, plahte, jastuke i deke) i kad su plesačice počele dodirivati te meke predmete, uvezivati ih u okretanje, otvorila se mogućnost za osjetilan odnos tijela i okoliša i time pružio izlaz iz problema repetitivne mehaničnosti. Doduše, manipulacija predmeta dovela nas je u blizinu slike uobičajenog ženskog manualnog rada – pospremanja spavaonice, a da bismo destabilizirali tu sliku trebalo je modificirati odnos prema tome kako plesačice dodiruju predmete i što s njima čine dok ih dodiruju. Umjesto intencije da npr. "slažem plahu" ili "protresam jastuk", u kontakt s predmetom ulazim s namjerom da "brinem o životu koji se nalazi unutar te plahte ili jastuka dok ga preslagujem ili protresam". Briga za nevidljivi život unutar predmeta (zamišljenih mikroorganizama, spora) tako je postala ideja koja potiče plesačice na pažljiv, nježan kontakt s predmetima, kontakt u koji moraju uključiti osjetila dodira, sluha, njuha i vida. Uz ideju *tebe okreće* za kretanje plesačica je bitna i ideja *tebe vraća*. Nije to samo bilo pitanje toga da plesačice hodaju

unatrag, da moraju biti svjesne svakog koraka jer koračaju po sceni punoj predmeta, nego i pitanje odnosa prema punktovima u prostoru gdje se brinu za zamišljeni život na koreografski definiran način. Na primjer, ako na punktu stoje tri plahte, postoji koreografski postupak koji određuje način interakcije plesačice, okretanja i plahti. To je kao kad kuhaš, tvoje tijelo izvodi pokrete koji pripadaju tom prostoru, nećeš pokretima slaganja kreveta pripremati hranu. Znači, postoje mjesta kojima se stalno vraćamo i u koja je koreografija već upisana praksom našeg življenja. U predstavi, svaki put kada plesačica *radi* na nekom punktu ona ritmički komponira pokrete u odnosu na to što druge dvije plesačice istovremeno rade u prostoru, modulira vlastite odluke i intenzitete, reagira na promjene u okolišu (prekide u kretanju drugih plesačica, paljenje–gašenje lampica, zvuk pada jastuka, prekid u zvuku, novi zvuk u prostoru i sl.). To znači da plesačicu bilo koji predviđeni ili nepredviđeni događaj u scenskom prostoru može iznenada prekinuti, ali i da će se onda kasnije vratiti poslu koji želi nastaviti, ona je stalno između zadataka. *Nju vraća* i *nju okreće*, za razliku od “ona se vraća” i “ona se okreće”.

OKRET KAO DOMINANTAN KOREOGRAFSKI POSTUPAK

UNA Kako su bili organizirani koreografski postupci?

NIKOLINA Moment okretanja je ključan. Krenuli smo iz ležeće pozicije okretanja, iz spavalackog pokreta, koji se vrti u mjestu i pokušava se naći. Okret u situaciji odmora u sjedećoj poziciji i okret kao virtuozni element plesača kroz vertikalnu. I onda zapravo tijelo putuje, ono je uvijek negdje između. Ima okretanja na podu, ali često je situacija da su izvođačice na podu, a žele biti gore, ili su gore, a žele biti dolje, dakle, da ih okretanje hvata u trenutku

između ležanja, sjedenja i stajanja. Princip je sličan kao logika manipulacije objekta, prema ovdje, malo prema onamo, stalno između. I na tome bi se recimo još koreografski dalo peglati; pitanje tajminga, pitanje jasnoće namjere, sinkope, modulacije kroz proces iscrpljivanja okretanja. Ako bismo govorili o nekim našim postupcima, koji su prisutni i u *SPORAMA*, radi se o tome da kreneš od nekog problema i onda ga kroz izvedbu iscrpljuješ.

UNA Kao što i pokret iscrpljuje....

NIKOLINA Upravo to. Inzistiranjem na određenom tipu kretanja zapravo pokušavamo koreografiji dati radni karakter. Kada smo se počeli baviti okretanjem, bavili smo se različitim tipovima okretanja i slikama okreta. Baletni okret, pirueta, nije isto što i okrenuti se oko sebe na mjestu. On implicira neki drugi tip odnosa tijela prema gravitaciji, organizacije tijela, slike tijela, kakvu ti asocijaciju to kretanje proizvodi kada ga gledaš ili kada se tijelo kreće na podu. Uglavnom, različite su slike tijela u okretanju koje su već *a priori* prisutne u našem pogledu, prije nego što počnemo gledati okret. Time smo se isto bavili, tako da je puno materijala i otpalo, nisu stigli sjesti u samu predstavu. Treća stvar je nešto što zovemo kompozitni odnos prema okolišu. Okoliš shvaćamo kao eko-sustav relacija i međuuovjetovanja živih i neživih aktera. Izvođačice su isto jedna drugoj okoliš. One nisu partnerice na sceni – ne čitaju akcije jedna drugoj u smislu: ti si popravila plahtu pa sad ja ne moram, nego se one ritmički moraju odnositi jedna prema drugoj i razmišljati o intenzitetima koji se stvaraju u različitim dijelovima prostora. Njihove su akcije vremenski tako organizirane da ako jedna nosi jastuk, druga ulazi, treća mora također nešto... dakle, ako se nešto u prostoru promijeni i reakcija se na tu promjenu mora vidjeti. Npr. Ana je sama u prostoru, nosi jastuk, ulazi Lana, upalila je svjetlo... Ana mora momentalno pokazati da je

registrirala tu akciju i promijeniti nešto u vlastitoj izvedbi, bilo da će zastati i slušati neko vrijeme, promijeniti smjer kretanja, pustiti jastuk da padne... Nebitno je, ali reakcija mora biti jer bez nje ništa nije uvezano. Što god bilo koja izvođačica promijenila, promjena je za cjelinu izvedbe, a ne samo za nju. Bez toga nema te predstave. To je ujedno i koreografsko mišljenje prisutno u nizu naših predstava, no ovdje smo pokušale gurati pitanje: koliko linija ritma izvođačice zaista mogu pratiti u živoj izvedbi i kontrolirati ritam cjeline? I to je, mislim, najzahtjevniji koreografski zadatak za izvođačice jer je naprosto puno toga. Paljenje i gašenje svjetala zapravo je vezano za strategiju vidljivosti i nevidljivosti u prostoru. I o tome bi one trebale voditi računa dok to rade, znači da su lampice rasprostranjene i svaka lampica nije direktno vezana za prekidač nego su razvedene u prostoru tako da se dijametralno suprotno pale. Na sceni lijevo je prekidač, a na sceni desno je lampica. To je recimo posljedica razmišljanja o prostoru kao decentriranom. Čučnem pored lampice i čekam, a kad se upali svjetlo ono se upali negdje drugdje. To je logika senzorijskog, potom brzina reakcije na podražaj i kreativnost u donošenju odluka. Također, broj predmeta s kojima plesačice rade postepeno se povećava: lampice, pa plahte, jastuci i popluni, pa mini zvučnici, pa špricalice s mirisom. Kad plesačice dišu skupa to je kao najljepša polifonija. Stvara se osjećaj sveopće uvjetovanosti i uvezanosti, njih, predmeta, gledateljica koje okružuju izvedbeni prostor. I možda još jedna stvar, postoji izvedbeni prostor okružen publikom i postoji prostor iza leđa gledatelja. Svaka ima svoju *sobu* i kad tamo odu onda su potpuno izvan, iako i dalje blizu. Gledatelji osjete njihovu prisutnost iza vlastitih leđa. U tom prostoru isključuju se iz izvedbe koreografije. Ivana npr. igra Pong, Lana pjeva, Ana jede jabuku i mljaka u mikrofona. Zanimljivo je to iskakanje iz izvedbe, nakon kojeg se moraju vratiti i potpuno se povezati s onime što se događa, a što je zapravo rezultat nekog dramaturškoga koreografskog uvjetovanja samog rada.

UNA

Zanimljivo je da se u vašoj predstavi ne stvara neki osjećaj vremenske ograničenosti. Naime, repetitivni je rad povezan s osjećajem da nemaš dovoljno vremena, a radiš radnje koje su zapravo trošenje vremena, pa si stalno u nekom vremenskom tjesnacu. To se u predstavi ne osjeća, nego baš suprotno, imaš osjećaj da imaš sve vrijeme na svijetu i da se možeš razvlačiti koliko god treba. Niste, dakle, ni ilustrativni niti reprezentativni ni repetitivni. Razvijate pristup u smislu mobilizacije afirmacije unutar te limitacije. Što je po vama detekcija te limitacije, gdje je ona smještena? Radi li se nekim životnim procesima koji su prirodni i normalni ili možda o široj društvenoj situaciji?

NIKOLINA

Mislim da je za to najviše zaslužna ta pjesma "What is 'Not Writing'?", koja opisuje što sve minutama, satima, danima, tjednima, godinama odvaja pjesnikinju od pisanja. Životni problem postaje umjetnički problem kojim se ona bavi na razini jezika, slike, kompozicije, ritma. Vrlo poticajno, i za život i za umjetnost. Htjela sam se nadovezati na njenu gestu; rafinirati svoje razumijevanje rutiniziranog rada, promijeniti odnos. A krenula sam od jednostavnog pitanja. Zanimalo me može li se jednostavna radnja koja se ponavlja svakodnevno, više-manje na isti način, poput pospremanja spavaonice ili pripreme hrane, misliti kao ples.

Pozadina takvu razmišljanju je i problematičan odnos koji sam s godinama razvila prema vlastitom plesačkom realitetu, ponajprije uvjetima rada. Životni uvjeti s obzirom na koje stvaramo umjetnost i vrijeme koje imamo za umjetnost jako su se promijenili u odnosu na one prije deset godina. Dvoje je djece u igri, Zrinka je otišla u Giessen na studij, dinamika u kolektivu je drugačija. Druga stvar je, a tu je spona s *VREMENSKIM BOMBAMA*, pitanje uvjeta rada. Nije stvar u želji za savršenim uvjetima, ali je činjenica da kad odem u Remetinec ili kad uđem u Pogon vrijeme

kao da stoji, a moje mi tijelo govori da vrijeme prolazi. Ponestaje mi *stamine* za izdržati rad u neadekvatnim prostorima, prati podove, premještati stolice, što već treba da uopće možeš početi raditi. I sve bih željela, biti s djetetom, biti umjetnica, biti prijateljica, suprug, čitati i učiti, otići u kino, doprinositi borbi za bolje društvo, brinuti se za odnose s ljudima koji su mi važni, a od svih tih želja ostajem s paničnim osjećajem koji titra u meni – nemam vremena! Povrh toga, 2016. nas je oboje bacila u anksioznost s obzirom na to što se događalo na političkoj sceni. Kada vidiš kojom brzinom radikalno desne politike mogu dokidati slobode i prava (pogotovo ženska prava) te transformirati društveni i kulturni horizont u smjeru konzervativnih, zastarjelih vrijednosti i tema (kao što je Domovinski rat), uplašiš se. Prostor se skućuje, ne samo za mene nego potencijalno i za moje žensko dijete koje bi moglo odrastati u konzervativnijem, duhovno siromašnijem društvu nego što je bilo ono u kojem sam ja odrastala.

SERGEJ

Sjećam se da ste imali neku drugu ideju prostora u procesu nego ovu s kojom ste završili i u kojoj publika sjedi povišeno, kao u areni oko izvedbe. Ova zadnja je završila kao kompromis zbog malog prostora. U prvoj varijanti publika je trebala biti u prostoru i neki su dijelovi trebali biti napravljeni na praktikablama, tako da publika gleda malo više odozdo, a sad gleda zapravo odozgo.

NIKOLINA

Da, tako je trebalo biti – publika je trebala biti dio terena, punktualno raspoređena u teren, da se možda mogu malo kretati, da izvedba dolazi i odlazi od njih, ali nije bilo dovoljno vremena da isprobamo sve te stvari. Zaboravila sam napomenuti da sam tada bila prihvatila devet studentica s plesne škole u Kopenhagenu na stažiranje, neke su čak i izvele predstavu u Zagrebu. To je dodatno opteretilo proces jer su se sve probe morale raditi

dvostruko, a u Kinu SC imali smo ograničeno vrijeme. No, ključna stvar koja je presudila u odluci je zahtjev teatra oko broja prodanih karata po predstavi. U tako malom prostoru mogli bismo primiti tridesetak ljudi jer ako stavimo dio publike u centar prostora, a dio vani, onda su jedni izloženi pogledima te to više nije pozicija horizontalnog, raspršenog gledanja koja nam je bila inicijalno intrigantna i koja bi omogućila i opušteniju izvedbu...

SERGEJ

Ono što je meni nedostajalo kao gledatelju jest još jedan registar gledanja ili režim gledanja. Neka razina koja će dati prostora činjenici da to nije predstava samo o dnevnom ponavljanju i servisnom radu jer nije od toga niti krenula koliko se sjećam. Ona se po putu prepoznala u tom problemu, ali nije bila startno rađena kao predstava o servisnom radu ili o brizi.

UNA

A koja je bila početna ideja?

SERGEJ

Bilo ih je više. Pojavilo se nekoliko prijedloga, s obzirom na dinamiku unutar BADco.-a. Imali smo *ad hoc* prijedloge.

NIKOLINA

Krenuli smo od problema slobodnog tijela u plesu, a bilo je tu i tema vremenskih bombi, vremenskih kapsula. Dramaturški prijedlog je bio da se cijeli projekt bavi *ad hoc* povijestima kratkog trajanja, da istražimo što bismo mi spremili, kao izvedbeni kolektiv, u vremenske kapsule koje bi se otvarale u budućnosti i tumačile s perspektivom minulog vremena, ali to je otpalo, kako to biva u našim suradnjama: pojavi se ideja, ali ako ne nađemo način da se nadovežemo s konkretnim prijedlozima, otpadne zbog kolektivne dinamike.

UNA

Na što mislite kad kažete slobodno tijelo u plesu?

SERGEJ

Krenulo se od tematizacije slobode i ideologije slobode u plesu, tijela koje je oslobođeno, na sličan način na koji smo se u nekim ranijim predstavama bavili problemom artificijelnosti odnosno prirodnosti tijela, te ideje da je tijelo u plesu prirodno, a zapravo je u svim tipovima svojeg izlaganja uvijek u nekoj tehnici ili u nekom postavu koji je artificijelan. Razgovaralo se da krenemo od toga, ali u jednom smo se trenutku preorijentirali na pitanje okreta kao specifičnog tipa iskazivanja u plesu koji ima i svoju temporalnost. Okret je nužno kompozicijski a ne strukturno orijentiran, nije organizacijsko načelo nego partikularni događaj iz kojeg se ogledaju relacije među elementima koji su na njega naslonjeni. Okret ne vodi k tome da se događa promjena u tijeku ili račvanje, on je jednostavno okret u poetičkom smislu – nakon njega ništa nije isto, ali okret ostaje kao čin koji se ponavlja. Ta razina na kojoj se okret pojavljuje manje je vezana uz mehaničnost svakodnevnih radnji, koliko je vezana uz ono što je kompozicijski aspekt te predstave, gdje onda i taj kompozicijski aspekt nužno preuzme logiku predstave pa onda on dobije i afirmativni karakter – stvari se uvezuju kroz mutacije okreta, a ne hijerarhije. Okret se čini kao mjesto koje zauzima organizacijski centar izvedbe, ali je on kretanje bez napredovanja. Možda sama ta zadnja scena koja ukazuje na mehaničnost okreta pretjerano baca samu predstavu u perspektivu ponavljanja. No, logika brige, očuvanja tog nečega što je nevidljivo i što se “uzgaja” pod plahtama prigrijavanjem prostora tijelom, mislim da ona uvodi nešto što si dobro primijetila, a to je pitanje drugog tipa temporalnosti u razvoju... ostaješ u istom, ali se događa progres koji nije strukturni nego je kompozicijski, ne stavlja naglasak na svrhovitost plesa niti u organizacijskom niti značenjskom smislu, nego na njegov rad.

UNA

Kako je funkcionirala dinamika sa studenticama i plesačicama koje nisu dio BADco.-a?

NIKOLINA

S Ivanom Pavlović i Lanom Hosni je bilo drugačije iskustvo nego sa studenticama jer su iskusne izvođačice, žene koje imaju paralelne karijere pored ove u plesu (Ivana je psihologinja, Lana se bavi proizvodnjom domaće hrane) i znamo se već dugi niz godina. One su imale interes za suradnju s nama, mi smo imale interes za suradnju s njima pa je i rad napredovao bez trenja. Način rada, doduše, jest bio neuobičajen jer smo, zbog financijskih razloga, u projektu iznimno kratko radili svi zajedno. Ana, Zrinka i ja smo razvijale materijale bez ostalih, u lipnju i srpnju, i nakon toga su sve koreografske ideje bile jasne. Kad su, sredinom rujna, u proces ušle sve suradnice, imale smo svega pet tjedana zajedničkog rada na sklapanju predstave. Nije bilo kolektivnog istraživačkog procesa sa svima uključenima u projekt, što mi je intimno nedostajalo. *SPORE* su izašle iz godine krize u financijskom i organizacijskom smislu. Promijenili smo producenta, rezali su nam financije. To je prva godina u kojoj više nismo imali europska sredstva. Ukratko, sve je pozivalo na usporavanje i nužnost radikalne promjene u načinu rada.

SOCIOEKONOMSKI KAPITAL UMJETNIKA

UNA

Velika je frustracija biti umjetnički afirmiran u svom području interesa, ali bez financijske ili institucionalne sigurnosti. Očekuješ da ćeš u nekom periodu života, kao uspješan umjetnik, ipak baštiniti nekakav socioekonomski kapital.

SERGEJ

Da, to je točno. U prosjeku, naši članovi nisu ekonomski podjednako napredovali od trenutka kad su ušli

u BADco. Ja sam jedini koji je bio u institucionalnoj poziciji, još prije osnivanja BADco.-a i zadržao sam je do danas. Nikolina i Pravdan su u međuvremenu također dobili posao na različitim odsjecima na Akademiji. Međutim, većina ljudi u BADco.-u (i šire, na sceni) nema taj moment društvenog priznanja i društvene stabilnosti. Radimo u stanju stalne nestabilnosti i to ostavlja traga na kolektivu. Socijalne dinamike ljudi nisu ekvivalentne, što ponekad stvara interne frikcije. Činjenica je da sam ja jedini koji mogu funkcionirati tako da šest do sedam mjeseci radim na nekoj predstavi u usporenom ritmu, u razvoju projekta od neke primarne ideje do realizacije tako da se dogodi istraživanje pa onda tek proces produkcije. Međutim, to se ne poklapa s vremenskom dinamikom nekoga tko mora prihvatiti tri ili četiri projekta da bi mogao preživjeti. Mislím da je to sigurno jedan od elemenata koji destabiliziraju proces.

UNA

S druge strane čini mi se da u sredinama koje nemaju povijest života u socijalizmu, primjerice u Velikoj Britaniji, ili postaneš financijski etablirani umjetnik ili to ne uspiješ pa pronađeš sigurniji svakodnevni posao jer je egzistencijalni pritisak prevelik. U kontekstu Istočne Europe, Balkana, generalno gledano i ponešto paradoksalno, unatoč iznimno prekarnim uvjetima rada, nije na djelu toliko pritisak financijskog ili statusnog neuspjeha. Imaš relativnu slobodu da budeš financijski neuspješni umjetnik, ali da i dalje budeš umjetnik.

NIKOLINA

To je istina, i iskreno, dobro je da je tako jer umjetnost kao tržišna utakmica – nije za mene. Iako, taj nesrazmjer vremena i truda koji mi uložimo u neku našu produkciju i toga koliko ta predstava onda igra i kakav je njen život nakon premijere problem je koji nismo uspjeli nadići sve ove godine. Sustav je usmjeren na konstantnu proizvodnju novog i to nesmiljenom brzinom, bez brige o kvalitetnim radovima koji bi mogli kroz vrijeme doći do

publike. To strašno iscrpljuje umjetnike. Mi smo, paradoksalno, do 2014., puno igrali u inozemstvu, a kroz europske projekte predstave su doživjele neki svoj postpremijski život. Zanimljivo je npr. da je našu videoinstalaciju *Odgovornost za viđeno* na Venecijanskom bijenalu vidjelo više publike nego kad zbrojiš svu našu publiku na kazališnim predstavama, ali to je tako. Mi ulažemo puno energije i vremena u proces, ne odustajemo od ideje da umjetnički proces mora biti neki proces učenja, upoznavanja problema i u povijesnom smislu. Tako smo uvijek radili i teško je sad to promijeniti, a vaga na kojoj s jedne strane stoji naš ulog, a s druge prilike za predstavljanje rada publici nije u balansu, ni blizu.

SERGEJ

Vratio bih se na ono što si ti rekla oko odustajanja od bivanja umjetnikom, odustajanja od umjetničkog rada. Kod nas još nema takve hiperprodukcije umjetnika. To da, recimo, u Falmouthu svake godine 30 plesača završi studij, a od toga ih 15 mora biti iz Cornwalla, prilično je problematično. Zamisli da u Dubrovniku imamo studij plesa, a njih 15 na godini mora biti iz Konavala. Problem odluke da se posvetiš umjetničkom radu još uvijek je koliko-toliko reguliran vrlo ograničenim institucionalnim uvjetima školovanja. U nekim drugim poljima, kao što je tržište sapunica ili audio-vizualni mediji, porast ljudi koji se time hoće baviti je moguć zato što je tamo tržište razvijenije i vidljivost je veća. Ali ovdje se održava taj balans u kojem manje-više znamo sve umjetnike koji se bave time čim se mi bavimo i onda nas je sve lakše pratiti – s manje novca svi nekako prežive. Ali problem je u tome što nema rasta, iako je preživljavanje moguće, ne zbog toga što i mala sredstva dostaju, nego između ostalog i zato što ovdje čovjek dugo može živjeti s roditeljima.

NIKOLINA

Ljudi traju koliko izdrže i onda nestanu. Čak ni plesne umjetnice koje imaju privilegiju stalnog zaposlenja

u institucijama, poput balerina, nemaju institucionalnu podršku u pogledu umjetničkog razvoja izvan baleta ili nakon završene baletne karijere.

SERGEJ To je i institucionalni problem. To izlazi iz mentaliteta miljea baletne umjetnosti koji fetišizira ideal mladog tijela. Oni i danas apliciraju za novac za natjecanje za mlade plesače, umjesto da traže novac za ansamble za drugu ili treću generaciju plesača.

NIKOLINA Gledano izvana, zaključujem da su i baletari i balerine u svojoj praksi uglavnom fokusirani samo na balet. Većina njih. Ne znam zašto je to tako, možda zato što su imali uvjete da ne moraju misliti o tome tko su kao umjetnice izvan konteksta baleta, možda inercijom...

SERGEJ Mislim da je to pitanje nekog novog institucionalnog prostora unutar kojeg bi bila moguća revalorizacija. Problem s baletom je što je on ušao u tvornički model institucije. Kada se institucija počela organizirati po logici podjele rada, taj je baletni model efikasnosti kretanja savršeno odgovarao jer si mogao u relativno kratkom vremenu izaći s punim proizvodom. I da se sad dogodi, nedajbože, neka nova institucionalna reforma koja bi u potpunosti istjerala ljude van na tržište, onda bi stvarno imali prekarne radnike jer bi na tržištu bili ljudi koji jedino imaju kapacitet da nešto otplešu, koji nisu stvaratelji u smislu autorskog proizvoda. Oni se ne mogu izvan institucije producirati, nego mogu samo participirati u nečijoj produkciji jer oni *de facto* prodaju svoj rad, prodaju svoje vrijeme tamo, točno se zna od kad do kad im je ovo, od kad do kad im je ono...

UNA Po ovome što ti govoriš oni bi bili sličniji nadničarima nego umjetnicima, kad je riječ o organizaciji

rada. Ali, da se vratimo na *SPORE*, Nikolina, jesu li tebi ostale neke ideje, gdje bi ti predstavu odvela da nije bilo kompromisa kolektiva?

NIKOLINA Kada bih imala još vremena, proradila bih na ritmu svakog bloka koreografije, da bude više tišine, više situacija u kojima se ništa ne događa ili u kojima se događa vrlo malo. Kulminacija predstave, ono što zovemo "zelenom scenom" je sada deset minuta prije samog kraja pa se doima kao da predstava nakon nje kreće ispočetka. Rad bi se trebao rasipati prema u mirovanju, prema tinjanju, ući u *tempo rubato*, stalno usporavanje. Druga stvar, mene je zaista fascinirala snaga poezije Anne Boyer, ona se ne miri s realitetom, ne povlači se od stvarnog života u umjetnost. Ni sada ne znam kako bismo tu poeziju uveli u predstavu bez da je reduciramo u ovom ili onom pogledu, ali zanimalo bi me inzistirati na tome. Radili smo i prije s poezijom, poezijom e.e.cummingsa, u *PROMJENAMA* i u studentskoj predstavi *I (ne pipkaj ništa) jer će nestati bešumno*, ali njegova nam je poezija pružila jednostavniji ulaz za prevođenje u koreografsku logiku.

UNA Bilo mi je neobično što u toj predstavi uopće nema teksta.

NIKOLINA Znam, pokušale smo izgovarati tekst, ali je on previše odvlačio razumijevanje predstave u temu ženskog reproduktivnog rada. Umjesto toga, odlučili smo publici dati pjesmu na čitanje. Maksimum teksta koji je predstava mogla podnijeti dolazi u "zelenoj sceni", kada Ana jede jabuku na mikrofona, šapće fragmente teksta i šuška, Ivana igra Pong na kompjutoru, a Lana pjeva. Tako tekst dolazi kroz šapat kao niz sličica koje šume u uhu gledatelja, ali se i gube među drugim zvukovima.

UNA

Vaša predstava miriše, odnosno u određenom se trenutku u prostor pušta miris... mente? Zašto? Iznenadilo me što ste išli u tom smjeru, ali olfaktivno je prilično zanemareno u kazalištu, a ima velik potencijal. Lako proizvodi afektivno.

NIKOLINA

Radi se o direktnoj asocijaciji, to je Medakov doprinos. Naime, mjesto za spavanje, mjesto gdje se zadržavaju spore, to je mjesto vlažno, miriše na vlagu.

SERGEJ

Sjećam se, tako smo uveli u predstavu jastuke napunjene kompostom. Oni se koriste u predstavi. Kad sjediš tako blizu scenskog prostora i kad padne taj jastuk, osjetiš miris šume, miris truleži koji je prisutan. Naime, čini mi se da je dvojbeno čiste li izvođačice taj prostor ili zapravo održavaju taj život klica u prostoru. I predstava to održava nejasnim. S jedne strane to sve je čišćenje, pranje, vjetrenje, a s druge strane stalno prigrijavanje i dohranjivanje tih nevidljivih života.

NIKOLINA

A u izvedbenom smislu taj odnos brige za nevidljivi život koji se krije među slojevima stvari je najteže postići, odnosno, teško je postići to da pokret stalno klizi između geste (izvedbe konkretne akcije) i plesanja. Ti možeš ovaj papir dignuti tako da si dignula papir ili tako da se brineš za zamišljeni život u njemu. Kako učiniti razliku vidljivom? A velika je razlika u izvedbi u odnosu na to što zamišljaš kad izvodiš.

ODNOS PREMA OBJEKTU

SERGEJ

Tanka je granica gdje ti kao izvođač moraš naći jasnu ideju i razliku između manipuliranja objekta i uvezivanja s objektom preko nekih njegovih lokalnih manifestacija

– tvrdoće, kompozicije itd. Mi smo uvijek radili sa skicama, shemama, eksplodiranim prikazima predmeta. Nismo nikad razvijali afinitet prema teatru objekta ili akrobacijama s predmetima. Ali čini mi se da ono što je tu bilo prisutnije s izvođačicama koje su dio BADco.-a je to da se zapravo događa to neko prepoznavanje što stvar može biti po duljini vremena izvedbe, u vlastitom dugom vremenu postojanja, povijesnom kontekstu njenih referenci itd., a ne samo u tom nekom konkretnom trenutku u kojem je izvodiš. Kako se odnositi prema objektu kroz ukupnu relaciju tijela, objekata, kretanja i tako dalje, a ne samo situacijski.

NIKOLINA

Kad plesačice dotaknu objekt rukama ta te akcija vraća u sliku svakodnevice – spremanje kreveta. Međutim, s plahtama se uvijek izvodi ista sekvenca, razlika je u kvaliteti pokreta koju će plesačica prenijeti na objekt te u ritmu. Koreografska sekvenca je jednostavna; zamisliš origami, slaganje plahte – otvaranje plahte od njene složenosti do potpune rasprostrtosti izvodi se u sedam koraka, uvijek istih za sve plesačice. Kada plesačica dođe do plahte, plahta je uvijek u nekom od tih koraka (0-potpuno složena plahta, 7-potpuno rasprostrta plahta). Plesačica na licu mjesta odlučuje kako će komponirati svoj ples s plahtom, brinući se o životu unutar slojeva plahte, razmatajući i slažući je po tim koracima, ali uvezujući se pritom s ritmom drugih plesačica. Na taj je način omogućeno da se objekt uvijek tretira s pažnjom i da on sam postaje uvjet kretanja plesačice, a ne nešto što se može bilo kako primiti i ostaviti. Ako plesačica šutne poplun, onda to nije pitanje brige nego je šutnula poplun i time promijenila odnos koji se onda više ne može čitati kao *briga za*, nego nešto potpuno drugo.

UNA

Pa dobro, briga uvijek ima i nasilnu dimenziju, briga za drugog. To je neko projiciranje na drugoga ideje kako ćeš ti riješiti njegovu potrebu, koja ne uključuje uvijek ono što toj osobi zapravo treba.



SPORE. Marta Krešić, Ana Kreitmeyer, Ivana Pavlović. Kino SC. Zagreb. 2016.
Fotografija: Tomislav Medak. → 100, 102, 106, 108, 110, 125, 130, 234, 243

SERGEJ

Mislim da tu ima potencijala za razmišljanje o brizi više kroz logiku pažnje. Naglasak je na tome da se s određenom pažnjom kontrolira pažnja. Da se kontrolira kako se pažljivo tretira objekte u prostoru i s kojim tipom pažnje se tretiraju objekti u prostoru. Naša se pažnja kao gledatelja zapravo veže za specifične aspekte tih objekata i onda ona postane nekom temom koja može korelirati s pitanjem brige ili s pitanjem života. I mislim da je taj odnos s objektom, ako nije riječ o teatru objekta gdje je konstruktivnost predmeta u prostoru dominantan tip njegova iskazivanja, uvijek principijelno pitanje aspekta pažnje izvođača prema objektu – to je ono što definira kako će objekt biti percipiran.

NIKOLINA

Razgovarali smo čak i o tome da bi cure jele neko varivo u prostoru neposredno iza leđa publici, da nemaš osjećaj da smo mi sad u nekom super prostoru koji je ispeglan i idealiziran. Željeli smo imati nešto što nam se malo gadi. Nešto je bilo oko toga da postoje odbojni aspekti ženskosti odnosno poslova koje obavljamo da bi se sve činilo savršenim. Ali nismo se svi složili oko toga. A Igor, scenograf, je na kraju sam odredio miris; ima kamfora i patchoulia.

UNA

Ime predstave *SPORE* veza je s konceptom preživljavanja odnosno zaštite vrste od nepovoljnih životnih uvjeta. *SPORE* čekaju svoj trenutak. Postoje istovremeno u beskonačnom trajanju i aktualiziraju se u specifičnim trenucima. Što čekaju vaše *SPORE*?

NIKOLINA

Nakon godinu dana unutrašnjih previranja unutar BADco.-a i prihvatanja da nam se promjena dogodila, gledam pozitivno na naš idući projekt – *Ritam zločina*³. S europskim projektima bili smo dosta usmjereni

³ Radi se o predstavi koja je izašla pod nazivom *Ispravci ritma* 2018. u koprodukciji sa zagrebačkim HNK.

jedni na druge. Bilo je puno posla, ali nisu sav posao bile predstave, nego smo radili i simpozije, publikacije, rad koji nije samo vezan uz kazališnu proizvodnju. Uvijek prije smo imali situaciju da su u kolektiv dolazili drugi ljudi. Bilo nam je uzbudljivo surađivati s Markom Tadićem, Goranom Ferčecom, ljudima s definiranim umjetničkim interesima. Tako da nismo mi ti koji moramo podučavati i voditi, nego si možemo dopustiti da nas netko drugi kontaminira.

SERGEJ

Tu postoje ekonomski izazovi. Mi smo po svim računicama nerentabilna kompanija... Ako imaš četiri ili pet pozadinskih ljudi i jednog koji ide na scenu, a uđeš u instituciju za neku suradnju, to moraš dobro ispregovarati. Ne mislim da smo mi postali sami sebi opterećenje u tom smislu, ali potrebno je stvoriti neki model unutar kojeg ekonomski možeš preživjeti i održati ga, a da ne radiš dodatni pritisak na ljude da rade nešto što ne žele raditi.

NIKOLINA

Ono što sam imala kao model suradnje na počecima BADco.-a je bio Goat Island. I dan-danas idealiziram rad te skupine. Oni su se sastajali dva, tri puta tjedno u večernjim satima, i išli su na rezidence kad su mogli. Njihovi su radovi nastajali po dvije godine. I sad sam došla u godine kada si mislim da bi to bila prava dinamika rada za nas, da možemo imati taj dugi period, da možemo imati momente u kojima ćemo uključivati ljude koji nas zanimaju. Ima barem desetak ljudi koji bi mogli surađivati, ali onda, kao što Sergej kaže – gomilamo ljude na strani dramaturga, a ne na strani izvođača. Ja ne mogu biti izvođačica kao što sam nekad bila, na raspolaganju za umjetnost od-do.

SERGEJ

Ali kad imaš tako velike pauze, onda moraš ponovno odraditi pola posla koji si radio u pripremi predstave. Jer to nisu fiksne koreografije, nego moraš vratiti cijeli taj sklop mišljenja i izvedbe i to je prevelik posao za dvije izvedbe.

DUGOTRAJNA POTRAGA ZA ZNANJEM

UNA

To je baš ne-ekonomično. Ali koja je alternativa?

SERGEJ

Recimo *FLESHDANCE*, to je predstava koja je zadnji puta igrala 2014., a nastala je 2004. To je eksces. Da bi se razumjelo što je *FLESHDANCE* bio, i u nekom smislu proizvodnje striktno koreografskog i plesačko-koreografskog znanja, potrebno je to vrijeme, ne kažem da je to deset godina, ali potrebno je puno vremena.

Mi smo imali 2005., 2010., 2013. neke rekapitulacijske momente gdje smo zapravo pokušavali baciti pogled iza sebe i pokušavali vidjeti koje je to znanje koje možemo prenijeti drugima.

U Hrvatskoj ne postoji puno tekstova o koreografskoj poetici, kako proizvoditi neko tijelo, kako misliti o tome. A sve to uzima neko vrijeme da to shvatiš, i onda da to napišeš. Mislim da je užasno bitno pitanje što te predstava uči prije premijere i onda što si ti stavio pred publiku.

NIKOLINA

Stvarni razvoj neke predstave, konkretno *FLESHDANCEA*, povezan je s tim da su i drugi projekti dohranjivali znanje u njega. U tih deset godina radili smo i druge stvari koje su *FLESHDANCE* rasvijetlile na neki poseban način. U plesu je česta volja prema instant znanju, a ples je uvijek bio fokusiran prvenstveno na prijenos prakse. I sve koreografske radionice na kojima sam bila, osim Jonathana Burrowsa, bavile su se time, ljudi dođu po instant znanje, a s druge strane, ako im to ne daš, onda su zbunjeni što će sa sobom.

OPSERVATORIJ KAZALIŠTE

NIKOLINA PRISTAŠ & GORAN SERGEJ PRISTAŠ

UNA

Prva asocijacija na Camusova *Stranca* mi je da se radi o idealnoj knjizi za tinejdžera u otporu, odnosno da ona pripada kanonu pubertetske literature, koja otkriva potrebu da se bude poseban, različit, jedinstven. Radi se o romanu koji proizvodi zavodljivu hladnoću, tako ljepljivu za period odrastanja. Kako ste došli do *Stranca* i što vas je tu zanimalo?

SERGEJ

Upravo iz tih razloga. Nisam čitao *Stranca* od srednje škole. Otkad sam se počeo baviti kazalištem dvije sam stvari želio napraviti, ali nisam znao kako. Jedna je *Stranac*, a druga je Andersenova *Snježna kraljica*.

¹ Goran Sergej Pristaš, *Exploded Gaze* (Zagreb: Multimedijalni institut, 2018).

Prije godinu ili dvije u pisanju knjige *Exploded gaze*,¹ a i u razgovorima koje smo vodili oko *Melodrame*, počelo se otvarati pitanje transparentnosti kao važne teme. S jedne se

strane postavlja transparentnost kao nešto što određuje pitanje odnosa prema procedurama, (demokratskim) procesima, poslovanju i slično. S druge pak strane nala-

² Édouard Glissant, *Poetics of Relation*, prev. Betsy Wing (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997).

zim bitnim zagovor autora poput Édouarda Glissanta u *Poetics of Relation*² na pravo na opskurnost, odnosno otvaranje problema da se zapadni model pristupa drugosti uvijek temelji na logici transparentnosti. Ukratko,

onaj drugi nam mora biti jasan i mora se ponašati transparentno i nama razumljivo da bismo ga prihvatili. Kad se u javnom diskursu intenzivno otvorilo pitanje izbjegličke krize i toga kako se odnositi prema Drugome, *Stranac*

mi se učinio logičnim predloškom iz perspektive odnosa prema ekstremnom osvjetljavanju problema koje s jedne strane proizvodi nalog transparentnosti, a s druge strane zasljepljuje, kao što je i pisana mitska situacija scene na plaži. Nismo išli u inscenaciju cijelog *Stranca* nego samo te scene na plaži kao ključnog momenta u romanu. Pokušali smo tu cijelu scenu staviti u okvir različitih procedura isljeđivanja, postupaka proizvodnje transparentnosti, od razgovora s inspektorom, razgovora sa svećenikom, razgovora sa psihijatrom. Jednim smo se dijelom inspirirali filmom Yvonne Rainer *Journeys from Berlin/1971* (1980) u kojem glumica razgovara sa psihijatrom, a film je sniman iz subjektivnog plana psihijatra – dakle vidi se samo onaj koji je na terapiji. Anin lik je u toj konstelaciji postavljen kao netko tko izlaže uvijek jednu te istu priču, ali sve jasnije i jasnije. Što se priča više osvjetljava, to se više raspada njena struktura, a ponavljanje proizvodi redundanciju. U *STRANCU* nas je zanimalo paralelizam između privlačnosti ekstremnog osvjetljavanja i rasvjetljavanja slučaja, logika transparentnosti. Vratili smo se na knjigu

Atomic Light Akire Mizuta Lippita³ koja uspo-ređuje paralelne povijesne razvoje istraživanja psihoanalize, rentgenskih zraka, nastanka filma, a onda i razvoja filma u Japanu nakon Hiroshime i Nagasakija. Radi se o cijelom nizu analogija – od plaže kao nekog mitskog momenta nuklearnih eksplozija, situacije ekstremnog osvjetljenja, situacije isljeđivanja i proizvodnje jasnoće i transparentnosti slučaja. To je ono što Brecht u svom uvodu *Operi za tri groša*⁴ naziva literarizacijom: daješ nekom problemu, koji možda ima svoju mitsku strukturu, određene izvedbene aspekte koji ga čine i literaturom. Tako ga možeš na različite načine izlagati, u različitim vremenskim okvirima, s fusnotama, bez fusnota, gledajući lijevo i desno. Možda je to dramaturški najbliže *MEMORIES ARE MADE OF THIS...*, gdje smo naizgled radili predstavu koja je trebala govoriti o sjećanju,

³ Akira Mizuta Lippit, *Atomic Light* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006).

⁴ Bertolt Brecht, "The Literarization of the Theatre" u *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, ur. i prev. John Willett (London: Eyre Methuen, 1964), str. 43–37.



STRANAC. Nikolina Pristaš, Zrinka Užbinec. Dubrovačke ljetne igre. Revelin. Dubrovnik. 2016. Fotografija: Arhiva Dubrovačkih ljetnih igara → 135, 148, 151, 152, 158, 161, 162

ali zapravo se bavila problemom zaboravljanja, nemogućnošću da sve zapamtiš i ekstremnom izloženošću količini sjećanja koja nisu tvoja, nego sjećanja nekih drugih generacija, nekih drugih povijesti. U tom se nagomilavanju predstava pretvorila u borbu za to da se nešto uopće zapamti ili da se zaboravi kako bi se moglo pratiti. Ta je ekstremna rasvijetljenost svakog aspekta, svake situacije, njezina višestruka analoška uvezanost proizvodila afektivni rad i zatvarala se nazad u sam roman. To je potaklo i operativni aspekt dramaturgije.

UNA Ti si režirao?

SERGEJ Da, vodio sam cijeli proces od početka do kraja, to je rijedak slučaj u našem radu. Nikolina ga je koreografski vodila. Imali smo do sada najkraći rok za napraviti predstavu, efektivno dva ili tri mjeseca rada. Prvo smo radili *Crtača* koji je trebao biti integralni dio projekta, ali onda smo ga napravili u dvije verzije, ostavili to, i prebacili se na *Stranca*.

UNA Kako doživljavate Mersaulta? Čini mi se da je on ultimativni moralno-estetski heroj upravo zbog te svoje distance, on je uvijek u metadimenziji, a nikad u samoj situaciji. Isključen je iz prljivosti bivanja živim jer je to nadrastao. Nije u nego je *iznad* svega.

SERGEJ To čime se mi bavimo ne kreće iz pitanja je li Mersault ovakav ili onakav i kako ćemo postaviti lik Mersaulta na scenu. Mi Mersaulta *de facto* nismo ni imali do zadnjih tjedan-dva dok nismo uključili Petra Milata. Ali Mersault je ostvario svoju prisutnost i s njim su došle fusnote s kojima smo dodatno ispresijecali izvedbenu strukturu. Pokušavali smo ne izvlačiti njega kao nekog tko

je tu izvan fusnote. Sve što Mersault kaže izgovori se u nekoj utopljenosti unutra. Dakle Mersaultove tekstove ne izgovara netko tko personalizira Mersaulta, nego je on podijeljen među izvođačima i razapet među različitim perspektivama na kontroverzne probleme na koje pomislimo kad kažemo Mersault.

UNA Kako izgledaju vaše priprema za probe? S čim dolazite na probu?

SERGEJ Nema nekog definiranog principa. *MEMORIES* je bio ključan za neku metodološku promjenu rada, barem meni. Mi smo do *MEMORIES* radili najčešće na tome da se pokuša postaviti neki koreografski okvir, najviše se isprva radilo na pokretu, pa smo iz toga derivirali neki dramaturški okvir predstave. Mislim da smo na *MEMORIES* prvi put uveli logiku takozvanih izvedbenih bilješki. S *MEMORIES* smo prvi puta odlučili da ćemo razvijati segmente predstave bez da razmišljamo o tome kako će oni biti prezentirani. Došli bismo s nekim predloškom, nekom idejom nekog stroja, onoga što bi moglo pokrenuti neko zbivanje i onda smo, u kontekstu teme kojom smo se bavili, počeli interpretirati zašto smo to uopće donijeli, što nas je navelo na to, kako je to uvezivo. Ideja je ta da si uvijek *a priori* u nekoj mašini koju staviš u pokus, pa je onda iščitavaš naknadno i razrješavaš pitanje toga s kojom logikom si uopće krenuo i kakve to veze ima s onim s čim se baviš. Svaki puta kada dođeš do situacije da to na čemu radiš potencijalno postaje scena, probaš gurati dalje dok to ne ode u nešto što može biti više različitih scena uz specifične modifikacije načina njihova prikazivanja. Dakle, ideja je da jedan materijal dobije multiplicitet prezentabilnosti, da ga u različitim situacijama i u različitim relacijama s drugim elementima izvedbe možeš višestruko koristiti. Mislim da je ta logika izvedbene bilješke postala poslije i modus proba. Kad ja vodim probe imam

neki svoj sklop bilješki napisanih za projekt, koje ne izgledaju nužno međusobno povezane. Zatim slijedi proces njihova međusobnog povezivanja. Dogodilo bi se da bih jedan dan došao s prijedlogom da se radi sa svjetlom, ili bismo Niki i ja došli s prijedlogom da, na primjer, koristimo svjetlo tako da ono kadrira u prostoru. Pa je onda moguće s njim manipulirati tako da fokusiraš neki detalj i da ono što osvjetljava to svjetlo bude neki kadar detalja. Time se može i raskadriravati vlastito tijelo, a onda se može, u sljedećem koraku, dodati neka opreka u radu izvođačica pogledom, tako da usmjeravanje pažnje kroz izvođački pogled bude u kontrastu s logikom osvjetljavanja. Ako te gledam, vidim da nešto raskadriravaš po svom tijelu, tvoj fokus je na nečemu drugom pa onda moram voditi dijalog s tim što ti pratiš i gledaš itd.

NIKOLINA To je ta kompozitna logika, koreografija je mišljena kao kohezivni sloj predstave koji čvrsto uvezuje različite elemente izvedbe: pokrete, poglede, predmete, zvukove i neodvojiva je od njih. Bez uronjenosti u okoliš nema te koreografije.

IZVEDBENI STROJEVI

SERGEJ To je bio jedan od prijedloga, drugi je bio da radimo s ogledalima i sa svjetlom koje reflektira i da onda pokušamo vidjeti kako razlomiti vidljivost u prostoru preko ogledala. To su neke bilješke koje funkcioniraju kao mali strojevi na sceni, oni još uvijek ništa ne nose u interpretativnom smislu već krećemo iz tih elemenata koje smo naveli: jako osvjetljenje, lampe, ogledala, i pokrećemo ih da rade. Kada počnu raditi, gledamo kako se taj rad može uvezivati u neki drugi. To je valjda trag nekogavnog čitanja Deleuzeova uvoda u *1000 platoa*,⁵ gdje on govori o pismu

⁵ Gilles Deleuze, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (University of Minnesota Press, 1987).

kao stroju. Pismo je za njega apstraktni stroj koji se uvijek uvezuje s drugim strojevima kao što su stroj povijesti, stroj ljubavi, stroj politike i tako dalje. Pismo onda postaje političko pismo ili ljubavno pismo, ali zapravo je riječ o nekoj vrsti apstraktnog stroja. Još sam davno, u svom magisteriju, pokušao to provesti u logiku izvedbe, tvrditi da izvedba zapravo jest stroj, da postoji logika stroja. Istraživali smo to u performansu *Protest*. Bavili smo se time što je izvedbeni stroj protesta, šta je izvedbeni stroj samog kazališta u smislu odnosa gledanja, šta je izvedbeni stroj filma i situacije snimanja, šta je izvedbeni stroj gledanja i kako se oni uvezuju u neke druge logike.

UNA Zanimljiv mi je paradoks koji spominješ – što više pokušavaš nešto osvijetliti, to je ono manje jasno, ali način na koji je kazalište ustrojeno kao određeni mehanizam koji se primarno pokušava učiniti vidljivim onome tko ga percipira... tu je uvijek u pitanju promašaj. Autor ne može nikada do kraja kontrolirati taj pogled. U tenziji je pokušaj kazališta da rasvijetli sve, i inherentni neuspjeh da se to postigne. Što bi bila alternativa razumijevanju drugoga i pokušaju da kroz to razumijevanje ili osvještavanje stupiš u kontakt?

SERGEJ Dati pravo na neprozirnost. Kao i teatar, nažalost, i naše društvo funkcionira uglavnom kroz logike prepoznavanja, sličnosti, međutim, ono što može mijenjati naše odnose jest ulog u susret s razlikom samom, kako bi rekao Deleuze. Utoliko kazalište jest privilegirano mjesto kondicioniranih susreta na kojima se možemo trenirati za susret sa razlikom samom, razlikom koja nas sili na mišljenje, a ne na prepoznavanje kroz logiku značenja.

INTERPRETACIJA I PREVOĐENJE

UNA

Koja je kvaliteta opskurnosti ako je postaviš u odnos s mistifikacijom? Zašto bi nerazumijevanje bilo bolje od razumijevanja? Što ima loše u želji za razumijevanjem?

SERGEJ

Nalog da se stvari moraju objasniti je po meni jedan od ključnih naloga koji se postavlja prema kazalištu i općenito umjetnosti danas. Neki su se drugi aspekti mogućih načina uspostavljanja sklada izgubili jer je taj interpretativni modus postao dominantan. Pitanje kompozicije, koje znamo iz apstraktne umjetnosti, a nekad je fasciniralo ljude, danas više nije na isti način moguće koristiti zato što se se postavlja ta urgencija transparentnosti, urgencija objašnjavanja, razumijevanja...

UNA

A možda je stvar obrnuta. Možda danas umjetnost zanima više ljudi različitih slojeva pa zato pritisak na objašnjavanje?

SERGEJ

Ne bih rekao, mislim da je to projekcija srednje klase koja omalovažava sposobnost mišljenja drugih. Mislim da postoje drugi načini shvaćanja odnosa koji nisu isključivo interpretativni. Mislim da je problem s razumijevanjem to što je postalo ultimativni cilj. Mene zanima logika prevođenja. Zanima me agencija tog prevođenja, ne to kako mogu u situaciji susreta s drugosti doslovno je prevesti na svoj jezik kako bih je razumio, nego kako prilagoditi svoj modus postojanja da bi meni drugost postala bliža.

UNA

Možeš li to uopće napraviti bez nekog pokušaja interpretacije?

SERGEJ

Interpretaciju shvaćam kao prevođenje. Benjamin u svom tekstu o prevođenju kaže da je siromašno prevođenje ono koje pokušava iz jednog jezika u drugi prevesti doslovno riječi u pjesmi, a bogato je prevođenje ono koje u drugom jeziku napravi invenciju adekvatnu onoj koju je u vlastitom jeziku pjesnik napravio da bi proizveo tu pjesmu.⁶ Zanima me to u postupcima prevođenja iz filma u teatar – kako iz jednog medija nešto prevesti u drugi, ali ne tako da napravimo scenu iz filma kao scenu u kazalištu nego kako da modus filma prebacimo u kazalište i što se u kazalištu mora promijeniti da bi mi postali svjesni filmskog modusa gledanja s kojim dolazimo u kazalište kad gledamo kazalište. Ista je stvar po meni i pitanje prevođenja političkih problema iz društva u kazalište, pitanje toga što se u kazalištu treba promijeniti da bi politika kazalištu postala imanentna. Mislim da je to možda pitanje odnosa prema imanenciji jednog i drugog polja ili medija kako neki kažu, ali ja ne volim svoditi kazalište na medij. Tim prevođenjem iz jednog koordinatnog sustava u drugi čini mi se da se otvara problematika samih sustava. Mišljenje koje se može dogoditi u kazalištu prevođenjem možemo vraćati modificirano nazad u društvo. Ali to traži promjenu kazališta, a ne samo primjenu ili promjenu slike društva u kazalištu. Za mene je kazalište doslovno u nekom smislu opservatorij, mjesto eksperimentiranja s fenomenima iz jednog sustava u ovom drugom, specifičnom. Pritom mislim da kazalište nije mjesto osvjetljavanja, već primarno mjesto prikriivanja, zamračivanja, a da se onda mora proizvesti rasvjetljavanje da bi se uopće nešto vidjelo. U kazalištu stalno nešto mora izlaziti na vidjelo, ali primarni je mrak. Mislim da se naše radove da klasificirati na radove iz mraka i radove iz svjetla, gdje je meni zapravo zanimljivo razmišljati o različitim dispozitivima – onom galerijskom, koji između radova primarno upisuje bijele prostore i intersticije koji funkcioniraju razdvajajući, i ovom crne kutije kazališta koji obgrljuje prikaze. U Galeriji Nova

⁶ Walter Benjamin, "The Task of the Translator" [prvo objavljeno kao uvod u prijevod Baudelairea iz 1923.], u *Illuminations*, preveo Harry Zohn; uredila i uvod napisala Hannah Arendt (NY: Harcourt Brace Jovanovich, 1968), str. 69–82.

izložite iste radove u prizemlju i u podrumu i oni će u crnom podrumu svi izgledati kao dio jednog rada, a gore će funkcionirati kao odvojeni radovi. I onda su treća grupa radova oni filmski, koji potpuno isključuju tijelo i koreografiraju pogled, nadomještajući imobiliziranost gledateljeva tijela kroz kretanje gledanog. To su dakle neka tri različita dispozitiva: galerija, kazalište i kino, i zanimljivo je promatrati kako se jedan predmet seli iz jednog u drugi i treći. Četvrti, koji mi je zanimljiv, jest stranica papira na kojoj se opet pojavljuje nešto drugo, ali još uvijek premalo uvida imam da bih nešto konstruktivno o tome imao za reći.

UNA Zanimljivo mi je da si rekao da kazalište počinje iz mraka pa se onda osvjetljava jer kad pogledaš povišest kazališta, ovaj mrak iz gledališta se javlja relativno kasno, u 19. stoljeću. Prije je sve bilo osvjetljeno. I ta osvjetljenost je neka historijska činjenica – mrak nije činio dio iskustva gledanja kazališta niti uopće percepcije kazališta.

SERGEJ Kad govorim o mraku, govorim o crnoj kutiji. Bispektakularnost amfiteatra je nešto bitno drugačije. Pojam amfiteatratra podrazumijeva dvostruku gledanost – i gledanje i bivanje gledan kao gledatelj. Ali meni se čini, ako govorimo već o crnoj kutiji kao nečemu što proizlazi iz 18-stoljetne logike slike koja ulazi s Diderotom u kazalište, da je to nešto što je uvjetovalo ne samo to kakvo će kazalište biti već i odnos prema gledanju. Diderot u jednom od svojih *Salona*⁷ piše o snu u kojem je sanjao da je u Platonovoj pećini i da je razlika bila u tome što je ispred njega u pećini bilo Fragonardovo platno na kojem su se figure kretale. To je zapravo opis nekog formalnog uzorka filma. I njegova cijela ideja kazališta nije zanimljiva zato što proizvodi građanski teatar, nego zato što proizvodi neku drugu logiku gledanja koja upućuje na razvoj

⁷ Denis Diderot, *Salons*, ur. Jean Seznec i Jean Adhémar (Oxford: Clarendon Press, 2015).

gledanja prema filmu. Za mene kazalište kao moderna umjetnost funkcionira od Diderota, jer je njegovo kazalište mjesto eksperimentiranja sa slikom svijeta. Od otkrivanja Aristotelovih spisa o tragediji do Diderota, rasprava se manje-više vodila oko poetika dramskog teksta. Od Diderota nadalje kazalište gledamo, a ne samo slušamo. Tako da, kad je riječ o tome kako volim shvaćati teatar, volim ga shvaćati ne kao mjesto refleksije, ne kao mjesto na kojem se odražava nešto u čemu ćemo prepoznati sliku sebe ili svijeta kakav znamo, nego kao mjesto refrakcije, mjesto prelamanja onog što nam je znano u neke druge načine postojanja. Uvijek je pitanje kako propustiti svijet u kazalište i kako stvari i odnosi u tom novom okolišu počnu zadobivati potencijal neke nama nepoznate, drugačije pojavnosti. Te pojavnosti su primarno temeljene na mraku, na tome da moraju izbiti na vidjelo, da se moraju rasvijetliti i da to može ići i do ekstrema.

POVLAČENJE GLEDANJA

UNA Koji se tip akcije događa kada se kazališna predstava ne može vidjeti?

SERGEJ Malo toga znam reći o tome što su akcije na sceni. Za mene gledatelj nije netko tko dođe pa gleda nešto što mu se pokazuje. Mislim da je akcija uvijek u radu na gledanju, a ne u pokazivanju. Intrigantno mi je baviti se time kako se gledanje modificira s obzirom na promjene režima gledanja nekog predmeta koji je preseljen iz druge sfere. Uvijek mi je bilo intrigantno kako je protumačena ta priča kod Diderota kojeg su zanimali *tableau vivant*. Za Diderota akcija postoji prije nego što se diže zastor, dakle ne kad stvari u sebe zatvorimo. Ona mora imati neku svoju pregnantnost i ona nije namijenjena gledanju nego je ona kao akcija tako organizirana da povlači gledanje.

UNA

Koja je razlika između toga da je nešto namijenjeno gledanju i da povlači gledanje? Recimo, prometna nesreća – ona očito nije namijenjena gledanju nego ga povlači, ali ima li smisla tako razmišljati o kazalištu u koje ljudi idu s namjerom da ga vide, a ne da im se slučajno događa, pa ne mogu skrenuti pogled.

SERGEJ

Poput događaja na ulici, ona privlači pogled, a ne razotkriva se prema gledatelju. Dakle ona nije nešto što zrači prema gledatelju nego nešto što u prizor usađuje određenu apsorpcijsku ideju. Gledatelju se ne smiješ obraćati kako bi njegov pogled bio *uvučen* od tog pregnantnog trenutka (koji kao pojam posuđuje od Lessinga iz *Laokoona*) i u kojem kaže da vlada zakon energija i interesa, da je ono što se događa unutar slike zakon koji s jedne strane daje intenzitete onima koji su na sceni i fokusira njihove interese koji proizvode određene situacije. I po njegovoj logici, kad se digne zastor, gledatelj biva uhvaćen unutra. Rekao bih da on razumije sliku kao određenu vrstu konzerviranog pogleda, slično Barthesu koji sliku uvijek definira trokutom čiji je jedan vrh točka gledišta. Slika je svojevrsna konzerva koja uvijek sadržava u sebi određeni *zalet*, *momentum* gledanja u koji umjestimo gledatelja.

UNA

Vrlo zanimljiva interpretacija Diderota.

SERGEJ

Ali on je to napisao, o tome sam pisao magisterij, govorim samo ono što piše. Uglavnom se danas čita *Paradoks o glumcu* i samo ponegdje *Esej o dramskom pjesništvu*. To su sjajni tekstovi, ali ključni Diderotov tekst je *Esej o slikarstvu*, gdje on argumentira što ne valja u kazalištu, a što je dobro u slikarstvu njegova doba, razrađujući Lessingovu ideju o pregnantnom trenutku. Govori da moramo zaustaviti zbivanje na sceni jer nije ludak u gledalištu već je ludak na sceni: "Osjetljiva bića ili ludaci nalaze

se na pozornici, on je u parteru, u parteru je mudrac."⁸ Na scenu dolaze oni koji hoće osjećati, koji to hoće prikazati drugima itd. I u *Paradoksu* i u tim spisima zalaže se za razlikovanje osjećajnosti od osjetljivosti: osjetljivost je stvar duše, a osjećajnost rasuđivanja.

Čovjek može osjećati, a ne mora to moći i izraziti. Nadalje, govori o zaustavljanju kretanja, o tome da gledatelj bude zainteresiran za to što se tamo događa temeljem punine akcije u slici i načina na koji se organizira slika. On je, po mojim uvidima, prvi koji pridaje značaj slici, a ne samo situaciji. U *Eseju o dramskom pjesništvu* govori o situaciji, ali ne tretira situaciju kao sukob karaktera nego kao sukob okolnosti i karaktera.

UNA

Ali cijela grčka tragedija je o tome.

SERGEJ

Pa on to i misli, ali ne i dotadašnji tumači Aristotela, kao što ne misle ni strukturalisti. Kod njega to dobiva ekološku dimenziju jer situaciju transformira u sliku koja uključuje i okoliš. Za njega je idejni i materijalni okoliš jednako stvaran kao i karakteri. I to je zapravo nešto što čini sliku, a ne samo akciju, mogućom situacijom. Kada pitaš koja je akcija u pitanju kada je sve ekstremno osvjetljeno, mislim da se radi o ekstremnoj slici. Na onaj način na koji De Kooning opisuje što se dogodilo kad je eksplodirala atomska bomba: svi su ostali zaslijepljeni, ekstremno svjetlo je poništilo njihov vid i svi su ljudi postali anđeli, postali su prozirni. Za mene je to odličan opis teatra.

UNA

Ovo tako divno zvuči, ali nisam sigurna da razumijem. Što je tu anđeosko, u kom smislu anđeosko, u smislu potencijaliteta? I kakve veze imaju anđeli s odnosom prema objektima?

⁸ Deni Didro, "Dalamberov san" (Le Reve de d'Alembert) u *Odabrana dela* (Beograd: Državni izdavački zavod Jugoslavije, 1946), str. 359–410, 402.

9 Goran Sergej Pristaš,
Exploded Gaze (Zagreb:
 Multimedijalni institut, 2018).

SERGEJ

U knjizi *Exploded gaze*⁹ to objašnjavam detaljnije. Tamo tvrdim da teatar do određene mjere čini ljude i odnose stvarima,

objektificira ih, reificira kako bi mogli biti integrirani u pogledu u teatru. S tim procesima osvjetljavanja, kostimiranja, daješ nešto *andeosko* tim ljudima koji su na sceni, koji imaju potencijal biti ovo ili ono, biti treće, peto, sedmo i na taj način stvaraš neku vrstu korelacije između objekata i ljudi, kako bi oni mogli zajedno funkcionirati, apstrakcija i ljudi, reifikacija i ljudi...

KOREOGRAFSKI POSTUPCI U STRANCU

UNA

Nikolina, koje ste koreografske postupke koristili, kakva je bila koreografska logika u *STRANCU*?

NIKOLINA

Koreografija proizlazi iz nekoliko pitanja: kako svjetlost i vrućinu koje isijavaju iz lampica raspoređenih po sceni uvezati u koreografiju, kako tijelima Drugih (mladom muškom tijelu, tijelu mladog Arapina i tijelu Mersaulta) pristupiti kao nizu izvedbenih bilježaka (pokreta, gesti, načina držanja tijela) koje u plesu probijaju kroz sliku naših ženskih, plesaćkih tijela, kako prizivati stanje opijenosti suncem te kako se korigiranje i minimalna reartikulacija u detalju pokreta i/ili odluka (da krenem ovamo ili onamo, da pogledam ovdje ili ondje) razumiju kao jedini mogući tijek odvijanja pokreta. Čisto radi predočavanja, opisat ću izvedbeni prostor kao svjetlucavu plažu s koje odbljesci idu publici ravno u oči. Koreografija se bavi prelamanjima gledateljičina pogleda između bljeska svjetlosti i detalja pokreta (koji bljesak može ili sakriti ili razotkriti), ali istovremeno su lomovi u pažnji temeljni poetički princip proizvodnje plesa. Na primjer, šećem scenom među vrućim lampama, uzimam lampu lijevom rukom da bih osvijetlila korak koji se rađa u mom desnom stopalu, ali istovremeno

ne gledam to stopalo koje lampa osvjetljava i grije (to osjećam taktilno i kinestetički), nego pogled usmjeravam na pokret koji se pojavljuje u mojoj desnoj ruci. Taj pokret potom ubacujem pred lampicu iza mene te on postaje sljedeći detalj koji je osvjetljen, reartikuliran (korigiran), dok se moja pažnja istovremeno usmjerava na neki novi dio tijela i pokret koji u njemu nastaje i tako, ulančavajući pokrete i refokusirajući pažnju "tumaram" scenom. Već je taj temeljni kompozicijski princip prilično koordinacijski zahtjevan jer je kontraintuitivan. Na to se potom dodaju druga kompozicijska uvezivanja, npr. sinkronizacija s drugom plesačicom (u oblikovanju detalja pokreta, u oblikovanju gornje ili donje polovice tijela, u sinkronizaciji snažnih impulsa i intenciji smjera) i naposljetku, sinkronizacija s ritmovima glazbe.

SERGEJ

To je ključno pitanje, radiš li manipulaciju objekta ili radiš s nekom relacijom koja se pojavljuje.

UNA

Ali ako imaš lampu, onda lampa isto igra, htio ti to ili ne.

SERGEJ

Pitanje je kako napraviti da ne izgleda kao preslagivanje lampi nego kao neka koreografska kombinatorika.

NIKOLINA

U fazi istraživanja neko smo vrijeme radili u potpunom mraku, a male led žaruljice su nam bile zakvačene na šilterice i uperene u oči.

SERGEJ

To će se vratiti jednog dana u nekoj predstavi.

NIKOLINA

To ti misliš! Sergej bi ugasio svjetlo i pustio nas da se krećemo s tim lampicama i gubimo po prostoru.

Ništa nismo vidjele, svjetlo nam je išlo u oči, pekle su nas oči, bilo nam je mučno, prostor se dokinuo. Jedino što je ostalo kao podrška tijelu bio je osjećaj gravitacije, ili “ah dobro, bar znam gdje je tlo.”

SERGEJ Htio sam da izgube orijentaciju. Gledali smo kako ih dezorijentirati, ali da budu prisutne na sceni, ne da glume da nemaju orijentaciju. Bila nam je intrigantna tema prostora i pustinje. Uzbudljiva je situacija u kojoj kao gledatelj vidiš njihova lica, ali one ne vide ništa. Međutim, nije bilo lako prenijeti gledatelju da one ne vide ništa, koliko god imali povjerenja u to da ljudi razumiju.

UNA Da, kao publika ne vidim što izvođač na sceni vidi ili ne vidi.

NIKOLINA Dovoljno je da ti ta ideja prođe kroz glavu.

UNA Kako su izvođači izgledali u tom trenutku, kao bauljajuće životinje?

NIKOLINA Pa, da! Izgledalo je jako zanimljivo, ali bilo nam je mučno, vrtjelo nam se, povraćalo nam se. Ne možeš s time raditi. Prvo smo vježbale po par minuta, na kraju smo stekle veću rezistentnost, mozak se prilagodi tom uvjetovanju.

SERGEJ Korak im je bio jako nesiguran, kao da hodaju po nekom čudnom terenu i izgubljeno tumaraju... ali uistinu tumaraju, ne prave se da tumaraju...

UNA Zašto je “uistinu” tumaranje bolje od “pravljeno” da se tumara?

SERGEJ To je otvaralo mogućnost da se preko njihova kretanja kazališni prostor pretvori u pustinju, dezorijentira, a da ne oslikavamo pustinju na sceni...

NIKOLINA U svakom je slučaju ta vježba “pustinja” napravila nešto našoj imaginaciji oko ideje tjelesnosti i slike kretanja (tumaranja) potrebne za ovaj rad, a donijela je nešto i konkretnog koreografskog vokabulara, iako sama ta vježba nije bila na kraju uključena u predstavu. Izmjenjivali su se periodi kada smo radili u mraku i na svjetlu. S vremenom se situacija zakomplicirala jer smo povećali broj svjetiljki, a teško je kretati se kad su posvuda provučene žice po tlu, zapinješ stopalima za lampice, za žice. Kretanje izvedbenim prostorom ispočetka je bilo dosta nesigurno i trapavo. Druga stvar, u *STRANCU* je važno ponavljanje, prisjećanje, dokolica, lutanje na mjestu, čekanje i iščekivanje. Mersault kaže da što više razmišlja, to više zaboravljenih stvari izvlači iz sjećanja. On se mota po vlastitom sjećanju i to smo također željeli uključiti u logiku koreografije; da se motamo po prostoru po kojem ne možemo slobodno napredovati, vraćajući pokrete koje smo netom izvele, ponavljajući ih, rafinirajući u detalju, mijenjajući im režime vidljivosti, sve dok ne pogriješimo („naletimo na grešku” rekao bi Goran Ferčec). Kad pogriješimo, tražimo mogući početak nove serije i tako dalje do sljedeće greške.

UNA Koja je razlika serijalizacije i korigiranja odnosno korekcija? Rekonfiguracija može izgledati isto kao i korekcija.



STRANAC. Nikolina Pristaš. Dubrovačke ljetne igre. Revelin. Dubrovnik. 2016.
Fotografija: Arhiva Dubrovačkih ljetnih igara → 135, 136, 148, 151, 158, 161, 162

NIKOLINA

Korigiranje kao pravilo kretanja proizvodi sliku neusmjerenosti. Reartikuliraš pokret s namjerom da ga korigiraš, ali nikada uistinu ništa ne dovedeš do neke savršene forme, pa da kažeš, "to je to!", nego opsesivno korigiraš, vrtiš se oko istog, opstaješ u stanju nedorečenosti. Iz iskustva izvedbe, stvar se još više komplicira kad moraš paziti da se ne zapleteš u žicu, udariš lampu, staneš preblizu lampi jer su to žarulje od 500W i peku, osjećaš kako ti se dlačice prže kad im se približiš, što itekako pridonosi osjećaju opasnosti. Dok Zrinka i ja plešemo po cjelini izvedbenog prostora, Ana slijedi iste principe opsesivnog ponavljanja, serijalizacije i korekcija, ali prikovana za stolicu. Izgovara monolog za monologom, a pokreti su joj minuciozni, iznimno detaljni i fokusirani na male dijelove tijela (prste na rukama, prste na nogama, koordinaciju između jednih i drugih). Opisat ću razliku u kompozicijskim postupcima: Ana izvodi modulirajući pokrete (opsesivno ponavlja isti mali pokret, pa uvede razliku u detalju, pa ponavlja novonastali pokret, pa prekine, pa nastavi gdje je stala), a Zrinka i ja radimo više na montažno, na rez (izvedem pokret koji već u drugoj iteraciji mora biti vidljivo korigiran, međutim na putu između izvedbe prvog pokreta i njegove korigirane varijante moje oko može uhvatiti impuls Zrinkina pokreta koji će preusmjeriti pokret i malo promijeniti pokret koji sam namjeravala izvesti, Zrinkin impuls nameće rez mojoj pažnji, prekida moju namjeru, umeće se u nju). Predstava je, zaboravili smo reći, ispresijecana prizorima okretanja oko sebe. Ta vrtnja je bila prisutna još od samog početka kao koreografska bilješka. Kad gledamo u kontekstu romana, ona se može interpretirati kao ples derviša, ali materijal ne potiče od te slike već od naše potrage za iskustvom dezorijentirnog kretanja. Više nas je zanimao opijajući učinak i koordinacija tijela nakon suviše okretanja nego samo okretanje.

SERGEJ

...i indiferentnost prema akciji. Mislim da je ta indiferentnost prema akciji također sadržana u tome. Nije da si krenuo u prostor s nekim ciljem, nego može i ovdje, a

može i ondje... To je jedna od takozvanih *leaking* strategija. Ako netko te scene hoće tako čitati, kao derviš, neka čita, a onaj tko zna, zna da to nije to.

UNA Možeš mi razglobiti cijelu predstavu na scene?

NIKOLINA Prijetnja u mraku-pucanj-zatvor
 Mersaultova ispovijest i uprizorenje Mediterana
 Monolog: Mersaultovo iščekivanje smrti + Plaža 1:
 tumananje, refokusiranje 4. Monolog: Zatvor
 + Plaža na mjesecini: ples s krijesnicama¹⁰
 Fusnota 1: Albert Camus: Ljeto u Alžiru
 Monolog: Soba – ćelija – neminovnost
 + Plaža 2: svjetlost po tijelu + Monolog:

Zapisnik, isljeđivanje, korekcija, greška

Monolog: Prisjećanje, ponavljanje

Zatvor 1: vrtnja

Plaža 3: zrcaljenja, refokusiranja

Zatvor 2: vrtnja

Plaža 4: zrcaljenja, preosvjetljavanja, približavanje
 svjetlosti, izlaganje kože svjetlosti

Zatvor 3: vrtnja

Plaža 5: sunčanje + Monolog: žega, sunce

Zatvor 4: vrtnja

Plaža 6: ubrzavanje

Zatvor 5: vrtnja

Fusnota 2: Alexander García Düttmann o
 Viscontijevu Strancu¹¹

Plaža 7: Sve tri na plaži (u tišini)

Zatvor 6: vrtnja

Plaža 8: dva tijela s dvije svjetlosti,
 prigrijavanje i preosvjetljavanje u bliskom
 kontaktu

Zatvor 7: vrtnja u mrak pa u svjetlo pa u mrak

Plaža 9: dodir, nježnost + Monolog: rekapitulacija

Kraj

¹⁰ Referenca na film
Juke box (1966),
 autor Ante Verzotti.

¹¹ Alexander García-
 Düttmann, *Visconti: Insights
 into Flesh and Blood* (Palo
 Alto: Stanford University
 Press, 2008).

Fusnota 3: Crtež Lampeduse i tijela utopljenika + Prostor
 zatvora miješa se s prostorom plaže

Fusnota 4: Georges Didi-Huberman:

ljudi krijesnice + Pištolj u ogledalo¹²

Fusnota 5: Akira Mizuta Lippit:
 atomsko svjetlo¹³

Fusnota 6: melos Mediterana

Fusnota 7: Mahmoud Darwish: Lična karta

To bila mapa materijala, no u scenama se
 materijali ili upliću jedan u drugog ili ritmički
 izmjenjuju.

¹² Georges Didi-Huberman,
Survivance des lucioles
 (Paris: Les Éditions de
 Minuit, 2009)

¹³ Akira Mizuta Lippit:
Atomic Light (Minneapolis:
 University of Minnesota
 Press, 2005), str. 81–82.

SERGEJ Prva scena je trebala biti rekonstrukcija cijelog
 romana. Na premijeri je cijela priča romana bila sažeta,
 druženje, ubojstvo, ljubavna scena između njih dvoje.
 Trebala je biti u potpunom mraku, da se samo naziru slike
 iz romana, međutim došle su krijesnice i s vremenom su
 nestajale te slike, ti narativi, nasilje, i ostala je vrtnja i iz te
 vrtnje pojava krijesnica koje se vežu na fusnotu kasnije, iz
 Didi-Hubermana o krijesnicama:

“Ne živimo u jednom, već između najmanje dvaju
 svjetova. Prvi je preplavljen svjetlošću, drugi ispre-
 sijecan svjetlucanjima. Uvjeravaju nas da se u sre-
 dištu svjetlosti komešaju ljudi koje danas okrutnom
 i holivudskom ironijom nazivamo stars. Preplavljeni
 smo informacijama vezanim uz njih, a one su najče-
 šće beskorisne. Prašina koju nam bacaju u oči i koja
 obdaruje sistem vlasti slavom: ona od nas traži samo
 jednu stvar – to da složno kličemo. Ali po marginama,
 to jest preko područja koje se prostire u beskonač-
 nost, putuje bezbroj ljudi o kojima znamo vrlo malo, i
 o kojima je prijeko potrebna protu-obavijest. Kada se
 ljudi-krijesnice povuku u noć traže kako znaju i umiju
 svoju slobodu kretanja, umiču projektorima 'vlasti',
 čine što mogu i ne mogu kako bi izrazili svoje želje,
 odaslali svoje svjetlo prema drugima. Dok izmičemo
 vlasti i slavi, mi sami, trebamo postati krijesnice i

time preoblikovati zajednicu žudnje, zajednicu emitiranih svjetlosti, plesa koji se pleše unatoč svemu. Reći da u noći ispresijecanoj svjetlima, ne zadovoljiti se time da opišemo ne svjetlosti koja nas zasljepljuje.”¹⁴

¹⁴ Georges Didi-Huberman,
Survivance des lucioles
(Paris: Les Éditions de
Minuit, 2009.)

I JOŠ SVJETLA

SERGEJ

Postoji još jedno svjetlo, koje gledatelj ne može primijetiti. U zatvorenim prostorima koristimo svjetlo koje je EXIT svjetlo, ali tako da ugasimo pravo EXIT svjetlo, odnosno izvučemo žarulju i ubacimo LED diodu čija se svjetlost s vremenom pojačava. Jedino to EXIT svjetlo osvjetljava tu prvu scenu. Publika to ne može primijetiti jer čovjek ima osjećaj da mu se oči adaptiraju, ali zapravo je to kontrolirano da se dobije određena razina vidljivosti, a da taj EXIT kao znak postane prisutniji.

NIKOLINA

Nakon uvodne scene ide Mersaultov monolog koji funkcionira kao prolog u kojem se rekapitulira ključna scena romana. Dok izgovaram taj monolog, crtam crtež Mediterana u akvarelu. Na tom crtežu, blizu afričke obale, sasvim malen, nalazi se otok Lampedusa. Oko nje ga se razlijeva crveno-crni trag, kao podsjetnik na stravičnu izbjegličku tragediju koja se odvija na mediteranskom moru.

SERGEJ

Ali mi smo više htjeli staviti Mediteran nego same političke procese. Par dana prije predstave dogodilo se ubojstvo nekoliko desetaka ljudi na plaži u Tunisu, ubojica je sakrio pušku ispod suncobrana. I bilo je pitanje hoćemo li ili ne ostaviti tu scenu kad Nikolina slika Mediteran. Zapravo sam htio da bude mediteranska predstava, da se dobije osjećaj Mediterana u njoj, i s tim Verzottijem i s

pričom o plaži i s tim akvarelom Mediterana. Crte koje nastaju, kapljice koje cure... tu se događa prosliznuće...

UNA

Moram priznati da sam u toj hiperestetiziranoj predstavi osjetila malu nelagodu oko tog, eksplicitnije političkog prizora i asocijacije na utapanje izbjeglica. Kako je on povezan s logikom predstave?

SERGEJ

To je direktno, namjerno smo išli u nekim segmentima u direktnost. Iskušavali smo što je moguće, a da ne izdaš predstavu. Za mene taj crtež Mediterana funkcionira po istom paradoksu pretjeranog osvjetljenja – puno bjeline iz koje vidiš samo konture. Taj crtež je od tuda došao. I onda se slučajno dogodilo da, budući da se radi u akvarelu, da linije cure preko Mediterana, gdje ti zapravo dobivaš obrise izbjegličkih puteva po Mediteranu.

UNA

Ali i kao suze koje cure...

SERGEJ

Da. I onda je bilo pitanje da li na tome inzistiram ili ne, ja sam rekao neka to bude. Ne mislim da će oštetiti predstavu, iako može utjecati na dojam.

NIKOLINA

S druge strane, imali smo priliku nadovezati se na *Are You Syrious* inicijativu, pa je prihod od svih izvedbi, osim premijere koja nije u prodaji, išao za tu inicijativu. Imaš onu moju fusnotu broj 3 koja govori o slikanju Lampeduse, slikanju Mediterana, mrtvih tijela.

SERGEJ

Htjeli smo ići u neke direktnosti, ali ne tako da preinterpretiramo segmente romana, nego kroz fusnote i taj crtež.

NIKOLINA

Fusnote se pojavljuju kao asocijativno proširivanje ključnih problema iz romana koji su nam bili važni, one nekada stvaraju iluziju objašnjenja događanja na sceni, a nekada uvode društvene probleme prema kojima imamo posebnu osjetljivost danas, a moguće ih je vezati na tematske linije koje vučemo iz *STRANCA*.

OSJETILNOST

UNA

STRANAC mi se čini kao neki pokušaj restrukturiranja odnosa između koreografije i osjetilnosti u kazalištu. Bilo je toga i prije kod vas, ali kao da se intenzivira u kasnijim radovima.

NIKOLINA

Kad smo na toj temi, propustila sam govoriti o možda najdirljivijoj i senzorički iznimno bogatoj sceni u predstavi – plaža na mjesecini/ples s krijesnicama – u kojoj Zrinka pleše kroz mrak prošaran bljeskovima svjetla, poput djeteta koje se neopterećeno igra u plicaku. Zrinka preskakuje lampe po sceni, trči, provlači se ispod kablova kao da su valovi, ljuljuška se kao opušteno tijelo nošeno valovima, rola se kao u pijesku. U hodu plesanja ona se razodijeva do kupaćeg kostima, a kako je scena osvijetljena samo bljeskovima projekcije Verzottijeva filma i od-bljescima iz ogledala, vidimo to predivno vretenasto, vi-žljasto tijelo koje poludivlje uskače i iskače iz mraka, bježi pogledima, pojavljuje se nepredvidljivo, na neočekivanim mjestima, odmara se, diše, da bi ponovo krenulo punom energijom dalje. Verzottijev film prikazuje sličnu sliku, topos nesputane slobode: mladi igraju picigin na Bačvicama pod jakim suncem, praćakaju se, koškaju, odsjaj sunca se pojačava, preosvjetljuje film i na kraju, sunce progori film. Scena je tim dirljivija jer Ana, Petar i ja gledamo prizor s rubova scene, kroz zatvorske rešetke, a Ana i ja, dodatno, špiglirajući u projekciju pomičemo refleksiju filmske

svjetlosti po Zrinkinoj koži, po prostoru, po zidovima, po tijelima gledatelja.

No, da se vratim senzoričnosti... da, mislim da od samog početka jedna linija našeg koreografskog rada ima veze sa senzoričnošću. U 2 plesačice plešu zatvorenim očima, oslanjaju se na zvuk i dodir i u procesu proizvodnje pokreta i za orijentaciju na sceni. *SOLO ME* je zapravo jedini rad gdje sam htjela razriješiti nešto sa svojim odnosom prema plesu, s dotadašnjom poviješću mene kao plesačice, pa sam se bavila formaliziranim jezikom, oblikovanjem tijela, citatnošću i započinjanjem. *FLESHDANCE* je u potpunosti o taktilnosti. *PROMJENE* su opet u mraku, na osjećaj, svjetlo i tu se onda zapravo dosta intenzivno otvaramo senzorično prema okolini. Istovremeno, u svim tim predstavama pogledi gledateljica su građivno tkivo samih koreografija. *FLESHDANCE* je npr. rađen kao prijevod Baconovih triptiha i iskustva gledanja tih triptiha gdje pogled stalno bježi s platna na platno i traži veze u nemogućnosti da sva tri platna obuhvati jedinstvenim pogledom. Pa kad se onda kao izvođačica izložiš na poziciji jednog od ta tri platna, nemoguće je ne osjetiti rad tog gledanja na površini vlastite kože.

To je haptički moment, gdje pogled dodiruje, obostrano, iz predstave u gledatelja i obratno. Osjećaš taj pogled mentalno, emotivno, fizički, pa se to onda reflektira na to što radiš s tijelom.

UNA

Zanima me ova dekonstrukcija pozicije iskustvenog kao subjektivirajućeg na pozornici. Kada stvar kreneš svoditi na senzoričnost, čini mi se da tu na pozitivan način zapravo nestaje lik, subjektivizacija, u smislu fokusa na personalizaciju. Postaješ organizam koji osjeća i sve oko tebe su isto organizmi koji osjećaju, i tu kao da se postiže neki gubitak granice između tvog tijela i tijela oko tebe. I to mi se čini kao neka velika kvaliteta, koja mi je doduše možda malo poništena

tim vašim inzistiranjem odnosno zauzimanjem uloga muškarca odnosno scenskom šminkom “muškosti”.

SERGEJ Makli smo to iz predstave u međuvremenu. To je samo bilo u ovom prvom ciklusu. Imaju nešto malo šminke, al nema više tih muških brada.

UNA Kako to da ste uopće eksperimentirali s tim?

NIKOLINA Kada pogledaš, Zrinka i ja već ionako izgledamo androgino...

SERGEJ To je išlo za tim da za svaki tip pojavnosti postoji neka dvostrukost. Ali u međuvremenu smo shvatili da je to zapravo suvišno. Mislim da je ovo što kažeš točno i da je svjesni ulazak u to krenuo od *FLESHDANCEA*. U *FLESHDANCEU* smo se bavili pitanjem kontinuiteta između tijela, prostora i onoga koji gleda. Bavili smo se pitanjem erotičkog, u tom čitanju kratkog teksta Michaela Hardta “Exposure: Pasolini in the Flesh” i Deleuzeova “Bacona”¹⁵. Tamo su se otvarala pitanja oko erotičkog u odnosu spram kontinuiteta među tijelima, a ne privlačnosti samog gledanog objekta. Tako da smo u *FLESHDANCEU* pokušavali stvoriti situaciju blizine u kojoj je sve upakirano u jedno kroz logiku isključenosti pogleda i fokusa na senzorijalno te prekidanje i osvještavanje toga direktnim pogledima. Mislim da smo to kasnije nazvali kompozitom, taj neki multiplicitet odnosno bivanje u multiplicitetu tijela, prostora, pogleda i gledanja, nešto što je željeni doseg u izvedbi. Ništa od tog tipa postojanja nije jednoznačno nego ima te višestrukosti bivanja.

¹⁵ Gilles Deleuze, *Francis Bacon: Logic of Sensation* (London: Bloomsbury, 2017).

FUSNOTE

UNA A ove fusnote koje stalno spominjete, kako je došlo do njihove upotrebe?

SERGEJ Fusnote nisu tu prvi put. Prvi put smo ih imali u *SOLO ME*, pa u *MEMORIES*. Kao što sam već rekao, fusnote nama dolaze u dramaturgiju iz Brechta, iz njegova koncepta literalizacije¹⁶ u kojem on eksplicitno kaže da treba uvesti u dramski tekst fusnote. Tako da gledatelj može gledati i desno i lijevo, ne samo biti apsorbiran u prizor. Druga stvar koja je meni zanimljiva pitanje je kraja predstave. Je li kraj predstave uvijek kad završi prikazivanje ili je kraj nečega što se zove predstava prije ili čak i prije predstave? Prvo smo se time bavili u *REBRU*, kad je *REBRO* prestalo biti aktualno i kada ga je stvarnost ubila ratom u Iraku. Inicijalno smo u predstavi pregovarali o mogućem ratu a onda se dogodio rat i zato smo proglasili predstavu mrtvom, a oživljavamo je na svakoj izvedbi. Na neki način je predstava već bila gotova prije nego što je počinjala. Zatim smo nastavili s tim propitivanjem u *LIGI VREMENA*, na početku smo proglasili kraj predstave. Sve drugo poslije bila je elaboracija prethodnih događaja. I u *STRANCU* smo se htjeli baviti pitanjem kako se odnosimo prema preostalom vremenu. Još od *LIGE VREMENA* bavimo se pitanjem preostalog vremena, dakle razmišljanjem o predstavi kao o nečemu što je dijagram vremena i prostora, ali drugačije od temporalnih dijagrama gdje se na prostorni način prikazuje vrijeme – uvijek na neku crtu ili kroz kalendar ili što već. Ovdje nas zanima mogućnost da se misli o kazalištu kao o nečemu što je prikazivanje prostornih ili okolišnih transformacija kroz vremenski način i da predstava sadržava paradoks da počiva na onom što Benjamin zove mesijanskim vremenom, vremenom potrebnim da vrijeme dođe do svog kraja.

¹⁶ Bertolt Brecht, “The Literarization of the Theatre” u *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, ur. i prev. John Willett (London: Eyre Methuen, 1964), str. 43–37.

Postoji neko vrijeme unutar kojeg će predstava završiti. Ono nije fiksno kao u filmu, ali imamo ga negdje upisano, postoji neki idealan model vremena koji sad izvodiš i ono se jako mijenja. Jedno od važnijih pitanja koje se otvara je što sve trebaš napraviti u tom vremenu koje je preostalo do kraja i kako se onda baviti tom logikom vremena u kojem stvaraš i vremensku sliku predstave a ne samo toga što prikazuješ u prostoru. Mislim da je negdje od *LIGE VREMENA* taj aspekt temporalnosti i materijalizacije temporalnosti postao jako prisutan u našim predstavama. Pa je onda i taj kraj koji se dogodi s paljenjem svjetla i u gledalištu i na sceni službeni kraj naracije, i onda ostaju još i fusnote. Meni je zanimljivo pratiti i u interpretacijama kako neki gledatelji stavljaju naglasak na interpretaciju kroz ono što se dogodi u zadnjoj fusnoti ili u nekoj drugoj fusnoti umjesto onoga što se dogodi u onome za što kažeš da je sama predstava. Nemam sad neki zaključak oko toga nego mislim da je cilj bio da otvori mogućnost da se pojave višestruki iskazi o tome ili mišljenja o tome da je nekome to i dalje *STRANAC*, a nekom su baš fusnote ono što...

NIKOLINA Mislim da ljudima pomogne fusnota – da im da neke ključeve, neke kuke.

SERGEJ Ili ih zbuni.

NIKOLINA Najviše ih zbuni zadnja fusnota. Pjesma palestinskog pjesnika Mahmouda Darwisha: "Lična karta".

SERGEJ U Dubrovniku, gdje je povijesni strah od Istoka, zbunilo ih je što smo im ostavili kraj otvorenim, da se ne zna je li posrijedi zlo ili ne... to ti je povijesna uvjetovanost.

NIKOLINA Ljudi žele doći do nekog zaključka, žele katarzu u kazalištu.

SERGEJ Dakle, do kud seže to što ti nekom moraš reći predstavom? Ako nekom kažeš, gle, ali to je fusnota na predstavi i to nije stav predstave... Meni je jasno da ljudi gledaju predstavu do kraja i kraj, odnosno ono što se zadnje dogodi ima neki zasebni značaj. Ali baš zato mi se čini da je zanimljivo pregovarati između toga kad koji glas predstave završava svoje iskazivanje.

NIKOLINA O tome smo puno razgovarali, o tom kontroverznom tekstu. Međutim, uistinu, taj tekst, kao i većina Darwisheve potresne poezije jest o ljutitom, obespravljenom, iskorijenjenom čovjeku, protjeranom s vlastite zemlje. Mnogi ljudi na raznim krajevima svijeta trpe istu nesretnu sudbinu. Važno je čuti Darwisheve riječi, tiču nas se.

KRIZA, MELODRAMA I TRAUMA IZGUBLJENOG: (NE)MOGUĆI EKOSUSTAVI

IVANA IVKOVIĆ & TOMISLAV MEDAK

UNA Tomi, zanima me zašto ti je zanimljiva melodrama kao format?

TOMISLAV Kad sam 2012. i 2013. koncipirao predstavu, jedan od vodećih motiva bila mi je egzistencijalna kriza i posljedično kriza svijesti srednje klase u velikoj krizi 2008. godine, a melodrama je povlašteni žanr kroz koji se prelama pozicija srednje klase. Neposredna inspiracija bila je kako specifično melodrama funkcionira kod Fassbindera koji koristi melodramatske likove ne bi li doveo blokiranu situaciju do puknuća. Manfred Hermes je 2012. napisao

Deutschland Hysterisieren (engl. *Hystericizing Germany: Fassbinder, Alexanderplatz*),¹ knjigu o Fassbinderovoj adaptaciji Döblinova *Berlin Alexanderplatz*, u kojem Hermes postulira da je Biberkopf lik koji "histerizira Njemačku". Naime, histerična struktura ciklički dovodi do pucanja odnosa u koje Biberkopf ulazi i time, uz tragične konsekvence po protago-

nista, nasilno razrješava blokiranu situaciju. Međutim, to dovođenje blokiranih situacija do puknuća stoji za šire blokade njemačkog društva koje okupiraju Fassbindera. I stoga mi se činilo zanimljivim upotrijebiti melodramu kao onaj žanr koji nam dopušta da uđemo u problem

¹ Manfred Hermes, *Deutschland hysterisieren: Fassbinder Alexanderplatz* (Berlin: B_books, 2012), engl. *Hystericizing Germany: Fassbinder, Alexanderplatz* (Berlin: Sternberg Press, 2014).

odnosa srednjoklasnog subjekta, globalne ekonomske krize, i opet, planetarne ekološke krize. Zato se u predstavi *DODATAK HISTERIJE, UBRZANJA... MELODRAMA* → 170, 171, 176 ta formalna struktura melodrame kao reza i puknuća javlja naspram formalnog principa kolanja koji u predstavu ulazi kroz tematiku nafte – koja je materijalni omogućitelj i termokapitalističkog cikličkog rasta, srednjoklasne aspiracije prema izobilju i klimatske krize. Smatrao sam da je melodrama adekvatan žanr za obuhvatiti taj problemski sklop srednjoklasnog očekivanja egzistencijalne sigurnosti koju obrazac proizvodnje i potrošnje prema kojem aspirira, temeljen na fosilnim gorivima, ne može jamčiti. Ekonomske, geopolitičke i ekološke konsekvence takve termokapitalističke organizacije života srednjoklasna egzistencija potiskuje dok ne nagrme kroz vrata njezina doma. Melodrama je utoliko adekvatna toj problematici srednje klase jer se u melodramatskoj fabuli temeljna socijalna drama ne uspijeva razriješiti, nema sretnog ili tragičnog kraja, nema katarze. Struktura je puknuća i ostanka pri prethodnom stanju. Dodatni motiv je bio da je melodrama zanimljiv filmski žanr zato što ga se, uz komediju, horor i pornografiju, ubraja u filmske žanrove koji izazivaju tjelesnu reakciju: u slučaju melodrame – plač.

IVANA Krenuo si od Fassbindera, ali mi smo se tijekom procesa rada na predstavi nagledali holivudskih melodrama.

TOMISLAV Da, prije svega smo gledali Douglasa Sirk. U tom klasičnom razdoblju holivudske melodrame Sirk i Raya, riječ je prije svega o refleksiji kontradikcija srednjoklasnih odnosa Amerike 50-ih godina. A Fassbinder se vraća na sirkovske topose ne bi li se pozabavio njemačkim kontekstom dvadesetak godina poslije.



DODATAK HISTERIJE, UBRZANJA... MELODRAMA. Zrinka Užbinec. Nikolina Pristaš. Pogon. Zagreb. 2013. Fotografija: Dinko Rupčić. → 170, 171, 176

UNA Koje su kontradikcije?

TOMISLAV Kontradikcije proizlaze iz rodnih, rasnih i klasnih odnosa, odnosno problematike rodne, rasne i klasne nejednakosti, koje se u periodu ubrzanje poratne modernizacije normaliziraju i sankcioniraju kroz poredak društvenih normi i načina života. To je, istodobno, trenutak rekonzervatizacije društva, s jedne strane uvjetovan hladnoratovskim kontekstom i lovom na komuniste, dakle makartizmom, a s druge strane moralnom panikom koja se događa prije svega među bijelom srednjom klasom s naglom modernizacijom društva, otporom tradicionalnim normama, ali i ekspanzijom te srednje klase za elemente koji nisu bili dobrodošli. U američkom kontekstu srednja klasa je fluidna kategorija koja s jedne strane obuhvaća materijalnu dimenziju radne i materijalne sigurnosti, a s druge strane društvene priznatosti koja dolazi s obrazovnim postignućem. Za razliku od radničke klase koja je klasa nestabilnog zaposlenja, prijetnje pada u siromaštvo i isključenosti iz društva. U klasičnoj holivudskoj melodrami podčinjeni subjekti, žene najčešće, udaraju o zid postojećeg društvenog ugovora i ne uspijevaju ga probiti.

Dakle, problem srednje klase javlja se nakon 2008. iznova utoliko što je dinamika suprotna – njoj prijeti proletarizacija uslijed socijalnog mira koji je uspostavljen tamo negdje s državom blagostanja 60-ih, 70-ih. I ta srednja klasa zapravo želi povratak na taj socijalni mir, za koji strukturni preduvjeti u globaliziranom financijskom kapitalizmu više izgleda nisu mogući, barem iz mog razumijevanja. I zapravo je dovedena pred izbor: ili će se subjektivirati kao proletarijat, ili će se kladiti na ishod krize koji će joj omogućiti da zbog svojih povoljnijih polaznih pozicija, nakon što kriza prođe, opet ulovi stabilno blagostanje. Dakle, ili promjena ili povratak na staro. To je dilema srednje klase. I čini mi se da se to kompleksno reflektira u razrješenju trenutnih političkih situacija. Simptomatska je u zadnje



DODATAK HISTERIJE, UBRZANJA... MELODRAMA. Nikolina Pristaš, Zrinka Užbinec. Pogon. Zagreb. 2013. Fotografija: Dinko Rupčić. → 170, 171, 176

vrijeme bila grčka situacija, gdje je ta srednja klasa koja radi, a istovremeno može živjeti u prosperitetu, pa onda eventualno stabilnosti i blagostanju, glasala u velikoj mjeri za PASOK. I u trenutku kad se PASOK urušio prešla je na stranu Syrize. I Syriza se, kao lijeva opcija, odjednom našla u horizontu očekivanja, nadaanja i strahova te srednje klase. To je, dakako, pojednostavljenje i zapravo je gledanje iz rakursa problematike srednje klase koja je mene zanimala... Ali, velik dio problema koji je nastao oko pitanja što Syriza može uopće pokušati postići i koja je strategija koju može kasnije politički legitimirati kod glasača bio vezan uz to da je njeno tijelo u velikoj mjeri postalo srednjoklasno glasačko tijelo, dakle ono koje ne želi radikalnu promjenu, koje želi očuvati vrijednost svoje uštedevine u eurima, nastaviti živjeti kao prije krize. I to se onda može ekstrapolirati u ekološku perspektivu: možemo li odlučiti da ćemo živjeti materijalno skromnije, jer kao “srednja klasa” Globalnog sjevera (u nekim drugim zemljama još puno više) živimo preko planetarnih granica i opet, kao što će tema biti ponovno u *SPORAMA*, pitanje kako je to održivo? Kako možeš reproducirati takav način života, osim hipokrizijom? I to je zapravo tematski sklop kroz koji se žanrovski razvija problematika melodrame u predstavi.

MELODRAMA DANAS

UNA A koji bi bili suvremeni ekvivalenti tih Sirkovih melodrama? Može li se to uopće uspoređivati, ili je danas posrijedi neka druga povijesna konstelacija?

IVANA Ovisno gdje, tj. u kojoj kinematografiji. Na nedavnom proputovanju Indijom pogledali smo u kinu jedan film izrazito popularna karaktera, oni ga nazivaju “masala film”

– mješavina. Ima i akcije, i slapsticka, i romanse, i tragedije, svega mora biti unutra, pjeva se i pleše, a pritom tematizira i krajnje nepovoljna pozicija žena u Indiji te infanticid djevojčica. To je žanrovski “mišmaš” sa snažnom komponentom melodrame, među ostalim. Za mene je melodrama sva u zabranama, pa onda u nemogućnosti u biti da se nosiš s njima, a najčešće se u tim okolnostima, u toj nemogućnosti, nalazi žena. I ne doima se da će se to brzo i svuda promijeniti, da ćemo izgubiti potrebu za melodramom.

TOMISLAV

Mislim da se danas melodramatsko prije svega odvija kroz melankoliju, kroz traumu izgubljenog... Danas melodrama funkcionira kroz retrospekciju i žal za izgubljenim, a ne žal nad nemogućnošću da razriješiš iskore iz svojih životnih okolnosti kao što je recimo bilo u holivudskoj melodrami 50-ih.

UNA

Što je bio glavni moment iz kojeg ste krenuli?

TOMISLAV

Sadržajno je glavni moment bio socijalna drama o kojoj smo prethodno razgovarali. Formalno, međutim, to nije bio filmski dispozitiv s kakvim smo primjerice radili u *1 SIROMAŠAN I JEDNA 0* ili *TAMNO I NATRAG*, nego je stjecajem okolnosti to bila televizija. Jedan bitni polazni element u razvoju predstave je bio ALVES. To je kratica za “algorithmic live video editing system”, računalni sistem za snimanje, montažu i reprodukciju videa u televiziji zatvorenog kruga koji smo inicijalno razvili za Venecijanski bijenale 2011. godine. Taj tehnološki postav je nalagao da dispozitiv gledanja u predstavi bude televizija, a mi smo taj tehnološki postav i testirali ranije kroz interaktivnu instalaciju, koja se zvala *TVolution WILL NOT BE TELEVISED* → ²¹⁴, koju smo razvijali tijekom naše rezidencije u Skogenu, u Göteborgu, ranije te 2013. godine. Osnovna ideja prostorne razrade bila je soba, kauč i gledanje

televizije. U *TVolution WILL NOT BE TELEVISED* pribjegli smo televizijskom žanru sitcoma u kojem je ta proto-situacija stalno mjesto. Iz žanra sitcoma uzeli smo i neke druge elemente. Primjerice, umjetni smijeh (engl. *canned laughter*), koji u *TVolution WILL NOT BE TELEVISED* prodire na pozornicu kroz stražnja vrata. A vrata i njihovo otvaranje i zatvaranje opet su česti motivi u sitcomima kao što su *Seinfeld* ili *Je l' me netko tražio?* I ti elementi su prvo ušli u *TVolution*, a onda i u *MELODRAMU*.

IVANA

Često je televizor taj četvrti zid u sitcomu, gledajući televiziju često se gledamo oči u oči s likovima koji sjede na kauču.

TOMISLAV

Da, paradigmatički primjer te mizanscene je serija *Bračne vode* (*Married with children*). Al Bundy u seriji najčešće gleda televiziju. I to je čest postav u sitcomu, ta obiteljska situacija je zapravo situacija gledanja u televizor i gledanja onih koji gledaju u televizor. U tom se smislu zatvara taj *loop* koji je za nas već i tehnološki zadan jer naš sistem snima ljude dok gledaju sebe kako gledaju televiziju. I u taj *loop* u *MELODRAMU* mi interpoliramo sadržaj montiranjem prethodno snimljenog materijala, televizijskog sadržaja koji lovimo sa živog signala, i slike koju snimamo uživo. Pored te proto-situacije obiteljskog kauča, tu su dvije dodatne situacije: jedna je situacija televizijskog studija, druga je situacija zatvora. U sve tri situacije televizor se gleda “na blizu” i te situacije su zatvoreni krug. Kamere su postavljene iza televizora na kojima se montira program na kojem publika vidi sebe umontirane u “priču”.

Treći element koji je došao dosta kasnije, ali koji je zapravo posložio tu “priču”, razgovor Alexandera Klugea s Heinerom Müllerom koji je nastao negdje 1993. Kroz njega se prelama nekoliko tematskih preokupacija predstave. To je prije svega pitanje perioda rane neoliberalizacije 70-ih i 80-ih i transformacije društva

do koje je došlo uslijed te promjene kapitalističkog režima, pa se utoliko kao neoliberalni “razbojnici”, kao oni koji su “oteli društvo”, javljaju R. Nixon, M. Thatcher i R. Reagan. Oni se u *MELODRAMI* javljaju i u formi maski koje nose izvođači. Te maske smo preuzeli iz *Break pointa* u kojem banke pljačka banda koja nosi maske R. Nixona. Druga preokupacija je preokupacija naftom, energetikom i geoekonomijom. Kluge i Müller raspravljaju o Crnom moru i njegovu geopolitičkom značenju nakon pada Sovjetskog Saveza, i onda kroz tu priču reflektiraju o povijesti Sovjetskog Saveza i društvene pljačke koja se događa nakon raspada SSSR-a. Taj dijalog se provlači kroz veći dio *MELODRAME* i izvlači te različite motive: od sovjetske revolucije, preko II. svjetskog rata, hrvatskih SS-ovaca, hrvatskih gastarbajtera u Njemačkoj, do post-sovjetskog raspada. Mi smo taj dijalog pretvorili u titl postavljen na slike koje se montiraju na tri televizijska ekrana, po jedan u svakoj od tri prostorije. Četvrti element je element koreografije. Dugo smo vremena zapravo radili na elementima koreografije koji su elementi toka, ulaza i izlaza...

KOLANJE ROBA, VRIJEDNOSTI, ENERGENATA, LJUDI, IDEOLOGIJA

UNA

Kako je tok nafte povezan s tim?

TOMISLAV

Dakle, Kluge i Müller, među ostalim, raspravljaju o geopolitici nafte i društvenoj pljački povezanoj s naftom u Crnomorskom bazenu. A nama je to bilo zanimljivo jer je početkom globalne krize 2008. velik broj tankera koji su prevozili naftu naprosto ostao plutati na moru, čekajući da se potražnja za naftom i njena cijena oporave. Ta slika zastoja zorno pokazuje da proces kolanja roba i kolanja

vrijednosti pretpostavlja kolanje energenta: nafte. Dakle, u tom smislu, ekonomsko i materijalno su povezani. Kad jedno stane, stane i drugo. Kolanje materije je stalo: tankeri plutaju na moru, to je pregnantni prizor krize. Pritom je nafta zanimljiva i kao organska tvar u kojoj su se nataložili eoni prirodnih procesa i metaboličkih transformacija, nešto što je žitko, nešto što smrdi, nešto što teško teče itd. Curenje nafte stalno se javlja na ekranima na kojima idu montirane “priče”, a i žitka crna tekućina curi iz kartonskih kutija punih raznoraznih sitnica koje predstavljaju srednjoklasni život i koje naša banda lopova prenosi na kraju predstave. Proces proširene akumulacije pretpostavlja proces proširene eksploatacije prirodnih dobara, u ovom slučaju energenata, i to smo željeli zabilježiti, a pritom je podzemnost, žitkost i mračnost nafte dala i tmuran sentimentalni naboj predstavi. Predstava je, dapače, dramaturški organizirana oko izgradnje sentimentalnog naboja. Tu smo koristili izmiksanu verziju *Woyzecka* Albana Berga koja je onda pomiješana s drone metalom, *canned laughterom*, zvukovima koji stvaraju dramatičnost i dižu tenziju. Cijela je predstava konstantno intenziviranje dok ta situacija ne dođe do svoje granice, do tog trenutka konačnog histeriziranja u kojem mora puknuti. I ono što na kraju ostaje su nafta i sjene koje oponašaju jedne druge, odnosno sjene oponašaju tok nafte, a na kraju se formiraju u sjenu pištolja. To je negdje luk predstave koji se gradi oko kolanja, intenziviranja, pokušaja da se stvari dovedu do granice puknuća, čime je problematika kriza svijesti srednje klase izražena kroz dimenziju intenziteta sentimenta, a ne kroz sadržaj.

UNA

Kako ste koreografski radili?

TOMISLAV

Počeli smo raditi tako da je koreografija bila organizirana spram te situacije gledanja televizije “na blizu”. Imali smo različite socijalne situacije koje smo razrađivali. Jedna je gledanje u bircu, druga je gledanje u

zatvoru, u bolnici, dakle, razno-razne situacije u kojima se televizija gleda kolektivno, ne samo obiteljska situacija. Iako je obiteljska situacija paradigmatična situacija reprodukcije društvene ideologije, ali nekako nam ta organizacija plitkog prostora nije dovoljno dobro funkcionirala i onda smo shvatili da nam je potrebna ta prostorna dimenzija koja se onda otvorila kroz to da smo vrata poredali u niz. Dugo smo vremena razmišljali da su to zapravo odvojene prostorije, a onda smo odlučili da ih poslažemo u niz i da formiramo krug gdje izvođači mogu proći iza publike, odnosno iza bine i vraćati se... Dinamika predstave je zato bila organizirana oko tog procesa perpetualnog kolanja, ulaženja i izlaženja. Imali smo inspiraciju ili predložak, eksperimentalni film Matthiasa Müllera *Home stories* koji ima i jednu scenu s vratima...

IVANA *Home stories* kolažira, serijalizira gestu koristeći kadrove iz različitih holivudskih melodrama – podizanja telefonske slušalice, osluškivanja s uhom na vratima, primanja za lice, ponovno i ponovno, klišeizirane grčevite radnje junakinje jedne melodrame, i sljedeće, i zatim sljedeće...

TOMISLAV I sve su redom ženski likovi. Od tuda i motiv prolaska kroz vrata... Tako se formalna organizacija koreografije postrojila. Postoji i dalje i princip igranja na televizor, i igranja za kameru, i onda dominantni princip kolanja.

IVANA Ima još jedna stvar oko toga kako taj televizor figurira. Kod Douglasa Sirka u *All That Heaven Allows* bitan nam je bio taj moment majke udovice kojoj odrasla djeca ne dopuštaju da nastavi svoj život s mlađim partnerom već je žele na neki način "mumificirati" u njezinu savršenom malograđanskom domu. Za Božić joj poklanjaju televizor, "prozor" kroz koji ona može sudjelovati u svijetu, u jedinoj stvarnosti koju joj dopuštaju.

TOMISLAV Sad kad oni odlaze iz doma njoj preostaje televizor.

IVANA Željeli smo proboj stvarnosti u materijal koji je prikazivan na samim ekranima u predstavi. Zato koristimo i prethodno snimljen materijal, i prijenos zbivanja u prostoru izvedbe, ali i prijenos dnevnika nacionalne televizije u stvarnom vremenu. Bez zvuka, i s našim titlovima.

TOMISLAV Predstava je uvijek počinjala s dnevnikom u 7 i 30.

IVANA Mislim da je to bio jedan dobar moment izvedbe i da je publika odmah shvaćala o čemu se tu radi.

UNA Znači, vi uvijek krećete od neke priče, odnosno određenih kombinacija referenci, ili nekih momenata... kakav je proces pretvaranja toga u izvedbu, odnosno u akcije? Kako odlučujete što će izvođačice izvoditi?

IVANA Na početku procesa rada na *Melodrami* Tomislav je došao s puno referentnog materijala...

George Caffentzis i *Midnight Notes*,² Reza Negarestani, *Carbon Democracy* Timothyja Mitchella³... Uvijek je tu puno materijala kojeg se dotaknemo u nekoj ranoj fazi, ali često mu nema više ni traga u konačnoj predstavi. Istraživački početak rada na *Melodrami*, koliko god da je Tomislav bio pun prijedloga, nije nas daleko odveo. Imali smo krizu, nismo znali kako krenuti u proizvodnju koreografskog materijala. Tako da smo se dosta mučili i mrcvarili, ali malo po malo krenula se graditi jedna situacija inspirirana slikama očaja burzovnih

² Vidi <https://web.archive.org/web/20090416180149/http://www.midnightnotes.org/>.

³ Timothy Mitchell, *Carbon Democracy: Political Power in the Age of Oil* (London & New York: Verso, 2013).

mešetara na dan sloma burze. To je bila Sergejeva sugestija. Kao što je Tomislav već rekao, poznavali smo i već testirali u Göteborgu taj tehnološki okvir. U Göteborgu smo već nešto mizanscenski postavili, postojali su već jasni elementi izvedbe, postojale su male naznake koreografskog materijala – prolazak kroz vrata, suočavanje s TV ekranom, krik očaja. Tada smo testirali tekstove koji se tematski nisu bavili ovim čime se bavi *Melodrama*, tekstove koje smo pisali na licu mjesta tih dana, dijelom inspirirani i pričom Bena Looryja *The TV iz New Yorkera* – još jedan Tomislavov poticaj. *Melodrama* je sigurno jedna od naših kvalitetnijih predstava, koja je na žalost stjecajem okolnosti relativno malo igrala. Bila je dio jednog od naših europskih projekata, platforme “TImeSCAPES – slike i izvedbe vremena u kasnom kapitalizmu”, u sklopu koje su nam partneri bili Maska iz Ljubljane, Science Communications Research iz Beča, Teorija koja hoda – TkH iz Beograda i zagrebački Film-protufilm. Kroz razmjenu u sklopu te platforme gostovali smo u Beču, u Ljubljani, Beogradu, ali u biti ta je predstava malo gostovala s obzirom na njenu važnost. Zaista je bila na razini trenutka u tom momentu, tada u Hrvatskoj sigurno nije bilo još nikakve naznake ekonomskog oporavka nakon kraha burzi 2008., nakon pristupanja Hrvatske Europskoj uniji, i samo se prolongiralo kolanje i kolanje unutar te krize.

TOMISLAV

Da, predstava je definitivno sumorna igra.

PARALELNA ČITANJA, INTENZITETI I DINAMIKE

UNA

Ne nužno. Te maske predsjednika, reference na film *Point Break*, mislim da uvode neki ironičan element?

TOMISLAV

To je istina. Nađeni materijali uvijek otvaraju paralelno čitanje. Karakteristično za naš rad, uključujući i na koreografiji, jest rad s nađenim materijalom. Materijal lakše nastaje kad preuzmeš strukturu ili formalizaciju iz nekog drugog djela i kreneš s njom raditi. U *Melodrami* je formalno načelo kolanja organiziralo čitavu koreografiju. Drugo što smo preuzeli su geste iz fotografija koje dokumentiraju crash na burzama na početku financijske krize; niz gesta brokera koji u očajanju ili strepnji promatraju što se zbiva. Dakle, iz takvih se elemenata gradila koreografija, a onda je Nikolina napravila koreografiju koja je formalno organizirana oko kolanja i nekoliko situacija kao što su proganjanje i bježanje.

Slično, u *LIGI VREMENA* kao polazište su nam poslužile slapstick komedije i manifest ekscentričnog kazališta⁴ kao formalizacije tijela koje odražavaju nove društvene odnose ili šok dolaska novih društvenih odnosa: industrijski način proizvodnje, mehaničnost, i zapravo komičnost ljudskog tijela, ljudske egzistencije i pokušaja da se to onda reappropriira, da se koristi, da ne bude samo dimenzija podčinjenosti, nego dimenzija iz koje kreće i iskorak u nešto drugačije, komično, fantazmagorično, kritično, u kojem god već registru. Dakle, za *LIGU VREMENA* nam je poslužilo to što se tijelo može promatrati kao stroj, i u toj mehaničkoj komici, kroz repetitive stvara razlike... Dakle, takva formalna načela “društvene koreografije” izvlačimo iz predložaka, a onda se iz tih gesta gradi registar pokreta, organizacija tih pokreta, sekvence itd.

⁴ Mladi režiseri Grigorij Kozincev, Leonid Trauberg, Sergej Jutkevič i Gregorij Križički osnovali su 1921. kazališnu radionicu Tvornica ekscentričnog glumca (FEKS) u Petrogradu. Iste su godine napisali i manifest ekscentričnog kazališta Ekscentrizam. Inače, u Rusiji je pridjev “ekscentričan” bio vezan uz cirkuske izvođače i odnosio se na trikove koji se izvode za publiku. FEKS je bio jedna od avangardnih grupa onog vremena, a inspirirao se Charliejem Chaplinom u potrazi za umjetničkim odgovorom na brzinu modernizma, u pokušaju da napuste stare kulturne obrasce i restrukturiraju stvarnost.

IVANA

Ključna situacija, recimo, u *TAMNO I NATRAG* (2012) je koreografska rekonstrukcija jedne scene iz filma

True Romance, kompleksne scene s puno kadrova. Kako onda tu logiku filmske montaže pretočiti u koreografsku situaciju, gdje naravno nisu mogući montažni rezovi?

UNA

Jedna od zanimljivih, a istovremeno frustrirajućih stvari u vašim predstavama je ta da kada ih se pokušavam prisjetiti, mogu se prisjetiti različitih momenata, ali često se ne mogu sjetiti redoslijeda kojima su oni prezentirani, odnosno čini mi se da bi gotovo svaka predstava u bilo kojem drugom slijedu scena zapravo jednako funkcionirala.

IVANA

Kod nas su u dramaturškom poslagivanju često bitniji intenziteti i dinamike, dovođenje nekih stvari u blizinu da bi se došlo do nekog zaključka koji može biti i na afektivnoj razini, to je puno bitnije nego klasična, linearna narativna linija. Sjećam se situacije kada smo radili *MEMORIES* i tek smo dan prije premijere mogli ući na pozornicu Teatra ITD za postav i pripremu izvedbe. Tamo smo vidjeli materijal u redoslijedu i shvatili da ima višaka; to često shvatimo pred kraj. Osim toga, postalo nam je jasno da dinamički nešto ne funkcionira, pa smo reorganizirali materijal. Slično je bilo i u slučaju *1 SIROMAŠAN / JEDNA 0*, gdje smo puno toga eliminirali u završnoj fazi. Osim toga, kada nešto ostane nejasno, dogodi se neka scenska trzavica. To je zanimljivo.

UNA

Možete li se prisjetiti, konkretno u *Melodrami*, zašto scene idu tim redoslijedom kojim idu, što mislite da se proizvodi baš na taj način?

TOMISLAV

U *Melodrami* postoji jasan princip da se gradi intenzitet i u toj gradnji intenziteta trebaju se odrediti sekvence koje unose prekide i druge naboje... od tog

intenziteta. Predstava počinje telopom koji govori o kolanju i nafti i sekvencom nafte koja kola, koja uspostavlja taj organizacijski princip kolanja s lijeva udesno koje onda organizira i prolaženje kroz vrata. I onda se to sve gradi s redovitim prekidima, u kojima se prikazuju na ekranima videa koji se snimaju uživo i računalno montiraju prema prethodno određenoj sekvenci. Tijekom trajanja videa izvođači kazuju dijaloge koji su ujedno javljaju i na telopima. Pri tome se odvija koreografija koja je ambijentirana u neku noć, u neku potencijalnu fantazmagoriju, svi izvođači su u pidžamama i šlapama. U toj izgradnji napetosti dan je vektor koji organizira uklapanje u cjelinu što nije čest slučaj u našim predstavama. Naše predstave ne završavaju motivirano, a ova ima motivirani završetak, završava zvučnom kulminacijom u kojoj se preklapa *Woyczek* unatrag, dron, stalni i kontinuirani *canned laughter*, a s druge strane, iznošenje tih kutija gdje se Reagan i Nixon postavljaju pred publikom i puštaju naftu da curi, u nekom krajnjem strahu, u kojem ima i jedan komičan moment: Nikolina se pokušava popišati. I tad dolazi rez od te izgradnje napetosti. I onda se na kraju događa ta igra sjena, kao što na prvu daje naslutiti da je povratak na početak, ali je zapravo povratak u neki potpuno drugi registar zloslutnog koje nagovještava da postoji mogućnost djelovanja s pištoljem u ruci. Tako je organiziran kraj u toj predstavi. U nekim drugim našim predstavama taj kraj je puno blaži, dapače, *DELETED MESSAGES* uopće nije imao kraj, nego samo stapanje s publikom, gdje publika u nekom trenutku mora shvatiti da je to isteklo, da se odigralo... Često se predstave odigraju i onda treba samo presjeći kraj. Nema putanje, nema vektora koji to treba dovesti kao neku linearnu progresiju do nekog logičnog zaključenja. Često se bavimo strukturama vremena koje pokušavaju subvertirati linearnost progresijskog vremena.

IVANA

Jer moraju završiti!



IMA LI ŽIVOTA NA SCENI? Pravdan Devlahović, Ana Kreitmeyer, Zrinka Užbinec, Nikolina Pristaš. 2012. Fotografija: BADco. → 36, 40, 181, 187, 191, 206, 223, 224, 249, 260, 285

TOMISLAV

Recimo *LIGA VREMENA* završava “zvjezdanom prašinom”... Čini mi se, dakle, da naši krajevi najčešće jesu arbitrarni, oni su prije svega promjena modaliteta gledanja. Oni su u tom smislu promjena za gledatelja, nisu promjena stanja izvedbe ili izvođača. I... kako uđeš s početkom predstave u neki režim gledanja, a izađeš možda iz nekog drugog režima gledanja sat vremena kasnije... to je ono što formalno organizira početak i kraj, a ne kao “evo ispričali smo priču do kraja”, ili “nama se dogodila neka transformacija”...

ISTRAŽIVAČKA AKUMULACIJA

UNA

Predstava *IMA LI ŽIVOTA NA SCENI?* je koncipirana tako da uistinu svaki put mijenjate raspored scena, a neke budu i izostavljene iz nekih izvedbi...

IVANA

Kod nas su često dugi naslovi, poput *MEMORIES ARE MADE OF THIS... IZVEDBENE BILJEŠKE* pa su te “izvedbene bilješke” meni puno bitnije nego *MEMORIES ARE MADE OF THIS*. Tako i ovdje, *IMA LI ŽIVOTA NA SCENI? – VJEŽBE IZ OBLIKOVANJA ZEMLJE*, taj podnaslov je bitan, definirajući. Taj projekt ima svoju pretpovijest. Većina naših projekata ima neku internu istraživačku akumulacijsku fazu, i onda iz toga kreće proizvodnja. Ali to prvo stavljanje materijala na stol za *IMA LI ŽIVOTA NA SCENI?* desilo se tako da se sva-tko od nas u biti maknuo iz kolektiva i krenuo raditi s nekim drugim. Tomislav s Tanjom Vrvilo, ja sa Željkom Sančanin, zatim Zrinka s Aleksandrom Janevom, Ana s Oliverom Frlićem, Nikolina s Goranom Petercolom, Pravdan s Dubravkom Mihanovićem, Lovro Rumiha s Goranom Ferčecom, a Sergej s Jasenkom Rasolom. Dakle, samom radu na predstavi prethodio je rad članova kolektiva s vanjskim suradnicima, s kolegama umjetnicima. I to je bitno u tom čitavom luku. Mislim da *IMA LI ŽIVOTA NA*

SCENI? ima jako lijep razvojni luk, predstava tj. njezin završni oblik samo je jedan njegov element. Pozvali smo druge umjetnike u suradnju jedan-na-jedan i razvili različite izvedbene minijature koje smo sabrali u jedan omnibus i predstavili javnosti u prosincu 2012., u ZeKaeM-u. Rezultat su bile vrlo različite izvedbe – ja sam sa Željkom napravila kratku koreografsku etidu s rasutim objektima na sceni, Tomislav je s Tanjom radio izvedbu koja je uključivala njihova tijela i ...

TOMISLAV

Tanja je kazivala pismo francuskog nadrealističkog pjesnika Roberta Desnosa koji iz koncentracijskog logora piše svojoj dragoj. To je pismo Pedro Costa koristio u filmu *Mladost u naletu* (*Juventude em marcha*) (2006). Ona kazuje tekst, a ja tamo stojim i projiciram na golog sebe fotografiju golog sebe koju u nekom trenutku presijecam škarama.

IVANA

To je bila predfaza tog projekta, taj omnibus. Većina toga je otpala. Zanimljivo je da je ostala jedna epizoda, prenesena kao *ready made* u samu predstavu, a to je rad Lovre s Goranom Ferčecom, video hodanja po snijegu, sa skraćenim Derridaovim tekstom. Isto tako, tu se već pojavio, u Sergejevoj epizodi omnibusa, tekst Yone Friedmana, arhitekta koji je kasnih 1950-ih i 1960-ih pisao, među ostalim, i o modularnoj stanogradnji malih jedinica radi uštede energije, i općenito o pitanju energije. Radilo se o zanimljivoj situaciji, dosta rastresitog ulaza u sam projekt – svaki od nas je krenuo s druge polazišne točke. Imamo različite perspektive na to što smo radili i kako smo to radili. Što se tiče ovog projekta, startamo u momentu stvarne globalne ekološke, ali i financijske krize, i razmišljamo o sustavu, društvenom pa i ekosustavu, o tome kako se reflektira stvarnost. Kako kazalište fikcionalizira, a što se prikazuje kao neki proboj stvarnosti? Prvo pitanje je bilo kako inscenirati ekosustav. Koji je to nužan pluralitet komponenti? U biološkom smislu, u kazališnom smislu, te

kako se one međusobno uvjetuju. To je pitanje ekosustava. Serijalna izvedba koja nije uvijek u istom redoslijedu, iz većeg broja pojedinih komponenti, trag je tog ranog omnibusa. Mislim da je to bio ključni element. Da smo uobičajeno započinjali s tim projektom, nisam sigurna da bismo došli do istog zaključka o strukturi predstave.

Ali da se vratimo na to kako inscenirati ekosustav. Krenuli smo od inscenacije iz jedne druge sfere: iz sfere znanosti ili čak znanstvene fantastike, i iz pojma *terraforminga*. Pitanje je što je s terenom koji je za nas nesavladiv, bolan, koji bi to bio proces preoblikovanja atmosfere, temperature, topografije, ekologije... Puno je tih biotičkih komponenti, puno uvjeta koji trebaju biti zadovoljeni, puno međuuvjetovanja. Ne moramo razmišljati o drugim planetima, dovoljno je da razmišljamo o Međunarodnoj svemirskoj postaji i uvjetima koji su trebali biti ispunjeni da ljudska bića tamo mogu boraviti neki period vremena i koliko je tehnološki to zahtjevno. Ali, *terraforming* nije samo zanimljiv u smislu kako stvoriti uvjete za preživljavanje kao na Međunarodnoj svemirskoj postaji, već kako drugu planetu učiniti sličnom Zemlji. I kako učiniti taj habitat ne samo habitatom za nas, znači da ima dovoljno kisika i vode, već ga učiniti habitatom koji je moguće naseliti životom sa Zemlje kao kompleksnim “bazenom” različitih organizama. Odatle, naravno, taj podnaslov *Vježbe iz oblikovanja Zemlje*. Mislim da je zanimljivo govoriti o formatu vježbi. Znali smo da ćemo raditi neke kraće izvedbene situacije, ali smo isto tako željeli da one zadrže asocijaciju na znanstveno istraživanje i ispitivanje, vježbu, laboratorijske uvjete, ili situaciju organske proizvodnje u momentu naše kazališne proizvodnje.

TOMISLAV

Temeljni zadatak je bio izvedbenim procedurama “stvoriti” prostorne, vremenske i druge fizičke karakteristike jedne drugačije zbilje.

IVANA

Pokušali smo zajednički doći do tema i procedura koje bi se onda mogle naći prevedene, prenesene u tekstualni, koreografski, i razni drugi izvedbeni materijal. Tu je bilo svačega poticajnog za promišljanje, geneza ili temperatura, transdukcija, zagađenje, antropomorfija... Osim takvih pojmova, tu je bilo puno sintagmi kao što su "zamisli piknik", "postajanje hobotnicom", "predviđanje budućnosti", "halucinacija", "jeka", "pejzaž", "eksperiment s gravitacijom", "odvajanje zvuka od slike" itd. To su neki zaključci razmatranja omnibusa na početku. Radimo na kratkim izvedbama koje imaju format vježbe, ispitivanja, eksperimenta. S tim temama i procedurama, i s različitim referentnim materijalima, ideja je bila da se svaka izvedba ili sama od sebe gasi, ili eskalira do svog kraja. Dakle, svaka ta situacija može završiti u dva stanja: ili u nekoj razini intenziteta iznad kojeg nema smisla ići dalje, vrisak koji se gasi na svom vrhuncu; ili u nekoj uspostavi ravnoteže različitih elemenata unutar te naše vježbe, eksperimenta. Ostvarimo homeostazu i tu možemo završiti. Još je nekoliko stvari bilo bitno, kao na primjer da svaka ta situacija gradi samu sebe i svoje tragove. I da postoji neka određena arheologija izvedbenih tragova, artefakata u prostoru naseljenom našom izvedbom. Često je to postajao ključni materijal neke od epizoda. Mislim da se tu negdje javlja i tema nafte, u smislu duboka Zemljina taloga u koji posežemo narušavajući time naš ekosustav. Stalno balansiramo između stvarnih obrazaca, mehanizama, ekoloških istraživanja koje instrumentaliziramo, između činjenica i iluzija, i fikcionalizacije nečega što je možda vrlo jasan iskaz razine gravitacije, kisika, temperature... sve su te situacije u biti bile vrlo jednostavne, a pritom začudne. Čitali smo Timothyja Mortona i bavili se idejom hiperobjekata, *hyper-objects*, entiteta koji su prostorno i vremenski izvan naših savladivih dimenzija poimanja, kao što je ekološka kriza i globalno zatopljenje. Zanimalo nas je ono što se ne da jednostavno obujmiti ili predočiti. Premijera je bila u listopadu 2012. u HKD-u na Sušaku s publikom na sceni, a pozadina naše izvedbe bila je prazna jama gledališta. I cijelo

smo vrijeme bili na tom terenu koji propada prema dolje, u neku nigdinu.

UNA

Publika je gledala direktno u gledalište?

IVANA

Da, da, na sceni smo, i svi gledamo kroz portal, dapače, neke stvari su bile orijentirane da se događaju tamo, u toj nigdini. Za izvedbu u svibnju 2013. u Zagrebačkom plesnom centru otvorili smo stražnji zid dvorane na katu tako da se gledalo u gledalište. Sad te mogućnosti više nema u ZPC-u, trajno su zatvorili taj zid, previše je bilo buke, dvije dvorane se nisu mogle paralelno koristiti. To scenografsko rješenje dio je instalacije u kustoskoj koncepciji Marka Goluba, Nikole Radeljkovića i Igora Ružića koja je dobila zlatnu medalju na Praškom kvadrijenalu 2015.

UNA

U jednoj predstavi ne iscrpите sve moguće epizode, zar ne?

IVANA

Ne, napravili smo ih 16-ak. Ne znam jesmo li ikad igrali više od 12 po izvedbi.

UNA

Kojim ste se referencama služili?

IVANA

Koristili smo različite tipove tekstova: primjerice, znanstvenofantastičnu novelu "Who Goes There?" Johna W. Campbella iz 1938. o ljudima koji su u jednom habitatu na Antarktici gdje nađu izvanzemaljca, odmrznu ga, i taj izvanzemaljac koji je neka "stvar" može preuzeti oblik, sjećanja, osobnost bilo čega živućeg, i seliti se iz tijela u tijelo, može preuzeti oblik psa pa mu ostane dovoljno

⁵ John W. Campbell,
Who Goes There?
(Chicago: Shasta
Publishers, 1948).

materije da istovremeno bude i nešto drugo, tako da u nekom trenutku više nije jasno tko je od njih izvanzemaljac...⁵

TOMISLAV

Novela je bila predložak za Carpenterov film *The Thing* (1982) ...

IVANA

Uz preuzete materijale pisali su se različiti tekstovi, puno sam toga našla što je u procesu rada otpalo. Puno je začudnih materijala u toj predstavi, možda najviše od svih naših predstava. Recimo priča o pužu ili koreografija koja se svodi samo na tijelo koje klizi niz kosu stijenu – ti materijali izvan konteksta mogu djelovati sasvim banalno. Ali bilo je jako važno kreirati vrlo jednostavne vježbe putem kojih možemo postaviti pitanja o reprodukciji života, društvenim odnosima – možemo li u kazalištu izgraditi mehanizme za jedno sasvim drugačije čitanje svijeta, pa i onda pitanja ekosustava i biotičkih komponenti, i njihovih međudnosa? Pravdan se ozlijedio na samoj premijeri. Pukla mu je Ahilova tetiva. Drugu večer nismo igrali, a treću smo igrali izmijenjenu varijantu.

UNA

Treća večer je bila kada se Pravdan javio preko *Skypea*?

IVANA

Da, na licu mjesta smo morali intervenirati i mijenjati izvedbu. Zatim skoro godinu dana nismo mogli uključiti njegov solo koji je ključan element tog projekta.

TOMISLAV

Mislim da taj njegov solo nismo igrali prije *PRIRODU TREBA GRADITI*.

IVANA

Moguće. Kasnije smo još napravili nekoliko dodatnih epizoda.

TOMISLAV

Ta predstava nažalost nije igrala puno, osim što je živjela kroz te reinkarnacije...

INSCENACIJA EKOSUSTAVA: UMJETNIČKO-EKOLOŠKO KAMPIRANJE

IVANA

U toj modularnoj strukturi u kojoj su neke od epizoda manje tehnički zahtjevnije, i u smislu broja izvođača, nikad nije bila ideja da jedna od tih malih situacija može stajati sama za sebe bez ikakva konteksta. Ideja da određena selekcija može biti izvedena u nekim drugačijim tehničkim uvjetima, s manjim brojem izvođača, to nikad nije zaživjelo u kazališnoj izvedbi. Ono što jest zaživjelo i možda je to vrhunac tog projekta, a svakako je ostvarilo najveći broj posjeta našem websiteu, čak više nego projekt predstavljen na Venecijanskom bijenalu 2011. godine, to je *PRIRODU TREBA GRADITI*. To je bio nastavak bavljenja pitanjem ekosustava i tim materijalima iz *IMA LI ŽIVOTA NA SCENI?* Radili smo taj projekt u rujnu 2013. na Jakuševcu. To je bilo prvo od naših 24-satnih kampiranja, što će se poslije, kroz projekt *INSTITUCIJE TREBA GRADITI*, nastaviti na lokalitetima bivših industrijskih prostora, ili u slučaju Doma omladine u Splitu, nedovršenog prostora za kulturu. To je bilo naše prvo umjetničko-ekološko kampiranje, na Jakuševcu, na jednom nevjerojatnom lokalitetu podno nasipa kraj same Save. S jedne strane s pogledom na zadnji veliki rezervat ptica u Zagrebu. To je najveći rezervat ptica u okolini Zagreba, a nalazi se tamo jer je voda topla, radi se o području toplane. A s druge strane nasipa je odlagalište smeća Jakuševac. Tamo, na obali Save, zaista imaš osjećaj da si daleko od grada, u "čistoj prirodi". Trava je oko tebe, sve to izgleda prekrasno, ali naravno da



PRIRODU TREBA GRADITI. Ana Kreitmeyer, Nenad Sinkauz, Nikolina Pristaš, Zrinka Užbinec. Jakuševac. Zagreb. 2013. Fotografija: Tomislav Medak. → 35, 36, 37, 38, 187, 190, 285

nije. I priča se razvila oko toga da možemo biti u prirodi i kad smo u gradu i da možemo biti u nekoj idiličnoj pastoralu i kad smo okruženi riječnim galebima koji se hrane sa smetlišta. I da stvari nisu tako jednoznačne. Tamo smo inscenirali, tijekom 24-satnog perioda, seriju epizoda iz *IMA LI ŽIVOTA NA SCENI?*, ovaj put pod posve drugačijim okolnostima. Nešto što se igralo na plesnom podu izgleda radikalno drugačije u prirodi. Zaštitne rukavice na sceni su izgledale kao da im tamo nije mjesto, a na razrasloj travi odjednom su postale sasvim prikladne.

TOMISLAV Da, na naplavnom području do nasipa...

IVANA Ciljano smo pozvali druge umjetnike da tamo budu s nama. Čitav projekt posvetili smo tada netom preminulom umjetniku i prijatelju Željku Zorici Šišu, a s nama su bili Ana Hušman, Davor Sanvincenti, glazbenici Alen i Nenad Sinkauz te Slaven Tolj. Ali nismo pozvali samo umjetnike. Održali smo radionicu s djevojkama iz Parktipicacije oko kućnog kompostiranja, izlaganje i diskusiju sa Sašom Avirovićem oko dobrih praksi gospodarenja otpadom u Čakovcu, i s Tomislavom Tomaševićem iz Zelene akcije. Pozvali smo i Svjetlanu Lugar u ime projekta Mamutica za čist okoliš. A pozvali smo i publiku da zajedno s nama boravi tamo. Žao mi je što se predstava *IMA LI ŽIVOTA NA SCENI?* nije igrala više, i u različitim konstelacijama epizoda i okolnostima, mislim da je to mogla biti zanimljiva situacija raseljene izvedbe, da smo dobili priliku za boravak u nekom ogromnom objektu, muzeju, školi, zatvoru... Ali, s *PRIRODU TREBA GRADITI* započeli smo novi ciklus. Ta ideja 24-satnog kampiranja, interakcije s drugim umjetnicima, mislim da je to bio iskorak za nas.

UNA A kako je to zapravo izgledalo tih 24 sata? Imali ste neki raspored što ćete raditi koji sat?

IVANA Došli smo ujutro i postavili prostor, kamp kućice, generator, šatore, razvukli kablove. U 10 sati izvodimo prvu epizodu naslovljenu "Surface forensics", u 11 sati nastavljamo slagati svoje nastambe, u 12 sati epizodu naslovljenu "Slobodno tijelo", pa onda jedna epizoda u 13, slijedeća u 14 sati, i tako dalje.

UNA To su scene iz *IMA LI ŽIVOTA NA SCENI?*

IVANA Da. A na neke pune sate su već spomenuta izlaganja ili izvedbe drugih umjetnika, i na kraju večeri koncert Alena i Nenada Sinkauza u 22 sata. Završili smo dan s velikom logorskom vatrom i druženjem, a zatim nastavili performansom Davora Sanvincentija u samu zoru, u 06:03 ujutro. Ljudi su po pozivu došli kampirati s nama, i spavali su u svojim šatorima, stigli sa svojim biciklima, sa svojim psom, kako tko... Zajedno smo jeli, razgovarali, probudili se ujutro, popili kavu. Fenomenalan je bio taj moment gdje u 6 ujutro Sanvincenti kreće nešto žuboriti, lagano se sve budi uz njegov glas, zatim u 8 ujutro kreće Šišov performans "12 stolica" – čitaju se lektirne knjige posjednutom "razredu" biljaka. Na dvanaest stolica biljke s pažnjom slušaju ulomke književnih djela. Boravili smo u prirodi, komunicirali smo kroz materijale iz predstave koja propituje ideju habitata, razmišljali smo o prirodi kao o nečemu što može biti i apsolutno artificijelno proizvedeno, izgrađeno – okolo divlja trava, pa onda te biljke u teglama postavljene na stolce. I onda se razbuđujem ujutro i čujem Tomislavov glas kako čita jednu pripovijetku tim biljkama i izlazim iz šatora.

TOMISLAV Ja sam se ustao radi Sanvincentija.



IMA LI ŽIVOTA U TV STUDIJU? Snimanje. Ana Kreitmeyer (stoji). Nikolina Pristaš, Zrinka Užbinec. Fotografija: BADco. → 286

UNA Sanvincenti je vjerojatno radio na svom projektu Prije prvog svjetla.⁶

TOMISLAV Bili smo budni Sanvincenti, ja, i Ana Kovačević.

IVANA Završili smo 24 sata boravka zajedno s radionicom kompostiranja, s kolegicama iz Parkticipacije u jednoj radnoj, prljavoj situaciji, s rukama u kompostu. I onda pakiranje, jer nismo željeli ostaviti trag, željeli smo za sobom ostaviti lokaciju kako smo je našli.

UNA Je li bilo bučno?

IVANA Kad se sve stiša, čuješ huk grada.

UNA Kako je nastala scena u predstavi kad brojite publiku?

IVANA Sergej je 2010. sudjelovao u projektu portugalske kazališne grupe naslovljenom Long Distance Hotel, i oni su zbrajali. A možda je to bilo i pod utjecajem novele "Who Goes There?"⁷, tog pitanja gdje je The Thing, tko je The Thing? U nekom trenutku u noveli se broje svi živi u tom prostoru. Pritom se konstantno griješi zato što je svaki metodološki pristup, kad smo kod ispitivanja i vježbi, krivi. Ispitivanje ne daje rezultate. Zanimljiva mi je i epizoda naše predstave kada se "hladi" prostor, pa se lagano gasi kazališna tehnika, gasi se svjetla zato što griju prostor, gasi se grijanje, otvaraju se vrata dvorane, i jedino što publika ima za pratiti u tom momentu, u polumraku, jest hoće li

⁶ Radi se o cjeloživotnom projektu započetom 2011. u sklopu kojega Sanvincenti fotografira krajolik u bilo kojem kutku svijeta u kojem se zatekne netom prije izlaska Sunca. Više o projektu: <http://www.messmatik.net/installations.html>.

⁷ John W. Campbell, *Who Goes There?* (Chicago: Shasta Publishers, 1948).

osjetiti pad temperature u prostoru. LED displej pokazuje kako temperatura pada na 22 stupnja, 21 stupanj, no možda je sve to varka... U sceni hlađenja pritom dijeli se i pipe rakija, da se ljudi zagriju. Druge su pak epizode uključivale zagrijavanje prostora, terraforming koreografskim djelovanjem, Zrinkin solo u trajanju njezina izdaha uz bocu kisika za ronioce, klizanje tijela po kosoj plohi, slika mekušaca u susretu dva plesna tijela...

IVANA Ti i Lovro ste radili te neke fotografije...

TOMISLAV Tragova.

IVANA Od glazbe smo koristili širok raspon djela i zvukova, od Beethovenova gudačkog kvarteta do zvuka iz kontrolne sobe tijekom slijetanja Curiosityja, NASA-ina rovera koji se tada, čini mi se u kolovozu 2012., spustio na Mars.

UNA Kako su povezani stvaranje minimalnih uvjeta za život (na drugim planetima) i pitanje činjeničnosti u kazalištu? Odnosno, kako je osjetljivost za budućnost Zemlje povezana sa statusom stvarnosti u kazalištu? Je li reprezentacijsko kazalište ili dokumentarno kazalište ne-ekološko?

IVANA Ako ne fikcionalizira, kazalište svakako narativizira, ne samo međuljudske odnose već i odnose između ljudi i objekata, pa i objekata i objekata. U svakoj našoj predstavi koristimo i elemente koreografije, i teksta, i objekte. A pogotovo je u *IMA LI ŽIVOTA NA SCENI?* bilo puno tih anorganskih aktera. Mi instrumentaliziramo ideje ekološkog istraživanja, arheološkog razotkrivanja tragova, znanstvenofantastičnih momenata, i to se prelijeva iz čaše u čašu,

iz situacije u situaciju. To se ne događa u smislu izgradnje jasnog narativnog luka, već se materijal predstave razvija kroz suodnose. Ponavljam se, ali stvari se dovode u blizinu jedne drugima, i to može rezultirati začudnim, proizvodnim situacijama. Isprobali smo različite konstelacije tih epizoda, neke nestanu, neke se vrate ili ih izvodimo u drugačijem redoslijedu da bismo i sebi samima omogućili različita čitanja te predstave. Bilo je par favorita koji su uvijek išli, nekoliko tih ključnih epizoda. Bila je barem jedna konstelacija s premijere u Rijeci koja je tamo funkcionirala, ali je nikad nismo ponovili, ne znam zašto.

TOMISLAV Da, u Rijeci su izvodili onu scenu gdje ostavljaju trag.

UNA Kao trag puža?

IVANA Ne, ne, ne, trag stopala. Kao trag prvog koraka čovjeka na Mjesecu.

TOMISLAV Dakle, to je onaj materijal koji se koristi i u *1 SIROMAŠAN I JEDNA 0* kao ploča za pisanje, prešani alkohol koji se, kad dođe u doticaj s vodom, rastopi.

UNA Što je prešani alkohol?

TOMISLAV To je alkohol koji je u suhom agregatnom stanju i mi ga koristimo kao platno i za pisanje po izvedbenoj površini u *1 SIROMAŠAN I JEDNA 0*.

UNA S tim pišete?

IVANA Po tom se piše pa ostanu rupe...

TOMISLAV Kad dođe u doticaj s vodom, alkoholno se platno krene otapati i na njemu nastaju rupe. Kamera je to prikazivala izbliza s *night visionom*, mislim da je Zrinka ostavila trag noge. To je došlo iz tog jednog teksta o ihtiologiji o kojoj je nešto pisao Latour, a ne znam od koga dolazi zapravo ta priča, oko ihtiologije... Vjerojatno ti je Sergej to spomenuo...

VJEŽBANJE NEMOGUĆEG DA OSTANE NEMOGUĆE

ZRINKA UŽBINEC

UNA Što je nemoguće u *NEMOGUĆIM PLESOVIMA*? Kako je došlo do tog projekta, kako ste završili u Chicagu? Kako to da si izdvojila Nemoguće plesove kad sam te pitala da mi navedeš koje su ti bile najbitnije predstave u 20 godina rada BADco.-a?

¹ U ovom razgovoru Zrinka koristi ženski rod kao neutralan. "Dobile smo" označava, dakle, da su svi članovi BADco., i ženski i muški, dobili poziv. Kad piše "umjetnice" misli se i na umjetnice i umjetnike. Kao što je već jasno ako ste knjigu čitali od početka, ostali razgovori ne slijede tu praksu. Iako bi uredničke konvencije zahtijevale da se takve odluke ujednače, ova knjiga inzistira na višeglasju, i ovo je jedna od njegovih manifestacija.

ZRINKA Dobile¹ smo poziv od kustosica čikaškog trijenala IN>TIME2019 i Grega Lunceforda da sudjelujemo na velikoj retrospektivnoj izložbi posvećenoj Goat Islandu "Goat Island: We Have Discovered a Performance by Making It", koja je uključivala izlaganje arhivske građe i simpozij s izvedbenim programom. Pozvale su devetero umjetnica iz polja izvedbenih i likovnih umjetnosti uz nas (Hancocka i Kelleyja, Augusta Corrierija, Roberta Waltona, Judith Leemann, Jeffersona Pindera, Vlatku Horvat, Ryana Tacatu i Lana Hatcher) da "odgovore" na jednu od devet ponuđenih predstava Goat Islanda, iz perioda 1980-ih i 1990-ih. Pozvane su umjetnice mogle odabrati predstavu s kojom žele raditi. Kad smo se susrele da dogovorimo naš izbor, Tom je predložio *The Sea and The Poison*, koja je gostovala na Eurokazu 1999. pa smo se sve složile da je ta predstava ostavila najintenzivniji dojam na dobar dio kolektiva, iako neke od nas predstavu nisu gledale uživo. Istraživanje se odvijalo u nekoliko faza: najprije smo nekoliko tjedana bile u Chicagu na rezidenciji te

raščešljavajući njihov rad razmišljale, testirale kako bismo odgovorile na teme iz predstave, uzimajući u obzir našu praksu rada. Iščitavale smo njihove zapise, pregledavale arhivsku građu, detaljno gledale snimljenu predstavu te razgovarale što ideje poput poplave, otrova te strahota Zaljevskog rata (aktualnog u vrijeme dok su radili na predstavi 1998.) znače za nas danas.

U toj se prvoj fazi radilo o kombinaciji interesa, snage i volje za rad, no pretpostavljam da smo također uživale u situaciji izmještenog i koncentriranog perioda zajedničkog istraživanja. Također, dobro smo se osjećale što smo bile odabrane kao jedine ne-anglo-saksonske umjetnice (osim možda Vlatke Horvat, koja je ipak veći dio svog umjetničkog opusa ostvarila u američkom kontekstu, dok sada živi i radi u Londonu). Uživala sam u toj kombinaciji ljudi, izmještenosti i jasnog fokusa istraživanja. Osim toga, prvi put sam putovala u Sjevernu Ameriku pa je i to pomalo utjecalo na uzbuđenje. Što je nemoguće u *NEMOGUĆIM PLESOVIMA*? → 210, 374, 380, 385, 387, 388 Biti Goat Island vjerojatno.

UNA Jeste li surađivali s Goat Island na tom projektu, razgovarali s njima?

ZRINKA Imale smo opciju koristiti materijale i sve zabilješke o predstavi *The Sea and The Poison*. Nick Lowe i Sarah Skaggs, osim što su pripremale izložbu, skupljale su i sve materijale Goat Islanda – od kostima, bilješki s proba, tlocrta scene, tekstova za izložbu. Sve u svemu, organizirale su Goat Island arhiv. Također, koristile smo se snimkom predstave, a uzimale smo u obzir i vlastita sjećanja na predstavu. Najbitnije nam je bilo kako teme kojima su se one bavile tada, mi percipiramo sada, i kako te dvije estetike – ona BADco.-a i ona Goat Islanda – ulaze u dijalog jedna s drugom. Nismo željele imitirati ili ponavljati njihova pitanja, *score* predstave ili mizanscen, već smo željele

uspostaviti veze između njihova dugogodišnjeg rada, ideja predstave *The Sea and The Poison* i našeg kolektivnog rada.

UNA

Koje su bile te teme? Kako ti doživljavaš njihovu estetiku, i kako je doživljavaš u odnosu na vašu?

ZRINKA

U *The Sea and The Poison* Goat Island se bavio temama poput poplave, otrova, tijela koje se pokušava riješiti otrova te strahota Zaljevskog rata, svojim osobnim odnosom spram tih tema ili pak situacijama iz života koje nose ista ili slična pitanja. Ideje koje su pokušale prenijeti na scenu okupljaju se oko dva skupa. Jedan je skup ideja vezan za otrov i trovanje, a drugi uz nemoguće plesove. Istraživanje otrova i trovanja je krenulo, ako se dobro sjećam, od priče iz privatnog života Bryana Sanera, jednog od tadašnjih članova Goat Islanda. Njega je ugrizla otrovna životinja pa je ta priča pronašla svoje mjesto kao startna točka za rad na predstavi. Otrovu su pristupili iz različitih kutova: skupljajući događaje, tekstove, ideje autobiografske prirode, povijesne zapise, aktualne događaje, kroz fikciju i imaginaciju postepeno dizajnirajući izvedbene akcije nastale iz tih zapisa. Posebno su ih zanimali plesovi koji su se bavili pročišćavanjem otrova iz tijela. Jedan od takvih plesova je i Tarantella, skupina narodnih plesova s područja Italije za koje se vjerovalo da njihova repetitivna i iscrpljujuća koreografija rješava tijelo otrova. Drugim riječima, zanimao ih je ples koji tijelo iscrpljuje ili pročišćuje. Drugi skup tema, vezan uz nemoguće plesove, nastao je kao popis i razrada različitih serija neizvodivih pokreta s obzirom na dio tijela, brzinu i trajanje izvođenja te intenciju i ponavljanje. Tu im je inspiracija bila nevjerojatno kompleksna i gotovo neizvediva Freemanova etida Johna Cagea iz 1983. Također, bavili su se zapisivanjem nemogućih zadataka jer su smatrali da takvi zadaci omogućavaju da se nešto konkretno digne na razinu apstrakcije, a i potencijalno otvara vrata imaginaciji. Njihovim riječima:

“We have also set out to construct ‘impossible dances’ from a series of unperformable individual movements linked together by endlessly complex patterns and formulas, which challenge the limits of human ability, and as dance hover somewhere between musical composition and the clumsy marathon dance competitions of American depression years.”²

² Vidi: http://www.goatlandperformance.org/perf_SnP.htm

Našem je kolektivu Goat Island bio iznimno važan u izgradnji vizije teatra kakav smo razvijale godinama. Neke se su članice prvi puta susrele s ranim radovima Goat Islanda u kasnim 90-ima u sklopu Eurokaza, festivala koji nam je svima omogućio da vidimo svjetski važne radove uživo. A samu predstavu *The Sea and the Poison*, Tom, Nikolina i Sergej vidjeli su 1999. godine netom prije osnivanja BADco.-a Čini se da je to bilo transformativno iskustvo koje je osnažilo želju da se predstave mogu izvoditi i stvarati kolektivno. Blizina estetike Goat Islanda i BADco.-a možda leži u tome da i jedan i drugi kolektiv vjeruju (ili su vjerovali) u predanost istraživanju i zajedničkom otkrivanju. Također, vjera da kompleksne teme mogu naći svoje mjesto u postavu predstave te da mogu održavati i balansirati otvorenost da publika sama razmisli o tim idejama, ili pak poželi vidjeti predstavu nekoliko puta iznova.

UNA

Koji je vama bio kriterij za to što je nemoguće?

ZRINKA

Možda na to pitanje mogu odgovoriti nekim našim pitanjima iz procesa rada na predstavi. Primjerice: Kako se manifestira nešto što je nevidljivo, npr. klimatske promjene? Je li naša imaginacija dovoljna da se zamisli nemoguće? Što je nemoguće u našem plesu? Je li to kompleksnost mišljenja ili kompleksnost zadataka? Što je prakticiranje nemogućeg? Što je tijelo iz perspektive otrova? Kako vježbati, trenirati, probavati koreografiju



NEMOGUĆI PLESovi. Nikolina Pristaš u skoku. Platforma. Hala V. Zagreb. 2019.
Fotografija: Tomislav Sporiš. → 199, 210, 374, 380, 385, 387, 388

koja zadržava mnogostrukosti tog nemogućeg zadatka? Čitajući njihove zapise s proba, zadatke i inspiracije, ono što je meni bilo iznimno zanimljivo su njihovi autobiografski momenti koje su na različite načine prevodile ili, kako one kažu, dizajnirale u scene, u pokret. Željela sam da zadržimo taj princip rada, no jednom kad krenemo raditi, mi u BADco.-u volimo...

UNA Općenite i generičke pozicije?

ZRINKA ...možda bolje rečeno apstraktnije zadatke; postavljene kao izvedbene, koreografske ili pak konceptualne probleme. Za vrijeme proba, Nikolina i ja gledale smo video njihove koreografije, tj. scene nemogućeg plesa u predstavi i pokušavale ponoviti to što vidimo na ekranu. No, nas smo bile dvije, a njih četvero, pa je svaka od nas pratila dva izvođača istovremeno. Vjerojatno već znaš za BADco. krilaticu *ako imaš dva izbora, izaberi oba*. E, pa upravo iz te nemogućnosti zadatka da pratimo dva izvođača u isto vrijeme, izvodeći ples na dvije fronte ili pak u dvije točke prostora istovremeno, Nikolina i ja krenule smo zapisivati sve što nam je u tom trenutku bilo nemoguće za izvesti. Na primjer: Kako se usmjeriti naprijed i natrag u isto vrijeme? Kako da uđem u duet sa samom sobom? Kako biti u zraku i na podu u isto vrijeme? I slično. Dakle, prva se faza rada oslanjala na pokušaje tog izvođenja, popis problema, potom mogućih rješenja te naposljetku vježbanje tih nemogućnosti. To je bila osnova iz koje se dalje derivirao postupak. A tako su nastali i zapisi, partiture za gledatelje i *skor* za našu izvedbu – nemogući prostori, nemoguća tijela, nemoguće perspektive, nemoguće veze, nemoguća vremena... U toj smo prvoj fazi imale prvu pokaznu izvedbu. Koreografija je bila komponirana tako da smo gledale snimku Goat Island koreografije uživo na ekranima te na licu mjesta pokušavale izvesti to što vidimo, isprepleteno s već spomenutim kompleksnostima.

UNA Što se čitali za *NEMOGUĆE PLESOVE*?

ZRINKA Čitale smo tekstove iz njihove arhive – ono što su oni pisali o svom radu, i što se pisalo o njima. Zatim zapise Johna Cagea o Freemanovoj etidi i zamornom vježbanju te nemoguće teške skladbe iz perspektive violinista Paula Zukofskog. Međutim ako vježbaš nemogućnost, ona postaje moguća, izvodiva, tako da je violinistica Irvine Arditti na kraju uspjela odsvirati Cageove etide. Najzanimljiviji kreativni problem u predstavi leži u naporu *hakiranja* upravo tog problema – kako zadržati visoku razinu nemogućnosti, a da se tim problemom bavimo uvijek iznova, i to tijekom izvedbe. Ključno je pitanje predstave što znači vježbanje nemogućeg, ali ne uvježbavanje nemogućeg da postane moguće, nego vježbanje nemogućeg kao takvog.

RAD PLESAČICE, RAD KOREOGRAFINJE

UNA Uspostavio se neki obrazac proizvodnje materijala u BADco.-u, specifična metodologija procesa i pripreme predstave. Kako ti sebe vidiš u tome odnosno kako si se vidjela u *NEMOGUĆIM PLESOVIMA*?

ZRINKA Variralo je kroz godine. Inicijalno sam se postavljala "samo" kao izvođačica. No, oduvijek sam imala koreografski interes, a paralelno uz to i strah da ta vrsta odgovornosti nije za mene (ne)noseći se s tim konfliktom, zadržavala sam se na meni sigurnijoj izvođačkoj poziciji. Taj tip razlike u moći, hijerarhijskog odnosa između koreografinje i plesačice, ima šire razloge (kako funkcionira plesno tržište, kako se kroz povijest plesa ti odnosi pletu itd.), ja sam ih pounutrla i tako se ponašala unutar našeg kolektiva. S vremenom, kroz ideju da rad plesačice u sebi sadržava autorske i koreografske odluke, što također

proizlazi iz iskustva plesanja u BADco.-u, “uloga plesačice” je za mene mijenjala značenje. Pristupajući plesu kroz strukturiranu improvizaciju, u kojoj je svijet mogućih rješenja, izbor pokreta, smjer kretanja, dinamike i ritma izvođenja definiran idejama predstave, prostor odluke unutar tog svijeta izvedbe potpuno je slobodan – događa se u trenutku izvedbe. Uzimajući u obzir faktore poput: ritma pogleda publike, kretanja ostalih izvođačica, dinamike razvoja predstave itd., ja sam ta, plesačica/koreografkinja, koja voljno odlučujem o kompoziciji. Veći se pomak u tom smjeru dogodio u predstavi *IMA LI ŽIVOTA NA SCENI? – Vježbe iz oblikovanja Zemlje*, u desetominutnom solu iz predstave, potom kroz *MANJE ZLO*, a dalje i izvan rada u BADco.-u.

UNA Kako je tvoj studij u Giessenu utjecao na tvoje ideje o koreografiji?

ZRINKA Studij u Giessenu je koreografski MA, točnije studij Koreografije i izvedbe (CuP – Choreography und/and Performance). Sam je studij dio šireg sveučilišta pa onda dio Instituta za primijenjene kazališne studije (amaterski preveden naziv za “Institute for Applied Theatre Studies”). U Giessenu sam provela otprilike četiri godine, ne zato što mi je toliko trebalo za studij, već zato jer se tamo podupire umjetnička suradnja i izvan nastave. Iskreno, željela sam ostati što dulje. Provela sam umjetnički zaista bogato vrijeme, upoznala umjetnički senzibilne ljude i pronašla dobar broj istomišljenika koji su mi postali dio proširene (umjetničke) obitelji. Naučila sam kako čitati teoriju bolje, na koji način filtrirati iz teorije ono što mi treba za ući u dvoranu, no ipak pritom obraćati pažnju na ono što mi je intimno važno. Osluškiivanje takvog interesa rafiniralo je unutrašnji impuls koji me vodi prema nekoj temi te na tom krivudavu putu njuškam koji set umjetničkih odluka donijeti. To je poput nekog unutarnjeg kompasa kojem, napokon, sve više vjerujem. U Giessenu nas nisu učile kako koreografirati,

niti smo definirale granice što jest, a što nije koreografija. Drugim riječima, ono za što se najčešće misli da je koreografija, neko praktično, kompozicijsko znanje, samo je jedan od načina slaganja živog i neživog na sceni. Puno smo diskutirale, imaginirale, provodile vrijeme zajedno, učeći jedne od drugih, eksperimentirajući s drugim medijima, pa i doslovce vještajući reflektore za nastavu ili kakvu probu. Zapravo, jako sam malo plesala tada, opipavajući granice onoga što danas mnogi zovu razvodom plesa i koreografije. Često navedem jedan primjer kad govorim o MA CuP-u – jedna od kolegica s godine nije uopće bila iz plesa, prije našeg MA studija studirala je kostimografiju. I da, možda je jedna od najvažnijih stvari ta da sam uživajući vježbala razmišljanje što za mene znači suradnja, kako raditi (sama ili s drugima), a ne samo što ili prema čemu.

UNA Što znači suradnja za tebe danas?

ZRINKA Možda neko porozno poštivanje granica, uzajamno poštovanje i vježbanje zajedničke vjere u to u što smo se zajednički upustile. Možda je glupo reći da to poštovanje treba biti *a priori*, ono se naravno gradi kroz suradnju, ali mora postojati neko inicijalno povjerenje u to da druga osoba radi dobro te da se poštuje često vrlo različit interes za ideju. Surfanjem kroz te heterogenosti otvara se prostor koji nije kompromisan – iako često jest – ali kad uspije, zaista je ono *između*. I suuuper je.

U dugotrajnom umjetničko-prijateljskom odnosu, kakav smo gradile u BADco.-u, suradnja je često bila iznimno teška, ali ona jest ponekad teška. Bilo je zahtjevno pomiriti različite interese, količinu iskustva, specifičnost znanja i karaktera, privatnih odnosa, prilika... No zaista mislim da smo radile najbolje što smo mogle. Ono što bih možda učinila drugačije danas jest da bih sebi u toj suradnji više vjerovala.

UNA I dalje te privlače suradnje?

ZRINKA Apsolutno. Završni rad, solo izvedba, koju sam radila u Giessenu također je bio kolektivni rad, iako sam sama na sceni. Mislim da tako mislim umjetnički rad općenito. Zanimljivije je, interesantnije, zamamnije, sexy je kad nas je više.

UNA Da propadne svijet i nestanu sve snimke BADco.-a, kako bi opisala što je BADco. estetika?

ZRINKA Vježbanje i nošenje s kompleksnošću, fragmentiranost pažnje, spoj teorije i prakse, ali ne u smislu kartezijanske razlike duha i tijela, tj. odvojene teorije i prakse, nego kompozit toga dvoga. I možda nešto što je meni intuitivno sjelo k'o keca na desetku, jer mi je analitički pristup koreografiranju jako blizak; nešto što je Sergej predložio kao koncept i temeljem te ideje napisao knjigu – eksplodirani pogled. Ne sjećam se u kojoj smo predstavi prvi put o tome razgovarali, no bazirano je na ideji *eksplodiranog prikaza*, što je vrsta tehničkog crteža koji pokazuje objekt poput eksplodiranog stroja. Svi su dijelovi prisutni, levitirajući jedni oko drugih. Ono što je zanimljivo u takvu prikazu jest da su ne samo svi dijelovi pojedinačno predstavljani, već i to da su jasno vidljivi prostori među njima, što otvara prostor za imaginaciju novih, drugačijih ili naprosto mnogostrukih spojeva. Taj mi je način mišljenja izvedbe i koreografije ostao blizak i tijekom Giessena, a i sada. Po tom sam uzoru sastavila i završni rad, nazvavši ga *eksplodirana sluz* (ili *razmaz*, ne mogu se odlučiti za hrvatsku varijantu), tj. *Exploded Goo*. Dakle, umjesto *exploded view*, što je engleski naziv za tehnički crtež eksplodiranog prikaza, nudim publici *exploded goo*.

UNA Objasni mi koncept *exploded goo*.

ZRINKA *Exploded Goo* je predstava premijerno izvedena u siječnju 2019., a napravljena zajedno s Idom Daniel, Carlosom Frankeom, Katarzynom Kania i Aranom Kleebaumom. To je koreografija koja pokušava stvoriti monstruoan ples u stvarnom vremenu. Predstavi je prethodilo istraživanje; istraživanje himerne i montažne percepcije plesnog tijela. Inspiraciju za predstavu pronašla sam u isječcima fotomontaža i ideji *glitcha*. No, kad se sve zbroyi i oduzme, bila je to jedna vrlo osobna želja – da se na sceni dovede u pitanje normativna i jednostruka percepcija tijela plesačice. Sama koreografija *Exploded Goo* starta od ideje eksplodiranog čudovišta. Za vrijeme izvedbe, tijelo koje pleše povezuje te eksplodirane dijelove u novi koreografski spoj. Koreografija djeluje kao legura sastavljena od raznih elemenata poput tijela, prostora, zvuka, svjetla, odnosa. Između svih tih elemenata zamišljena je sluzava tekstura – *goo* – kolateralna tvar ostala nakon eksplozije koja sada lijepi elemente natrag. *Goo* zapravo predstavlja plesačicu (moju) maštu; ljepljiv tok misli koji čini moj ples. Ispričat ću ti san jer je od njega sve krenulo: sanjala sam prostor s različitim organskim i anorganskim materijalima poput kose, perja, krzna, slame, zemlje, riblje ljuske, pijeska, malih žarulja. Osvjetljavalo ga je prirodno svjetlo koje pada kroz proreze i rupe zastora koji se njihao obješen na golemom prozoru. Ušla sam u prostor i počela se kretati kroz krajolik tih materijala. Prikupljajući ih, lijepeći ih na sebe, htjela sam ih učiniti dijelom sebe, poput neke kolektivne prirode, izabranog skupa {mi}, *ja* koji sadržava *nas*, plešući u svijetu mnogostrukosti. Ja ti tako i inače sanjam, tako stvaram smisao, tako donosim odluke. Onda u javi *eksplodiram* to sanjarenje u zamišljeni koncept. Dosta crtam, a zatim, koristeći geste, uzdahe, poglede, značenja, naglaske, prekide, slučajne pokrete, kolebanja, slike, napetosti, provala, neželjene prekide, kašnjenja, iznenađenja, potrebne

sekvence, tehničke zahtjeve, koreografirane položaje koji nose značenje, tremu, svjetla s kabelima, kabele s uzicama, pogrešne odluke, slučajne sinkronizacije, audio-vizualna podudaranja, propuste koncentracije, spajam eksplozirane dijelove, uspostavljajući čudovišne veze. Na neki je način *eksplozirani razmaz* neuspješni tehnički crtež, sluzav *eksplozirani prikaz*. Tehnički crtež eksploziranog čudovišta koji je nespretan, nedovršen, kriv, s greškom. Sjećaš li se filmova *Ghost Busters* i zelene sluzi koja teče ulicama? E, to.

VIŠEZNAČNOST GREŠKE

UNA Rekla si da analitički pristupaš pokretu, da ti treba neka mapa, da ne radiš iz slike, što ti to znači? Koliko detaljna mora biti ta informacija koju dobivaš, koji je tip upute taj koji tebe pokreće, šta je tebi inspirativno u smislu koreografskih ideja ili naloga? Konkretno za Nemoguće plesove?

ZRINKA Ovisi od predstave do predstave. Meni je zanimljiva kompleksnost, napeto mi je da imam nešto s čim moram ući u koštac, ti neki neobični spojevi (s)tvari. Ako je uputa koju sama sebi zadam vrlo jednoznačna, onda nemam puno izbora, greška je jako vidljiva, jasno je što se treba, a što ne. Međutim kad se radi o spoju nekoliko nespojivih pojmova, onda se mogu pozabaviti ili jednim ili drugim, i jednim i drugim, samim spojem, nemogućnošću kombinacije svega toga – naprosto mi se time otvara puno prostora. Drugim riječima, ako plesno ulazim u rješenje tog problema, imam puno alata za improvizaciju. Taj svijet izvedbe koju stvaram ima puno detalja, a ja odabirem kojim se detaljima koristim u samoj u izvedbi. Možda je to sve sličnije snu, u kojem začudne veze začudo funkcioniraju. Tako je otprilike i u *NEMOGUĆIM PLESOVIMA*.



MANJE ZLO. Zrinka Užbinec. Studentski centar. Zagreb. 2014.
Fotografija: Dinko Rupčić. → 88, 206, 214, 217, 218, 222, 234

Kako su oko nas u toj izvedbi postavljeni TV ekrani na kojima se vrti Goat Island izvedba te koreografije u *loopu*, a publika je porazmještena svuda uokolo po izvedbenom prostoru, najviše se bavim time što “skidam” s ekrana i kako se to smješta u moje tijelo i u uski prostor između članica publike. Ispred njih i njihovih stolica postavljeni su stalci na kojima stoje papiri s izvedbenim skorom. Bavim se i time, dakle zadatostima *skora* koji glase, na primjer, Ples dvostrukih tijela. Ples po vektorskom zbroju sila dvaju tijela. Ples uzajamnog oklijevanja. Ples nerazaznatljivih sila. Pritom moramo paziti na ritam među nama, a i na dinamiku izmjene pokreta u vlastitom tijelu. A i stalno mislim i o tome da svaki pokret treba biti izrađen u svojoj nemogućnosti, nikako istrzan ili pak opterećen dojmom da je nemoguć.

UNA O čemu misliš kad izvodiš, kad plešeš na sceni, kako odlučuješ što da radiš, koji ti je idući pokret?

ZRINKA Recimo da je svaka priprema predstave ili izvedbenog rada spoj maštanja, istraživanja, zabilješki, testiranja materijala, odabira svjetla itd. S istraživanjem i probama polako se puni bazen znanja o tome što je ta predstava i navedeni se spojevi bogate detaljima. Jednom kad se polako definiraju ti elementi, plesačica stvara vlastitu izvedbu koristeći se stečenim znanjem o predstavi. To je kombinacija njezina znanja o tijelu i ranijih iskustava, afektivnih stanja, ali najviše specifičnog znanja o predstavi prikupljenog kroz istraživanje i probe. Ona tako prepoznaje svoj svijet izvedbe elemente, slike, veze, ponašanja, granice, mogućnosti, želje, greške... Kad uđem u svijet izvedbe jako je teško opisati što tad mislim jer ponekad ne stignem definirati to o čemu mislim. To je kao da *jesam* tamo, a ples je bivanje u tom specifičnom svijetu – istovremeno se događa i ja ga pravim pred publikom. Dakle, sva priprema za izvedbu je učenje o svijetu te izvedbe i

mapiranje tog svijeta. A onog momenta kad uđem u taj svijet, vidim sve njegove mogućnosti odjednom, za mene one sve već postoje dok ih ja tijelom i pokretom osvjetljava i osvještavam, za sebe i za publiku. Odabiri i odluke oko pokreta plove između nekih vrlo svjesnih jer za njih znam od ranije da su mi zanimljivi, ili jer me zabavljaju upravo u ovom trenutku, ili jer mislim da bi Uni ili nekom drugom gledatelju to bilo *fora*. Ponekad se sve to događa toliko brzo da tek naknadno znam što sam napravila. No, važno je reći da te odluke nisu proizvoljne. Tijelo je nešto naučilo o tom svijetu izvedbe i zna koje su mu mogućnosti. U spoju intuitivnog i razumskog događaju se i *glitchevi*, momenti kratkih pauza u kojima dolazi do jako brze procjene situacije – ovo jesam izvela, ovo nikad nisam, ovo ću ili ovo previše ponavljam, promijenit ću.

UNA Ni jedna od vaših koreografija nije koreografiрана u smislu konkretiziranja pokreta. Vaše predstave nemaju neku fiksnu notaciju. Kako bi ti prenosila izvedbu nekom tko nije treniran s obzirom na način razmišljanja BADco.-a?

ZRINKA BADco. u zadnjih nekoliko godina radi sa studenticama koje najčešće dolaze na studij kod Nikoline i Sergeja ili odraditi specijalizaciju pa odaberu BADco. Mi smo se sve, a pogotovo njih dvije, izvježbale u tome kako prenijeti to što nam se događa kroz višemjesečni period proba. Mogu ti priznati da je ponekad prilično poražavajuće da nešto na čemu smo mi radile mjesecima, one mogu savladati u par koraka.

UNA Da, ali vi ste stvarali metodu, a oni uče ono što je već stvoreno.

ZRINKA

Da, imaš pravo. Razlikuje se od slučaja do slučaja, kad netko mora ući u predstavu brzo kao zamjena, onda ih učimo vrlo doslovno. Ali dio procesa učenja je uvijek naglasak na kompleksnosti. Ono što je važno za izvedbeni dio je improvizacija, koja je kod nas vrlo strukturirana u smislu da puno sakupljamo saznanja o svijetu izvedbe tako da bi ljudi koji dolaze na zamjenu morali savladati te alate za improvizaciju. Moraju se znati nositi s tom kompleksnošću, no taj je proces je puno brži jer ne moraju otkrivati.

PERCEPTIVNO INTENZIVAN PROSTOR

UNA

Kako je nastajalo *MANJE ZLO*? Htjela si raditi solo. Čime si se htjela baviti u toj predstavi, što ti je bila inicijalna ideja?

ZRINKA

Htjela sam prvi put unutar BADco.-a predložiti projekt i znati da stojim iza tog projekta, snoseći odgovornost više nego inače. Inicijalno, ideja mi se razvila iz jednog, meni vrlo afektivnog momenta. Tada smo bili u Göteborgu, u SKOGEN-u, kući za izvedbene umjetnosti koju vode i organiziraju umjetnici, a koja podržava druge umjetnike, kako iz Göteborga tako i iz inozemstva. SKOGEN organizira njihov rad i istraživanje u formatima poput rezidencija, studijskih grupa, tematskih blokova, produkcija, prezentacija, predavanja, publikacija i seminara. Davne 2013. i mi smo bile tamo te smo četiri tjedna kurirale njihov prostor izvedeći svoje radove, radeći probe, organizirajući predavanja, radionice te razgovarajući s ljudima koji djeluju na njihovoj sceni. Tada smo radile na instalaciji *TVolution WILL NOT BE TELEVISED*. Instalacija se bavila televizijom, javnim medijem, poslijeratnim usponom države blagostanja čije je zlatno doba prošlo. *TVolution WILL NOT BE TELEVISED* bio je protuprijedlog

televiziji kakvu poznajemo – “zatvorena petlja televizijskog okoliša napućenog izvedbenim intervencijama u polju melodramatskog kao dominantnog društvenog sentimenta naše epohe”³ (Tomislavovim riječima). Na sceni je bio postavljen kauč s televizijom smještenom ispred njega, u stilu *sitcom* mizanscena. Na televiziji su se vrtjeli tekstovi i videi snimljeni ranije te oni snimani uživo, a kadrovi su bili izmiješani s pomoću ALVES-a, sustava za algoritamsku montažu videomaterijala uživo, nastalog u suradnji s njemačkim dizajnerom sučelja Danielom Turingom. Publika je nakon ulaza u prostor prošetala pa sjela na kauč i gledala televiziju. Naša se izvedba sastojala od kratkih sekvenci pokreta koje su se bavile različitim afektima (ljutnja, bijes, tuga, nemir...). Svaka takva plesna sekvenca počinjala je tako da smo iz ne-prostora (skladišta iza scene) doslovce izlijetale van u ples, u prostor izvedbe, a pokraj publike. Scena je imala poluotvorena vrata prema tom skladišnom prostoru iz kojeg je dolazio zvuk niskofrekventnog brujanja, drona. U tom bih prostoru pripreme, prije “izletavanja” u izvedbu, provodila oko 10 minuta. To je bila mala prostorija u kojoj je bio velik zvučnik i jako svjetlo; perceptivno vrlo intenzivan prostor. Dok bih tamo stajala i čekala izvedbu, na koži, tj. na površini bih tijela osjećala vibracije tog drona i frekvencija koje su dolazile iz zvučnika. Moje je tijelo postajalo transmieter tih vibracija. Niska frekvencija zvuka, osjećaj vibracije koja putuje iz poda, zapravo još niže od samog poda, njihov utjecaj na tijelo, nešto što kao da dolazi iz podzemlja, možda prijetnja, sve je to ostalo zapisano u senzacijama. Imala sam želju da od tog pred-plesa napravim ples. Kad sam jednom ušla u dvoranu, krenula sam od jednostavne ideje – što bi to bio dron u tijelu. Željela sam nastaviti raditi s vibracijama, prijetnjom, poliritmijom. Kad smo razgovarale o tome tko bi sudjelovao u projektu, Nikolina i Sergej su izrazili želju, što je meni bilo uzbudjuće. Zanimljivo je bilo raditi na solu kroz kolektivnu prizmu, u troje. Prije početka samog rada u dvorani, razmijenile smo ideje i interese, a Sergej je ponudio dvije knjige za

³ Vidi: <http://badco.hr/hr/news-item/tvolution-will-not-be-televised>.

4 Steve Goodman, *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear* (Cambridge, MA: MIT Press, 2012).

čitanje: *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear* Stevea Goodmana⁴ i *Ritmoanaliza* Henrija Lefebvrea. Mislim da je potom bilo najintenzivnije slijediti, slušati istovremeno dvije različite linije interesa, Nikolinu i moju.

UNA A koje su bile točke nesporazuma ili neslaganja ili ta druga vizija između vas dvije?

ZRINKA Rekla bih da se radilo o razlici u interesu u radu s ritmom. Nikolini je bilo zanimljivo pitanje kako raditi s poliritmijom te kakvu ulogu igra metronom unutar te poliritmije. Njena je koreografska pozicija bila – da bi ritam bio vidljiv mora postojati neka uređenost, metronom, te se uz tu uređenost percipira razlika, tj. ritam. Ja sam pak inzistirala da je ritam prisutan uvijek, da ga publika osjeća, naslućuje, da ga se ne mora nužno vidjeti ili jasno osvijestiti. Jako me intrigiralo da se skroji prostor koji je od početka intenzivan, pun ritma, vibracija. Nikolina se, s pravom, pitala kako će se to vidjeti na sceni. I mislim da je na tom tragu koreografija nastala. Između nas dvije, kroz nas dvije pa onda kroz moje tijelo. Kreativni problem kako raditi s ritmom i jedva primjetljivim metronomom postao je i dio dramaturških odluka, a ja sam ušla u dvoranu i zajašila vibracije, titraje, impulse i vrlo libidinalne ritmove u vlastitoj izvedbi.

UNA Koji su tebi bili zanimljivi ritmovi?

ZRINKA Podzemni, prijeteći, tihi ali snažni, neizgovorljivi ali prisutni.



MANJE ZLO. Zrinka Užbinec. Studentski centar. Zagreb. 2014.
Fotografija: Dinko Rupčić. → 88, 206, 211, 214, 218, 222, 234

UNA Kako ste došli do imena predstave? Zašto *MANJE ZLO*?

ZRINKA Iskreno, ne znam ti odgovoriti na to pitanje, što ti misliš?

UNA Meni je prva asocijacija ona na izbore, biranje za manje zlo. Kako donositi odluke koje će najviše pomoći, a najmanje odmoći, pod pretpostavkom da niti jedna odluka nije bez mana. Kako proći kroz prijetnju i preživjeti, konkretno – kako da ti mišolovka ne pojede prste.

ZRINKA Mislim da ti je *hunch* dobar, Sergej je u jednom momentu došao na probu s tim prijedlogom. Vjerujem da smo razgovarali o naslovu, ali se baš ne sjećam. Jesam li ja manje zlo, je li manje zlo oko mene u izvedbi i prijeti odasvud? Svakako je stvar đavoljeg odabira ili pak nemogućnosti pravog odabira zbog okolnosti u kojima se nalazimo. Kontinuirano etičko pitanje, nije li? Dodala bih još ovdje fragment Sergejeva teksta iz programske knjižice jer mi se čini bitan. “Rad na ovoj predstavi temeljio se na istraživanju tzv. ritmoanaliza, odnosno uvida u ritmičke strukture svakodnevice te istraživanju raspona različitih relacija ritmova, frekvencija i modusa mjerenja vremena. No plesna izvedba, bilo da je umjetnička, rekreativna, religiozna ili društvena, samo je jedna od frekvencijskih taktika utapanja u zvučne prostore koji stvaraju odgovarajuća afektivna stanja – užitek, iritaciju ili strah.”⁵

⁵ Vidi: <http://badco.hr/en/news-item/a-lesser-evil-manje-zlo-27-i-28-1-2015-kino-sc-zagreb>.

UNA Zvučni, a osobito svjetlosni elementi *MANJEG ZLA*, ispočetka meditativni, prema kraju predstave postaju izrazito agresivni. “Vibracije se penju

vašim tijelom, stežu unutarnje organe sve dok ne stignu u prsa i grlo onemogućavajući disanje” – ovaj citat Stevea Goodmana iz knjige *Sonic Warfare* jest vrlo precizan opis doživljaja predstave, iako mu to naravno nije referentno područje. Predstava mi je na momente bila iznimno naporan, i auditivno i vizualno, sa stroboskopskim svjetlima i agresivnim zvukovima, ali ne u smislu otvaranja nekih mračnih i teških prostora, nego baš iritantna, kao struganje krede po ploči. I Sergeja i Nikolinu, i Tomija i Ivanu sam pitala isto pitanje, radi se zapravo o mom dojmu, da nekad vaše predstave izazivaju drugačije efekte od onih za koje se čini da želite izazvati. Primjerice, Tomi mi je pričao da je dominantan afekt *RADA PANIKE* → 301, 381, 386, 399 prijetnja, ali moj doživljaj je posve drugačiji, ta atmosfera na Grobniku je bila gotovo idilična...

ZRINKA U redu mi je da je predstava izazvala napad na tvoja čula. Nije da uživam u tome da si se ti kao gledateljica osjećala nelagodno, ali mi je u redu da ti je proizvela neki afekt, jer to jest namjera te predstave. Moj doživljaj u toj maloj prostoriji u SKOGEN-u, činjenica da je bilo glasno i intenzivno za sva osjetila; meni se to svidjelo, a tebi je bilo previše i iritantno. Zanimljivo mi je to čuti i uzeti u obzir. Tko zna, kad bih sada išla raditi *MANJE ZLO*, drugačije bih razmišljala o poziciji gledateljice, možda bih proizvela mogućnost da se gledateljica osjeća slobodno otići ako joj je previše. Šteta je da naše predstave ne igraju više jer upravo iskustvo igranja, sudara s pogledom publike nudi novo i po svemu jedinstveno znanje. Znanje koje se ranije može samo predvidjeti, a s duljim i češćim igranjem pak utkati u tkivo predstave. Želim dodati da su upravo snažan zvuk i svjetlo igrali važnu ulogu, kako za proizvodnju plesnih materijala, tako i za koreografiju te dramaturško poslagivanje predstave. Posebice zvuk metronoma u trajanju od 10 BPM-a. Taj je vrlo spor metronom postao dramaturška i koreografska mjerna jedinica za različite segmente u predstavi. To je (koliko mi je poznato) najsporiji BPM, a jako zanimljiv zato što

je dovoljno dugačak da zaboravim da metronom postoji, a opet dovoljno kratak da ga percipiram kao ponavljanje i uređenost. U prvom se dijelu predstave čuje kao jednostavni otkucaj podebljan pokretima poput treptaja ili pogleda – primjerice na svaki otkucaj dižem pogled ili pogledam publiku. U prostoru se osim mene nalaze i razni objekti poput police sa mnogo zvučnika, mišolovke, vibrator, a naočala, papira, projekcije, grlenog mikrofona. Svi su oni upleteni u koreografiju i ritam odvijanja predstave. Mišolovke, na primjer, napinjem te otpuštam “na beat”, vibrator se pali “na beat”, a na sceni obješen lanac njiše se u ritmu 10 BPM-a. Grleni mikrofoni također igra važnu ulogu jer pojačava zvukove koji dolaze iz unutrašnjosti tijela. Dakle, svaki gutljaj ili grleni pokret okida mikrofoni i proizvodi zvuk.

U jednom dijelu predstave, uz ples, grlom proizvodim zvuk također u ritmu istog trajanja metronoma. Taj se otkucaj, regulirani ritam pojavljuje izvana, sa scene, iz tijela, titra kontinuirano kao da ga se ni ja ni publika ne možemo riješiti. Uvijek je tamo; kao kontrola kretanja, kao obrazac ponašanja. No zbog duljeg trajanja intervala između dva udarca, tijelo može nakratko pobjeći van njega pa se mora vratiti. No ipak, tijelo je njime vezano, sapeto, i ne može zaista van. Stroboskopski efekt koji spominješ posljednja je instanca te migracije izvora metronoma. Svjetla se pale i gase upravo tim tempom. I da, meni je super ako je tvoj dojam drugačiji od onog koji se nastoji postići. Važno mi je da postoji, a kako se radi o afektu, on i tako drugačije rezonira u svakome od nas.

UNA

Kako ti osjećaš ili doživljavaš vremensku logiku te predstave, uz te duge intervale između dva udarca?

ZRINKA

Hajde da na to odgovorim s dva citata, a oba koristimo u predstavi. Jedan je kitica T. S. Eliota iz *Četiri kvarteta*:

“Da biste došli do onog što niste morate putom na kojemu niste.

I ono što ne znate jedino je što znate

i ono što imate jest što nemate

i tamo gdje ste jest gdje niste.”⁶

Dakle, za mene, u plesu, uvijek je i tu i tamo, ni tu ni tamo.

6 T. S. Eliot, *Four Quartets*
(San Diego: Harcourt, 1971),
str. 28–29.

Drugi je iz *Sonic Warfare*,

“Noć je. Spavate, spokojno sanjate. Odjednom, tlo pod vama počinje se tresti. Trešnja se postepeno pojačava, gubite ravnotežu očajnički se hvatajući za koju god stabilnu stvar da se održite na nogama. Vibracije se penju vašim tijelom, stežu unutarnje organe sve dok ne stignu u prsa i grlo onemogućavajući disanje. Točno u momentu gušenja tlo pod vašim nogama se rastavlja, zijevarajući prema razjapljenom tamnom ponoru. Tiho vrišteći, spotičete se i padate, padate slobodnim padom u nešto što izgleda kao jama bez dna. A onda, bez najave, nekakva tvrda površina zaustavlja vaš pad. U bolnom trenutku sudara, kao da ste to mogli predvidjeti, budite se. Ali nema olakšanja jer u tom djeliću sekunde čujete prodoran zvuk koji vas šokira do srži. Ogledate se oko sebe, ali ne vidite ruševine. Iskačete iz kreveta, trčite van. I opet ne vidite ruševine. Što se dogodilo? Jedina stvar koja vam je trenutno jasna jest da nećete ponovno usnuti jer ovaj susret još uvijek odjekuje vašim tijelom.”⁷

7 Steve Goodman,
*Sonic Warfare: Sound, Affect,
and the Ecology of Fear*
(Cambridge, MA:
MIT Press, 2012).

Vrlo živopisno, zar ne? Taj citat je poput opisa utjecaja tog plesa na tijelo... Puno mi je značilo da mi pomogne definirati otkud vibracije i pokreti vibracija dolaze, gdje se otpuštaju.

UNA

Otkud dolaze?

ZRINKA

Sve te vibracije i ti ritmovi već jesu tu – zid ima svoju vibraciju, pod ima svoju vibraciju, sve vibrira na različitim frekvencijama. Objekti već imaju odnose u prostoru, proizvode neku dinamiku, a sve to utječe na moje tijelo. Između snažne naredbe metronomskog ritma i libidinalne želje za neuređenim vibracijama stvara se prostor gdje svi ti ritmovi dišu i isprepleću se.

UNA

Zanimalo bi me još kako *MANJE ZLO* funkcioni-
ra u društvenom i političkom smislu?

ZRINKA

Sve BADco. predstave do tada, a i kasnije pokušavaju adresirati neke goruće teme suvremenog društva. No opet, interes za opće i generalno sadrži i partikularan interes. Mislim da smo često nalazile osobne asocijacije u generičkim temama, iako nam osobno nije u fokusu predstave. U bavljenju važnim temama rekla bih da smo nalazile osobna zadovoljstva i smisao da se tom temom naprosto bavimo. Čak, da nas neke od tih tema jednostavno (bar mene) zabavljaju i vesele. Sve smo mi učenice brehtijanskog pristupa teatru koji nas pokušava osvijestiti, međutim s *Manjim zlom* sam pokušala ići nekim drugim putem. Svijet predstave govori nekim drugim sredstvima, onima koji nisu iz humanističkog registra nego afektivnog, začudnog, iz nerazumijevanja, nemogućnosti jasnog definiranja. Unutar BADco.-a uvijek je dominirala ideja da predstavom treniramo naše političko ja, a za mene je i moje osobno političko. Da, ima puno osobnog u *MANJEM ZLU*, činjenica da sam odabrala raditi baš tu predstavu, da je ona tako tamna, crna, podzemna. Ne znam što to govori o meni (smijeh), ali je dio osobne prirode. Ne bih rekla da je moj osobni odabir bio taj da predstava govori o etičkim problemima biranja između manjeg i većeg zla, ali sam svakako željela da nas sve zavibira, da nas ozebe i sretna sam da sam imala kolegice koje su rezonirale o temi drugačije.

UNA

Što je veće zlo?

ZRINKA

Veće je zlo ne govoriti o zlu.

UNA

IMA LI ŽIVOTA NA SCENI? – zašto ti je ta predstava važna, kako bi je koreografski opisala, ta kombinacija nije bacanje kocke?

ZRINKA

Ta je predstava počela tako da smo radile pojedinačno, a ne iz zajedničkog glasa. Možda smo pokušale raditi na zajedničkosti kroz heterogenosti. U prvoj verziji predstave svatko je od nas zvao odabranu suradnicu pa smo s njom radile na fragmentima u trajanju od 10 minuta. Ta je heterogenost pristupa svima dala ponešto, kao da je otvorila ono za što si nismo ranije dale prostora. Na svom sam fragmentu radila s Aleksandrom Janevom, Ana je radila s Oliverom Frlićem, Nikolina s Goranom Petercolom, a ostale pozvane umjetnice bile su Dubravko Mihanović, Jasenko Rasol, Željka Sančanin i Tanja Vrvilo. Naravno, kad smo krenule raditi na završnoj predstavi, onda smo predstavu “estetski unificirale” ali su kratki fragmenti, koreografije kratkog daha, ostale kao dramaturška srž. Ideja da sve te koreografije kratkog daha moraju biti cjelina, ali cjelina koja je svaki put sastavljena drugačije ovisno o mjestu izvedbe ili prilici ozbiljno mi je zanimljiva. Također, što je naš život dok smo na sceni, kako zrak, temperatura, moja težina djeluju na sam čin izvedbe, kako se stvaraju odnosi među nama, što je naša stvarnost dok smo u kazalištu.

UNA

Kakve veze ima terraforming, pretvaranje naseljenih planeta u svemiru u okolinu pogodnu za život s pitanjem što je stvarnost u scenskom prostoru, odnosno što je “stvarno” u teatru?

ZRINKA Čini mi se da puno BADco. predstava horizontalno povezuje pojmove, stvara *assemblage* ideja, povezuje nepovezivo u mrežu potencijala da se te veze vide drugačije. Te su veze ponekad vrlo krhke, no svakako su začudne i škakljive. Iako je *IMA LI ŽIVOTA NA SCENI?* svoj začetak našao u ideji *terraforminga*, zapravo želi iz različitih perspektiva prići ideji scenskog testiranja novih životnih i radnih uvjeta, odnosa, oblika života itd. Status stvarnosti u kazalištu joj je paralelni izazov, možda uspostavljen na leđima dojma da se kazalište sve više bavi “stvarnim ljudima” na sceni, iako neizbježno fikcionalizira odnose među ljudima, stvarima, činjenicama. Ipak, kazalište je uvijek naš zajednički čin i neka privremena zajednica. Pa mi u *IMA LI ŽIVOTA NA SCENI?* vježbamo novo lice uspostavljanja naše privremene zajednice.

SPAJANJE NESPOJIVOG

UNA Puno se govori o iscrpljivanju pojmova i tema u BADco.-u, ali nisam sigurna da BADco. i ja mislimo na isti opseg pojma kad kažemo “iscrpljivanje”?

ZRINKA Mislim da je iscrpljivanje teme za BADco.-ovo dovođenje različitih pojmova u korelaciju, iscrpljivanje kroz dovođenje teme u vezu s drugim pojmovima. Kada se neka tema dovodi u vezu s drugim pojmovima, ona ne ostaje “svoja”, promijenit će se jer joj neka druga dolazi u susret. Koreografski je, mislim, vrlo jasno – provedemo puno vremena tražeći različite varijante bazično istog pokreta. U dramaturškom smislu skupljamo razne asocijacije, stvaramo veze koje onda na probama organiziramo u scene, ali ne u smislu zaokruženih cjelina nego nekih izvedbenih pokušaja.

UNA Pravdan mi je rekao da mu je *LIGA VREMENA* najdraža predstava zato što je svatko od vas izvodio neki lik. Moram priznati da je i meni to smještanje imaginarnih lica u načelno ne-narativnu, ne-linearnu i ne-dramsku predstavu vrlo zanimljivo.

ZRINKA Mislim da je Pravdanu i inače nedostajalo u predstavama BADco.-a da se jasno kaže što smo i tko smo dok izvodimo. To je naravno definirano zadacima izvedbe, ali nikad nismo radile iz arhetipova ličnosti, tipologije karaktera ili uloge lika. Što se tiče *LIGE VREMENA*, sjećam se kao danas da je Sergej govorio da to što izvodimo nisu likovi nego figure. Zato što je lik u predstavi, bez obzira na to koliko je kompleksan, formiran kao neki lijevak, svodi ga se na jedno, a figura zadržava svoju kompleksnost i višeznačnost. Tako je svatko od nas zadržao kombinaciju nekoliko ideja. Moja je figura istovremeno bila Charlie Chaplin i Žena Stroj, Anina Gorila i Pilot, a Pravdanovi su bili UFO-naut i pionir.

UNA Kakve to veze ima s projekcijom utopijskog čovjeka?

ZRINKA U pripremi predstave puno smo čitali o idejama ruskih futurista, sovjetskih revolucionarnih pokreta vizije drugačije budućnosti, gledali sovjetske ekscentričke filmove i proučavali konstruktivističku, utopijsku arhitekturu. Čitali smo pjesme Vladimira Majakovskog, proučavali radove Júliusa Kollera, zamišljali put u Ameriku kroz Franza Kafku. Bili smo inspirirani utopijskom vizijom budućnosti koja se nikada nije dogodila, pokretom iz slapsticka, Karlom Rossmannom koji je otišao u Ameriku i nestao, King Kongom koji je skidao s neba američke avione, strojevima i preciznošću, Letećim proleterom i proizvodnjom Novog čovjeka. Utopijama koje su ostale utopije.

LIGA VREMENA je izvršavala kompleksnu operaciju u vremenu. Postavljali smo si pitanja poput: Što je sa svim prošlim budućim vremenima čije je vrijeme isteklo? Što kada temeljni društveni narativi više ne nude ključ za stvarnost? Kroz predstavu, njene parabole budućnosti i arheologiju ideja boljitka gledatelje vodimo Ana, Pravdan, Tomislav i ja – članovi *LIGE VREMENA*: ufolog, pilot, čovjek stroj i kozmonaut.

UNA

Kako si gradila Ženu Stroj i Charlie Chaplina?

ZRINKA

Moja je izvedbena figura bila sastavljena od Žene Stroja i Charlieja Chaplina. Njen izvedbeni stroj gradio se na idejama FEKS manifesta (Tvornica ekscentričnog glumca), kazališnog pokreta iz 20-ih godina prošlog stoljeća. FEKS je posebno zagovarao nelogičan stil izvedbe po uzoru na tjelesnost cirkuskih vratolomija, kao i na popularnost američke kinematografije tog razdoblja, slapsticka i Charlieja Chaplina. Jedno smo vrijeme proučavale slapstick koreografiju, humor proizveden serijalnošću pokreta. Strojna preciznost izvođenja Charlieja Chaplina odgovara vremenu industrijske revolucije i obećanja socio-ekonomskog boljitka. Gledajući te filmove nastojale smo shvatiti što njegovo tijelo radi da bi proizvelo humor, taj serijalni pokret, kao na tvorničkoj traci. Ako uzmemo za primjer jednu sekvencu Charlieja Chaplina, od ulaska u hodnik do toga da mu kanta vode završi na glavi i bude sav mokar, radi se zapravo o seriji različitih pokreta, od kojih se neki ponavljaju, a neki ne, o mnogim preciznim gestama koje drže našu pažnju, ponavljanjima s razlikom, a sve kako bi završio s “poantom” biti mokar jer mu je kanta pala na glavu. No do te poante, on je pao tri puta i ustao, stavio i skinuo kaput, okrenuo se na peti nevjerojatnom brzinom i virtuožnošću. On ide pa se vrati, jedna ruka ostaje, druga odlazi, lovi je kao da nije njegova. Time proizvodi polustrojni serijalni karakter, a tijelo kao da nije njegovo, iako njime

fantastično vlada. Koristi puno isjeckanog pokreta, facijalnih ekspresija. Svi su ti elementi bili dio izvedbe.

Što se tiče strukture predstave, *LIGA VREMENA* se može podijeliti na segmente i ona je zapravo jedan dugački serijalni niz. Koreografija je bila sastavljena od izvedbenih elemenata koje sam ranije spomenula, ali je povrh toga bila premrežena jednostavnim akcijama – iznošenjem objekata od papira iz ormara na scenu. Evo primjera jednog serijanog niza: uzmem papirnatu gorilu, stavim naočale i ulazim u svijet scene koji ima razne prepreke jer prolazi avion, gušći je zrak, gravitacija je presnažna. Spuštam se i dižem velikom brzinom, zaustavljam, u čudu pogledam, osluhnem, potrčim, naglo zamahnem rukom u kojoj držim papirnatu objekt, ali ju tik prije poda naglo zaustavim i usporim radnju. Naposljetku odložim objekt na preciznu točku u prostoru i krenem prema van brzim okretima, skoro se sudarivši s pilotkinjom na putu. Svatko je od nas imao slične serijalne sekvence obogaćene karakteristikama njihovih figura, Anina pilota-King Konga, Pravdanova Ufonauta i Tomislavova Kozmonauta, glavnog naratora.

UNA

Zašto su ti važne Promjene, što se tu koreografski i plesачki bitno dogodilo? Na *PROMJENAMA* ste surađivale s nekim plesāčicama i koreografkinjama koje inače nisu dio BADco. kolektiva, Sandrom Banić i Zrinkom Šimičić, kako su one utjecale na dinamiku grupe i koreografski proces?

ZRINKA

Promjene su bile jedna od prvih predstava na kojoj sam radila s BADco.-om. Prva je bila *MEMORIES ARE MADE OF THIS...IZVEDBENE BILJEŠKE* 2006., pa onda *Promjene* 2007. Kako je to bio naš zajednički početak, utoliko je meni bio plesāčki vrlo formativan. Kad sada razmišljam o toj predstavi, i dalje mi je neizmjereno draga



Fotografija s probe: Djevojka oko. Zrinka Užbinec. 2012. Fotografija: Tomislav Medak



LIGA VREMENA. Zrinka Užbinec. Hartera. Rijeka. 2009. Fotografija: BADco.
→ 10, 33, 36, 70, 88, 98, 181, 224, 225, 226, 227, 288, 289, 290, 384

jer smo vrlo intenzivno, predano i detaljno radile na plesu. Tematski doduše, mislim da ni dan-danas ne znam kako da razriješim problem da se o radu priča iz (privilegirane) perspektive umjetnika. Mi umjetnice jesmo ekstremno prekarne i nama je jasno koliko zapravo radimo, a koliko smo malo plaćene za to, ali se to, po meni, može problematizirati i tematizirati samo unutar umjetničke profesije. Kad se dovede u vezu s radnicom, nešto mi tu ne funkcionira. Problem plesačkog rada itekako postoji, koliko je cijenjen, prepoznat, važan, te je zaista fizički mukotrpan rad.

Vjerujem da je Nikolina puno više i detaljnije pričala o predstavi, no za mene su *PROMJENE* predstava o plesaćkom radu. Mi se puno trošimo u toj predstavi, puno plešemo, no u isto je vrijeme puno toga u mraku i u glomaznom kostimu tako da se detalji tog plesa uopće ne vide. Sama ta činjenica, što mislim da je scenski vrlo uspješno rješenje, može tematizirati ideju nevidljivog plesačkog rada. Mi se trošimo a učinak je slabo vidljiv. A dramaturg nam još leži u kutu (smijeh). Pitam(o) se jesmo li mi uhljebi, kako nas prozivaju, tko je tu mrav a tko cvrčak, jesmo li mi plesačice cvrčkice ili mravice radnice? Zanimljiva je to tema, baš iz perspektive plesačkog rada, i ideje plesačkog tijela koje je na usluzi koreografu ili na usluzi ideji, ili pak metamorfnosti tog tijela da može utjeloviti bilo koju ideju i očuditi vlastito tijelo. Obogaćujuće je bilo imati uz nas Sandru i Zrinku u timu jer su one sa sobom donijele drugačije metode rada i pristupa radu, što su nam bile zanimljive teme za razgovore.

UNA

Tad ste uveli iscrpljivanje kao metodologiju?

ZRINKA

Nisam sigurna da smo uveli iscrpljivanje u ovoj predstavi... Ali svakako jesmo ideju šuma, trenja i otpora u toku kretanja, što nam je i za kasnije ostalo stilski važna

okosnica. Najčešće se u suvremenom plesu vježba i njegu je sloboda kretanja kroz nezaustavljiv tok pokreta u tijelu, glatkoću, efikasnost. Mi smo utoliko išle protiv struje. Radile smo sa zaustavljanjima, otporima, neefikasnošću, izabirale mnogo, prenapregnuto, višak, pokazujući, tj. radeći na sceni i za scenu.

SAKUPLJANJE I UMNAŽANJE RITMOVA

NIKOLINA PRISTAŠ & GORAN SERGEJ PRISTAŠ

UNA Kako ste krenuli raditi *MANJE ZLO*?

SERGEJ Zrinka je željela raditi solo. Počeli smo se baviti temom kanibalizma preko priče o grčkom bogu Kronu koji proždire svoju djecu... Ali smo se, baveći se Kronom, okrenuli pitanju vremena i ritma. *MANJE ZLO* je prva predstava u kojoj se bavimo ritmoanalizom. Druga su *SPORE*, a treća

Ispravci ritma u HNK, po Pavličićevu *Dobrom duhu Zagreba*¹. Izvukli smo Lefebvrea, njegovu *Ritmoanalizu*², Niki je zanimao ritam i ritmičke strukture.

¹ Pavao Pavličić, *Dobri duh Zagreba* (Zagreb: Mozaik knjiga, 2016).

² Henri Lefebvre, *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life* (London, New York: Continuum, 2004), preveo Stuart Elden.

³ Steve Goodman, *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear* (Cambridge, MA: MIT Press, 2012).

NIKOLINA Zar nije *ritmoanaliza* došla s Goodmanom i njegovom knjigom *Sonic Warfare*³?

SERGEJ Da, ali to je kasnija faza. Došao sam sa slikom gdje Kron proždire vlastitu djecu jer sam preko tog mitskog lika htio otvoriti pitanje vremena i ući u cijeli problem ritmoanalize, prvo kroz pitanje vremena pa onda svih drugih koreografskih aspekata...

Međutim, tu se ništa posebno zanimljivo nije otvaralo, iako je Kron ostao prisutan. Tomi je poslije predlagao da se projekt, koji je na kraju nazvan *SPORE*, nazove

Kronos. To je bio radni naslov *SPORA*. Brzo nakon toga smo, čitajući *Ritmoanalizu*, došli do teme unutarnjih ritmova u tijelu, vibracija itd. I onda smo se bacili na *Sonic Warfare*. Cijela se tema ritma preselila na razinu bavljenja vibracijama, i rada sa zvukom u svrhu stvaranja situacije prijetnje, odnosno anksioznosti. To je bio jedan ulaz. Drugi ulaz je bio vezan uz to da smo Niki i ja razmišljali kako bi bilo zanimljivo napraviti koreografiju na neku glazbu, ali ne tako da se tu glazbu pušta nego da se svira koreografijom, da se stvori sliku zvuka preko intenziteta i ritmičkih struktura u koreografiji.

Zanimalo nas je što bi se zapravo moglo napraviti kako bi se evidentirala glazba u koreografiji, a da se ona ne izvodi. S vremenom smo proširili polje istraživanja na sve tipove vibracija, predglasa... Film Elema Klimova *Idi i gledaj / Иди и смотри* (1985) pojavio se kao referenca, scena kada dječak ostane bez sluha nakon bombardiranja, i čuje samo vibracije. U toj sceni zvuk samog filma postaje vrlo čudan, blizak tome kako on distorzirano čuje. I ta anksioznost koju stvori situacija oštećena sluha, to nam je isto bio zanimljiv ulaz u problematiku. Zvali smo braću Sinkauz da rade originalnu muziku, a ti i Zrinka ste radili na radionicama i pokušajima analize i korespondencije razumijevanja ritma u glazbi i ritma u plesu, je li tako?

NIKOLINA Tako je. Zrinka je inzistirala na radu s vibracijom, pulsacijom i oscilacijom. Željela je razmišljati o ritmu kao o vibraciji, a ja sam si željela razriješiti odnos metra i pokreta, zanimalo me postoji li neki drugačiji način da radim s vremenom koje otkucava, bez da organiziram pokret u odnosu na prethodno pisan ritam ili ritmičke obrasce. Do *MANJEG ZLA* nismo nikada mislili o tome kako vremenski strukturirati ples, pa da misao o vremenskom strukturiranju izvedbe bude dio procesa proizvodnje pokreta. Željela sam se baviti pokretom organiziranom u ravnomjerne vremenske jedinice, a to je stvaralo tenzije

sa Zrinkom koja se htjela maknuti što dalje od metra i ići u organskiji tip pokreta, vibracije i oscilacije. I u toj tenziji nastala je koreografija. Primjer za to je prva sekvenca. Moj prijedlog je bio da radimo s nemoguće sporim otkucajima od 10 bpm, sedam sekundi prođe između jednog i drugog otkucaja. Zanimalo me je li moguće integrirati takav spori tempo u izvedbu tako da se osjeti u tijelu kao strani ritam, neminovnost koja ne posustaje. Od početka scene čuje se metronom koji otkucava u brzini od 10 bpm, Zrinka ulazi u izvedbeni prostor, postavlja klopke za miševе, napinje ih, pregledava izvedbeni prostor, izvodi materijale dosegа i iz njih ulazi u fragmente plesnih materijala, kombinira sve to. Međutim, dok izvodi pokrete i radnje koje imaju vlastiti, organski ritam, metronom je prekida jer na svaki otkucaj metronoma mora podići pogled u publiku, trepnuti i ponekad se nasmiješiti. Metar razrezuje i fragmentira njene akcije mehanički, on prekida njen ritam, jer ona nakon prekida mora odlučiti hoće li nastaviti akciju u kojoj je bila prije otkucaja ili krenuti u novu. Do kraja scene Zrinka mora postaviti i napeti sve klopke za miševе i uvesti plesne materijale. Otkucaji metronoma čine prizor napetim jer ako klopku nije napela u milisekundi prije otkucaja mora ispustiti klopku i brzo odmaknuti prste da je klopka ne uštiple. To mi je jedna od boljih plesačko-koreografskih scena koje smo napravili, a Zrinkina izvedba uvijek fascinantna. Užasno je uzbudljivo to gledati jer bez obzira na Zrinkinu vještinu, rizik uvijek postoji.

UNA

Kako tako velik razmak između udaraca možeš uopće percipirati kao ritam?

NIKOLINA

Moraš usporiti percepciju. S vremenom Zrinka je savršeno internalizirala taj *beat*, točno je znala koliko traje taj interval. Zanimljivo je za nekog tko gleda izvana, već zaboraviš da postoji *beat*, da postoji neka pulsacija, pa se iznenadiš kada ga čuješ, toliko je naše

tijelo nenaviknuto na sporu pulsaciju. Da bi se tako spora pulsacija uopće percipirala kao pulsacija, potreban je mir, usporavanje osjetila i tijela. Svima nam je bio uzbudljiva ta usporena pulsacija; Zrinka bi plesala i pokušavala točno markirati otkucaje metronoma, i u početku se stalno događalo da ona reagira ili netom prije ili nakon otkucaja. To je proizvodilo jako zanimljivo “štucanje” u njenoj izvedbi, borila se s usmjeravanjem pažnje.

SERGEJ

S vremenom je ona stvorila osjetljivost na taj *beat*, tako da smo se poslije bavili time kad reagira, prehodi li njezin impuls ili biva diktiran udarima metronoma: kad je točno na metronomu, a kad nakon. Odluka o tome što izvodiš prema tom *beatu* drugačije se vidi i na sceni, izvedeš li prvo nešto pa onda *beat* postaje zaključak tvog impulsa, ili koincidira s njim ili je znak da kreneš.

MJERODAVNO ZA MJERU

NIKOLINA

Radi se o milisekundama. Mislim da je naše najveće postignuće ili uvid proizašao iz tenzije između Zrinke i mene. Forsirala sam mjereno vrijeme, a ona je htjela bježati, a istovremeno ima stvarno sjajan osjećaj za ritam i vrijeme. Pregovaranje između ta dva interesa proizveo je ono što mi je najzanimljivije u tom radu – da tijelo i pokret počnu rastezati logiku takta. Nije takt taj koji diktira kada su akcenti u pokretu, odnosno da se pokušava napraviti da pokreti padaju na akcente u glazbi kao što je to uobičajeno u nekom konvencionalnom odnosu između glazbe i plesa, gdje ples prati glazbu. Ovdje se zapravo dogodilo nešto drugačije, da plešuće tijelo počine rastezati tu logiku percepcije takta. Druga je stvar da je Zrinkino tijelo kroz prakse izvedbe postalo mjerodavno za mjeru. Zrinka je na kraju s tim tako dobro baratala, mogla se igrati. Kontraintuitivno je, i bilo je traumatično u početku, jer u

pokretu je većina nas uvijek blizu ritmu od 80 otkucaja u minuti, to je ritam otkucaj srca, ritam koraka.

SERGEJ

Iz tog inicijalnog aspekta otvorile su se dvije dramaturške linije. Jedna je da se u predstavu uvedu četiri tipa metronoma. Prvi je otkucaj digitalnog metronoma koji se čuje na početku; drugi je mehanički metronom: lanac koji se ljulja u prostoru; treći je unutarnji metronom: Zrinka u jednom trenutku sama daje zvuk kada grlenim mikrofonom reproducira opet taj isti *beat*, istu tu mjeru; a četvrti je svjetlosni metronom: paljenje i gašenje senzorski vođenih svjetala kada se vizualno pojavljuje ta mjera.

Gledali smo što se događa s plesnim materijalom kroz četiri tipa mjerenja. A drugo što je bilo dramaturški važno je kako se tijelo može držati u takvu okolišu koji ima različite tipove proizvodnje vibracija – kao neka vrsta prijenosnika, kao medij između različitih tipova vibracija koji ih uvezuje s mjerama koje detektira u prostoru.

Zrinka svojim tijelom daje kontinuitet različitim vibracijskim i mjernim instrumentima. U prostoru imamo čak i neke skrivene predmete, tamo je vibrator, erotsko pomagalo koje u jednom trenutku samo počne plesati po sceni, pa vibracijski zvučnik, koji funkcionira tako da ga se zalijepi na neku površinu i on reproducira fragment iz drugog dijela spjeva *Four Quartets* T. S. Eliota, "East Cooker", koji se ponavlja u *loopu*...

You say I am repeating

Something I have said before. I shall say it again.

Shall I say it again? In order to arrive there,

To arrive where you are, to get from where you are not,

You must go by a way wherein there is no ecstasy.

In order to arrive at what you do not know

You must go by a way which is the way of ignorance.

In order to possess what you do not possess

You must go by the way of dispossession.

In order to arrive at what you are not
You must go through the way in which you are not.
And what you do not know is the only thing you know
And what you own is what you do not own
And where you are is where you are
not.⁴

⁴ T. S. Eliot, *Four Quartets*
(San Diego: Harcourt, 1971),
str. 28–29.

Tu su i vibracije polica – kad se uključi vibrator, onda cijela polica, krcata zvučnicima, počinje vibrirati.

UNA

Koliko je tih metronoma na sceni? Čini se kao da ih je bezbroj.

SERGEJ

Nema niti jedan metronom na sceni, čuje se samo u snimci na početku, potom brzo nestane. Poslije se pojavljuje lanac koji Zrinka zaljulja i onda Zrinkino otkućavanje unutarnjim zvukom u grlu koji se čuje preko grlenog mikrofona. Na koncu Zrinka svjetla pali pokretom, a ona su programirana da se nakon određenog vremena sama gase.

NIKOLINA

Stavili smo kompjutorski promijenjen zvuk metronoma jer bi te originalan zvuk izludio. Zvuk metronoma je toliko iritantan, čak ni 10 bpm ne možeš podnijeti!

SERGEJ

Ima još jedan detalj, preko grlenog se mikrofona čuje Zrinkino srce kad se zadiše, pa zvuk rasvjete... za osvjetljavanje se koriste gotovo isključivo dija projektori koji imaju svoj šum i vibracije, pa onda veliki videoprojektori koji u pozadini stalno proizvode taj šum iza gledatelja, to brujanje. Tu je još i pomicanje karusela dija projektoru koje proizvodi svoj ritam. U predstavi je cijeli niz različitih uređaja koji se ozvučuju i proizvode vibracije, a Zrinkin materijal im daje kontinuitet.

KOLEKTIVNI SOLO

UNA Svaki put kada netko kaže da je to solo iznenađim se jer se toliko puno toga događa na sceni. Različite stvari počinju zadobivati obilježja scenskog entiteta, gdje je Zrinka samo jedna među mnoštvom...

SERGEJ Da, mi smo ga jedno vrijeme zvali kolektivni solo, a onda smo promijenili u solo procesiju, dance macabre... U nekom je trenutku počeo izgledati kao slika mrtvačkog plesa, ali sažeta u jedno višestruko tijelo. Tako je i došla u predstavu projekcija kostura koji se sablasno pojavljuje samo ukoliko Zrinka na točno određenom mjestu stavi velik list papira kakve povremeno pušta da lebde u prostoru.

NIKOLINA A i u *POLUIINTERPRETACIJAMA* sam ja sama na sceni, a jedna od polazišnih ideja je bila da sve ono što je nemrtvo, odnosno neživo u mojoj okolini zapravo postaju moji partneri na sceni – lutka zeca, stativ, majica, kablovi koji su u prostoru... nežive stvari oživljavaju. Ali vratit ću se na ovo pitanje razumijevanja toga što je ritam. Kako mi danas kao plesačice možemo raditi u odnosu na nešto što zovemo ritmom? I onda, vraćajući se na Lefebvrea koji ritam promišlja ne samo u metričkom, organizacijskom kontekstu, već pretpostavlja da postoje ritmovi na razini našeg tijela, od ritma srca do toga kako naš mozak usmjerava naše hodaње – kada hodamo ne razmišljamo o tome kojim ritmom hodamo, do ritma naših hormona u tijelu...

SERGEJ ... ritma spavanja, rada, ...

NIKOLINA ... vibracijskog i pulsotvornog pokreta naših stanica koji uvijek ide u pravilnim otkucavanjima, znači

naše tijelo je kao neki kao buket ritmova...

UNA To su ritmičke strukture svakodnevice?

NIKOLINA Da, mnogi su ritmovi nevidljivi. Ritam vlaženja naših očiju tako da trepnemo ima neku svoju pravilnost, ali mi o tome ne razmišljamo. To smo pokušavali izvući na vidjelo u predstavi. Ne možeš direktno pokazati pulsiranje stanica u tijelu. Pokušavaš neki fenomen prevesti iz jednog medija u drugi tako da ga postanemo svjesni kroz taj drugi medij. Zrinka radi i s treptanjem, i zato je vjerojatno ono došlo s pogledom koji se otvara, koji bljesne u publiku, da vidiš oči koje inače ne primjećuješ jer ritam treptaja ne primjećuješ kao element sveukupnog ritma lica...

SERGEJ Vito Acconci je imao seriju performansa pod nazivom *Blinks*. Hodao je s fotoaparatom po gradu i svaki put kad bi trepnuo škljocnuo bi fotoaparatom i bilježio samo ono što nije mogao vidjeti.

NIKOLINA ... ritam disanja koji čuješ kroz zvučnike ili ritam njezina srca koji čuješ kroz mikrofona, drugi se ritmovi u tijelu ne mogu naprosto pokazati na taj način. Postoje još i ti cirkadijalni ritmovi u kojima svi živimo, dan-noć, mjesečevi ritmovi, godišnja doma, ritmovi na koji je naše tijelo naviklo. Noćna povorka ili noćna predstava, tek u noćnim satima kada nije namijenjeno našem tijelu da bude budno i aktivno, ono se otvara takvim nekim čudnovatim ritmovima. Ako si budan kada ne trebaš biti budan tijelo postane izuzetno osjetljivo na okoliš, na zvukove, vizualne podražaje..., sve te počinje smetati jer tijelo je u vremenu spavanja, a budno je. To su neke dvije stvari, a treća stvar su društveni ritmovi. Ideš na posao od toliko do toliko sati, moraš se pojaviti na tom mjestu tad i tad, društveni

kontekst tvom tijelu uvjetuje da se ponaša na određeni način. Četvrta razina je ta Goodmanova razina, ideja *Sonic Warfare*. Goodman razotkriva načine soničnog rata, razvoj tehnologija mučenja ljudi zvukom. Interes za te teme proizlazi s jedne strane iz naše osjetljivosti prema zvukovima svijeta u koji smo uronjeni.

SERGEJ Zapravo je riječ o stvaranju prijatne zvukom, samo mučenje je manje prisutno.

NIKOLINA Knjiga počinje opisom iskustva čovjeka koji ne može spavati, iako ne čuje ništa konkretno, ali nešto ga muči. Ta se slika pretvara u sliku općeg urušavanja prostora, bombardiranja. Razvija ideju da smo uronjeni u zvukove kojih uopće nismo svjesni, dakle da ni jedan prostor nije gluh prostor i da nam prostor bez zvukova proizvodi veliku anksioznost. Bombardirani smo zvukovima koji mogu utjecati na naše raspoloženje, a toga uopće nismo ni svjesni.

Recimo, hodaš po llici i škripi tramvaj, ljudi pričaju, zvone telefoni, auti koče, čuješ još razne glazbe, zvuk pneumatskih bušilica i lavež psa... sve to može iziritirati živčani sustav bez da smo svjesni da smo u pobuđenom stanju. To pobuđeno, uznemireno stanje postalo je naše normalno stanje. Neki ljudi vole Mozarta, neki Beethovena, a studije kažu da postoji fiziološko utemeljenje za to. Naš mozak operira na određenim frekvencijama, nešto mu više, a nešto manje odgovara.

Iz zvučne torture, bogatstva zvuka, mogu izaći pozitivne stvari, Zrinka se kroz to probija, pokušava to probaviti kroz svoju tjelesnost, kroz pokret. Kada čuješ zvuk aviona nad glavom, zato što imamo iskustvo rata, nije nam svejedno, pomislimo i na opasnost, da to nije možda samo test, to je učinak iskustva rata, jednom smo to čuli i to smo čuli jednom za sva vremena. Naše je tijelo jako dobro zapamtilo iskustvo tog zvuka.

UNA Kad postavljaš koreografiju koju ne izvodiš, plešeš li i ti ili si u poziciji nekog vanjskog oka?

NIKOLINA Obično plešem, ali sa Zrinkom nisam plesala. Bilo je bitno da ona *izađe*. Nekoliko proba smo radile zajedno, ali kako je to njen solo, nije bilo mjesta tuđem vokabularu. Njeno je tijelo to moralo proizvesti. Kada moram posredovati, recimo kada smo radili *SPORE*, imala sam potrebu plesati na probama da saznam u vlastitom iskustvu je li to što tražim od plesačica izvedivo. Ako ja sama ne znam da se mogu vrtjeti dvije minute bez da mi se zavrti u glavi, onda to ne mogu tražiti od plesačica.

SERGEJ Da, jer nije isto što možeš u prvoj minuti, što možeš nakon 90 sekundi, a što možeš nakon druge minute u okretu.

NIKOLINA Bitno mi je da osjetim, da mogu reći: "Aha, ovdje je problem, ovdje se moram malo povući" jer jedna je stvar je da guraš nešto što želiš vidjeti, a druga je stvar što je zapravo izvedivo...

SERGEJ Ali vrlo rijetko radimo tako da se oponaša to kako netko radi...

NIKOLINA Pa nije baš, dugi niz godina je to bilo tako, uvijek je nečije tijelo bilo izvor.

SERGEJ Da, ali ti nikada nisi radila tako da bi napravila sekvencu, pokazala je izvođačicama i očekivala da je ponove. Uvijek smo imali ideju što smo htjeli da se napravi u plesu, o tome smo razgovarali, netko je probao ovo ili ono,

i onda smo to pokušali artikulirati. Nije se nikad dogodilo da dođem na probu, sjedim i gledam i ne znam što ti plešeš pa onda mi sad pričamo: “Da, baš je to dobro, ajde sad vi plešite isto tako”. Dobar je primjer kako se razvijao materijal za *MEMORIES ARE MADE OF THIS*. Zadatak je bio improvizacija, gdje sam sugerirao da bi bilo zanimljivo boriti se protiv inercije. Izvođačice su to pokušavale i na momente bi uspjele, ali ja nisam nikako riječima uspio objasniti što je to – kada se dogodi to što mi je zanimljivo.

Ja njima nisam mogao pokazati: “E sad napravite ovo, ovo i ovo”, i onda je Nikolina rekla: “Snimi nas pa ćeš nam pokazati kad ti *to nešto* vidiš”. I onda sam to snimao, ali sam ne razmišljajući okrenuo kameru za 90 stupnjeva tako da ih dobijem po vertikali, da mogu što bliže prići. I kad smo to pustili na ekranu, dobili smo sliku zaokrenutu za 90 stupnjeva, pod je bio na lijevoj strani a plesačice su plesale vodoravno.

Ono što je zapravo bilo zanimljivo je da je gravitacija postala jako vidljiva: ako zamutiš pogled i zamisliš da je to uobičajena situacija, imaš osjećaj da plesača stalno nešto vuče u stranu, kao da ih nevidljiva sila opetovano udara u centar tijela i izmiče tlo pod nogama. I to je postala alatka s kojom smo mogli komunicirati: “Vidiš, nešto te vuče, trebaš se izboriti da ne odeš do kraja tamo, da radiš s *kontraimpulsom*”. Potom smo se u studiji bavili *kontraimpulsom*, skraćanjem impulsa, izbačajima, svim onim što je stvaralo dojam da plesačice nalaze načina kako poništiti rad težine i inercije. Na neki način to je postalo i dijelom budućeg izričaja, a i jedna od alatki u *WHATEVER DANCE TOOLBOX*
→ 281, 366, 398 namijenjena je upravo radu na *kontraimpulsu*.

VERBALIZACIJA PLESAČKIH HABITUSA

UNA Možeš li mi opisati plesачki habitus svake od vas?

NIKOLINA

U našim smo procesima uvijek trošili puno vremena na analizu plesa svakoga od nas. Puno smo se promatrali, tražili smo riječi da opisujemo ono što vidimo ne bi li gradili dijeljeno znanje o tome što se proizvodi. Kako smo se stalno izmjenjivali na pozicijama, plešeš-gledaš-govoriš, tako se konsolidirao jezik međusobnog razumijevanja; i onaj verbalni i onaj plesno-koreografski. Kada gledaš Anu, Zrinku, Pravdana i mene da skupa plešemo, jasno je da nismo ujednačeni u pokretu, ni u stilu ni u ritmu, ali vidljivo je da pripadamo istom načinu razmišljanja o plesu, istom koreografskom prosedeu. U procesu rada na *1 SIROMAŠAN / JEDAN 0* analizirali smo “sliku plesa” svakoga od nas, onaj prvi utisak koji naše plesanje proizvede u očima dramaturga te slijed asocijacija koji imaju kad nas promatraju. O plesu više volim misliti kao o šumu nego kao o mediju komunikacije, ali unatoč tome svaki od nas ima specifičnu logiku donošenja odluka, specifičan osjećaj za ritam, dijapazon pokreta i kvaliteta njihove izvedbe koji se neosviješteno potkradaju i ponavljaju, sposobnost da se drži interes, snaga, koordinacijska vještina, sklonost riziku...

Sve se to materijalizira u plesu koji nema koreografsko usmjerenje i to smo nazivali “slikom plesa”. Pravdanov ples opisan je kao kretanje koje stalno negdje teče, pokreti se valjaju jedan preko drugog, ponavljaju i pomalo mijenjaju kroz vrijeme, nema štucanja, niti interesa za sitnice, ali istovremeno se proizvodi ideja sile i očekivanja da se može naglo i neočekivano predomisлити, obrušiti se, promijeniti tijek, iako to ne čini često. I Pravdan uvijek nađe načina da napravi nešto što će gledatelju izmamiti smijeh na lice, ima humora u njegovoj logici korištenja tijela, s Pravdanom uvijek imaš osjećaj da zna točno što radi i kamo je krenuo. Tomi je rekao da on kad gleda Pravdana ima osjećaj kao da jede neki fini, krepki *potage*...

I dan-danas ne znam zašto je upotrijebio tu metaforu, ali povezala sam to s puninom okusa koja Tomija asocira na užitak koji doživljava kad gleda Pravdana u plesu. Zrinkino kretanje je opisano kao stalno mijenjanje oblika, dijelova

tijela i tijela u cjelini, mijenjanje koje ide na rez i uključuje promjenu u veličini pokreta, od definicije najsitnijih detalja u pokretima glave, ramena, nogu, do velikih zahvata u preoblikovanju cijelog tijela. Voli se ponekad igrati s neodlučnošću oko smjera u kojem će pokret na kraju otići, kao da igra ping pong s pokretima. Brza je u promjenama odluka i nepredvidljiva, laka. Zrinka je s vremenom dobila smirenost u izvedbi, strpljenje za trajanje, postala svjesnija svoje scenske karizme, dobila samopouzdanje i sigurnost pred publikom, izgubila osjećaj da je u dostizanju neke idealne izvedbe, a umjesto toga je nastupilo povjerenje u vlastitu maštovitost i plesački kapacitet koje stvara predvjetu da se pred publikom uistinu odvije proces stvaranja, namjesto procesa reproduciranja. Anin ples je opisan kao kompaktna skokovitost. Ana nije toliko usmjerena na rad s minucioznim detaljima pokreta, više priziva sliku mačke koja lovi leptira. Vrlo je vješta u promjenama smjera kretanja centra tijela, često se zaleti nekamo i onda odustane od te usmjerenosti da bi započela neki drugi pokret niotkuda. A moj pokret se može opisati kao tijelo nepredvidljiva ritma u stalnom graduiranom padu u svim smjerovima, tijelo koje se zaustavi kad ne očekuješ, u pozicijama koje ne očekuješ, uspostavi trenutnu stabilnost samo da bi opet odnekud, najčešće od ispod, došao pokret koji će me zavrtjeti u sljedeći pad, baciti u skok ili zaustaviti, zakočiti.

DEKONSTRUKTIVISTIČKA ARHITEKTURA PRETVORENA U KOMPOZICIJSKU LOGIKU PLESA

UNA

Taj moment verbalizacije tjelesnog, mislim da je jako dragocjena vježba, u tome ne ustrajemo dovoljno.

NIKOLINA

Apsolutno. Mi smo uvijek tražili novo tijelo, pitanje je uvijek bilo koje novo tijelo možemo imati u ovoj predstavi? Ne bismo krenuli plesati nego bismo se prvo

pitali kako bi se moglo plesati u odnosu na teme i probleme kojima se u procesu bavimo. Sergej je sad govorio o tome kako smo greškom, njegovim okretanjem kamere, došli do jednog važnog uvida o inerciji našeg rada s gravitacijom u procesu *MEMORIES*: da većina naših pokreta kreće od tijela pa van u kinesferu te da se, putujući spiralno kroz zglobove, vrlo brzo smiruje u uzemljenju. Gledanje videoslike okrenute za 90° osvijestilo nam je pitanje: zašto ne bismo razmišljali kao da gravitacija na naše tijelo djeluje lateralno, da ne puštamo tijelu da se predaje sili prema dolje nego da sila djeluje lateralno na naš centar, naše ruke, noge i glavu, a to proizvodi sasvim drugačiji, prilično zahtjevan, način plesanja, novo tijelo.

Za koreografiju u *MEMORIES* nam je bila važna koncepcija dekonstruktivističke arhitekture Bernarda Tschumija zato što ona prvo eksplodira strukturu arhitektonskog prostora na skup točaka, linija i ploha i potom ih spaja na način koji je prethodno bio arhitektonski nezamisliv; oblici, plohe i volumeni prodiru jedan kroz drugog, savijaju se, sudaraju, bivaju prepolovljeni, rasuti i slično. Bila nam je uzbudljiva i inspirativna zamisao da pokušamo o našem plesu misliti kroz ideje Bernarda Tschumija u njegovu projektu *Parc de la Villette* u Parizu, da izvučemo načela mišljenja konstrukcije prostora i primijenimo ih kao niz bilježaka u kompoziciji pokreta. Ovako bih onda mogla aproksimirati tijek svojih misli kada plešem: donji dio tijela mi je dio nakošenog kubusa s kojim će se sudariti kugla i instalirati u desnoj strani mog tijela, kada se novonastali oblik umiri iz zemlje će izroniti stup, podići moje tijelo i zakrenuti ga za 45° ulijevo, potom će mi tlo kliznuti pod nogama i srušiti sve, na centru tijela izvući će se trokutni volumen pri čemu će kroz koljena proletjeti ploha i momentalno transformirati oblik mog tijela. Odozgo me stešnjava zid i gura prema podu, a bočno ulijeće stubište, i moja desna ruka i glava momentalno postaju njegovim dijelom...

Znači, koncept dekonstruktivističke arhitekture pretvoren je u kompozicijsku logiku plesa. Rezultat je tijelo koje, kako

je to opisala Mette Ingvarsten, izgleda kao da je zaboravilo plesati, kao da je zaboravilo na pravilnosti vlastite arhitektonske strukture kao i logiku odnosa s gravitacijom. Zato je bilo ključno ovo osvješćavanje važnosti rada s jakom lateralnom silom jer ako nema tog naglog izboja iz centra tijela prema van od aksijalne osi nemoguće je pobjeći od inercijskog načina kretanja koje glatko, bez otpora i šumova, funkcionira s gravitacijom, kretanja koje je duboko upisano u naš živčani sustav s godinama treninga u suvremenom plesu.

SERGEJ

Ne znam bih li se složio s tim da smo od predstave do predstave tražili “novo tijelo”, mislim da to nije bila opcija jer ste vas četvero različiti plesači. Mislim da smo tražili samo nov operativni model među tijelima, neku pretpostavku koja će učiniti da ta tijela zajedno rade, a koji bi uveo ta četiri modusa izvedbe. Nekad je to bio ritam, nekad nametnuta formalizacija poput sleta ili izlazaka kroz vrata, nekad je to bilo sažimanje slike, nekad konformacija s drugim objektima...

Mislim da je Zrinka uvijek imala neki konstruktivistički pristup plesu, da je više izvođačica konstrukta, znali smo se šaliti da je ona transformer, da uvijek objedinjuje mehaničnost nekog drugog, vanjskog tijela i vlastitu pulsaciju. Ti, Nikolina, imaš neki drugačiji multiplicitet u tijelu koji ima registar prgavosti, registar erotičnosti, registar nemara spram forme, s vremenom je i bol dobila svoj registar i da onda tim različitim registrima daješ izraz. Kod Pravdana je meni uvijek bio najzanimljiviji *glitch*, kod njega postoji neko propucavanje sadržaja koje ne pripada samo logici plesa i toga što on izvodi kao tehnički plesač nego onog što izlazi iz korespondencije s njegovom osobnom imaginacijom i s tim kako njegovo tijelo u zadanom trenutku može odgovoriti na operativni zahtjev koreografije. Kod Ane mi se čini da su odluke uvijek bile eksternalizirane, ona ima jako postavljenu logiku svijesti da je viđena i da stvari koje ona radi korespondiraju s onim

koji gleda, ne toliko internalizirano u logici rada, nego više u logici slike. To su četiri jednostavno različita registra zbog kojih se stvari nekad jednostavno nisu mogle seliti iz jednog u drugi, odnosno ako ih hoćeš staviti u korespondenciju, moraš je tražiti na nekoj drugoj razini... Kod Pravdana je najbolje funkcioniralo stvoriti neku sliku koju bi on sebi preveo u neko kretanje. Pravdanu kažeš nešto, Max Headroom⁵, i Pravdan zna što to je u pokretu. A recimo Nikolina na te slike nije dobro reagirala, njoj je to čak bilo i odbojno, zanimalo ju je ono što treba raditi, kako misliti to što proizvodi... S tim da ste se svi mijenjali, mislim da je recimo rad s *dahom* na *IMA LI ŽIVOTA NA SCENI?* bitno promijenio Zrinkin rad s tijelom...

⁵ Izmišljena TV osobnost koja predstavlja umjetnu inteligenciju. Prvi put se pojavio 1985. u *cyberpunk* TV filmu istog naziva, a glumio ga je Matt Frewer. Dojam kompjutorski generirane pojavnosti postignut je šminkom i jakim osvjetljenjem na plavoj pozadini.

NIKOLINA

Vidiš, moguće je i da je *MANJE ZLO* izašlo iz neke logike Zrinkina sola u *IMA LI ŽIVOTA NA SCENI?* Zrinka se tamo bavila dahom i time kako ritam disanja ulazi u interakciju s ritmom kretanja, ali ne tako da dah postane mjera. Kako se tijelo zagrijava, tako se i disanje mijenja. Kada inzistiraš da disanje bude u sporijem ritmu dok se tijelo brže kreće, i obrnuto, počinješ biti svjestan izvođačke kontrole u ritmu disanja, taj ritam onda nije više nešto što prati i podržava kretanje nego zvuk kretanja mehanizma disanja koji se odvaja od drugih pokreta. Tako da je Zrinka radila sa situacijom gdje pokret traje dugo, a ima pet, šest izdisaja od početka do kraja tog pokreta pa onda da se povremeno igra s *beatom* disanja...

SERGEJ

Meni se čini da je za Zrinku bio važan onaj trenutak u kojem je proizvela svoju prvu bitnu promjenu u odnosu na ono s čim je ušla u BADco. To se dogodilo u *LIGI VREMENA* kad je preuzela Pravdanov serijski materijal. Zrinka je prvi put pravu vidljivost dobila u *LIGI VREMENA*.



IMA LI ŽIVOTA NA SCENI? Zrinka Užbinec, Pravdan Devlahović. HKD. Rijeka. 2012.
Fotografija: BADco. → 36, 40, 181, 187, 191, 206, 223, 224, 249, 260, 285

UNA Misliš da se emancipirala kao izvođač?

SERGEJ U serijalnoj logici kompozicije pokreta našla je nešto što rasterećuje njenu pažnju kad pleše.

UNA Nikolina, koliko tebi znači kinestetička empatija? Kad gledaš Zrinku, plešeš li s njom? Kad je gledaš, možeš li osjetiti što joj se događa dok izvodi neke stvari?

NIKOLINA Iskreno, ne. Mislim, ne mogu to niti za svoju izvedbu sa sigurnošću reći, kada gledam snimku, da znam što mi je u nekom specifičnom trenutku strujalo glavom, dapače, čak se iznenadim i pitam što me navelo da napravim ovaj ili onaj pokret. Što se tiče kinestetičke empatije, ne znam uistinu. Ono što mene zanima je kako inteligencija plesačice radi u složenim uvjetovanjima. To me najviše fascinira. Ne bih rekla da plešem s njom, više bih rekla da pratim tijek odmatanja njenih odluka. To mi je zanimljivo kod Zrinke i kod dobrog plesa općenito – ta nepredvidljivost. Koreografski me to najviše i zanima: kako stvoriti uvjete da izvođačica ima dovoljno slobode u odlučivanju da bude nepredvidljiva, a da istovremeno ne počne plesati neku desetu predstavu. I sad u *SPORAMA*, kad gledam Ivanu, ona donese neku mirnoću, stabilnost, s njom uvijek znaš da će napraviti točno ono što smo dogovorile, dok Lana donese neku iznenadnu živost, visprenost, Ana donese sinkopu, akcente, napetost i iznenađenje... a ono što me najviše uzbuđuje je kako one na licu mjesta rade jedna s drugom i s okolišem.

UNA Je li ti se nekad desilo da u predstavi izađeš iz predstave?

NIKOLINA U trenutku izvedbe u posebnom sam stanju koncentracije. Kad izađem iz tog svijeta znači da mi je pukla koncentracija. Ne događa se to često. Imala sam grozno iskustvo u New Yorku. Svezala sam si grleni mikrofona na mašnicu, ali mi se odvezao, na samom početku predstave. Zavezala sam još jednom, opet je pao, a onda sam tako zavezala da sam se gotovo ugušila tijekom predstave.

UNA Zvučni, a osobito svjetlosni elementi *MANJEG ZLA*, ispočetka meditativni, prema kraju predstave postaju izrazito agresivni. "Vibracije se penju vašim tijelom, stežu unutarnje organe sve dok ne stignu u prsa i grlo onemogućavajući disanje." Ovaj citat Stevea Goodmana iz knjige *Sonic Warfare* jest vrlo precizan opis doživljaja predstave, iako mu to naravno nije referentno područje. Zašto ste tako ravnomjerno gradirali intenzitete?

SERGEJ Rađeno je tako da krene s prolomom zvuka koji je ritmički i onda se nakon bombardiranja pojavljuju različite razine prisutnosti tih zvukova, ritmova, šumova, događaju se neke mutacije i neke modulacije, ali predstava sve više raste prema onom zadnjem zvuku gdje njegovu logiku poprima i svjetlo.

NIKOLINA Radili smo ovako: Zrinka bi nešto napravila, pa su braća Sinkauzi odgovorili na tu koreografiju, ili bi nešto predložili, i onda bi to Zrinka prevodila u ples. Njeni pokreti su bili direktno prevođenje onoga što je bilo u glazbi, ili obrnuto. Ako imaš neki zvuk koji je kontinuitet, imaš neku vibraciju, onda paralelno s tim ide događanje u tijelu, pa akcenti, pa kombiniranje, a sa Sinkauzima razgovor o tome kako je strukturiran taj dio glazbe i onda se to vraća u ples. Zrinka je imala vrlo zeznut zadatak: da od tih fragmenata napravi jedinstvenu cjelinu. A Sinkauzi su predlagali fragmente. Nisu bili potpuno heterogeni, ali opet, nije to lako složiti u jednu

zvučnu cjelinu kad kreneš komponirati. S tim da je Alen napravio 11 varijanti kompozicije prije finalne varijante...

SERGEJ Ono što Zrinka radi na kraju, isto je ono što radi na početku, kad pleše taj veliki solo bez glazbe. Tako da se ne dižu bitno intenziteti u samom plesu, nego u okolišu.

NIKOLINA Zrinka je napravila cijeli solo na glazbu, prevodeći muzičku logiku u logiku kompozicije pokreta. Potom su Sinkauzi vlastitu glazbu opisali riječima. To smo snimili kao novi skor za Zrinkinu izvedbu, oni jedan drugom daju upute za ono što treba napraviti ili opise onog što je već napravljeno. Zrinka prvi put izvede taj solo s njihovim snimljenim tekstom, a drugi ga puta izvodi uz glazbu. Tijekom druge izvedbe kreće vizualni metronom s bljeskovima, pojavi se i bljeskalica koja stvara psihodeličnu atmosferu. Jedna od ideja predstave je da postoji konstantna prijetnja, prijetnja koja nije konkretna nego je posvuda, u zraku je i nagovijestiti mogućnost smrti, tišine, prestanka. Predstava se otvara zvukom bombardiranja i ta akustična slika daje pečat predstavi. Pred sam kraj predstave Zrinka pleše *danse macabre* kao oživljavanje crteža Michaela Wolgemuta iz 15. st.

UNA Što je veće zlo?

SERGEJ Cijeli se krug zatvorio oko pitanja otkuda je došlo “manje zlo”, sam naslov se onda zatvorio u to pitanje, u tu logiku prijetnje. Čitali smo Hannah Arendt i njezine *Eseje o razumijevanju*,⁶ gdje ona kaže da je problem sa svakim ekstremnim zlom što onda kada se dogodi zapravo postaje već “manje zlo” od nekog koje može doći nakon toga. Ni jedno zlo, pa tako recimo ni holokaust nije, jednom kada se dogodi, više ono najgore što se može dogoditi,

⁶ Hannah Arendt, *Essays in Understanding, 1930-1954* (New York: Schocken, 2005).

nego uvijek postoji nova prijetnja, još gore zlo. Zapravo iz te logike prijetnje, iz tog stanja koje kada se realizira otvara potencijal za nešto još gore, zatvorio se taj krug oko vibracija... Jedino što nismo uspjeli u tom cijelom krugu... planirali smo igrati predstavu u atomskim skloništim. Međutim, u Zagrebu nismo mogli dobiti niti jedno koje izgleda kao sklonište jer su sva pretvorena u sportske klubove, društvene domove ili su potpuno zapuštena pa unutra nismo mogli ništa raditi.

UNA Vrijeme je u predstavi vrijeme koje istovremeno otkucava i curi. Ali logika predstave ne čini se reduktivnom nego nagomilavajućom, u obrnutom procesu od “gubljenja vremena”, poput nekog kolekcioniranja i umnažanja ritma, virusnog širenja ritma?

NIKOLINA Dobro si to opisala. Možeš svoje pitanje staviti kao moj odgovor.

UNA Prema Lefebvreu, “The need for rhythm analysis arises out of the propensity of the present to simulate presence”. Možete li to komentirati?

SERGEJ Lefebvre sugerira da je ključni element kojim se obavlja ritmoanaliza mjerni instrument tijela, a da nas ritmovi naših dnevnih praksi u principu odvlače od tijela. Tijelo koristimo kao alat, bivamo u njemu. I koliko ga ja shvaćam, njegovo pitanje prisutnosti je zapravo pitanje toga da se prebiva u tom instrumentu i da radimo na povratku u ritmove koji su adekvatni našim biološkim ritmovima. On govori o tome da bi ritmoanaliza trebala služiti vraćanju ritmova u organizaciju svakodnevice. Ritmova koji nam omogućuju određenu količinu rada, određenu količinu vremena provedenog u edukaciji, ili zabavi, ili čemu već,

i određenu količinu vremena koja je potrebna da se nas-pavamo. On zapravo zaključuje da je tendencija brisanja ritmičkih logika dovela do toga da nemamo nikakvu svijest o prisutnosti, svijest o tome gdje smo u kojem trenutku. Umjesto toga smo u logici ritma u kojoj je ritam nešto što se diktira izvana. Djeluje na tebe, umjesto da ga ti usmjeravaš. On smatra da bi čovjek trebao ponovno uvesti svoje unutarnje i biološke ritmove u svijet stvari i u ritam proizvodnje, ritam komunikacija, putovanja, ritam sporta itd. Zapravo radi na mogućnosti novog i drugačijeg usklađivanja.

UNA
Kakve socijalne prostore proizvodi *MANJE ZLO*?

NIKOLINA
Ne razumijem to pitanje, na što si mislila?

SERGEJ
MANJE ZLO je u tom smislu možda naša naj-imerzivnija predstava, najmanje ti pruža mogućnost da se odvojiš od onoga što se zbiva na sceni.

NIKOLINA
A *FLESHDANCE*?

SERGEJ
U *FLESHDANCEU* imaš mogućnost isključiti ono što je ispred tebe i gledati negdje drugdje. Nisi osuđen na to da si uvučen i da nemaš mogućnost izbora, možeš manipulirati svojom pažnjom. Ovdje je baš sve rađeno na takav način da je sve obuhvaćeno prostorom, i zato nam je taj prostor u SC-u (predvorje SC-a) bio bolje rješenje nego scena. Barem oni zadnji redovi imaju strop nad glavom pa gledaju iz perspektive stropa prema dolje, a ne obrnuto, i na taj način se stvara pritisak. Čini mi se da je gledatelj stavljen u situaciju u kojoj se tematizira njegova prisutnost. Jasno je da Zrinka vidi publiku i da je svjesna njezine prisutnosti, međutim, ona traži nešto što je između gledatelja. Njen pogled

zapravo uvijek ide između nogu gledatelja, ispod gledatelja, kao da se negdje pod tim gledalištem nalazi još nešto što je i za gledanje. To je možda neko zanimljivo pitanje, što u toj situaciji dolazi iza gledatelja? Što dolazi kroz pogled? Iako ta prijetnja sugestivno dolazi sa scene, vibracije dolaze iz onoga gdje Zrinka gleda, njezin problem dolazi od onih koji su došli gledati, dakle više iz svijeta nego iz tog prostora same izvedbe. Mislim da se tu ne događa nikakvo odvajanje, već baš imerzija, utapanje... Te naše crne predstave imaju tendenciju misliti prostor kao monadu. I *POLUINTERPRETACIJE* i *TAMNO I NATRAG* imaju logiku "crne kutije", samo što je *MANJE ZLO*, za razliku od ovih drugih predstava, postavljen u foaje SC-a iz kojeg se čuje zvuk ljudi iz menze u blizini. Sjećam se da su Sinkauzi rekli da nam je možda bolje na sceni gdje će biti izolirano, a ovdje je stalno buka, ali meni je odgovaralo da se predstava događa *pored još nečega*. Ne znam koliko ljudi čuju prisutnost tog paralelnog prostora, ali meni je on iznimno zanimljiv. Da je tamo, u blizini, neodijeljena zidom, regularna putanja svakodnevice, i neki ljudi koji rade nešto sasvim drugo, i da čuješ taj njihov šum...

UNA
Ono na što sam ciljala je kako je u srednjovjekovlju i renesansi u kazalištu publika u biti kolektivna masa, stoje nagurano jedni pored drugih, nemaju osjećaj osobnog prostora kao u dvadesetostoljetnom buržoaskom kazalištu gdje imaš svoj prostor, svoju stolicu i tvoj je pogled dosta individualiziran, odnosno personaliziran. A ovdje mi se čini da ste vi s tim intenzitetom napada na naša osjetila još dodatno individualizirali priču. Jer je taj tip iritacije uvijek hiperindividualiziran. Ne možeš znati jesu li i drugi isto iziritirani. Činilo mi se dakle da se u tom pogledu postiže neka hiperindividualizacija, u toj cijeloj dinamici različitih intenziteta koji operiraju...

NIKOLINA
Nisam o tome na taj način razmišljala.

TEMELJNI KOREOGRAFSKI PRINCIPI

NIKOLINA PRISTAŠ & GORAN SERGEJ PRISTAŠ

UNA Krenula bih unatraške. Što *BROKEN PERFORMANCES* govori o *FLESHDANCEU*? Na koji način *BROKEN PERFORMANCES* reflektira odnosno otvara *FLESHDANCE*? Kakav se *FLESHDANCE* rađa iz *BROKEN PERFORMANCES*?

SERGEJ *BROKEN PERFORMANCES* je proizašao iz proširenja ili praktičnog razmatranja onoga što bi bila analitička praksa tzv. *post-hoc dramaturgije*. Tako ju je nazvao Tomislav Medak, a izašla je iz našeg zajedničkog rada na tome da se razmotri kako rad *radi* nakon što je proizveden. Radi se o nekoj vrsti nesustavne analitičke metode kojom se pokušava vidjeti što se može pratiti kao djelovanje samog rada, predstave ili nekog već proizvedenog djela. Ako pretpostavimo da u procesu proizvodnje svi mi nešto ulažemo u predstavu i ako je dramaturško mišljenje svojevrsno izmještanje i gledanje sa strane – pogled koji nije ničiji specifično nego međupogled između svih nas – onda je rad gotov onog momenta kada postane nešto po sebi, a ne kada je napravljen. Vrlo je teško definirati taj trenutak kad rad postaje nešto po sebi, ali to zasigurno nije premijera. Premijera je arbitrarni trenutak uvođenja gledatelja u rad, a rad postaje nešto po sebi onda kad nije samo neko prakticiranje tog rada, nego kad rad počne proizvoditi učinke koji su izvan te prakse. Dakle, kad više nije neko izvršavanje zadataka ili egzekucija pretpostavki predstave,

nego kad počne biti stroj od “drugačijeg metala” koji sam po sebi inicira sudionike da misle u mikrosituacijama kako proizvoditi predstavom, a ne samo kako izvoditi predstavu. *Post-hoc dramaturgija* bi zapravo trebala pokazati što je dramaturgija djela koje više ne pripada nikome specifično, ne pripada posebnom autoru, nego koja se pojavljuje kao određena vrsta ishoda iz agenture samog djela, onoga što publika čini, što predstava čini u nekom kontekstu (društvenom, umjetničkom, političkom, kulturnom...), kako ostavlja tragove, na koji način angažira neke druge aktere poput kustosa, umjetnika, teoretičara i što onda nastaje u tom procesu rada. Onog trenutka kad rad počinje cirkulirati, pitamo se što se u cirkulaciji tog rada događa.

I *BROKEN PERFORMANCES* je zapravo jedan od pokušaja da se sve ono što je stvoreno, sve ono što smo koristili kao reference u procesu rada na *FLESHDANCEU*, sve što smo angažirali kao izvore za tu predstavu, stavi zajedno sa svim onim što se pojavilo kao reakcija, i svim onim što smo po putu domišljali izvedeci *FLESHDANCE*. I da to onda stavimo u konstelaciju sa samim strojem koji je materijale iz te predstave, pod određenim formalnim, ritmičkim ili vizualnim uvjetima koje smo mi regulirali (parametri kadra, vremena kad je snimljen itd.) izvlačio, montirao, i onda pokušavao posredovati. To je dokumentacijski oblik rada, neka vrsta zapisa izvedbe koji bi mogao biti i arhivska verzija predstave, ali meni je više zanimljiv taj dramaturški uvid koji mi steknemo vraćanjem nazad, odnosno citiranjem recimo Prousta, Becketta, Bacona koje smo čitali dok smo radili na predstavi... Ti citati su modificirani tako da su zamišljeni kao događaj u samoj izvedbi, ali u kondicionalu. Recimo, Proust se vratio tekstom: “Moglo se dogoditi da motrenje postane pogledom koji ne govori samo u ime očiju, nego kroz koji se, kao kroz prozor, naginju i sva ostala osjetila, uznemirena i skamenjena, pogled što želi dotaknuti, oteti, odvesti sa sobom tijelo koje gleda, a s njim, i dušu.”¹

¹ Marcel Proust, *Put k Swannu*, prev. Zlatko Crnković (Zagreb: Globus Media, 2004), str. 138.

Ili varijacija na Becketta: “Moglo se dogoditi da budete viđeni očima koje zure, poluviđeni. Očima koje zure. Ostali otišli. Već dugo, odjedanput otišli. Odjedanput nazad. Nepromijenjeno. Reci sad nepromijenjeno.

² Samuel Beckett,
Nohow On (London: John
Calder, 1989), str. 114.

Prvo jedan. Onda dva. Ili prvo dva. Onda jedan.”². Svi su ti materijali sad bili vraćeni, Nikolinine bilješke, moje bilješke, Zrinkine bilješke, zapisi iz kritika, reakcije koje smo dobili od ljudi, transformirani materijali itd.

To su postali novi materijali, i neka nova izvedbena forma. Ta dokumentacija nije namijenjena pohranjivanju nego je dramaturški model koji kroz neku drugu poetsku proceduru formatira rad, to je *BROKEN PERFORMANCES*. Poput pokidane alatke s kojom ne možete više obavljati namjeravane poslove, ali postajete svjesniji toga kako radi alatka.

UNA A zašto ste se baš s *FLESHDANCEOM* bacili u taj analitički proces?

SERGEJ Bilo nam je zanimljivo obraditi *FLESHDANCE* jer je bio jedna od najranijih predstava koje smo mogli rekonstruirati. *FLESHDANCE* je bio i jedan od temeljnih materijala za proces koji je uglavnom Nikolina vodila od tada pa nadalje, a to su *Antitijela*. *Antitijela* su neka vrsta metodološke analize koreografskog rada, u kontinuitetu od *FLESHDANCEA* preko *PROMJENA*, do nekih novijih predstava poput *LIGE VREMENA*, *CRTAČA*, *POLUINTERPRETACIJA*, *IMA LI ŽIVOTA NA SCENI?* itd., kroz koje se deriviralo to što mi radimo, odnosno odgovaralo se na pitanje što se radi kada se radi koreografija i kako onda ta koreografija radi. Dakle, to je bio prvi korak u tom metodološkom radu *Antitijela*.

UNA Nikolina, reci mi nešto o projektu *Antitijela*?



FLESHDANCE. Pravdan Devlahović. Gliptoteka. Zagreb. 2004. Fotografija: Miljenko Bengez. → 75, 79, 91, 132, 159, 160, 256, 258, 260, 262, 264, 269, 270, 272, 274, 275, 276, 277, 281, 283, 284, 295, 298, 300, 304, 338, 366, 369, 397

NIKOLINA

Antitijela su bila jednogodišnje istraživanje u kojem sam željela raditi s dvije meni iznimno važne osobe, Bojanom Cvejić i Berthom Bermudez, na definiranju poetičkih načela koreografija kojima je moje tijelo bilo ishodište koreografskog jezika: 2, *FLESHDANCE*, *PROMJENE*... Zanimala me artikulacija problemske razine tih koreografija i novi uvidi do kojih ćemo doći s obzirom na vremenski odmak i različite perspektive. U taj sam proces istovremeno željela uključiti i zagrebačku plesačicu moje generacije, Ivu Hladnik, zbog drastične razlike u praksi (Iva se bavi kontaktnom improvizacijom) i jer me zanimalo njezino kritičko viđenje tih poetičkih pretpostavki, te plesačice mlađe generacije poput Mateje Bilosnić i Josipe Štulić, jer me zanimalo rezoniraju li te ideje koje su meni/nama bile važne za stvaralački proces s njihovim svijetom. Onda se tako poklopilo da su nam na stažiranje došle studentice s Danish National School of Performing Arts iz Kopenhagena pa se cijeli prvi dio procesa pretvorio u moje podučavanje vokabulara tih predstava. Iako se zapravo nisam željela baviti metodologijom, na kraju sam završila pišući analize i metodološke korake za poučavanje vokabulara *FLESHDANCEA*, *ČOVJEKA-STOLCA*, *PROMJENA* i *MEMORIES*.

UNA

Ideja je bila da napišeš tekst odnosno da artikuliraš i formaliziraš metodologiju tih predstava?

NIKOLINA

Da, ideja je bila da izađem s praktičnim primjerima za korištenje pojmova koje Sergej spominje u svojoj knjizi, ali ih ne objašnjava kroz praksu, kao što su to konformacija, koreografske bilješke, koreografski kompozit, serijalizacija... Taj sam posao tek djelomično završila, ostalo je još predstava za ozbiljnu analizu u kojima koreografski postupci nemaju veze s ovima. Naravno, u poučavanju mi je puno pomogla sistematizacija koju sam tada napravila uz pomoć Bojaninih i Berthinih analitičkih komentara. *Antitijela* su inače direktan odaziv na jednu tezu Bojane

Cvejić iz teksta "Notes on movement, dance and choreography in BADco.'s poetics", gdje je govorila o otporima koje plesna tijela BADco.-a pružaju slici plesnog tijela zapadnog suvremenoplesnog kanona i to u tri glavna aspekta; naša tijela su u otporu spram neprekinutog kinetičkog tijeka kretanja (tzv. *flowa*) jer radimo s prekidima, diskontinuitetima, kočenjima, šumovima, virus-materijalima, višestrukim inicijacijama pokreta i višestrukim uvjetovanjima njegove proizvodnje; ne putuju slobodno u brisanom prostoru (tijela su uvijek smještena u pažljivo definiran scenski okoliš, umjesto u neodređen prazan prostor scene gdje elementi tog prostora utječu po principu povratne sprege na to kako se mi krećemo, utkani su u koreografsko mišljenje; i naposljetku, naše koreografije pripadaju upravo tim prostorima, neizmjestive su i nezamislive u drugačijim prostornim uvjetima naprosto zato što su prostorna određenja kao i gledateljski pogledi dio koncepta predstave (npr. *FLESHDANCE* je nezamisliv u crnoj kutiji s publikom u gledalištu, *PROMJENE* su nezamislive u galerijskom prostoru i bez dvije publike itd.). Odnosno, preciznije, možda nisu neizvedive u drugim prostorima, ali predstaviti te radove u drugačijim prostorima traži naknadnu umjetničku intervenciju, ponovno promišljanje koncepta i često drugačija rješenja. To je sve suprotno temeljnoj paradigmi suvremenog plesa: vještīm, virtuosnim tijelima koja glatko teku, osvajaju slobodan prostor, očišćen za njih. Još je jedna stvar s našim tijelima – ona uvijek nestaju u polumraku ili su toliko blizu da su ti preblizu pa ih ne možeš konzumirati kao sliku, kao prizor koji možeš mirno gledati sa distance, ili stalno bježe u neki mrak, pa prolaze kroz svjetlo... to je također suprotstavljeno nekoj konvencionalnoj logici suvremenog plesa gdje svjetlo osvjetljuje. U *Antitijelima* smo željeli objasniti, proširiti primjerima, dodati poetičke pretpostavke i praktično koreografsko znanje toj tezi na primjerima predstava koje Bojana spominje, ali i drugim našim radovima u kojima primjenjujemo slične postupke.

FLESHDANCE je jako dugovječna predstava, i još uvijek mi je misterij što plesače privlači toj predstavi...

Taj materijal plesačima je s jedne strane veliki izazov, s druge je strane jako energetski zahtjevan, fizički zahtjevan, a intelektualno zabavan za izvedbu. Ima nešto čudno primordijalno u tom kretanju koje je *fleshdance* kretanje... Krcata je predstava bila, nedavno kad smo je igrali u Splitu. Deset godina stara predstava. Ima nešto valjda u toj sirovosti, buntu...

UNA A kako plesačima prenosiš taj pokret, sigurno ne tako da oni tebe imitiraju...?

NIKOLINA Ne. Imitaciju je, naravno, teško u potpunosti izbjeći, ona se hoćeš-nećeš uvijek podvuče kao odnos među plesačicama koje plešu skupa, prenosi se *vibra* s plesačice na plesačicu, nešto od držanja u materijalu, energije kretanja, vjerojatno zbog nastojanja da budemo u istom jeziku. S plesačicama koje me znaju ta je mentalna slika pokreta već formirana, ne moram ni plesati da bi ona, čak i bez moje kontrole, proradila kao neka slika spram koje je u odnosu. Ne zanima me imitacija, zanima me kako plesačica pokretom misli koreografske bilješke s kojima radi, da ne gubi bilješke, maštu i detalje, da je svjesna ritma plesa i da vidim da je ona angažirana mentalno, tjelesno i emotivno u svoj ples. Najviše me uzbuđuje kad vidim specifičnosti svake plesačice koje izbijaju kroz rigorozno definiran koreografski vokabular, kada plesačica pleše *preko* koreografije. No, da se vratim na tvoje pitanje, kada radim sa studenticama nema vremena da u taj proces unosim sebe kao plesačicu pa onda moram imati metodu. Kada sam radila s danskim studenticama na prijenosu vokabulara *FLESHDANCEA*, slijedila sam korake kojima je najbrže moguće mogu prenijeti esenciju vokabulara. Naravno da nije moguće u tri tjedna doći do finesa i stupnja kontrole originalne izvedbe, ali moguće je proizvesti materijal za koji možeš reći da "prolazi". Za razliku od velikih modernističkih koreograf/kinja koji godinama odgajaju plesna

tijela prema kojima prepoznaješ da se radi u Cunninghamu ili Limonu ili nekoj varijanti release tehnike, mi krećemo od nečeg što smo Bojana, Sergej i ja radno nazvali "infrakretanjem" ili "infraplesom". Dakle, umjesto stilskog ujednačavanja tijela i mišićnog oblikovanja koje je rezultat godina marljivog vježbanja jedne plesne tehnike, mi smo radili s našim tijelima takvima kakva jesu, uzeli u obzir da imaju različite plesne povijesti i na tu tjelesnu sistematizaciju nakalemlivali različita koreografsko-dramaturška uvjetovanja.

UNA Od čega uopće krećeš?

NIKOLINA Prvo moram uspostaviti pogonsko kretanje, kretanje koje je temelj na koji se dodaju druge koreografske bilješke; znači prvo, taktilnost čitave kože, krećeš se uz zid i niz pod tako da želiš svim površinama svoje kože do-dirnuti površine unutar relativno malog prostornog okvira, da se svaki pokret koji se proizvede, proizvede iz motivacije da tijelo dodirne ili da bude dodirnuo iz neposrednog okoliša koji ga okružuje i da samog sebe tretira kao taj okoliš. Dodir je nestalan, površine se stalno mijenjaju, nema zadržavanja i inzistiranja. Jednako važna bilješka je da pogled skrivaš od pogleda gledatelja, figura je bez lica i bez pogleda. Obrćeš se u svom kutu stvarajući dojam da nema razlike između zida i poda, odnosno inzistiraš na uzgonu uza zid. Potom dolaze kvalitete dodira, gradijenti pritiska, u predstavi su oni simbolično predstavljeni perom, bičem i čekičem kao tri tipa odnosa predmeta i površine. Potom animalne bilješke: ruku "nastani" krilo, pa krilo dodirne zid ili vlastito tijelo. Desno rame, ruka i glava "nastani" jelenji rog pa rog dodiruje nešto, desnu nogu "nastani" hobotnički krak itd. Imamo cijeli bestijarij dijelova životinjskih tijela i kvaliteta. Pritom nema ekvivalencije jedan na jedan između životinjskih dijelova tijela i naših, npr. lakat može dodirivati poput mačje šape. To su bljeskovi, detalji.

Potom cijela figura sa svim tim bilješkama prolazi modulaciju, i zaobljuje se, ili se kvadratizira, ili naglašava čekić, bič ili pero u sebi i slično. Dok je za Anino i moje kretanje ključno “uz zid i niz pod”, Pravdanovo tijelo se razapinje i izvještava po dijagonalama između zida i poda. Ima još razlika među figurama, ali želim reći da je troje plesača koreografski uvezano, dio su jedne cjeline, kao u Baconovim triptisima. Jedan panel dobiva svoj puni smisao tek u suodnosu s drugim panelima, a nemoguće je vidjeti sva tri istovremeno, nego se događa ping-pong u pažnji gledatelja. Tek s iskustvom osamdesetak pogleda koji dolaze s dva metra razdaljine doživiš izlaganje pogledima stranaca. Učili smo kako izvoditi te materijale s osjećajem stiješnjenosti u kutu između zida i pogleda. Naime, prvih mjesec dana procesa smo Pravdan, Ana i ja materijale razvijali u slobodnom prostoru. Sergej je zalijepio predstavu na zid.

UNA

A to ima veze s tim izduženim Baconovim figurama?

NIKOLINA

Ima veze s triptihom. Zato smo i išli u galeriju, u bijeli prostor koji nije isto što i kazališni prostor. Brzo smo u procesu znali da ćemo ići na 15 metara dug zid. Kad gledaš, ne možeš jednim pogledom obuhvatiti sve što se događa, moraš čekati, tražiti informaciju. To mi je fascinantno kod Baconovih triptiha, kako svaki put kad se vraćaš nailaziš na nove podatke na prvoj slici da bi čitao treću. Pričale smo o taktilnosti, o haptičkom, a ono uključuje misao da oko također dodiruje kao što koža dodiruje, ja sad okom dodirujem tebe.³ Ti si sad u mom viđenju, u mom oku, koje te vidi kao 2D sliku, a moj te dodir zna kao 3D tijelo. Zatim rad s površinama, Bacon uništava slojeve boje tako da struže platno, grebe ga, nasilno ga obrađuje... Deleuze to fenomenalno opisuje kad kaže da koža nosoroga ulazi na lice pape čime postiže da figura uđe u zonu nerazaznatljivosti, između

³ Većina razgovora u ovoj knjizi rađena je uživo.

postajanja životinjom i postajanja čovjekom⁴. To me jako zanimalo, kako *to* koreografirati.

U plesu za gledatelja moraš proizvesti površinu, kad plešem ionako dodirujem pod. Gledateljica neće nužno vidjeti da radim s kožom ukoliko plesom ne isprovociram tu misao. Ista je stvar ako tijelo radi suprotno od sile teže, moraš naglasiti da to tijelo ima neki odnos sa silom teže. Ono što je tipično kad radiš na zidu je da ga koristiš kao tobogan. On ti nudi da tijelo pada na drugačiji način nego što može u slobodnom prostoru, da bude podržano površinom zida. I prva stvar koju ljudi počnu raditi je spuštati se niz zid kao da je tobogan. Međutim kod Bacona je to baš zanimljivo. Njegove figure plaze uza zid i razlijevaju se niz pod, utječu u rupe, u šahtove. Znači, nema uživancije u tom spustu i prepuštanju sili teži, nego je tijelo u uzgonu, opire se sili teži. Kad smo to svladali, otvorio se problem maženja zida i poda pa smo to rješavali na način da svaki dodir treba djelovati kao da nam je svejedno, kao da bilo koji drugi može doći umjesto njega. Nefunkcionalni dodir koji je tu samo radi proizvodnje intenziteta na koži.

Životinjske bilješke su došle kao pokušaj prijevoda Baconove opsjednutosti idejom životinjskog duha koji čuči u čovjeku, poput demona. Kad se sjetim *Triptiha* iz 1976. koža mi se ježi, figura na centralnom panelu ima crnu pticu koja lepeće krilima umjesto glave. No, ja sam se baš usmjerila na to da nađem neki prijevod tog *postajanja životinjom* u koreografiju. Smiješno mi je to sad, ali mi smo zaišta otišli u zoološki vrt i promatrali kako se ponašaju razne životinje, kako koriste dijelove tijela i kako se kreću: kako pelikan koristi krilo, kako mačka koristi rep, kako tigar sjedne, kako vidra koristi zid bazena, kako spori loris mijenja smjer kretanja...svašta nešto. I onda smo prvo to imitirali pa smo počeli zamjenjivati dijelove tijela na koje primjenjujemo te artikulacije, znači da mačji rep nije tamo gdje bi on došao s obzirom da je produžetak kralježnice, nego da je on u mojoj desnoj ruci...

⁴ Gilles Deleuze, *Francis Bacon: Logic of Sensation* (London: Bloomsbury, 2017).

I onda se postavilo pitanje kako, ako u desnoj ruci imam rep, a u lijevoj krilo, kako te dvije misli komponiraju moj ples? Kako se kreće takvo, hibridno komponirano tijelo, kako dodiruje prostor ili sebe? Ima li tu glatke koordinacije ili se sudaraju artikulacije, blokiraju pokret? Trebalo nam je vremena da to dovedemo na zadovoljavajuću razinu jer nikako nismo željeli, niti u jednom trenutku, prizvati sliku konkretne životinje za gledateljicu. I to je jedan od razloga što predstava ponekad dobije nasilne tonove, kao da same sebi nanosimo bol, ako rogom okrzneš zid, ili veliko krilo mlatne po podu...

UNA Ostavljali ste krvave tragove po zidu.

NIKOLINA Da, ali to nije... koža lako puca.

SERGEJ Nismo htjeli krvlju pisat po zidovima.

NIKOLINA Bacon nema veze s tim, to je naprosto bila neželjena posljedica. S vremenom smo to naučili kontrolirati. Još je jedan tekst važan, "Exposure: Pasolini in the Flesh" Michaela Hardta⁵, gdje on govori o izlaganju tijela kroz put, o bivanju povučeni na površinu tijela. To je bio prvi tekst koji mi je Sergej dao kad smo krenuli raditi kao odgovor na moju fascinaciju Baconom. Zanimala me put, ali nisam imala ulaz...

⁵ Michael Hardt, "Exposure: Pasolini in the Flesh", *The Canadian Review of Comparative Literature*, 24.3 (1997), str. 579–587. (London: Bloomsbury, 2017).

PUT I POVRŠINA

SERGEJ Pitanje erotizma je proizašlo iz potrebe da se u procesu rada na predstavi razdvoji poimanje onoga što bi

bio rad s mišićima i s mesom tijela, i toga što je rad s intenzitetima površine, odnosno puti. Utoliko ta razlika između "flesh" i "meat" koja u engleskom postoji i jasnija je nego put i meso, iako kad bismo ušli u same konfiguracije riječi u hrvatskom došli bismo do sličnih odnosa.

UNA Po meni, put upućuje na propadanje i truljenje. Ono je površina u smislu da je duša "unutra", ali put nije površina, put je propadanje, mogućnost nestanka, put je kvarna, za razliku od duše koja je vječna i božanska. Zanimljivo mi je da si "ukrao" taj termin za sebe, ali nisam sigurna koliko se on doista tako upotrebljava. I koliko se, kad se kaže *FLESHDANCE* odnosno "ples puti", to čita kao ples površina.

SERGEJ Mene meso više asocira na truljenje, a put na erotičnost površine. Nikolina je spomenula taj tekst Michaela Hardta koji tematizira inkarnaciju na primjeru Isusova samo-pražnjenja od božanskog i ulaska u tijelo, *kenosis* kao svojevrstne afirmacije tjelesnosti ali kroz puninu puti. U tom tekstu on analizira jednu Pasolinijevu pjesmu o Isusu na križu i erotizmu Kristova izranjavanog tijela. Ono što nas je zanimalo je na koji način upravo radeći s okolišnim površinama dovesti na vidjelo površinu tijela. I onda raditi naspram pogleda gledatelja s površinama kao mjestima intenziteta zbivanja. Da bismo mogli tijelo na taj način dovesti do neke razine intenziteta išlo se gledati, između ostaloga, i kako životinje funkcioniraju u okolišu... Jer je Nikolina u nekom momentu čitajući Deleuzea došla s hobotnicom kao primjerom životinje koja svojim cjelokupnim tijelom komunicira s okolišem, svaki segment njezina tijela uvijek je u punom intenzitetu komunikacije s okolišem. Ta je slika hobotnice koja komunicira bila povod da se ode u zoološki vrt gdje se nije gledalo mehanizme rada životinja, nego kako životinja komunicira. Gledali smo tigra koji ide u krug i na svakoj strani kaveza dodiruje nekim dijelom tijela

rubove kaveza. I u konačnici, taj rad na *Antitijelima*, kako ga ja razumijem, pokušaj je da se izokrene logika stvaranja predstave, procesa koji bi vodio nekoj slici predstave u analizu toga što je tijelo... kako to tijelo funkcionira u toj predstavi pa da se onda povratno počne imenovati stvari unazad, prepoznavati i imenovati postupke koji su se kasnije vraćali, koje smo razvijali... Mislim da je ključna stvar za *Antitijela* to da je tijelo utopljeno u okolišu, odnosno u kompozitnoj strukturi s okolišem. Tijelo nije tijelo koje oblikuje prostor kroz samo zauzimanje prostora i formalno određivanje odnosa prema prostoru nego definira prostor u relaciji spram svih aspekata intenziteta okoliša, dakle, spram intenziteta u tijelu, u kretanju, u površinama, ali i onoga što čini također i kompozit izvedbe, a to je pogled, osvjetljenje, objekti koji su tamo... I to istraživanje mi je pomoglo da mislim o ostalim našim predstavama kao predstavama koje zapravo uvijek kreću iz te kompozitne logike. Logike u kojoj se tijelo ne donosi na pokazivanje, nego uvijek kreće iz toga da ono već uključuje i pogled gledatelja i poziciju gledatelja, i orijentacije gledatelja, kao i predmete koji ga osvjetljavaju, kao i površine na kojima se to događa, njezine tvrdoće... To je po meni bio neki specifikum većine naših predstava koje se temelje na koreografskom radu.

NIKOLINA Ne bih se složila s tobom, kad plešem, izlažem tijelo pogledu.

SERGEJ Ne, mislio sam da tijela u BADco.-u ne funkcioniraju tako da ih staviš u ovaj prostor i da ih onda možeš jednako tako premjestiti negdje drugdje, da jednako tako funkcioniraju. Mislim da se u *FLESHDANCEU* dogodio ključni obrat u procesu kad smo odlučili staviti ga u taj spoj zida i poda, i da je on do tada nama zapravo bio nedokučiv. Dok predstava nije bila ugurana u prostor u kojem je zapravo morala raditi s istovremenostima i višestrukostima

u tijelu, a ne u samo oblikovanju, kako će se plesati ti problemi... nije zapravo bila *FLESHDANCE*.

UNA Koja je važnost algoritamske montaže materijala uživo? Zašto je bitno da instalacija ima i jedinice žive izvedbe? Zašto niste to izveli kao instalaciju bez živih tijela?

NIKOLINA Mislim da *FLESHDANCE* ne vidiš dok ne vidiš živo tijelo. Jonathan Beller je bio u Zagrebu kad smo izvodili *STRGANE IZVEDBE / BROKEN PREFORMANCES* → 258, 259, 260, 336, dva puta je dolazio gledati izvedbu, gledao je svakog od nas i vratio se ponovo jer mu je trebao taj aspekt živog tijela u srazu s njegovim pogledom... Zrinku sam zamolila da opiše jedan dio koreografije tako da supstituira dijelove svog tijela sa životinjskim dijelovima, da nešto što je zapravo imaginacija dok pleše taj materijal proba prevesti u tekst. Mislim da sve to skupa bez žive izvedbe ne funkcionira... jer je trag nečega što onda uopće ne postoji...

SERGEJ Ne znam, ne bih se tu složio, instalacija je bila izlagana i funkcionirala je uglavnom bez žive izvedbe.

NIKOLINA Ma nije, mi smo stalno izvodili. Mi smo bili dežurni tamo satima...

SERGEJ U Rijeci je tri dana bila izložba, mi smo je izvodili samo na otvorenju...

NIKOLINA Isto smo je igrali.



FLESHDANCE. Pravdan Devlahović, Nikolina Pristaš, Zrinka Užbinec. Dom mladih. Split. 2014. Fotografija: BADco. → 75, 79, 91, 132, 159, 160, 256, 258, 260, 261, 262, 264, 269, 270, 274, 275, 276, 277, 281, 283, 284, 295, 298, 300, 304, 338, 366, 369, 397

SERGEJ

Govorim sada o izložbi. Izložba je stajala u prostoru, ljudi su mogli pogledati, otići, i nije nedostajao *FLESHDANCE*, jer ta izložba nije prikazivala ples, i videi nisu ni u jednom trenutku bili plesni, ona je montažno postavljena tako da se ne može pratiti kontinuitet plesa, nego se prate neke druge logike uvezivanja pogleda, dodira, kontakta, dakle, sve ono što bih ja pripisao upravo dramaturškom aspektu rada te predstave.

UNA

Nije li neki kontinuitet plesa, to da nešto dođe iza nečega, isto dio dramaturške logike predstave?

SERGEJ

To je po meni pitanje kompozicije, ali u pravu si, nema ništa u predstavi što ne proizvodi ili reflektira dramaturšku logiku predstave. Ovdje govorim o dramaturškom aspektu rada predstave, toga kako ona radi. Odlučili smo izvoditi fragmente *FLESHDANCEA*, ali samo u nekim slučajevima, u Splitu i u Rijeci izveli smo cjelokupnu predstavu, ali ne unutar same izložbe, nego dan prije otvorenja izložbe kao zasebni segment. Dakle, morao si doći i na predstavu i na izložbu ako si htio vidjeti i jedno i drugo, odnosno izložbu samu i videofragmente. Tu je negdje i odgovor na pitanje algoritma, dakle, algoritam nam je u tom smislu bio zanimljiv jer ga nismo mogli dovoljno kontrolirati, stvarao se diskontinuitet između slike plesa i onoga što je u titlovima. Algoritam sam bira između fileova koji su bili određeni vremenski, ali ne sadržajno u svakom svom segmentu. On je davao drugu dinamiku fragmentarnosti pogleda koju bi čovjek morao imati i na *FLESHDANCEU* ukoliko sjedi na toj blizini i ne može obuhvatiti cjelinu. Pitanje je bilo kako prezentirati montažni aspekt pažnje i rada s koreografijom u izvedbi, ali po meni je instalacija funkcionirala besprijekorno s namjerom s kojom je bila pravljena, a to je da funkcionira i bez same izvedbe. Točno je da se ples iz *FLESHDANCEA* ne da sagledati iz toga, ali nije ni namjera tog rada bila da

prezentira sam ples, nego upravo to da ekstrahira navedene principe konfiguracije izvedbe i ponovi ono što se meni čini da je metodološki bilo ključno za *FLESHDANCE* i za većinu naših drugih predstava. Dakle, naše čitanje Bacona nije išlo kroz interpretaciju slika u kojima smo htjeli inscenirati pape i životinjske prizore ili razapetost tih likova i staviti to u neku slikovnu asocijaciju u samoj predstavi. Toga je možda i više bilo u izložbi jer smo u jednom segmentu koristili softver koji je deformirao i usporavao kretanje živog izvođača za vrijeme izvedbe tako da bi na videu izvođač izgledao više kao Baconova figurativnost nego što izgleda u samoj sceni. Dakle, kretali smo se unazad prema izvoru slike i to je za samu instalaciju bilo ključno; da u svakom segmentu krećemo od finalne slike, ali da idemo prema uzorcima i uzrocima predstave koji nisu interpretirali naše tendencije nego manifestacije tih uzoraka i manifestacije same izvedbe i onda ih supostavljali. I po meni je ono što smo mi napravili *FLESHDANCEU* u *STRGANIM IZVEDBAMA* isto što smo napravili Baconu u *FLESHDANCEU*, ali ne i Baconu u *STRGANIM IZVEDBAMA*. Dakle, to su dva procesa prevođenja jedne armature iz strukturnih i kompozicijskih aspekata nekog djela u neko drugo iz koje je nastao *FLESHDANCE* koji je nešto bitno drugačije nego Bacon, u ples, dakle ne u figure nego u samu logiku rada izvođača i pogleda o kojoj smo sad govorili, a onda smo iz *FLESHDANCEA* derivirali navedene postupke koji su bili adekvatni za format videa koji se montirao uživo i onda je on postao novi rad u videu, ali ne i u plesu. To je bila, po meni, neka razlika zbog koje je onda ta instalacija imala drugačiju matricu nego sam *FLESHDANCE*. Ona nije imala namjeru dokumentirati tu predstavu, da joj je to bio cilj, puno bi bolje funkcionirala snimka cijele predstave. Mi namjerno nismo htjeli staviti u izložbu snimku koja bi onda pokazala kako je to sve izgledalo na predstavi. Imali smo onaj triptih koji je zasebno montiran iz nekoliko sekvenci gdje je u montažne postupke uvezivanja materijala bio prebačen princip gledanja u predstavi. Taj materijal ne prikazuje predstavu u

kontinuitetu, nego jednostavno neke segmente predstave u montažnim sekvencama prevodi u polje vida.

UNA Pod principom gledanja u predstavi misliš to da je pogled fragmentiran jer ne možeš obuhvatiti pogledom cijelu predstavu? Ali pogled je uvijek fragmentiran, čak i kad vidiš cijelu scenu. A i kad kamera snima, isto je uvijek fragmentiran jer bira detalje. Kako je to specifično za ovu predstavu? Odnosno, kad apstrahirao na taj način, postane primjenjivo na sve. Ili misliš na nešto drugo?

SERGEJ Pogled je uvijek fragmentiran, ali ovdje govorim o načinu gledanja kojeg gledatelj postaje svjestan.

UNA Kad smo već kod projekcija, koja je bila uloga projekcije u samom *FLESHDANCEU*?

SERGEJ Kad smo postavljali triptih u prostoru otvorilo se pitanje na koji način možemo stvoriti marker intenziteta u kontinuitetu između svih tijela, a da ne ostanu samo rascijepi između tijela. Ono što se događa u bijeloj kutiji, za razliku od crne, jest da ona pojedinačno vuče van svaki izložak, ona razdvaja izložke u prostoru, za razliku od crne kutije koja ih obuhvaća i zatvara. Nas je zanimalo možemo li proizvesti još neki element, *trigger* za kontinuitet u tom prostoru, ali koji neće interpretirati ono što se događa među tijelima nego će jednostavno na rubu vidljivosti i razaznatljivosti konfiguracija toga što prikazuje držati još neki prostor, popunjavati prostor nekim ritmičkim intenzitetom. Ono što se tamo vidi su slike koje su bliske u intenzitetu onome što se zbiva u prostoru, ali nisu definirane kao slike. Čak i silueta mačke kad se pojavi je zapravo postavljena jer projekcija ide u razlomljena ogledala, a onda

ta ogledala rascjepljuju u obrnutim pozicijama tu siluetu tako da se fragmenti životinjskog dobivaju samo kao neki *triggeri* pažnje i nešto što zapravo daje ritmički mir u tom procesu. Ta slika ima ritmičku stabilnost, za razliku od ovoga što se događalo u triptihu, ona osigurava kontinuitet u prizoru.

NIKOLINA Dva smo videa koristili?

SERGEJ Ne, jedan je video, samo se mijenja u kontinuitetu. Bila je mačka, ptica, bile su trave... U prvom dijelu je trava snimana, onda su geometrijski izvađeni fragmenti te trave i mijenjane su boje, tako da se trava ne razaznaje, ali ostaje kretanje vlati trave, drugi je mačka koja onda daje taj ritam... U trećem se dijelu pojavljuje ruka, to je materijal koji sam snimao kad smo bili u Ventas Ragas u sklopu projekta SEAS i onda nas je Gintaras Varnas vodio u stanicu za prstenovanje ptica. U jednoj krletki je lovio pticu rukom i nije je mogao nikako uloviti. Taj materijal s rukom je stavljen u loop i usporen. Nije razaznatljivo što je u slici nego daje jednostavno neki ritam za koji je jasno da ima izvoriste u prirodnom kretanju, ali je jako tehničirano, pomaknuto više u nešto nefigurativno. Oliver Imfeld je radio finalnu obradu tih videa za predstavu.

UNA Vaš koreografski princip iscrpljivanja, je li to došlo u *FLESHDANCEU* ili se kasnije razvilo?

NIKOLINA Mi smo toga postali svjesni u *1 SIROMAŠAN / JEDNA 0...* Uvijek smo imali tendenciju raditi tako na koreografskom materijalu, sad se to mijenja, rekla bih, ali unazad par godina...

SERGEJ

Kao pojam se pojavljuje u *1 SIROMAŠAN I JEDNA 0*, tad je imenovano. Ali, shvatili smo da ima veze i s tim kako smo prije radili...

NIKOLINA

Kad smo bili nas troje u dvorani, Ana, Pravdan i ja, našli bismo neki zanimljiv problem oko kojeg bismo gradili koreografske ideje, pokušavali ih prevesti u kretanje i ples, i onda smo inzistirali na tome dok ne bismo shvatili što zapravo radimo, kako to možemo svi dijeliti i što su neke razlike. Imaš zajedničko pogonsko kretanje i onda imaš različite konfiguracije tog istog. I taj jezik dolazi u dodir s drugim elementima inscenacije, s tekstom. Često smo tako radili. Kad smo radili *1 SIROMAŠAN I JEDNA 0*, Tomislav je došao s tom idejom iscrpljivanja i umora, čega je rezultat umor i postoji li razlika između umaranja i iscrpljivanja, i onda smo došli do Becketta, Deleuzeova teksta *The Exhausted*⁶ koji govori o razlici toga što znači iscrpljivati problem, a što znači biti umoran od problema. Zanima me princip u kojem idem sve do nekog momenta dok ne shvatim ono što ja mogu shvatiti o tome ili dok ne otplešem ono što mogu otplesati, i ne domislim ono što mogu domisliti o tome.

⁶ Gilles Deleuze, "The Exhausted", prev. Anthony Uhlmann, *SubStance*, 24.3/78 (1995), str. 3–28.

OPERATIVNA I INSTRUMENTALNA DRAMATURGIJA

SERGEJ

S tim da se naša interpretacija tog iscrpljivanja vezala na nešto s čim smo se sreli prije nego što smo čitali *The Exhausted*, kad smo radili radionicu u Grazu, Nikolina, Bojana Cvejić, Xavier Le Roy i ja s Brianom Massumijem i Erin Manning. U jednom se trenutku tamo čitao Massumijev tekst o Stelarcu, gdje on uvodi zanimljivu razliku između operativnog i instrumentalnog uma i govori o Stelarcu kao o nekome tko kroz svoje radove ne

rješava probleme nego iscrpljuje probleme⁷. I to pitanje problema nama je bilo zapravo od samog početka pitanje konfiguriranja jasnoće nekog kreativnog čina. Ono što se nama tada činilo zanimljivim je upravo kako to misliti... u tom momentu dogodile su se dvije kristalizacije toga čime smo se bavili i što smo htjeli. Jedan je interes za operativno u dramaturgiji i u radu, u izvedbi, dakle, ne kako napraviti scenu koja bi trebala proizvesti određeno značenje, nego kako proizvesti situaciju koja se pokušava operativno transformirati. Željeli smo sagledati kako sve ta scena može raditi s različitim mutacijama, zamjenama i manipulacijama, a ne kako je izvana interpretirati pa onda mijenjati značenja unošenjem nekih drugih elemenata teksta, glazbe, ovoga i onoga... I tu se zapravo razvio cijeli niz naših daljnjih razmatranja i diskusija o tome što je operativna dramaturgija naspram instrumentalne dramaturgije. A drugo bitno mjesto je bilo pitanje pristupa problemu, ne kroz rješavanje problema, ne kroz onu klasičnu situaciju kako si "riješio" scenu, nego kroz težnju da se svaka situacija upravo tim operativnim uvišestručenjem pokuša gurati do nekog momenta gdje ona postane stroj koji sam po sebi radi, a onda različitim konstelacijama i postavom, različitim suodnosima s drugim elementima predstave dolazimo do različitih opservacija. I *MEMORIES ARE MADE OF THIS* je bila prva predstava koja je to eksplicitno otvarala. Prije te radionice, i u našem kasnijem sagledavanju forme bilješki bilo je jasno da želimo odlagati rad na rješanju scene... svaki put kada bismo rekli, da, ovo nam je neka scena, odmah smo dodali, zaboravimo to, idemo dalje, što možemo dalje, što možemo promijeniti, što možemo transformirati itd. To se iscrpljivanje već tad pojavilo, a u logici rada na umoru i *1 SIROMAŠAN I JEDNA 0* pojavilo nam se kao i pitanje iscrpljivanja jednog prostora. Više smo se tada bavili pitanjem iscrpljivanja prostora, nego koreografskim iscrpljivanjem. Koreografsko iscrpljivanje je zapravo možda čak i najviše bilo vezano za *MELODRAMU*, više nego za ranije predstave.

⁷ Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation* (Durham: Duke University Press, 2002), str. 101.

NIKOLINA

Ne koreografiramo tako da proizvodimo prizore – da sad ide jedan prizor, pa drugi, pa treba izgraditi most između ta dva... Krenemo od problema, tragamo za mogućim izvedbenim rješenjima, ljudi imaju različite prijedloge, pokušavamo im dati protežnost u izvedbenim materijalima, dolaze ideje iz drugih umjetničkih radova, iz teorije, i njih nastojimo misliti kroz izvedbu i tako se to plete među nama mjesecima. Proces je nelinearan, iscrpljujuć, s puno slijepih ulica, i puno truda uloženog u to da shvatimo gdje smo u odnosu na prvotne probleme s kojima smo krenuli u proces. S vremenom se naše razumijevanje izbistri, a puno toga i otpadne.

SERGEJ

I pitanje algoritma je bilo pitanje toga kako postaviti određeni sustav koji unutar sebe sam operativno odlučuje, a ne instrumentalno. Dakle, da taj sustav ne kaže – izvlačim one kadrove koji će najbolje tumačiti ono što piše u titlu – titl je statičan, a u svakom novom *loopu* dobivamo drugu sliku onoga što sugerira. I čini mi se da je sam algoritam tu spojio pitanje razbijanja kontinuiteta i *flowa* u elaboraciji na sličan način na koji se to događa u koreografiji gdje imamo stalne prekide i *glitcheve*. Taman kad krene slika on ga koči, tu logiku udaha i izdaha, i zapravo kroz to se stalno otvara želja za tim da se nastavi, a ne da se dovrši.

NIKOLINA

Mislim da *ČOVJEK.STOLAC* → 301, 312 još uvijek ima taj kontinuitet pažnje.

SERGEJ

On je građen, on je konstruiran. On raste.

NIKOLINA

DIDEROTOV NEĆAK → 307, 400 već implementira neki drugi moment, ali možda je *DELETED MESSAGES* prva takva predstava. Od tada pa nadalje uvijek se provlači

trenutak višestrukosti izvođačke pažnje, a onda i gledateljske, i neka situacija “nastavljanja kroz prekid”. Kad smo radili *ANTITUJELA* plesačica/istraživačica Bertha Bermudez je nakon tjedan dana rada na *FLESHDANCE* materijalima rekla da misli da se moram vratiti na *WHATEVER DANCE TOOLBOX* da bih objasnila logiku montažnog mišljenja *FLESHDANCEA*, algoritamski način montiranja pažnje, i komponiranja samog sebe s nečim što je strana logika, algoritamska logika, egzaktna matematička logika koja reže tamo gdje um ne bi prezeo... I zapravo se komponiraš, ne u smislu da *ti* pokušavaš funkcionirati po algoritamskoj logici nego se komponiraš s time. Svjesno radim s time i gledam što mi zapravo nosi kreativan susret s takvom izre-zuckanom slikom vlastitog plesa. I to je nešto s čim smo krenuli u *DELETED MESSAGES*, s tom višestrukošću pažnje, tada još nismo imali iskustvo algoritma, pa smo brojali sekunde u minutama tijekom cijele predstave... Brojanje se zapravo nije prekidalo ni dok su se tekstovi govorili, nego kad hvataš zrak za tekst onda je “2,3,4” pa onda izgovaraš tekst, pa nastavljaš... Možda je ta operativna logika baš kroz te rezove izlazila na vidjelo. Čini mi se da pitanje reza, integracije pogleda kamere, logike montaže, filmske ekspozicije... dosta se toga integriralo u kompoziciju tijela.

SERGEJ

Nikad prije nisam o tome razmišljao, ali sad kad gledam unazad, čini mi se da zaključno s *REBROM KAO ZELENIM ZIDOVIMA*, ne računam tu *2, PERSEN*, pa čak ni *SOLO ME*... kad razmišljam o ovim predstavama gdje sam nominalno bio redatelj i nositelj predstava, dakle, *ČOVJEK.STOLAC*, *DIDEROT*, i *REBRO* su, po meni, bili vraćanje duga utjecajima. Ako je *ČOVJEK.STOLAC* bio pitanje interesa za neku drugačijost u Hrvatskoj, ako je *DIDEROT* bio neka vrsta promišljanja toga što se može naučiti i kako radikalizirati Forced Entertainment (iako je zapravo puno sličniji Forced Entertainment drugi dio predstave *ISPOVIJEDI*, onaj cijeli dio s petardama i mikrofonom, ali tad ja nisam puno znao o Forced Entertainmentu, jedino što sam tada



PROMJENE. Nikolina Pristaš. ZKM. Zagreb. 2007. Fotografija: Božo Raos.
→ 36, 70, 159, 227, 232, 262, 380

bio gledao je bila *Speak bitterness* – to je više bilo intuitivno rađeno nego što je bilo s nekom namjerom), i ako je *REBRO* neka otplata duga *Goat Islandu*, mislim da je *FLESHDANCE* prva predstava u kojoj smo mi iz nule konfigurirali jednu veliku cjelinu. Dakle, mislim da su i *2* i *SOLO ME* predstave koje smo radili na nekim zalihama dramaturških znanja, mislim da su Nikolina i Pravdan tu više istraživali nego ja.

NIKOLINA S tim da kad kažeš *2*, pa *FLESHDANCE*, nije to tako daleko...

SERGEJ: Da, *2* je bliža *FLESHDANCEU* nego što je, recimo, *REBRO*... Ali čini mi se da je *FLESHDANCE* predstava na kojoj smo puno više naučili nego na bilo kojoj predstavi do tad, i tu se puno otvorilo onoga čim smo se dalje bavili, puno više nego što je to bio slučaj s *REBROM* ili *DELETED MESSAGES*... Nakon toga *DELETED* nosi neke nove spoznaje i tu se počinju graditi specifičnosti poetike koja se transformira s obzirom na različitost projekata, ali se bitno razlikuje od toga što se događalo prije jer su ove predstave prije bile još uvijek neko namještanje u prostoru...

UNA Neko pozicioniranje u odnosu na hrvatsko glumište...

SERGEJ Pa da, i na kontekst... u odnosu na ono što smo znali, što smo vidjeli i što smo voljeli...

UNA Postoje li neke stvari, ideje, koncepti koje si radila u *FLESHDANCEU* koje si u potpunosti napustila danas odnosno prema kojima osjećaš snažan moment odmaka?

NIKOLINA

Ima materijala za koje mislim da sam ih mogla bolje riješiti. *FLESHDANCE* sam dorađivala, naprosto nisam tada imala dovoljno koreografske zrelosti da neke odluke... A Sergej nema potrebe korigirati postojeće predstave, njemu je naprosto ovo gotovo, on ide dalje, a ja se volim vraćati na stvari, razumjeti ih, probati ih drugačije... Naprosto imamo drugačije brzine razumijevanja.

SERGEJ

Volim se vratiti, ali ne korekcijski.

NIKOLINA

Ali recimo, pitanje ritma u *FLESHDANCEU*... Nas troje nismo dovoljno radili na tome da ritam gledanja izađe kao jedan od bitnih kompozicijskih momenata samog izvedbenog materijala. S obzirom da se kroz predstavu zapravo ne vidimo, samo se čujemo, tu je bilo mjesta za bolje domisliti razinu stvaranja zajedničkog ritma. Kad smo obnavljali *FLESHDANCE* prije pet, šest godina odradila sam još jedan dio da se to da osjetiti, da svjesno radimo s ritmom cijele kompozicije.

SERGEJ

Mislim da ima nekih predstava koje nismo završili, a nismo se imali priliku vratiti tom radu. Ako sam bio nečim nezadovoljan to je bilo zbog toga što nismo otišli do kraja u nečemu, jer sam mislio da se moglo tu još nešto napraviti.

NIKOLINA

POLUINTERPRETACIJE recimo. Bila sam jako sretna kad je premijera izašla, ali kad sam vidjela video poludjela sam. Ta je predstava srećom isto imala dugi život... pa sam imala prilike raditi na njoj i završiti je. To je predstava koju bih rado i dan danas ponovo otplesala.

SERGEJ

To je jedna od predstava s kojom sam ja bio najzadovoljniji, a ti si bila izvedbeno najmanje zadovoljna.

NIKOLINA

Nije da sam bila konceptualno nezadovoljna, sa svakom novom izvedbom postala mi je bolja... naprosto mi je nedostajalo koncentracije i plesačke discipline u procesu da je završim na vrijeme do premijere... takva dinamika rada, dijete... imaš ideje, ali one još nisu došle u ples nego su samo u tvojoj glavi, ti si misliš da su u plesu, ali nema ih, još se ne vide...

SERGEJ

Jako volim naše bijele predstave i crne predstave. A ove između, ove u bojama, i sive, s njima sam uvijek manje zadovoljan (smijeh).

NIKOLINA

IMA LI ŽIVOTA NA SCENI? je dobra predstava, a u bojama je.

SERGEJ

Ali nismo s njom dosegli sve što smo mogli.

NIKOLINA

IMA LI ŽIVOTA NA SCENI? je bila predstava koja je igrala desetak puta, a prilikom svakog igranja je imala drugačiju dramaturgiju. Bila je modularna i sastojala se od 18, 19 različitih scena. U svakoj izvedbi Sergej je poslagao scene na drugačiji način. Za izvođača je to strašno zahtjevno, ubitačno. Ne znaš gdje si, ne možeš se tijekom izvedbe sjetiti što je slijedeća scena jer ti se miješaju sjećanja na prethodne izvedbe.

SERGEJ

Ali vi ste istraživači... (smijeh)

NIKOLINA

Četiri ili pet različitih varijanti te predstave, među ostalim priprema predstave i na engleskom. Cijela ekstenzija tog projekta u *PRIRODU TREBA GRADITI*, tri-četiri mjeseca rada i pripreme da se to uopće prebaci u

neki jakuševečki milje. Onda godinu i pol dana *INSTITUCIJE TREBA GRADITI*, testiramo te sve stvari, principe koje smo naučili, testiramo to u tvornicama i on kaže: “Nismo dovoljno iscrpili materijal”. Pa stvarno?!

SERGEJ

Sad kad smo snimili TV-film *IMA LI ŽIVOTA U TV STUDIJU?*, možda smo se približili tom iscrpljivanju. Ne radi se o tome da sam ja nezadovoljan, mislim da smo imali dvije sjajne izvedbe, u muzej bi ih stavio, jedna u Pogonu, druga u ZPC-u. Ali problem s tom predstavom je što mi za nju nismo imali uvjete. Ona je tražila da imamo mogućnost raditi u prostoru četiri pet dana unaprijed, da možemo posložiti sve te scene. S financijskim uvjetima koje smo mi imali, taj tip izvedbe se ne da raditi. To je općenito, ista stvar je bila i za *TAMNO / NATRAG*, iako je *TAMNO / NATRAG* došla do nekog momenta kad nije mogla više varirati. Ali za *IMA LI ŽIVOTA NA SCENI* je trebalo imati ljude koji su dobro plaćeni, imati prostor na raspolaganju. Ta predstava je po meni iznimno zanimljivo postavljena jer je ona neki mjerni instrument za prostor. Ona je nešto što staviš u prostor i onda dobiješ prostor. Nije nešto što ti moraš adaptirati u neki drugi prostor. I ona se jako mijenjala od premijere u Rijeci, preko dvije različite konfiguracije u Pogonu, pa s balkonom u ZPC-u.

DIJELJENJE RADOSTI

PRAVDAN DEVLAHOVIĆ

UNA Opiši mi *LIGU VREMENA* onako kako je ti vidiš, kakva je to predstava po tebi, čime se ona bavi i u kakvom je odnosu s drugim važnim BADco. predstavama? Kako ste je radili?

PRAVDAN *LIGA VREMENA* se bavi utopijskim idejama budućnosti iz 60-ih i 70-h. Obožavao sam stvarati i izvoditi tu predstavu, bila mi je posebno draga. Možda zbog toga što smo u toj predstavi bili lica.

UNA U smislu dramskih likova?

PRAVDAN Da, to je bilo pretpostavljeno. Ja sam bio Ufonaut. Ana je bila King Kong i Pilot. Zrinka je bila Charlie Chaplin i Žena Stroj. To mi je odgovaralo jer mi je bilo jasnije tko si i što radiš, imao si okvir. Niti u jednoj drugoj BADco. predstavi nismo bili likovi na taj način.

UNA Kako ste uopće došli do tih likova, kako su se oni kristalizirali? Je li to krenulo iz plesnih gesti?

PRAVDAN Čini mi se da je Sergej predložio baš te likove kao reference na samom početku procesa, a razvijali smo ih kroz daljnji rad. Puno smo proučavali *slapstick* komedije Charlieja Chaplina i Bustera Keatona, to je bila jedna od ključnih referenci, a izvođački meni svakako najznačajnija.

Ona je dosta odredila način na koji se krećemo u toj predstavi.

UNA Bavite se utopijskim vremenom, budućnošću u prošlosti, scena vam izgleda kao retro projekcije budućnosti, ali ti vaši pokreti iz Chaplinovih filmova na prvi pogled nemaju veze s utopijom boljeg života. Kako ste to povezali?

PRAVDAN Skupina umjetnika iz Sovjetskog Saveza udružila se u kolektiv koji se nazivao *LIGA VREMENA*. Radilo se o organizaciji koja je imala utopijski cilj da konstruiraju “novog” čovjeka, čovjeka budućnosti. Oni su se divili Chaplinovoj vještini kretanja i povezivali ga s idejom novog čovjeka. Meni je to bilo dovoljno inspirativno da krenem raditi bez da se dodatno zamaram povezivanjem tih referenci. Smatram se primarno izvođačem i kao takav otvoren sam za razne upute. Intrigira me ono što se ne može na prvu povezati. Pobuđuje mi maštu. Ovim se ostalim nisam toliko zamario.

UNA Pričaj mi onda o momentu izvođenja: kako si ušao u taj lik, tko je bio taj lik, kako si se spremao za izvođenje?

PRAVDAN Ja sam bio Ufonaut, a to je referenca na Júliusa Kollera, konceptualnog slovačkog umjetnika aktivnog od 60-ih. Dio njegova opusa bavi se U.F.O.-ima (Unidentified Flying Object). Performansi Júliusa Kollera nažalost nisu snimljeni, ali postoje fotografije i tekstualni zapisi. Radio sam s gestama pokazivanja gdje bi mogao nalaziti U.F.O. na nebu, prekrivao dijelove tijela s maketama letećih objekata, pretvarao se u neku čudnu antenu kojom se može komunicirati s izvanzemaljskim. Sjećam se čak da



LIGA VREMENA. Preview. Zrinka Užbinec, Pravdan Devlahović, Tomislav Medak. 2009.
Fotografija: Ranka Latinović. → 10, 33, 36, 70, 88, 98, 181, 224, 225, 226, 227, 230, 288, 289, 384

sam razmišljao kako bih i svoje tijelo mogao shvaćati kao U.F.O., ali u ovom slučaju, budući da ne letim nego hodam – U.W.O. (Unidentified Walking Object), analiza i određivanje logike ili pravila Chaplinova načina kretanja bili su mi jako korisni. Pored standardnog zagrijavanja za predstavu, morali smo pripremiti scenografiju i rekvizite kojih je bilo stvarno puno u toj predstavi. Taj zajednički čin namještanja, sada kada promatram stvari unatrag, nisam nikada na neki način odvajao od čina izvedbe. Ne pitaj me što mi to znači.

UNA

Charlie Chaplin, u skladu s BADco. koreografskom estetikom, pleše “montirano”, s rezovima, njegov pokret nije fluidan. Za razliku od većine vaših predstava, u *LIGE VREMENA* gestualni humor zauzima bitno mjesto. Otkud taj tjelesni humor, kakve veze ima s cijelom predstavom, kako je došlo do njegova uvođenja? I kako bi ti opisao, na vlastitom primjeru, što je smiješno u tijelu, kako nastaje tjelesna komika, u odnosu na što?

PRAVDAN

Jednom je Nataša Govedić napisala kako sam ja naš najbolji plesni komičar, tako nekako. Mislim da je to rekla za *WALK THIS WAY* kad sam ga prvi put izvodio u kraćoj formi kao rad u nastajanju za Tjedan suvremenog plesa. Puno prije *LIGE VREMENA* bavio sam se komičnim, a očito je ta moja sklonost humoru bila i prepoznata. Takvo kretanje u *LIGE VREMENA* vidim onda kao logičan slijed. Analizom kretanja u *slapsticku* definirali smo neka pravila. Chaplin ili Buster Keaton nisu ih artikulirali u jeziku, ali kad gledaš njihove filmove, lako je doći do logike organizacije pokreta. Na primjer: prevelik utrošak energije za učinak. U uobičajenoj situaciji kad hodaš potrošiš što je manje moguće energije kako bi što dalje dospio, težiš optimalnom. Chaplin nasuprot tome ulaže ogromnu količinu energije, a učinak mu je slab. Zbog toga i djeluje nespretno, smiješno. A zapravo je virtuoz. Zatim, ponavljanje posljedice.

Popikneš se i padneš, ali ne padneš jednom nego nastaviš padati i odbijati se i ponovo padati. Ili te netko ošamari, a ti se vrtiš i vrtiš i vrtiš i još malo vrtiš. Pa onda te naglašene facijalne ekspresije... Sjećam se da je u *LIGE VREMENA* Sergej volio kod mene jedan specifičan i vrlo kompliciran hod u smislu pretjeranog trošenja energije za učinak. Ili, recimo, nagla promjena smjera, kako kretanja tako i smisla ili namjere.

UNA

Probaj mi iz tvoje perspektive rekonstruirati tijek predstave, što ti prolazi kroz glavu tijekom izvedbe *LIGE VREMENA*?

PRAVDAN

Sjećam se da je to bila jedna velika, zajednička igra u kojoj smo Ana, Zrinka, Tomi i ja zaista uživali. U prvoj sceni gradim neku čudnu atmosferu grlenim zvukovima. Pokušavam komunicirati s izvanzemalcima. Negdje sam na nekim planinama, penjem se po ljestvama i pokazujem uvijek nešto što je gore, nedostižno ili će doći, nešto odakle će se pojaviti neki U.F.O. ili se već pojavio u mojoj mašti. Tako sam imaginirao. Kad se popnem po ljestvama približavam se nebu, svemiru. Pritom uz pomoć grlenog mikrofona proizvodim čudne zvukove tih letećih objekata, svemirskih brodova, uspostavljam komunikaciju.

Tomi i Zrinka zatim izvode scenu intervjua, mali performans u sklopu predstave gdje ona spava a on govori o Sonati snova. To je pak imaginarna građevina u kojoj ljudi budućnosti organizirano spavaju u predodređenim ciklusima koji podržavaju ili definiraju novog čovjeka, čovjeka budućnosti. To je još jedna od referenci predstave. Nakon toga se u prostor unose papirnate makete, slažu se po podu, vješaju po štriku razapetom između ljestava koje su meni predstavljale i rakete. Izgovaramo poeziju Majakovskog, koja zvuči kao neke upute za ponašanje novog čovjeka, ne sjećam se više... Uglavnom, u nekom trenutku odemo

spavati, organizirano i uredno, a ja sam to spavanje doživljavao kao da idemo leći u raketu, znaš ono kao kad moraš ići na Mars i nemaš što raditi dok ne stigneš tamo pa odeš spavati, hiberniraš. Tako smo i mi spavali neko vrijeme.

Zatim se budimo u nekom novom svijetu kojeg smo mi dio, koji pomažemo izgraditi. Stavljaao sam led lampe po podu, slagao sazviježđa od njih po sceni. A vidiš, oduvijek sam promatrao zvijezde i relativno dobro poznajem sazviježđa. Pa ja se zapravo pretvaram u novog čovjeka! Tako sam imaginirao i tako sam osjećao svoj unutarnji svijet u toj predstavi. Na kraju predstave još i veliki baloni nošeni toplim zrakom polete u atmosferu. Spektakl! Novi čovjek je izgradio i novi svijet.

UNA Gdje ste radili to? U Remetincu?

PRAVDAN U Remetincu smo počeli, ali dvorana u kojoj smo radili u nekom je trenutku bila iznajmljena nekom drugom pa smo se preselili u dvoranu KUD Željezničar tamo kod Dvorane Lisinski, kod Glavnog kolodvora. Taj mi je prostor izgledao kao da nisi u Zagrebu, kao da si u nekoj provinciji, morao si proći pored tračnica vlaka da bi došao do tamo. Nečeg *retro* mi je bilo u svemu tome, a to mi je bilo baš fora jer smo se bavili utopijama iz prošlosti. Probe su bile u proljeće, a u Hrvatskoj smo prvo igrali predstavu u Rijeci, na jesen. Sjećam se da je Nikolinina mama došla čuvati Prisku koja je imala svega par mjeseci. Radili smo progon prije predstave, a to malo dijete se smijalo cijelo vrijeme, kad god bih ja prošao pored nje u spomenutom *slapstick* stilu ili napravio neki chaplinovski izraz lica... njoj je sve to bilo strašno smiješno i onda sam si mislio kako li sam samo uspio nasmijati tako malo dijete i da je to sigurno dobar znak, dijete ne možeš prevariti u tom smislu. Ono ne može shvatiti reference, ali sigurno može osjetiti nešto. Nakon tih prvih izvedbi sve mi je išlo dosta glatko. Malo

sam se jedino mučio s onim hodom s prevelikom utroškom energije, čak i tada su mi neke stvari bile fizički zahtjevne za izvesti. To je kvaliteta koju je bilo potrebno dosegnuti.

UNA Kako vi fiksirate to što ćete raditi, kako se odlučujete za to što ćete fiksirati?

PRAVDAN Zajednički radimo i istražujemo, ali se finalna riječ prepuštala Sergeju i Nikolini jer su oni za *LIGU VREMENA* stvar gledali izvana pa su bili objektivniji. *FLESHDANCE* je npr. predstava kojoj je koreografinja Nikolina, ona je u suradnji sa Sergejem odlučila što će na kraju ući u predstavu od materijala koje smo radili. Ja sam po tom pitanju uvijek bio dosta subjektivan, teško mi je bilo sagledati stvari izvana, što bi bilo bolje za scenu, za predstavu. Taj dio mi je uvijek bio najteži.

UNA Je li ti nedostajalo komike i u drugim predstavama?

PRAVDAN Da i ne. Dijeljenje radosti – to je dio moje prirode. Želim da ljudi nešto osjete, da se u trenutku izvedbe povežem s njima. A kad te osjete, budu radosni i nasmijani pa se to interpretira kao komika. Nisam formalno obrazovan kao plesač, išao sam prvo u kemijsku školu, nakon toga sam studirao kemiju neko vrijeme. A onda sam počeo gledati predstave na Eurokazu i Tjednu suvremenog plesa i doživio sam dotad nedoživljen ushit, osjetio sam veliku radost i doživio katarzu kad sam gledao neke od njih pa sam počeo i sam razmišljati da to isto radim. Zapravo, osjetio sam poziv da to radim. Taj neki unutarnji poriv da duboko dotakneš ljude. Želim da ljudi u publici osjete ushit, sreću, da zaborave na sebe u tih sat ili koliko već vremena. Sjećam se još uvijek tog ushita i nekih predstava koje su

mi puno značile, poput *Lateral Pass* (1985) i *Opal Loop* (1980) Trishe Brown, *The Man kissing the bottom of the boat* (1991) i *The Rider* (1992) Derevo kazališta, *Dead Dreams of Monochrome Men* (1989), *Strange Fish* (1992), *Enter Achilles* (1995) od DV8, *Lettre au porteur* (1990) od Théâtre du Mouvement, pa onda jedna predstava od Saše Pepeljajeva, imena koje se zaista ne sjećam... Tih 1990-ih cijeli mi se život promijenio. Šest godina sam radio Cunningham tehniku kod Kiline Cremona, francuske pedagoginje i koreografinje koja je radila u Zagrebu tih godina. Počeo sam plesati u ZPA, tamo sam upoznao Nikolinu, ona je upoznala Sergeja, a Sergej i Ivana Sajko su se znali s ADU. Nas četvero smo osnovali BADco. Meni je to bila platforma da ostvarim onaj dio sebe o kojem sam upravo govorio.

UNA Od kemije si odustao?

PRAVDAN Da, uzelo me. Ali sam u predstavi *SOLO ME* iskoristio nešto od znanja iz kemije, nisam potpuno zaboravio taj dio svog života. Mailom si mi postavila pitanje: "Prvi pokret u *SOLO ME*, ili jedan od prvih je spuštanje po zraku kažiprsta i srednjaka, dok je ostatak prstiju stisnut. Taj isti pokret kažiprsta i srednjaka javlja se u *WALK THIS WAY* kao jedan od glavnih. Što ti je toliko zanimljivo u tim prstima?" U koreografiji prstima u *SOLO ME* iskoristio sam sistem punjenja elektrona u elektronskoj ovojnici. Ovojnica se sastoji od ljuski koje se označavaju velikim slovima K, L, M, N, O, P i Q. U svakoj od njih postoje još i podljuske, takozvane orbitale, koje se označavaju malim slovima s, p, d i f. Elektroni u tim ljuskama uvijek dolaze u paru, tih parova može biti 2 u s orbitali, 6 u p orbitali, 10 u d orbitali i 14 u f orbitali. Sistem kako elektroni popunjavaju ovojnicu nije linearan, odnosno ne funkcionira na način da se sljedeća ljuska puni onda kada je prethodna do kraja popunjena, već postoji specifično pravilo da prije negoli se prethodna ljuska popuni krene se popunjavati ona sljedeća.



WALK THIS WAY. Pravdan Devlahović. Kvaternikov trg, Zagreb. Fotografija: Jasenko Rasol → 292, 296, 306

Pravilo ide ovako: 1s2 – 2s2 – 2p6 – 3s2 – 3p6 – 4s2 – 3d10 – 4p6 – 5s2 – 5p6 – 6s2... Ja sam tim slovima i brojkama dodijelio pokrete, recimo da sam ih preveo na neverbalni jezik ili jezik gesti i onda sam izvodio te pokrete. Spuštanje prstiju po zraku koje spominješ predstavljanje je tih pokreta koji se javljaju i kasnije u koreografiji. A ruke, odnosno šake, volim koristiti jer su ekspresivne i delikatne u mogućnostima izričaja.

UNA *FLESHDANCE* se kod plesača i koreografa u BADco.-u spominje najčešće, vidim da vam je u koreografskom i plesачkom smislu ta predstava bila osobito bitna. Zašto?

PRAVDAN Meni je bitna jer postoji neka posebna čistoća i jednostavnost u tim plesnim materijalima, a s druge strane predstava je izrazito kompleksna. Uobičajeno je da je ples ili tijelo koje pleše uvijek u odnosu spram gravitacije dakle plohe poda. Suvremeni ples je tijelo još više približio toj plohi. A u predstavi *FLESHDANCE* radili smo s dvije plohe – podom i zidom – i to je nešto što je jedinstveno za tu predstavu, baš velika specifičnost te predstave. Volio sam i kompleksnost kretanja između apstraktnog i mimetičkog. Jesam li napravio pokret koji bi napravila određena životinja svojim udom ili nekim drugim dijelom tijela ili uopće nije riječ o tome, ili sam protezao vlastitu kožu? Bilo mi je zanimljivo da krenem pokretati ruku kao da je ona krilo koje će zalepetati, ali istovremeno je ta ruka i medvjeda šapa pa čak i jelenji rog i kravljí rep, dakle i jedno i drugo i treće i četvrto. Troje nas je u predstavi i imali smo dosta slične materijale, a nekako nije ta istovjetnost funkcionirala do kraja pa sam onda ja dobio uputu da pokušam biti nešto jako mračno, sjećam se te riječi “mračno”, to mi je puno toga otvorilo, dogodio mi se neki proboj u novo polje interpretacije. Imaginirao sam da sam neko biće koje nikad nije do kraja definirano, koje stalno plovi u polju svih tih

mogućnosti i kad god bi se htjelo definirati kao jedno, ova ostala mu to ne bi dopustila. Tu nemogućnost konačnog određenja doživljavao sam kao taj mrak.

UNA Zanimaju me tvoji asocijativni nizovi za vrijeme predstave, što ti radiš tamo odnosno što misliš da radiš iz svoje perspektive?

PRAVDAN Neko sam nedefinirano biće, rodio sam se i uopće ne znam jesam li čovjek, riba, tigar, medvjed, što li već, otkrivam što sam. I tako stalno plovim kroz sve te životinje i njihove specifične kvalitete kretanja. Plohe kojima sam omeđen, podom i zidom s jedne strane i pogledom gledatelja s druge omogućuju mi da stalno osjećam kontakt površine svog tijela koja postaje sve veća i veća. A onda se to ogromno biće naglo povlači u kut između poda i zida, postane toliko sitno da potpuno nestane u kutu poda. Volio sam raditi i s fokusom. Koristiti ga na način kako sam zamišljao da ga koriste životinje – da mi pogled pada na površinu stvari i reagira samo na nešto što se pokreće, dakle da napravim neku reakciju kada neko iz publike prekriži nogu, pomakne ruku ili okrene glavu.

UNA A ima možda i nečeg izvanzemaljskog, kao da si se utjelovio, a da ne znaš baš što bi s tijelom?

PRAVDAN Ima, ima, malo sam bio čovjek-muha, znaš onaj film? Pokušavao sam držati što više toga istovremeno u izvedbi. Ta kompleksnost mi je, kažem, bila izazovna.

UNA Pitaš li se nekad jesi li isključio štednjak dok izvodiš?

PRAVDAN

Nikad u plesnim predstavama, u *FLESHDANCEU* smo nas troje, publika je zaista blizu, ne možeš se sakriti ili si dopustiti tako nešto. Znalo mi se to dogoditi u nekim dramskim predstavama, u kojima sam igrao, kada si u trećem planu i tamo iza nešto statiraš... ali u plesu mi se to nikad nije dogodilo. Nekad posebno primjećujem publiku, recimo, zadam si zadatak da pokušam izvesti cijelu predstavu tako da se jako približim nekom iz publike. Imaš nekad tu priliku kad si odigrao dvadeset, trideset predstava, kad već dobro znaš što radiš, ispitao si situaciju, znaš sve što radiš, poznaš ritam predstave, nemaš tremu. U *FLESHDANCEU* u jednom trenutku ležim na podu s obrnutom glavom na podu i znam da gledatelj ne može nikad znati gdje ja točno gledam, čak i stignem pogledati nekog u publici tko nije svjestan da ga gledam, niti kako i koliko ga gledam. Zanimljivo je, vezano uz *FLESHDANCE*, najbolju sam izvedbu imao kada sam bio povrijeđen. Uganuo sam gležanj tri dana prije dogovorene izvedbe i bilo je pitanje hoćemo li ju otkazati. A znaš kako je na plesnoj sceni, imaš dvije-tri predstave u dva mjeseca i žao ti je to otkazati. Imaš i odgovornost spram drugih izvođača kojima je to izvor prihoda, a i zamjena ne stigne naučiti za par dana. A kako u *FLESHDANCEU* imam podršku dvije plohe, procijenio sam da to mogu napraviti a da budem siguran. U predstavi se ne skače i često si, gotovo uvijek, u niskoj zoni pa možeš rasteretiti pritisak na nogu. Zbog te sam povrede posebno morao paziti na svaki, i najmanji pomak u tijelu pa je onda slijedom toga sve bilo još preciznije i nijansiranije izrađeno. Sama povreda me natjerala da s posebnom pažnjom izvodim prijenose težine s jednog dijela tijela na drugi, a da se dodatno ne ozlijedim ili da ne opterećujem već povrijeđenu nogu. U situacijama kada mi je opterećenje i bilo na toj nozi bio sam primoran izmjestiti težište s točke koja bi mogla biti bolna na neku drugu. Radi se zaista o malim pomacima s, recimo, vanjskog brida prednjeg dijela stopala na unutarnji ili na sredinu stopala. Također, više sam se brinuo i o kontaktu površine tijela s podlogom te morao zaista oprezno modulirati obrazac

kretanja kako bi povreda ostala što netaknutija. Zbog takve delikatne izrade forme tijela i sadržaj je ispod toga bio delikatniji u tkanju.

UNA

Čini se da BADco. nikad ne odustaje, izvedba Rada panike na Grobniku odvila se u ekstremnim uvjetima jakog vjetra.

PRAVDAN

Baš sam se vratio iz Grožnjana gdje sam vodio glumačku radionicu za studente glume, a u Grožnjanu smo prvi put izveli *ČOVJEK.STOLAC*. Na kamenom podu. Kad se samo sjetim kako smo se hrabro bacali po njemu. Danas bih rekao da nema šanse da to napravim. Tijelo je ipak istrošeniye. Ali tada smo bili u nekom zanosu i zaista nam to nije predstavljalo neki problem. Danas bih upozorio svoje studente da to nije dobro za njihovo zdravlje. Ali mene tada nikakvo upozorenje ne bi spriječilo da to napravim. Bilo je još sličnih situacija, čak i s posljedicama. U Pogonu Jedinstvo na premijeri predstave ITLOS, u prosincu 2012., pukla mi je Ahilova tetiva. Dakle BADco. očito nikad ne odustaje.

UNA

Bilo je prehladno?

PRAVDAN

Da, tamo nema grijanja, a mi se pak nismo stigli dobro zagrijati, barem ja nisam. Bavili smo se tehničkim postavom i eto, dogodilo se. Uvjeti u kojima radimo određuju puno toga.

UNA

Postoji neki paradoks u tome da ste umjetnički najrelevantniji plesno-kazališni kolektiv u Hrvatskoj na početku stoljeća, a uvjeti rada su vam bili i ostali amaterski (uz rijetke iznimke): hladni prostori u kojima



ČOVJEK. STOLAC feat. Damir Bartol Indoš. House of Extreme Music. Nikolina Pristaš,
 Damir Bartol Indoš, Pravdan Devlahović. Zagreb. 2003. Fotografija: Ratko Mavar.
 → 262, 280, 281, 301, 312, 313, 339, 360

često pod nije adekvatan za ples, sami postavljate scenu, sami čistite nakon izvedbe.

PRAVDAN Kad si mlađi, lakše je, ali sad kako sam stariji i valjda mudriji, bitno mi je u kakvim uvjetima radim. Mislim da nema razvoja ako ne ulažeš u infrastrukturu u tom smislu. Možeš neko vrijeme funkcionirati na entuzijazmu i dobroj volji ili na mladenačkom zanosu, ali ne vječno. Kako god bilo,, nikada nam to nije predstavljalo problem.

UNA Kako ste učili druge da umjesto vas izvode vaše sekvence? Jeste li imali stalno iste uloge?

PRAVDAN U predstavama točno znaš što radiš u svakom trenutku. U *FLESHDANCEU* npr. znaš kada i kako se skrivaš od oka gledatelja, kada plaziš sa zida, kada radiš neki amalgam kretanja pet životinja, kada ubrzavaš, kada usporavaš, kada i kako se igraš s nojevim perom koje mi je bilo rekvizit, kada se sakriješ u kut itd. Nije fiksirano u smislu da imaš zapisano hoćeš li napraviti četiri koraka s lijevom nogom ili pet s desnom, ali znaš da u određenom trenutku radiš nagli pomak prema publici u odnosu na cure ili na nešto drugo. Generalno smo u BADco. izvedbama imali dosta slobode. Ako je i dolazilo do zamjena, onda se isti izvedbeni materijal prilagođavao osobi ili tijelu osobe koja ga je izvodila. Ideja izvedbe ostajala je ista.

UNA Nisi nikad plesao Nikolininu i Aninu poziciju?

PRAVDAN Ne.

UNA Je li umjesto tebe netko uskočio?

PRAVDAN

Nikolina je jednom izvodila na mojoj poziciji, a Zrinka je plesala Nikolininu poziciju, gledao sam tu izvedbu u Gliptoteci u Zagrebu. Nikolini je vjerojatno bilo lakše prenijeti joj svoju koreografiju, a moju je ionako znala. Drugačije je to Nikolina napravila, čini mi se da je ona bila tehnički spretnija ili vještija u kretanju u niskoj zoni, ali kad ja tresnem sa svojom masom u kut to odzvoni, tlo se pomakne, nagli eksplozivni pokreti izgledaju drugačije na mom i njezinu tijelu. A i drugačiji smo izvođači. Pored svih zadataka koje obavljam u izvedbi, uvijek stignem izmaštati još nešto, dodati još neku vrijednost koja meni nešto znači. Često su me i zafrkavali zbog toga. Mislim da je ona puno konkretnija, više orijentirana na zadatak. Treba nju pitati.

UNA Kako bi ti opisao vaše kvalitete pokreta, kako ste to drugačiji?

PRAVDAN Nikolina je jako čista, tehnički precizna, kontrolirana. Ja sam intuitivniji, nikad se nisam zamario zadatkom i nisam se preozbiljno shvaćao na sceni, još od prvih proba. Zanimalo me, recimo, mogu li s jednim dijelom tijela raditi jednu stvar, a s drugim neku drugu, kao neki multitasking. Što se nešto čini nemogućijim za napraviti, meni je to bilo izazovnije i zabavnije. Nikolina je odlična tehničarka, a u početku BADco.-a činilo mi se da joj je bilo teže nego meni. Ona ima formalno plesno obrazovanje, a Sergejeve i Ivanine upute bile su iz nekog drugog diskursa. Također ona je uvijek sve shvaćala kao problem koji valja riješiti, a ja možda više kao igru. Zrinka je, rekao bih, sličnija Nikolini, a Ana meni. Kako se izvedba tretirala kao egzekucija zadatka, radilo se i na ukidanju užitka. Oko toga se nisam u potpunosti slagao sa Sergejem kad bi mi znao govoriti neka ne uživam. Pitao bih se zašto to radim ako ne uživam u tome. Pa rad i jest užitak, zar ne?

UNA Zašto misliš da se na užitak nije blagonaklono gledalo?

PRAVDAN Zato što je temeljna pretpostavka da u svakom slučaju uživam. Sergej nije vidio potrebu da to dodatno podcrtavam. Ja s druge strane nisam mislio da podcrtavam. Mislio sam da je bitno da publika stvarno osjeti mene.

UNA *WALK THIS WAY* — kaže se u vašim programskim knjižicama da je WTW trio za pokretnu traku, plesača i njegove prste. Možeš li mi reći nešto o tome kako koreografiraš, od čega krećeš, i kako se to manifestiralo u toj predstavi? Kako si došao na ideju da se time baviš, procesima hodanja? Često mi se čini da je tvoja poetika poetika svakodnevice, običnih, jednostavnih kretnji.

PRAVDAN Inspiracija mi je bila pokretna traka, odnosno ideja da možeš stajati na mjestu i kretati se istovremeno. Dakle, da te nešto drugo pokreće. Toga sam se sjetio na nekom aerodromu na pokretnoj traci, na aerodromima smo provodili puno vremena jer smo puno gostovali posvuda... Bio mi je zanimljiv taj momentum koji ostane kada se makneš s trake. Meni padne na pamet neka ideja, neko kretanje koje bih volio raditi, s kojim bih se volio igrati, a nitko mi ga drugi nije ponudio, pa onda krenem. Ono što je traka mome tijelu, u smislu da uvjetuje njegovo kretanje, to je moje tijelo prstima. Meni je to dosta logično, periferija je uvjetovana centrom. Općenito volim pješačke stvari. Plešem i kad hodam ulicom i kad okrećem glavu, čak i kad trepćem.

UNA Možeš li mi opisati proces rada na predstavi iz tvoje perspektive — koje su bile ključne točke za tebe?

PRAVDAN Znaš u čemu je stvar s BADco.? Ti nikad ne znaš kako će izgledati predstava, čak ni kad je gotova, jer se i tada može promijeniti. Kada to shvatiš, pomiriš se s tim i bude ti lakše. Čudno mi je sad kad razgovaram s nekim izvođačima pa mi se žale da im je promijenjen redoslijed scena dva dana prije premijere. Meni nije jasno zašto bi to bilo problem. Sergej je znao na dan premijere reći da redoslijed scena nije 1, 2, 3, 4, 5, 6 nego 1, 6, 4, 3, a 2 i 5 se ne izvode. Mi smo u BADco.-u istrenirani na taj tip rada, da ti netko kontinuirano razbija tvoj unutarnji doživljaj. Kao izvođač stvoriš si neki vlastiti unutarnji svijet predstave, neku doživljajnu liniju s kojom imaš neki gotovo intiman odnos, a rad u BADco.-u je stalno skretao s tog puta, tražio se odmak od sebe, od subjektivnog. Zapravo je to bio jedan sjajan trening. S većinom predstava BADco.-a, zapravo sa svima, do zadnjeg trena se nije znalo kako će izgledati. Tek nakon nekoliko izvedbi predstava se konačno definira.

UNA Kako izgledaju vaše obnove predstava?

PRAVDAN Hm, zavisi. Ako smo radili obnovu nakon dugo vremena neizvođenja onda bismo na prvoj ili prve dvije probe obnavljali samo materijale za predstavu. S tim da se prvo izrazgovaraju ključne stvari ili pojmovi za predstavu. Nešto slično kao da rekapituliramo proces nastanka tih materijala, koje su im reference, kako su nastali i zašto su uopće tu. Nakon toga idemo u progon, koji često nije sa svom tehničkom opremom. Zadnja, generalna proba prije predstave radi se onako kako izgleda predstava, s kostimima i svom tehničkom opremom, iako ju ja često nisam izvodio u kostimu jer se puno znojim pa bi, da izbjegnem situaciju u kojoj u predstavu ulazim u mokrom kostimu, radio u radnoj robi. Jedna od obnova koje se rado sjećam je ona predstave *DIDEROTOV NEČAK ILI KRV NIJE VODA*, nakon jedno tri godine neizvođenja. Bilo je zanimljivo vidjeti sreću izvođača koji otkrivaju da su im izvedbeni materijali

ostali upisani u tijelo, kao neki obrasci kretanja, a da se pritom glava i dalje trudi prisjetiti ih se. Glava kao da je kasnila za tijelom. Sjećam se jednog dijela predstave u kojem igram psa koji sanja da je plesač. Dakle, prvo moram postati psom, onda taj pas treba sanjati da je ljudsko biće koje je plesač, a onda napraviti brzu tranziciju iz tijela i pokretanja tijela na način kako to čini pas prema onom kako bi pas zamišljao da je čovjek. Zamisli šta dobiješ kada se sve to skupa izmiješa! Nekome kaos – meni zabava.

UNA Zanimljivo mi je kod tebe nešto što vidim kao kontinuirani rad s odvajanjem pojedinih dijelova tijela, sjećam se da smo i kad sam kod tebe išla na tečaj suvremenih plesnih tehnika tamo negdje 1997., 1998., da si također koreografirao s naglaskom na neke dijelove tijela, na izolaciju?

PRAVDAN Mislim da izolacijom na neki način radimo i na boljem poznavanju cjeline. Valjda je to u pitanju. Nisam pretjerano razmišljao zašto je to tako. A sve što je pješački, vrlo mi je privlačno, kažem, možda zato što nemam formalno plesno obrazovanje pa ne polazim od određenih plesnih obrazaca nego nalazim radost u svakodnevnom i pješačkom. Doživljavam ples i kretanje kroz svakodnevne pješačke stvari. Bilo mi je zanimljivo da se u običnom hodanju mogu postaviti neka vremenska i prostorna određenja koja mogu proizvesti ples koji onda može imati smisla.

UNA Je li ti žao što se nisi ranije počeo baviti plesom?

PRAVDAN Nije. Nekad mi je bilo jer sam shvaćao da mi možda nedostaje poznavanje plesnog vokabulara i treninga, ali rad s Kilinom Cremonom me doveo u red.

Pohađajući njezine zahtjevne Cunningham treninge nisam primjećivao veliku razliku u mogućnostima izraza ili razumijevanju materije između mene i cura koje su završile plesnu školu. S jedne strane gubiš, s druge dobivaš. Pokret koji se uči u plesnim školama, barem sam to primjećivao prije 20-ak godina kada sam počinjao, često bude pretjerano definiran, ukalupljen u neke obrasce. Učilo ih se da se plesač kreće na određeni način. U neku ruku mi je bilo olakšavajuće što nisam prošao kroz taj tip formalnog treninga jer sam bio slobodniji. Kod Kiline svi su ispočetka samo mahali rukama i nogama, ona je podučavajući Cunningham bitno promijenila takvu svijest kod plesača u Hrvatskoj, barem kod onih koji su kod nje trenirali – o tome da je torzo, odnosno kralješnica ta koja se pokreće. Udovi su samo ekstenzija torza. Veliki sam štovatelj Cunninghama.

UNA Zbog tog naglaska na centar? Zašto ti je tako bitan?

PRAVDAN Što sam stariji, to ga više štujem. Njegovu tehniku shvaćam kao nešto što jako poštuje anatomiju ljudskog tijela i njegove organske principe. Pitao sam se ponekad, u svojim ranim izvođačkim danima, kako je moguće da ako se bavimo tijelom radimo to na način da ga svjesno uništavamo, ne koristeći ga na organski ili na optimalan način. Ili zašto bacamo svoje tijelo na razne vrste plesu neadekvatnih podloga, a sve u svrhu nekog višeg cilja? Što sam stariji, to više cijenim i poštuju našu jedinstveno i prolazno tijelo. Sada kada radim kao nastavnik na katedri Scenskog pokreta na studiju glume na Akademiji dramske umjetnosti prvenstveno podučavam studente, u skladu s programom studija, kako optimalno koristiti tijelo poštujući njegove organske principe. Tijelo bilo kojeg izvođača moralo bi biti osviješteno, uzemljeno, slobodnog daha i bez ikakvih blokada koje ga nepotrebno grče i tako sprječavaju

neometan protok impulsa. Takvo tijelo će onda moći izraziti i najdelikatnije stvari. U svemu tome mi je poznavanje Cunninghama od velike pomoći.

UNA *SOLO ME* – izgovara li se “Solo me” ili “Solo mi”? Otkud taj “me” nastavak? Kako god da se izgovara, SM je zapravo duet. Ali i dva sola. Što čini razliku između dueta i dva sola? Što u plesачkom i koreografskom smislu čini razliku između tebe i Nikoline u tom komadu, ali i inače?

PRAVDAN Igra riječi, daj “odsoliraj” me! Napravi solo za mene. A može i “Solo mi” – nas dvoje, ali solo.

UNA Znali ste odmah da ćete raditi dva sola?

PRAVDAN Da. Napravili smo svaki svoj solo, a onda smo principe iz jednog sola aplicirali na drugi. Svidjelo nam se da u istom prostoru su-postoje dva sola. I kako onda principi iz jednog mijenjaju ovaj drugi. Pogledamo se oči u oči samo u jednom trenutku. Ja sam to doživljavao kao neka dva svemira koji paralelno postoje i koji se u nekom trenutku krenu preklapati, što dovodi do promjena u temeljnim koreografskim principima jednog i drugog.

UNA Predaješ scenski pokret na ADU. Što ti je bitno u radu sa studentima, do čega ti je stalo? Kako je tvoj rad s BADco.-om utjecao na rad sa studentima?

PRAVDAN Pored gore spomenutih stvari o osviještenom tijelu, stalo mi je da mladi ljudi nauče misliti svojom glavom. A u izvedbenom smislu – misliti tijelom. Zapravo



SOLO ME. Nikolina Pristaš, Pravdan Devlahović. Homo Novus Festival. Riga. 2005.
Fotografija: BADco. → 159, 161, 281, 283, 296, 310

misлити osjećajući tijelom. Zatim da nauče ne trijumfirati nad nečim što je u radnom procesu nađeno ili zaključeno; da svaki put kreću ispočetka, iz nule; da nauče donositi odluke u trenutku izvedbe; da nauče objektivizirati svoju izvedbu. Čitav rad BADco.-a vodio me u smjeru da ne ulaziš u izvedbu s prethodno donesenim odlukama nego da odluke donosiš u trenutku izvedbe, poštujući kontekst predstave naravno. Da si prisutan i svjestan. Sva priprema i sve probe služe tome da ispitaš polje mogućnosti, a u izvedbi ćeš vidjeti što ćeš, kako ćeš i koliko ćeš. Kada surađujem na glumačkim klasama, kao i kada sam suradnik za scen-ski pokret, u predstavama više radim kao *coach* nego kao koreograf – treniram ih, podsjećam ih na neke stvari.

UNA Na što ih podsjećaš?

PRAVDAN Podsjećam ih na to da obrate pažnju na svoje tijelo, kako ga osjećaju i doživljavaju u trenutku izvedbe, što im se mijenja u tijelu dok izvode, koje sve detalje primjećuju, kako njihov unutarnji doživljaj utječe na njihovo tijelo i obrnuto. Sadržaj određuje formu, ali isto tako promjenom forme možemo otkriti i neki novi sadržaj. Opažam da su glumci, posebno starijih generacija, previše skloni psihološkim analizama. Kad mi kažu da razmišljaju bi li njihov lik u određenom trenutku napravio ovo ili ono, odmičem ih od toga, govorim im da lik kao takav ne postoji, postoje samo oni sa svojim tijelom, sada i ovdje. I neka se bave sobom i svojim čulima. Baveći se sobom i svojim čulima bavimo se svijetom koji nas okružuje. To bi bile stvari koje sam razvio radom u BADco.-u. Toga nisam bio svjestan u početku, tek kasnije sam bio u stanju artikulirati to na ovaj način.

UNA ČOVJEK.STOLAC – bi li mogao otplesati tu predstavu ponovno upravo sad? Imaš li je u tijelu? Kako pamtiš tjelesno?

PRAVDAN

Mislim da bih. Trebalo bi mi nešto više proba nego prije 20 godina. ČOVJEK.STOLAC je rađen u etapama. Počeli smo u Zagrebu, gdje nam je Indoš prvo izveo svoj performans. Nakon toga smo krenuli razvijati materijale. Potom smo nastavili raditi u Grožnjanu te ga na kraju te etape prezentirali kao rad u nastajanju. Na kraju smo opet imali probe u Zagrebu i u studenom premijeru. Pokazalo se da je takav način rada dosta učinkovit. Što sam stariji, smatram to kvalitetnijim načinom rada.

UNA U etapama? Zašto?

PRAVDAN

Odgovara mi kad ne postoji pritisak da do točno određenog datuma nešto moraš završiti. Možeš pustiti materijal i onda mu se opet vratiti. Pritom bolje vidiš koje stvari su stvarno “sjele”, upisale se u tijelo, a koje ne. Odmakneš se malo od materijala pa si objektivniji.

UNA Kakva je bila suradnja s Indošem?

PRAVDAN

Izvrсна. Sjećam se kako smo ga Nikolina i ja čudno gledali kada smo prvi puta vidjeli njegov performans. Kao mladi plesači nismo bili upoznati s takvim tipom izvedbe. Bili smo vrlo impresionirani. Nismo ga baš razumjeli, ali smo ga osjećali. Bio nam je čudan, nije nam bilo jasno kako on to tretira objekt (stolac), zašto se udara, kako to koristi ruke... Meni je bio jako intrigantan, sve što radi mi je bilo intrigantno. Ne u smislu koji je pokret napravio, nego što ga je motiviralo da napravi taj pokret, što je ispod svega toga, kako se osjeća i što proživljava dok to radi.

UNA Koji je bio tvoj motiv da izvedeš pokret koji on radi, za izvedbu performansa oko Indoševa performansa?

PRAVDAN

Kada smo upoznali njegov kontekst krenuli smo ga koreografski rastvarati. Njegov način izvedbe je meni djelovao kao neki strani jezik koji sam htio naučiti. A njegova apsolutna predanost bila je zadivljujuća. To je bitno utjecalo na mene i trudio sam se da moja izvedba bude dostojna njegove. Bilo je sjajno pobliže upoznati njegov rad i zapravo mislim da je on ostavio snažan pečat na mene kao izvođača.

UNA

Kako danas vidiš umjetnički put BADco.-a? Ti si se iz njega isključio 2012.? Koje su bile tvoje inicijalne nade, želje i umjetničke ideje kad ste Sajko, Sergej, Nikolina i ti osnivali BADco.?

PRAVDAN

Zapravo sam jako zahvalan na prilici da budem dio cijele te priče. Ti kažeš da je BADco. umjetnički najrelevantniji plesno-kazališni kolektiv u Hrvatskoj na početku stoljeća. I možda je to tako. Osobno nisam nikad bio ambiciozan da u nečemu budem najrelevantniji. Neka se drugi bave time tko je u čemu naj. Po meni, pretjerana ambicioznost, koliko može biti dobar motor za nešto, toliko može biti i nezdrava u smislu da se ljudi mogu osjećati loše onda kada to nešto nisu ostvarili. U početku me intuitivni osjećaj vodio da budem u zajednici s tim ljudima koje sam doživljavao gotovo kao obitelj. Mi smo radili i na probi i na zajedničkim druženjima i kad smo gledali tuđe predstave. Sve je bilo tako lako. Tijekom vremena stvari su se promijenile, moj unutarnji osjećaj, poriv za onim osjećajnim, senzoričkim odvajao me od onog misaonog za koji mislim da je bio ili jest dominantniji kod kolega iz kolektiva. Uz to, kako to već biva, pojavile su se i druge obaveze u našim životima. Pa sam odlučio krenuti drugim putem. A do tada sam kao i svako mlado ljudsko biće iskorištavao svoje ljudsko pravo da svojim idejama kreiram neki bolji ili makar drugačiji svijet. Ako ti ovo zvuči romantično ili balno, žao mi je, ali u svom sjećanju zaista ne nalazim ikoji

drugi inicijalni razlog zašto sam se udružio u taj kolektiv osim ovog. A ono što mislim da je najznačajnije iz opusa BADco.-a jesu zaista specifične procedure izvedbe koje nikada izvođaču nisu dopuštale da se opusti u otkrivenom nego su ga stalno vraćale na početak, na ponovno stvaranje, na neki novi odabir iz polja mogućnosti koje je sa svakom izvedbom postajalo sve veće i veće.

KONTRAITUITIVNO KRETANJE

NIKOLINA PRISTAŠ & GORAN SERGEJ PRISTAŠ

UNA Pričajte mi o procesu nastanka *POLUINTERPRETACIJA ILI KAKO OBJASNITI SUVREMENI PLES NEMRTVOM ZECU*. Kako ste radili predstavu, koje su vam bile ključne reference?

NIKOLINA *POLUINTERPRETACIJE* su napravljene neposredno nakon što sam rodila, a ritam koji nameće mala beba nismo željeli nametati ostatku ekipe – ne možeš se obvezati niti na svakodnevni dolazak u dvoranu niti na isto vrijeme probe, nego radimo kad uhvatimo vremena i koncentracije. Paralelno su Zrinka i Ana radile *TOČKU SABI-RANJA* s Tomom i Ivanom. Podijelili smo se, ali mogli smo si međusobno dolaziti na probe, naravno i komunicirati o stvarima. U *POLUINTERPRETACIJE* smo krenuli s interesom da napravimo izvedbu-predavanje, svojevrsnu rekaptulaciju našeg dotadašnjeg koreografskog rada, ali ubrzo nakon što smo počeli ozbiljnije raditi na predstavi, rekaptulacija nam više nije bio toliko zanimljiva...

UNA Rekapitulacija svega što ste radili do tada?

NIKOLINA U koreografskom smislu, da. Zapravo se taj interes kasnije usmjerio u *Antitijela*, istraživački proces o koreografskoj poetici koji još nije završen na papiru.

Krenuli smo razmišljati o retorici plesanja, postavljajući si pitanje što je to što čini određeni koreografski vokabular uvjerljivim – nešto što je Tomislav nazvao “koreografskom retorikom”. Recimo, kad gledaš Akrama Khana, vidiš spoj *kathaka* i suvremenih plesnih tehnika. Ukoliko koreografski jezik proizvodi neku novu sliku plesa i ukoliko je virtuosno izveden, ne treba ti ništa više da bi ga mogao percipirati kao dovršen sam u sebi, samodostatan, jedinstven. Pitanje je što onda čini neki koreografski jezik uvjerljivim, što su njegove “retoričke figure” i što znači riječ “uvjerljivost” u kontekstu naših koreografija. I onda mi je Sergej dao da čitam studiju Francoisa Delsartea, *The Art of Oratory*.¹ Čitala sam to štivo s velikim zanimanjem i pokušala sama izvoditi neke njegove vježbe. Zanimala me njegova preskriptivna kodifikacija pri izražavanju emocija.

¹ Francois Delsarte, *The Art of Oratory* (London: Forgotten Books, 2019).

Delsarte npr. daje konkretne upute – da bi postigla izraz ponosa na licu, digni obrvu stisni ovaj mišić... Pa nakon što sam se neko vrijeme time zabavljala, nisam dalje znala što bih s tim, niti me vodilo u ples, niti me vodilo u neku zanimljivu izvedbu, samo sam se po današnjim kriterijima izvedbe kreveljila pred ogledalom. Pažnju mi je usmjerila njegova misao da u umijeću govorništa nisu riječi te koje uvjeravaju nego držanje tijela i rafiniranost geste. Delsarte je studirao prirodu ljudske geste, pokrete i položaje pojedinih dijelova tijela, u detalje, iz perspektive njihova komunikativnog potencijala. Potom je sve klasificirao i uvezao pokrete na izraze specifičnih osjećaja. Fascinatnan pothvat i pokušaj kultivacije pokreta tijela, kad razmišljaš iz današnje perspektive. Cilj treninga u Delsarte sustavu je usvajanje te visoko kodificirane mikrokoreografije do momenta kada ona postaje “prirodni” izraz tijela govornika ili glumca.

PARALELNE GESTE

Jedan od principa koje opisuje jest da govornik nikada ne smije koristiti paralelnu gestu, dakle stati u paralelan stav

i s obje ruke u isto vrijeme raditi istu gestu. Smatrao je da to govornika čini nemoćnim, nekultiviranim i zato, neuvjerljivim. To me jako zainteresiralo, pa sam predložila Sergeju da probam napraviti koreografiju koja će se baviti samo tim paralelizmima u tijelu i pokretu. Zanimalo me zapravo što znači baviti se paralelnom gestom, je li moguće doći do prirodnosti kroz izvana nametnutu, potpuno kontraintuitivnu logiku tijela? Proširenje tog istraživanja odvelo nas je na početke modernog plesa i Isadoru Duncan. Delsarteovo učenje ušlo je u Ameriku kao trening lijepog ponašanja, kao Delsarteova gimnastika, ona je bila obvezni segment obrazovanja djevojaka srednje klase u Americi. I Isadora Duncan je kao djevojka bila izložena tom sustavu discipliniranja i kultiviranja tijela. Meni je to bilo jako zanimljivo zato što je ona oličenje prirodnosti u plesu. Ali postavlja se pitanje što je tu prirodno.

UNA Ideja je esencijalistička, ono što izlazi iz dubine tvog bića.

NIKOLINA Tako je! Iz esencije tvog organskog bića. Njen je ples paradigma prirodnosti u povijesti zapadnog plesa... To je prva stvar koju vezuju uz Duncan, ideju slobodnog ženskog tijela koje se slobodno kreće, oslobođeno uzusa baleta. Međutim, danas postoje Isadora Duncan treninzi, njen način rada s tijelom je sistematiziran, razvijena je tehnika tijela, taj pokret je kanoniziran. Imaš škole gdje djeca stoje na štapu i rade vježbe, osvještavaju solarni pleksus. Nešto što je došlo iz poriva da se izraziš, da izađeš kroz slobodu kretanja kanoniziralo se, sistematiziralo i sedimentiralo u novi sustav discipliniranja tijela i uma. U plesu se zna da prvo moraš školovati tijelo da bi se mogla zvati plesačicom. To je nalog struke kao i očekivanje gledateljica. Na samom početku procesa nije išlo lako, to nametanje rigidne simetrije kretanju. Pokušavala sam plesati poštujući uvijek podijeljenosti tijela po vertikalnoj osi, da desna i lijeva

strana tijela u svakom detalju zrcale jedna drugu u odnosu na tu os simetrije. To je proizvelo puno neuzbudljivog plesnog materijala, trudila sam se biti maštovita u artikulaciji samih pokreta, ali kad bi Sergej doma pogledao snimku probe, rekao bi mi da sve izgleda isto. Sigurno sam se tri, četiri tjedna bavila samo tom vertikalnom simetrijom. Malo po malo došla sam do toga da umnožim osi simetrije prema kojima dijelim tijelo, pa se i vokabular počeo na zanimljiv način usložnjavati, a analizom sam otkrila artikulacije pokreta koje mi prije uopće ne bi pale napamet. I onda sam se bavila varijacijama. Druga linija istraživanja bilo je naše zanimanje za odnos između živih i neživih aktera na sceni, te nejasnog statusa subjekt-objekt plesnog tijela.

UNA Prema objektno orijentiranoj ontologiji? ²

² Objektno orijentirana ontologija je filozofski pokret koja se suprotstavlja antropocentrizmu. Odbacuje fokus na ljudsku egzistenciju te se posvećuje ne-ljudskim entitetima (objektima) koji, po OOO-u, postoje neovisno o ljudskoj svijesti i percepciji.

SERGEJ To nije izašlo iz *objektno orijentirane ontologije*, već iz upotrebe sintagme u programiranju, objektno orijentiranih softverskih jezika, kroz logiku slaganja elemenata – objekata. Ljudi nešto čine sa stvarima, ali i stvari nešto rade s nama. *POLUIINTERPRETACIJE* su u materijalnom smislu sačinjene od elemenata koji čine infrastrukturu teatra. Stativi, cijevi, reflektori, to su sve elementarni kazališni rekviziti koji su obično nevidljivi u predstavi. Napravili smo šumu od tih elemenata u prostoru, neku vrstu prostornog postava gdje su te stvari postavljene zajedno, i onda su amplificirane tako da postanu osjetljive na vibracije, na dodir, na kontakt, proizvode zvuk i bitne su za strukturu samog kretanja u prostoru. Ono što se nama činilo zanimljivim je razgovarati o tome kako neki predmeti djeluju u izvedbi i na gledatelje, a da nisu živi. Iz te se pretpostavke razvila cijela priča o statusu poluobjekta, poluagenta, pa onda zeca kao neživog, odnosno nemrtvog u predstavi... I sve te transformacije orijentacije izvedbe, postavljanja

izvedbe tako da se ne gleda frontalno nego kroz šumu elemenata. Predstava je strukturirana dramaturški kao *performance lecture*, u kojem Nikolina šapćući izlaže, međutim, to se izlaganje gotovo ni ne čuje. Kao da u kratkim sekvencama kombinira objašnjavanje naših principa kretanja s manirom izlaganja Williama Forsythea u *Improvisation Technologies*³.

³ William Forsythe, *Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye*, CD-ROM (Berlin: Hatje Cantz, 2010).

NIKOLINA Kafka....

SERGEJ Kafkin tekst je na zvučniku, ja govorim o ovome što ti šapćeš.

NIKOLINA Šapćem ga cijelo vrijeme dok ulazim...

ODRADEK I STATUS OBJEKTA

SERGEJ Dobro, ali ni to se ne čuje, a onaj tekst koji se čuje je temeljen na Kafkinom *odradeku* koji se pojavio tijekom objektno orijentirane analize kao materijal za diskusiju statusa objekta... Radi se o Kafkinjoj kratkoj priči koja se zove "Muke kućnog starješine" ili "Domaćinova briga"⁴, različiti su prijevodi. Uglavnom, *odradek* je poput *hepeka*. Neki predmet koji stoji u kući, stalno je negdje na putu, izgleda poput neke špule za konac ili tako nečega... Stalno je prisutan, svi su svjesni njegove prisutnosti, ali on nema nikakvu funkciju. Na specifične načine komunicira s ljudima... I nadživljava sve. Svi znaju da će ih nadživjeti, da će biti tu i kad nikog ne bude bilo, ali zapravo nema nikakvu svrhu, neku konkretnu funkciju...

⁴ Franc Kafka, "Domaćinova briga" u *Izabrana dela*, knjiga 4, preveo Branimir Živojinov (Beograd: Nolit, 1984), str. 306–307.

UNA Samo smeta?

SERGEJ Ne, on je negdje tu... nalaziš ga, vidiš ga, onda ga nema, onda dođe opet. Kao neka stvarčica koja se stalno vuče po stanu, a za koju ne znaš što je. Tako smo ušli u pitanja artificijelnosti i objekata u teatru, i vezali smo to uz artificijelnost pokreta, uz to koliko se tijelo kroz pokret čini artificijelnim pa kako se to uvezuje s artificijelnošću drugih elemenata u izvedbi, na koji način se tijelo objektivira u izvedbi, i onda kako se to vezuje sa svijetom objekata i...

UNA Kakve veze ima artificijelnost s odradekom?

SERGEJ Nema s *odradekom*... Ali, *odradek* je poluobjekt. Izvođač uvijek kroz matricu prizora, matricu slike prolazi određenu objektivaciju. Tijelo izvođača jest predmet našeg pogleda i sažimanja u logici slike. I to žrtvovanje sebe prema objektnosti u plesu zapravo još više dobiva na značenju kroz pokret koji se odvaja od logike komunikacijske retorike ili nekog tzv. prirodnog postojanja i ulazi u svijet objekata i postaje nešto što komunicira s cjelinom okoliša. Godinama smo dobivali komentare sa scene o tome kako je naš ples otprirođen, kako ne plešemo prirodno, ne plešemo organski, nego vrlo mehanički, kalkulirano, s otporima i što već. Tako da smo htjeli postaviti pitanje koliko je i ta ideja tzv. prirodnog plesa uopće vezana (i) za (kakvu) ideju prirode...

NIKOLINA Ili je tu zapravo samo riječ o klišejima u razumijevanju plesa kojih se ne možeš riješiti... Utoliko je za ovu predstavu bio bitan rad s predmetima. Oprezno se krećem kroz mrežu lako srušivih i ozvučenih stativa, majica mi je i na glavi, ograničava mi vidno polje, žicom sam povezana na stroj (grleni mikrofoni spojeni su na

kompjutorski softver i zvučnik), po podu je labirint od žica za koje ne smijem zapeti... ukratko, upletena sam u mrežu koja kritično uvjetuje moju izvedbu, koja pruža otpor slobodnom plesanju kroz prazan prostor.

SERGEJ

I tu se prvi put kod nas pojavljuje tema prirodnosti i prirode, artificijelnosti i konkretnosti na sceni...

KAPACITET IZVEDBE ZA UVJERAVANJE

NIKOLINA

Kad smo u početku nas dvoje razgovarali o tome čime bismo se željeli baviti u mom solu, vraćala nam se tema razumljivosti suvremene umjetnosti i opće potrebe da izvedba samu sebe objašnjava gledateljicama i otporu koji imamo prema takvom pristupu. Ima drugih medija, drugih načina, drugih ljudi koji će to bolje učiniti. Razgovarali smo o tome da naš rad često bude obilježen kao nerazumljiv i razgovarali o tome ima li razumljivost kazališta veze s kapacitetom izvedbe da uvjeri gledatelje (pitanje od kojeg smo krenuli u proces). No, ako ćemo iskreno, i taj prigovor je splasnuo zadnjih godina...

SERGEJ

Otkad sam Srđanu Sandiću rekao da ne želim odgovoriti na pitanje, bilo je: "Za vaše radove *kažu* da su nerazumljivi." Rekao sam sebi ako me ovo još netko pita, prekinut ću intervju... I onda je preskočio to pitanje, postavio mi je još dva pitanja i nakon toga je zaustavio intervju i rekao da bi odgodio razgovor.

NIKOLINA

Haha, da. Ali razumljivosti naših radova pridonijela je i kvalitetna kritika koja se željela nadovezati na rad i dati mu protežnost kroz vlastito kritičko mišljenje... Uglavnom, Sergej je došao s prijedlogom Beuysova

performansa koji iznosi taj paradoks potrebe za objašnjavanjem umjetnosti, a s druge strane, ultimativne povučenosti umjetničkog rada u sebe. To je dobro posložilo priču oko objekata koji su napola povučeni, koji se daju nekim svojim atributima: majica koja mi je preko lica skriva moje oči od pogleda gledatelja, a ja ne vidim prostor oko sebe i moram si gledati stopala i brojati korake da se ne sudarim sa "šumom" nožica od stalaka, da ne zapnem za kabel. Stativi su ozvučeni, cijeli prostor je rezonantan, a to je i ujedno i metoda koreografije – sve se odražava jedno u drugome, jedna od metoda kako cijela koreografija ide dalje. Beuys pripovijeda svježije mrtvom zecu, a naš pandan tome bila je lutka, figura između mrtvog/nemrtvog, živog/neživog...

UNA

A zašto je bitan taj pridjev "nemrtvi"? Je li nemrtvo isto kao i neživo?

NIKOLINA

Ovo je mrtvo, ali je "oživiljeno" time što govori...

SERGEJ

Zombie ...

NIKOLINA

Beuysov zec je ipak nekad bio živ, a onda više nije, međutim lutka zeca nikad nije bila živa. I taj moment gdje objekti imaju neku razinu agenture... Zec je ozvučen, on "izgovara" taj tekst. On je moj glas prebačen u tu figuru koja je moje drugo ja, zec je refleksija plesačice. Ne obraćam se publici, za mene četvrti zid kao da ni ne postoji u toj predstavi. Stalno se obraćam samo zecu. Niti u jednom trenutku ne pogledam u publiku....

SERGEJ

Zec uspostavlja pogled, neku perspektivu, uvijek je postavljen na neku stranu, gleda s određene strane.

NIKOLINA

Zec i ja zapravo smo jedan lik. Dvije strane iste stvari. Ja sam živa, ali nemam lice, ne obraćam se ljudima kao subjekt sa scene, a tamna sam figura koja boravi u tom prostoru. Obraćam se samo zecu, a on meni odvrća mojim glasom. Ne vidim to kao solo, već kao duet. Zec mi je jako bitan, kužiš. Jako, jako bitan. Zatim i taj moment zatvorenosti, kreneš iz situacije da želiš nešto objasniti, ali shvatiš da zapravo neke stvari ne možeš objasniti. Ples ne mogu objasniti. Mogu objasniti korake njegova nastanka, mogu objasniti kvalitetu koncentracije i djelomično iskustvo izvedbe, mogu objasniti ideje koje kolaju mojim mislima dok izvodim... Ali kad je ples, onda ja više nisam ja. Za mene ne postoji "ja" u tom trenutku, u plesu sam u nekom drugom stanju postojanja. I zato je to predstava tako zatvorena u sebe, reflektori su okrenuti jedan prema drugom, ja prema zecu, ja prema kompjutoru koji vraća jekom moj glas u distorziji, sve što se proizvede vraća se sebi.

To je prva predstava u kojoj nismo imali nikakav kontakt s publikom. Publika je naravno tu, ona afirmira tu zatvorenost, svjedoči joj. Sergeja zanima ta situacija gledanja sa strane, preokupacija koja se često javlja u zadnjih sedam, osam godina, a možda i dulje...

Što vidi netko tko nije gledatelj, tko nije izvođač, netko tko može gledati i izvedbu i gledanje izvedbe kao jednu cjelinu? I najčešće je u našim predstavama do *POLUINTERPRETACIJA* tu poziciju imala kamera.

U *TAMNO I NATRAG* na kraju predstave premontirava se taj kazališni spektakl iz različitih perspektiva, viđen iz pozicije kamere. A ovdje je zapravo taj pogled smješten u zeca. On ima plastični pogled, gleda crnim, plastičnim očima koje reflektiraju svjetlost, a ne vide ništa, i figuriraju kao neki pogled koji vidi kroz sve, vidi i mene i prostor i gledatelje...

⁵ Walter Benjamin, "The task of the translator" u *Illuminations*, prev. Harry Zohn; ur. Hannah Arendt (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1968), str. 69–82.

SERGEJ

Radi se o težnji k tome da se stvori izmišljeni pogled. Benjamin u svom tekstu "Zadatak prevoditelja"⁵ kaže da ni jedna

pjesma nije nastala za čitatelja, niti slika za gledatelja, a ni simfonija za slušatelja... A meni je bilo zanimljivo pitanje koja je to instanca onda, za koga je to djelo? Možda zeca uopće ne vidim kao nekog tko gleda sa strane nego zec *omogućuje* gledanje sa strane. Zec je figura gledatelja koji je jednostavno postavljen negdje i koji vidi onako kako bi se djelo trebalo gledati, ali ono što se pokazuje istovremeno su gledanje i predmet gledanja. Čini mi se da je ultimativni cilj u standardnoj situaciji gledanja dobiti izmještanje pogleda gledatelja na poziciju s koje može sagledati i svoje gledanje.. I mislim da se to i dogodi u našim najboljim predstavama. U *DELETED MESSAGES*, primjerice, gdje su ljudi dolazili i govorili da bi tek kad izađu van iz tog ogradenog prostora izvedbe shvatili da ona nije samo to što ideš gledati, nego da je čin gledanja jednako važan za to što se tamo događa... Ili u *MEMORIES* gdje su ljudi jednu stvar dobivali za stolom, a drugu stvar bi vidjeli kad gledaju cjelinu...

NIKOLINA

U *MEMORIES* citiramo Brechta kad kaže da je idealni teatar teatar s fusnotama, gdje gledateljica stalno može gledati i desno i lijevo, tako da ne misli iz stvari nego o njoj⁶. Naše predstave vrlo često uključuju momente gdje se nudi situacija da gledaš i desno i lijevo, ili se barem poziva na to da se ne identificiraš s onim što je na sceni jer na njoj nema ništa s čim bi se mogao identificirati. Postoji samo moment odvajanja ili... približavanja i odvajanja za gledatelja.

⁶ Bertolt Brecht, "The Literarization of the Theatre" u *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, ur. i prev. John Willett (London: Eyre Methuen, 1964), str. 43–37.

SERGEJ

Da, u *PROMJENAMA* smo to čak postavili doslovno. U *PROMJENAMA* smo imali dva gledališta, jedno na sceni, gdje su gledatelji gledali sa strane, i veliko frontalno u kojem su gledatelji dobivali razdvojene pozicije. Nisi nikad mogao dobiti kartu da sjediš s nekim



POLUINTERPRETACIJE. Zec. 2011. Fotografija: BADco. → 89, 240, 257, 260, 284, 316

s kim si došao, nego su karte bile tako izmiješane da su svi bili izolirani u gledalištu. Namjerno je bio smanjen broj gledatelja u dvorani Istra tako da svatko sjedi sam i može na distanci vidjeti druge, nije u kontaktu sa svim gledateljima. Ali u *POLUINTERPRETACIJAMA* postojala je još jedna razina naracije... Bilo mi je zanimljivo razmišljati o tzv. demonima kazališta, o tim medijatorima koji uvezuju stvari, proizvode veze koje obično nisu prisutne. Recimo kad staviš kameru na scenu, tvoj pogled ne ide samo frontalno prema sceni, nego spekuliraš i o tome što se vidi u toj kameri... U *TAMNO / NATRAG* imamo make-te kamera koje su tako postavljene u prostoru, i stvarne kamere koje izbacuju na kraju premontiranu predstavu. U *POLUINTERPRETACIJAMA* to su bili mikrofoni i zvučnici koji su razdjeljivali zvuk na onaj koji iz Nikolinina grla, iz unutrašnjosti tijela, ide na veliko ozvučenje, a ona šapće. Ali to se njeno šaptanje ne snima nego zec govori njen prethodno snimljeni tekst, a u pozadini se pojavljuju pojmovi slagani generatorom sintagmi. Marcel Mars nam je programirao taj generator. Uvijek povezuje dvije riječi s dvije različite liste, i u svakoj predstavi je potpuno druga kombinacija, drukčije se uvezuju. Nešto se čudno dogodi, generator počne proizvoditi bliskosti u tim vezama. Na svaki klik on ponovno izabere dvije riječi u nekoj kombinaciji i onda ti se čini da sve ima veze jedno s drugim, i sa prizorima na sceni, nekad bi predstava bila više horor, nekad više tehnicistička, nekad više teorijska...

CUREĆI ŽANROVI

UNA Meni je bila *lynchevska*, možda i zbog zeca.
Mračna je jako.

SERGEJ Kao neki triler je bila, dosta napeta...

NIKOLINA

Kad kreneš u smjeru objekata, polumrtvih bića, povučenosti u mrak... i onda tome pridružiš *odradek*, stvorila se specifična atmosfera. I u Beuysovu performansu ima neki jezivi moment, on ima tu posmrtnu zlatnu masku, magnetnu cipelu...

SERGEJ

Uvijek smo imali neku žanrovsku sliku ili atmosferu koja olakšava gledanje. Ovdje je horor, u *TAMNO I NA-TRAG* pornografija, u *LIGI VREMENA* je slapstick, u *IMA LI ŽIVOTA NA SCENI? SF... MEMORIES* je neki klupski osjećaj...

NIKOLINA

Da, da, Dean Martin i Jerry Lewis.

UNA

Cabaret.

SERGEJ

Uvijek postoji neka "olakšica"...

NIKOLINA

Kako ti to zoveš?

SERGEJ

Cureći žanrovi.

NIKOLINA

Da, kad neki žanr curi kroz predstavu. Sviđa mi se to zato što mislim da to daje tim predstavama osjećaj da se za nešto možeš uhvatiti, ali ti druge stvari bježe.

UNA

Počela si artikulirati koreografske principe...

NIKOLINA

U kompoziciji pokreta *POLUINTERPRETACIJA* držim se uvjetovanja paralelizma i simetrije, sve ostale

koreografske bilješke (pokreti, geste i "citatne slike") protisku se kroz to uvjetovanje. Jedino je prva scena predstave (nakon uvoda tijekom ulaska publike) izuzeta od toga. Kada ulazim na scenu, to hodanje nije u logici paralelizma jer treba aludirati na Beuysov performans, da Beuysova izvedba kao virus-slika probija kroz moj ulazak u prostor (kroz detalje pokreta npr. pokret stopala u magnetnoj cipeli, način držanja i manipulacije zeca, povremena neusmjerenost hoda, usmjerenost pažnje, puzanje i sl.).

No čim postavim zeca na njegovu prvu poziciju, počinju paralelizmi. Pokret koji rezultira primjenom paralelizma i simetrije modulira u odnosu na pomičnu os simetrije, npr. radim s aksijalnom simetrijom pa pokret mogu inicirati iz bilo koje točke na tijelu u prostor ispred, iza, iznad ili postrance te osi (mogućnosti su brojne), pokret može ulaziti u tijelo (npr. prsti u obraze s obje strane osi) ili izlaziti iz tijela, a kretanje postaje zanimljivo kad se te artikulacije presele u pokrete stopala, koljena, bedara, ramena, ključnih kostiju, rebra i slično; pa npr. radim s horizontalnom simetrijom (os mi prolazi po centru trupa tako da mogu ramena i vrhove ilijakalnih kostiju uvezivati u zrcalne pokrete), gdje vrijede ista pravila kinesfere; pa, recimo, radim s obje osi paralelno tako da podijelim gornji i donji dio tijela (gornji se rotira ulijevo dok donji ide udesno, istovremeno primjenjujući aksijalnu podjelu u artikulaciji pokreta) i sl.

Otvaram pitanje usmjerenja pokreta, od-prema, prostornog puta, ritma pokreta i sl. Sklona sam analizi u detalje u procesu rada na vokabularu jer mi analiza omogućuje da primijetim detalje pokreta koji bi mi inače, zbog inercije pažnje u plesu, potpuno promakli, a s time i mogućnost za stvaranje novog vokabulara. No, kada plešem, više nisam toliki perfekcionista, puštam da sedimentirano znanje i tjelesno iskustvo intuitivno radi kroz mene u izvedbi. Spomenula sam geste... pri početku predstave imam scenu "Pozdrava" gdje nižem i moduliram neverbalne geste pozdravljanja (mahanje, geste pozdravljanja koje inače

koristim u komunikaciji, dječje koreografirane pozdrave, pozdrav vođe narodu, selektirane vojničke pozdrave). I spomenula sam “citatne slike”; tu je možda prisutan onaj rekapitulacijski interes s početka jer kroz moje pokrete probijaju fragmenti koreografija umjetnika/ica koje su iz ovog ili onog razloga bile bitne na putu mog plesnog razvoja; pa tako imam kratki fragment iz *Poslijepodneva jednog fauna* od Nijinskog, pa Isadoru Duncan, *Improvisation Technologies* Billa Forsythea, par pokreta Marthe Graham, pa iz Cunninghamove *Beach Birds* i naravno iz *Accumulation* Trishe Brown. No, ne vjerujem da se većinu toga da lako prepoznati jer su protisnute kroz paralelizam i time uništene u slici. Međutim, te su skrivene bilješke meni bitne jer mijenjaju način kako mislim pokret u datom trenutku.

UNA Kao kratka povijest plesa...

NIKOLINA Fragmenti moje povijesti. Vezano za tu gustoću kompozicijskih i prostornih uvjetovanja plesne izvedbe, Matthew Goulish mi je rekao nakon premijere u Rijeci da mu je taj moment moje sapetosti bio jako uzbudljiv, činjenica da sam kao neka životinja u kavezu. Kao živo tijelo povezano na stroj, stroj postaje ekstenzija mene, i ugrađuje se u način kretanja, a opet, zbog činjenice da ne vidim, moram se osloniti na taktilnost, na životinjsko naslijeđe ljudskog tijela, na instinkt. Također, način kretanja, brzina promjena odluka mora izgledati kao da me ponekad malo strah toga šta je pored ili iza mene. A, iskreno, i bude me strah. Izvedbeno je meni upravo to izazov, svaki put ispočetka. Nije isto plesati tu predstavu u dvorani, na probama, bez uronjenosti u mrak te “šume”. Potpuno je drugačiji osjećaj kad ulazim sa strahom, strepnjom u prostor... hoću li zapeti za kabel, tresnuti nogom o stativ, hoće li mi zec iskliznuti iz ruke (težak je jer je u njemu zvučnik), moram biti baš kristalno koncentrirana za tu izvedbu.

KAZALIŠNA I EKOLOŠKA ČINJENIČNOST

UNA Jedno od najintrigantnijih mjesta u vašem opusu mi je povezivanje stvaranja minimalnih uvjeta za život (na drugim planetima) s pitanjem činjeničnosti u kazalištu. Kako je osjetljivost za budućnost Zemlje povezana sa statusom stvarnosti u kazalištu? Je li reprezentacijsko kazalište ili dokumentarno kazalište ne-ekološko?

SERGEJ To je došlo tako što sam predložio temu *IMA LI ŽIVOTA NA SCENI?* i pitanje *terraforminga*: stvaranja uvjeta za život na sceni, a Tomislav je predlagao temu problematizacije fakticiteta na sceni i dokumentarizma. Onda smo rekli, hajdmo i jedno i drugo. To je ona naša klasična uzrečica, ako imaš dvije mogućnosti, izaberi obje. Bilo mi je zanimljivo otvoriti prostor za razmatranje problema okoliša, a da to ne radimo u prirodi, tako da nema reprezentacije prirode u predstavi. A kad smo išli u prirodu, išli smo tamo gdje se ne računa da je priroda, na Jakuševce. Druga stvar je bila pitanje konkretnosti prostora, na koji način raditi s nekim fakticitetom zbivanja, s konkretnošću zbivanja i komunikacije. To su bile dvije teme koje smo dali kao propozicije unutar kojih je u prvom ciklusu svatko od nas mogao razvijati...

NIKOLINA Svatko sa svojim izabranim partnerom koji nije bio član/ica BADco.-a.

SERGEJ Razgovarali smo nekoliko dana koje bi nam sve teme mogle biti zanimljive, na velikom panou s hrpom post-ita.

NIKOLINA

Teme su bile: pitanje ekosustava, ekologije-Zemlje, *terraforming*, odnosno stvaranje uvjeta za život na drugoj planeti ili, iz našeg kuta gledanja, stvaranje uvjeta za života na Zemlji, ili stvaranje uvjeta za život u teatru, pitali smo se u kojim registrima bi mogli razmišljati, gdje bismo sve mogli ići i graditi idejne module u predstavi. Nakon toga je svatko izabrao svoju partnericu ili partnera izvan BADco.-a, pa smo se razišli da radimo i razvijemo te bilješke u nekom vremenskom periodu.

SERGEJ

Poveznica između dokumentarizma i fakticite-ta je zapravo bilo to pitanje kako inscenirati neke aspekte života na sceni. Što možeš donijeti na scenu od činjenica života? Tu se otvarao cijeli niz pitanja. Jedno od tih otvaranja je bilo ono što je Nikolina radila s pripovijetkom Johna W. Campbella po kojoj je nastao film *The Thing*.⁷ Stvor je zapravo bio Pravdan i postavljao je dvojbu oko toga je li Pravdan Pravdan, ili je Pravdan stvor koji je preuzeo Pravdanov lik na sceni. Kombinirali smo tekst te pripovijetke s tekstom Timothyja Mortona⁸ i dobili dosta zanimljiv monolog koji govori o tome kako spekulirati o pojavnosti izvođača i onoga što igra na sceni. Ali Tomislav je zapravo htio dramatizirati pitanje dokumentarističkog teatra u kojem se uvjerljivost činjeničnosti zapravo predstavlja kroz dovođenje tzv. eksperata i dovođenje "stvarnih" ljudi, stvarnijih od stvarnih. U kontinuiranoj kritici tog populizma, još od *PROMJENA*, otvaralo se pitanje čovjeka koji sebe predstavlja kao stvarnijeg od stvarnog... U dokumentarnom teatru moraš dovesti nekog stvarnijeg od samog sebe da bi se bavio stvarnošću...

NIKOLINA

Ljudi zapravo prepričavaju vlastite priče, vlastita životna iskustva, to je u nekom trenutku postalo iznimno popularno.

⁷ John W. Campbell, *Who goes there?* (Chicago: Shasta Publishers, 1948).

⁸ Timothy Morton, *Ecology Without Nature* (Cambridge (MA): Harvard University Press, 2009).

SERGEJ

Time smo se bavili u prvoj fazi. U fazi *IMA LI ŽIVOTA NA SCENI?* druga tema je bila bitnija, kako raditi teatar koji više nije ispovijedalački. To se plete i sa stalnim pitanjem prosječnog gledatelja: tko je prosječan gledatelj? Ekspert Rimini Protokola je zapravo prosječan čovjek. Prosječan čovjek je ekspert za svakodnevicu, nazvan je ekspertom zato što živi svakodnevicu. To se dobro uklapa u stvaranje ideje o tome da postoji tzv. prosječni čovjek preko kojeg se onda na neku zajedničku mjeru svode svi interesi i svi problemi. To nije do kraja artikulirano u našoj kritici, iako sam napisao neki kraći tekst o tome. Nikad nisam preferirao taj tip teatra, zato što mi se čini da je negativ te tendencije da umjetnost mora postati nešto drugo, ili da mora prikazivati nečim drugim, da bi bila umjetnost.

UNA

A zašto je ta slagalica u kojem nikad ne idete po istom redoslijedu, zašto je to bitno za ovaj kontekst *terraforminga*?

SERGEJ

U teoriji *terraforminga* Marsa zapravo se uvijek radi o nekoj serijalnosti; prvo jedan korak, pa drugi korak, pa treći korak...

UNA

Da, ali to je upravo suprotno. Prvo moraš ovo, pa onda ovo, zatim dolazi nešto treće, a u vašoj varijanti kako su pale kocke tako je svaki put iznova drugačiji redoslijed. Koraci nisu uzročno posljedično povezani, nešto proizvede nešto drugo što se ne bi moglo dogoditi da se prije nije dogodilo ovo prvo, nego je kod vas posrijedi neki kolaž koji se svaki put drugačije odvije.

SERGEJ

Upravo u tim scenarijima *terraforminga* nema definitivno utvrđenih koraka. Oni postoje kao eksperiment-

alna pretpostavka, više se različitih logika bitno razlikuje i sukobljavaju se u tome što bi trebalo biti prvo. I one također pretpostavljaju duge pauze u procesima. Kako na Marsu ne možeš ostvariti kontinuitet bivanja, odnosno trenutno ni samo bivanje, ali po logici transporta, logici naseljavanja, uvijek zatvaraš neke cjeline. I radiš sa zatvorenim cjelinama postojanja, ne radiš s evolucijom. Nemaš tamo vremena za evoluciju masa, nego moraš zatvoriti jednu razinu i ona mora u sebi biti potpuna, gradiš transformaciju kao neki drugi korak koji opet mora biti zatvoren u sebi, i meni se čini da je zanimljivo da tim preraspoređivanjem možeš sagledavati i tematizirati druge perspektive *terraforminga*. Dakle, naše cjeline u predstavi nisu slagane bacanjem kocke, nego uvijek dogovorom, to nije bila igra slučaja. Uvijek je postojala dramaturška linija. Cilj je bio razviti 40-ak tih situacija i nikada ne igrati sve, nego svaki put mijenjati scenarij cijele priče.

NIKOLINA Mislim da je nama bilo uzbudljivo vidjeti je li zaista moguće tako...Nisu sve sličice padale u isti registar. Tematika je varirala od dokumentarizma, preko ekoloških pitanja, do SF-a i konstrukcije vremena, portreta Stvora, portreta ljudskog bića, pa sve do materijalnih uvjeta života: temperature, vlažnosti zraka u prostoru izvedbe. Mislim da nam je bilo uzbudljivo raditi s jedinicama, testirati što to uopće znači za samu predstavu, da svaki put iznova tražiš što je život te predstave, što je njen smisao? Kad staviš scenu Stvora na početak, taj monolog, ti si *de facto* odredio cijelu interpretaciju te predstave. Ono što staviš prvo, uvijek određuje kako ćeš dalje. Nije to samo pitanje tehničke uvezanosti među scenama, nego i toga kakav se smisao proizvodi u asocijativnim spojevima kroz nizanje scena. Bio je to zanimljiv dramaturško izvedbeni eksperiment, nimalo jednostavan u provedbi.

PREOSTALO I PROGRESIVNO VRIJEME

UNA Čini mi se da u svojim radovima puno tematizirate odnos prema vremenu. U *LIGI VREMENA* isto je riječ o SF-u u nekom smislu, o prošloj imaginaciji budućnosti.

NIKOLINA Mislim da je pitanje vremena o kojem govoriš pitanje iz koje pozicije govoriš. Uvijek se bavimo velikim temama. Tema: rad, pa stvaranje “novog čovjeka” u *LIGI VREMENA*. Mišljenje o vremenskoj kompoziciji materijala postala je glavna metodologija rada od *MANJEG ZLA* nadalje.

SERGEJ U *LIGI VREMENA* imali smo vremenske zone...

NIKOLINA Ali baš u smislu metra, ritma, i vremena, konstrukcije vremena... to je bila tema u *MANJEM ZLU*. Imali smo vremenske zone u *LIGI VREMENA*, provučene kroz naraciju. Od *MANJEG ZLA* naovamo počeli smo se više usmjeravati na pitanja vremena, do tada smo bili jako usmjereni na pitanja prostora. Prva stvar je bila u koji prostor stavljaš ovu ideju, kakav prostor treba za ovo što mi želimo sada predstaviti, i ne samo to, nego i što teatru moramo napraviti da bismo mogli udomiti koncept na kojem radimo.

SERGEJ Za koji smo projekt čitali Agambenov *The Time that Remains*?⁹

NIKOLINA Za *LIGU VREMENA*.

⁹ Giorgio Agamben, *The Time That Remains: A Commentary on the Letter to the Romans*, prev. Patricia Dailey (Stanford University Press, 2005).

SERGEJ

Tu smo se počeli baviti temom vremena. Istina je, prostor je do tada bio ključna stvar, ali s *LIGOM VREMENA* zainteresirali smo se za nešto što nam je kasnije otvorilo nove spoznaje. Svako se prikazivanje vremena čini prostorom. Ako hoćeš prezentirati promjenu vremena, radiš to prostorom. To je na neki način bio fundament za *LIGU VREMENA*, da se vremenske zone otvaraju kroz prostorne zone, kako sportske tako i kroz pripovjednu formu parabole u *LIGI VREMENA*..., kroz strukture, ritmički govor itd.

UNA

Na što misliš kad kažeš pripovjedna forma parabole?

SERGEJ

Parabola je bezvremenska priča, počinje s “U ono vrijeme...”, ali odnosi se na svo vrijeme. I mi sve priče počinjemo sa tim početkom, ali nakon toga slijede kratke priče o utopijskim momentima ranog modernizma. Međutim, ono što mi je postalo intrigantno, a to smo pokušali elaborirati prvi put u *BROKEN PERFORMANCES*, jest da je teatar jedno vrlo specifično mjesto gdje se prostorna transformacija može prikazivati vremenski. I to ne samo u obliku kalendara ili naracije gdje vidiš da se nešto promijenilo. Teatar je neko mjesto na kojem imaš “preostalo” vrijeme. Operiraš u nekom čudnom trenutku u kojem uvijek znaš koliko još imaš do kraja... znaš koliko što traje, koliko će što trajati, i šta još trebaš napraviti do kraja. Uvijek radiš s tom idejom “preostalog”, a ne progresivnog vremena. Kad kreneš s predstavom, ok, ona napreduje, ali gledatelju. Međutim, nama je postalo zanimljivo kako prezentirati gledatelju tu obrnutu situaciju, a to je da vrijeme otkucava, i da se ono što se događa događa u operativnom vremenu, ne u vremenu koje ima svoj progres, pa ćete vi otići kući nakon ove predstave. Ovo što se sad događa može ići naprijed–nazad, unutar određeno zadanog vremena, i sve su kraći elementi onoga što se još da mijenjati i transformirati. I zato ta ideja operativnog vremena

kao nekog dijagrama vremena i kazališne predstave kao vremenskog dijagrama; dijagrama koji je zapravo vremenska kategorija i koji može uvezati različite tipove informacija, od materijalnih, prostornih, socijalnih do egzistencija, i onda nekih artefakata, u jedan opći dijagram. Tako da je vrijeme tu postalo neka vrlo važna stvar i ta logika putovanja kroz vrijeme naprijed–nazad...

NIKOLINA

Da, igra s glagolskim vremenima pojavila se već u *MEMORIES*, to korištenje neobičnih glagolskih vremena u monolozima. Vrijeme u priči nije sadašnjost, nije naše vrijeme, nije vrijeme našeg života. U *MEMORIES* smo koristili *future in the past*, budućnost koja se nikada neće dogoditi i nije se nikad dogodila, ali postoji kao mogućnost u prošlosti - u hrvatskom smo se snalazili sa formulacijama.

Evo primjera iz teksta: No, na lokaciji koju bih tada odabrala, prije je postojala zgrada koja je zbog meni nepoznatih razloga napuštena. Kada bih se napokon odlučila na izvedbu gradnje, moglo bi doći do sudara arhitektonike tih dviju zgrada te nemogućnosti provedbe i finaliziranja izgradnje.

U *LIGI VREMENA* imamo: “U ono vrijeme, kad smo gradili mostove od ...”

UNA

A i u *POLUINTERPRETACIJAMA* imate neki zanimljiv odnos prema vremenu. U smislu nemrtvog zeca, odnosno zeca koji je između nekih vremenskih kategorija.

SERGEJ

Vremenska nestabilnost je zapravo nešto što je bitno povezano i s temom montaže. Percipiramo pitanje odnosa prema strukturiranju, od mikrorazine do makrorazine više kroz logiku montaže kako je objašnjava Noel Burch. On pobrojava temeljne montažne filmske postupke, koji su i temeljni dramaturški postupci u našim

¹⁰ Goran Sergej Pristaš, "The Silent Discourse of the Incomplete Work" u *Time and (In)completion: Images and Performances of Time in Late Capitalism*, ur. Tomislav Medak i Goran Sergej Pristaš (Zagreb: BADco., 2014).

predstavama. Navodim to u tekstu u knjizi *Time and (In)Completion*:¹⁰ ritmička alteracija odnosno ritmičke promjene, rekapitulacija, retrogresija, gradualna eliminacija, cikličko ponavljanje i serijske varijacije. To su neki kompozicijski postupci s kojima radimo koji su zapravo montažni filmski postupci, ali to nije ova razina – rez, pretapanja, montažni prelazi, nego montažni postupci u filmskoj naraciji.

UNA

Ali, onda i ovi objekti iz *POLUIINTERPRETACIJA* govore o vašem zanimanju za prostor, nema prostora bez objekata...

NIKOLINA

Naša izvedba ne postoji izvan specifično definiranog prostora, u nekom brisanom prostoru, jer svijet specifične predstave jest međusobno prožimajuće jedinstvo svih elemenata. Uključujući i pogled gledatelja.

UNA

I to je onda zapravo ta fikcionalizacija kod vas, koja nije fikcija kao drugi svijet, nego je ustvari jedinstveni trenutak koji postoji samo na sceni?

NIKOLINA

Da.

SERGEJ

Nazvao bih to neko bivanje između, neko postojanje između te objektificiranosti postojanja i vlastitog angažmana. Meni je tu zanimljiviji pojam iluzije, ali ne u smislu iluzije kao fatamorgane, nego iluzije kao egzistencije koja postaje nesigurna, muti ti se tko je i što je to. Dakle, izvođači jesu neki akteri, ti akteri čine nešto, međutim njihova postojanja se stalno mijenjaju kroz intenzitete... *FLESHDANCE* je dobar primjer, postojanje koje je

nekad malo više prema životinji, nekad malo više prema plesu, nekad malo više prema moruzgvi, nekad malo više prema tijelu, nekad malo više prema puti, i taj treperavi status gdje pregovaraš različite pozicije, a uvijek si negdje između. Najbolja se veza događa kad se scena shvati kao infrastruktura koja uvezuje ono što su ljudi i ono što su predmeti.

To je ono nešto između. Ne vidiš cijevi koje ti dovode vodu, ali da ih razotkriješ, makneš sve zidove i ostanu ti samo cijevi, shvatio bi kako funkcionira kuća. To ti nije jasno dok su zidovi tu, to je jasno iz infrastrukture, i ta infrastruktura uspostavlja veze među stvarima. Objekti koje koristimo, kao u *FLESHDANCEU*, neučinkovito su korišteni, naginjemo tome da neučinkovito koristimo objekte, ne radimo teatar objekata. Ili postaju dijelom infrastrukture pa se radi o stativima, vratima, kamerama...

Dakle, neki infraobjekti u teatru koji ti inače nisu u vidnom polju, ali zapravo jasno postvaruju veze između onoga što se gleda, onoga koji gleda, gledanja samog itd. Mislim da je to stupanj transformacije koji tek treba artikulirati u poetičkom smislu, i objasniti ga. Ali tu se zapravo događa prava veza između stolca, čovjeka, *ČOVJEKA.STOLCA* recimo ili Indoša i njegove konformacije s onim što Pravdan i Nikolina rade sa stolcem postupkom istovremene objektifikacije svog tijela i njegova ponovnog ustrojavanja kroz infrastrukturne logike vanjskog objekta. U ovoj zadnjoj predstavi, paneli s kojima radimo zapravo su plohe u prostoru na kojima se događa koreografska analitika. Mislim da izvođač u tom smislu žrtvuje svoju subjektivnost, ali žrtvuje i svoju figurativnost na neki način, i ostaje u nekom prostoru da radi.

NIKOLINA

Iz izvođačke perspektive; ne izvodiš jedan zadatak nego radiš s cijelim nizom izvedbenih bilježaka koje se mijenjaju kroz tijek scene ili iz scene u scenu.

¹¹ Goran Sergej Pristaš,
Exploded Gaze (Zagreb:
 Multimedijalni institut, 2018).

SERGEJ

U *Exploded Gaze*¹¹ pokušao sam artikulirati odnos između bijele i crne kutije i na koji način je mrak crne kutije temeljen na

infrastrukturnom načelu teatra. Zapravo, mrak ti omogućuje prvo da izranjaš, da dolaziš na vidjelo, za razliku od bijelog prostora gdje si uvijek u polju vidljivog i onda moraš markirati svoje postojanje u odnosu na sve ostalo. Benjamin piše o toj mimetičkoj enervaciji. Govori o tome da ga zanima kako iskoristiti film kao medij koji može odigrati nešto nasuprot platna, proizvesti nervne učinke takve da se zajedništvo u gledateljstvu događa kroz te učinke i vraća se nazad prema platnu. Međutim, on je to odbacio jer je shvatio da Hollywood funkcionira na tom sustavu i da tako kreira zajedništvo... Ali meni je zanimljivo razmišljati o tome kroz rad teatra. Mislim da je to puno zanimljivije zato što već stoji izazov pred tobom, ta slika nije toliko tehnološki kompaktna koliko je filmska, gdje je prisutan taj fetiš tehnologije. I to je zapravo vrlo blisko razmišljanje onome što Tom Gotovac kaže o ekranu i oku kao dva dijela istog organa. Možeš raditi na tome da se situacija gledanja kapacitira kao situacija koja korespondira s tehnologijama druge strane, postati svjestan toga da je pogled kamere neko tvoje moguće mjesto, pa se baviti time kako to vratiti nazad do gledatelja i mogućnosti da shvate da istu stvar mogu vidjeti na različite načine. Pitanje toga kako gledaš je pitanje toga kako stvari percipiraš. Ali mogućnost da se dogodi umrežavanje preko infrastrukture teatra koje će ti omogućiti da ako netko pred tobom radi okret, da misliš svoje vrpčenje u stolici kao potrebu za okretom... To je neki vjerojatno utopijski projekt, ali ima smisla ići prema tome. Jer teatar onda više nije mjesto koje reflektira odnose među ljudima, riječima i stvarima pa gledamo tu refleksiju, nego zapravo na sceni nešto radi. Tu gdje gledamo je prelamanje istog u drugom mediju, tamo je u zraku, a ovdje u vodi, ili kako već, u nekom drugom agregatnom stanju... Ali to traži još puno posla na rekompoziciji tih odnosa, i na zgusnuću te dvije strane u istu masu.

NIKOLINA

Ima još jedna stvar: bavljenje inercijom plesanja. Samo sam to htjela spomenuti zato što mi se čini, pogotovo sad kad je Sergej spomenuo ovo oko izvođača, izvedbe, treperenja... Bit našeg koreografskog, a i dramaturškog rada bila bi borba protiv inercije, ne samo protiv inercije u korištenju tijela, nego protiv inercije mišljenja i shvaćanja vlastitih tijela. I to nastojanje, otpor inerciji tijela i plesanja, čini izvedbu BADco. vokabulara kontraintuitivnom. Neki to zovu artificijelnošću u našem pokretu. Naša praksa je uvijek sadržavala uvježbavanje "teških" koreografskih ideja; umjesto prepuštanja gravitaciji – uzgon ili lateralna sila, umjesto puštanja pokreta da mekano prolazi zglobovima – rad s otporima, umjesto jednostavnosti – složenost, umjesto impulsa – kontra-impuls, umjesto organske povezanosti pogleda i pokreta – razdvajanje artikulacije pokreta od pogleda... itd., itd. A ne znam zapravo iz čega je to izašlo, je li to izašlo iz kolektivne dinamike i pitanja koja su se postavljala u procesima, iz činjenice da smo različiti, da su nam različita tijela i iskustva bivanja u tijelu, ili iz silne želje da stvaramo, da je to stvaranje neko pomicanje vlastitih granica za sve nas.

NEOSOBNA SJEĆANJA

NIKOLINA PRISTAŠ & GORAN SERGEJ PRISTAŠ

UNA Zanimljiva mi je generičnost koja se ponavlja u različitim oblicima u *MEMORIES ARE MADE OF THIS*. S jedne strane bavite se generičnošću grada, citirate Koolhasa, spominjete *shopping mall*, a to je prazno mjesto, ne-mjesto, a generičnost je prisutna i u pjesmi Deana Martina *MEMORIES ARE MADE OF THIS* “one boy, one girl, one kiss”... bavite se anonimnošću, izbjegavate osobne specifičnosti... To je protivno uvriježenim idejama o tome kako se baviti sjećanjima. Sjećanja su ipak osobna, a vi kao da radite *detour* oko toga kako se baviti sjećanjima na neosoban način, meta-sjećanjima, sjećanjima sjećanja, ili sjećanjima zaboravljanja...

SERGEJ Htio sam se baviti baš tom temom jer mi je išlo na živce tematiziranje intimnosti sjećanja. Nikad nisam volio kad mi pokazuju fotografije s ljetovanja... ti albumi s mora, to je bila najdosadnija stvar na svijetu. Pa čak i sad kad vam pošalju hrpetinu fotografija Viberom ili na društvenim mrežama, ima nešto kompetitivno u toj demonstraciji užitka. Nikad nisam fotografirao Nikolinu, niti sam uopće fotografirao na putovanjima dok se nije rodila Priska. Mislio sam, ako ovo sad ne mogu zapamtiti, onda nije vrijedno fotografiranja... ako se meni to dovoljno ne ureže, fotografija će biti samo izlika za loše pamćenje. Do prije nekoliko godina nisam ni bilješke vodio, jer čim nešto zapišem, zaboravim. Ta je predstava krenula upravo od problema zaboravljanja i manjka intenziteta stvarnosti

toga što se događa, ali je proizvela hiperintenzivnu situaciju koja publiku dovodi do toga da više ne može sve zapamtiti. Mislim da Agamben negdje govori o svojevrsnoj potrebi da zaboravljene stvari ostanu nezaboravljene.

UNA Fotografiraš uvijek određene, specifične trenutke, i onda trenuci koje si fotografirao ostanu i postoje na nekoj jačoj ontološkoj razini nego ono što nisi fotografirao. Tako se izobličuje ta situacija, jer situacija koju si fotografirao najvjerojatnije nije bila najzanimljivija situacija, niti je bila situacija u kojoj si bio prisutan i uživao jer si pazio da ispadneš dobro na fotografiji.

SERGEJ Upravo sad pišem o tom problemu dispozitiva u kazalištu,¹ na koji način se transformirao kroz logiku optike kamere. Od otkrića fotoaparata postoji neka druga priroda o kojoj i Benjamin piše, a to je pogled aparata. Benjamin kaže u svom eseju “O fotografiji”² da ne vidimo najintenzivniji trenutak, nego nam fotoaparat zaustavi ono što je kamera u tom trenutku mogla vidjeti.

I taj pogled kamere nama je postao prirodan, i mi danas gledamo, između ostalog, i logikom kamere. Volio bih kad bih na putovanjima imao fotoaparat koji sam fotografira u nekim vremenskim razmacima, i onda bi mi bilo zanimljivo gledati te snimljene stvari. Najčešće na fotografijama ne vidim ništa od onog što se događalo, nego neku pozu, namjestimo se, pa se slikamo, ili neku zgradu ili već zaboravih što. Bilo bi mi puno zanimljivije hodati s nečim što samo fotografira situacije, pa onda rekonstruirati kako se to zapravo zbilo. Nedavno smo imali jednu sesiju s fotografkinjom koja je tražila plesačice da plešu za fotografiranje, a onda drugi dan slikala predstavu. Prvi dan smo dobili modnu, a drugi dan akcijsku fotografiju.

¹ Goran Sergej Pristaš, *Exploded Gaze* (Zagreb: Multimedijalni institut, 2018).

² Walter Benjamin, *On Photography* (London: Reaktion Books, 2015).

UNA Zašto je *shopping* centar tako bitan topos u
MEMORIES?

SERGEJ Nije riječ samo o *shopping* centru, u tom se uvodnom dijelu preklapa nekoliko scenarija... Pravdan je govorio o luksuznom studentskom stanovanju. Krešimir Mikić je govorio o stanici za metro. Zrinka je govorila o parku. Nikolina je govorila o *shopping* centru. Ana je govorila o kulturnom centru. Ti se prostori opisuju u predstavi. Kad izvođači publici govore o njima, govore kao da ih vode kroz već postojeći prostor, objašnjavajući kako su oblikovno intervenirali u taj prostor da bi postao imaginarni prostor. Oni govore o budućnosti prostora, ali kao da su rado vi na budućnosti već gotovi. Ne tematizira se sadašnjost tog prostora. Nikad se ne referiraju na konkretnost nekog zida, opisujući što stoji na tom zidu, nego uvijek govore nešto poput "kad smo pomaknuli ovaj zid", kao da taj zid nije više tu, ta konkretnost više nije tu. Izvođači govore da su pomicanjem zida dobili prostor i onda opisuju taj imaginarni prostor koji se ne može vidjeti od tog zida.

NIKOLINA U nekim se rečenicama referiram na stvarno svjetlo i govorim o njemu kao o svjetlu koje je u *shopping* centru dizajnirano da kupcima bude boravljenje u prostoru čim ugodnije moguće. Ili, puštam vodu u pisoaru i opisujem zvuk kao zvuk prirode, vodopada, koji doprinosi prirodности atmosfere u *shopping* centru. Konkretna zadatosti prostora u kojem smo se nalazili funkcionirale su kao odskočna daska za opis imaginarnog prostora, a opet nije da se prostor &TD-a fikcionalizirao kao *shopping* centar. Nas je zanimao odnos prema budućnosti kao vremenu koje nosi potencijal da nešto istovremeno i bude i ne bude. U engleskom the future perfect tense pokriva i te implikacije, znači da se neka radnja možda bude završila u budućnosti. Međutim, hrvatski nema ekvivalentno glagolsko vrijeme pa smo se snalazili s pluskvamperfektom (jer futur drugi

u kondicionalnim rečenicama ne implicira potencijal da se nešto i ne dogodi) u kombinaciji sa futurom prvim na razini rečenice. Znači npr. : "kad smo bili srušili ovaj zid, puknut će pogled na Cibonin toranj". To je gramatički neispravno, ali je nama bilo važno da se počinje mijenjati razumijevanje oko uzročno posljedičnih veza između prošlosti i budućnosti (ako x onda y ili kad bude x onda će i y) te shvaćanja budućnosti kao istovremenog potencijala da se nešto dogodi i ne dogodi.

SERGEJ *Future anterior, future perfect.*

NIKOLINA Te smo monologe uvijek izvodili u parovima, vodeći ljude kroz te nemoguće prostore. Ja bih o hodniku pred WC-ima u &TD-u govorila kao da je riječ o sporednom hodniku *shopping* centra, objašnjavala kako tepisima i laganim usponima usporavamo kretanje kupaca kroz centar, a Pravdan je, nadovezujući se u svojevršnom ping-pongu replika, o istom tom prostoru govorio kao lobbiju ekskluzivnog studentskog doma. To je bilo zabavno za izvođenje jer iako smo tekstove pisali na probama, uvijek je bilo iznenađenja.

SERGEJ Ali iako su govorili o potpuno različitim prostorima i objektima, nisu se suprotstavljali jedan drugom, nego su uvijek bili u nadovezivanju i slaganju. "Da i...", tako bi uvijek započinjala sljedeća rečenica.

NIKOLINA Dva su razloga bila za to. Shvatili smo da kad se sjećamo nekog događaja u prošlosti, sjećamo se prostora u kojem se to dogodilo. Neki imaju taktilnija sjećanja, neke okus vraća u prošlost, ili miris ili zvuk, ali pamtimo prostore u kojima nam se nešto važno dogodilo. Prostor je taj neki prvi *locus* sjećanja. Druga stvar, čitali smo *Doom*

3 *Doom Patrol* je grupa superheroja iz DC Comics koja se prvi puta pojavila 1963., a nakon toga u raznim stripovima te u drugim medijima. Autori su bili Arnold Drake, Bob Haney i Bruno Premiani. Grant Morrison je preuzeo *Doom Patrol* od 18. do 63. broja i unio nove likove i začudne promjene inspirirane Jorge Luisom Borgesom, dadaizmom i William S. Burroughsom.

Patrol Granta Morrisona³, strip u kojem likovi putuju kroz vrijeme. Od jedne do druge sličice u stripu likovi se sele iz jednog u drugo stilsko razdoblje, iz impresionizma u dadaizam pa u kubizam pa u futurizam. Ovisno o tome u koje su razdoblje došli, mijenja se to kako izgledaju, ali i kako razumiju svijet. Ludo. Ima jedan lik, Danny the Street, on je ulica koja se može pretvoriti u bilo koju ulicu na svijetu...

KAOS SJEĆANJA

SERGEJ

Mala korekcija, on se uvijek ubaci između ulica, dakle, on je ulica koja ne postoji, ulice se malo razmaknu da naprave mjesta za tu ulicu, a sama ulica je *queer* ulica, sva je ružičasta, ali jedini dućani u toj ulici jesu dućani za prodaju oružja, i tamo *Doom Patrol* ima svoj stožer. I oni se tako sele iz prostora u prostor.

NIKOLINA

Bitna nam je bila ideja da si u sjećanju ne možeš linearno posložiti narativ, nego su sjećanja naprosto okidanje elektrona, u glavi je kaos, imamo rupa. I *dériveom* smo se puno bavili, situacionističkim praksama. Šetali smo po gradu, išli smo unatrag i probali se vratiti istim putem, razmatrali kakav je učinak toga na sjećanje, kako uopće pamtiš neku putanju kroz grad, i kako se vraćaš... Pravdan, Sergej i ja smo po Trešnjevci hodali dva sata u jednom smjeru, pa smo na križanju raspravljali po 15 minuta odakle smo došli, a bili smo prošli onamo prije pola sata... Bavili smo se time kako konstruirati prostor od sjećanja, i kako ga konstruirati kroz jezik. Hodaš po Trešnjevci, pokušavaš se sjetiti gdje si sve bio, što sve vidiš, i onda skreneš i odjednom si na Manhattanu, pa se vratiš nazad, i uđeš u ovu sobu... Arhitekt Tor Lindstrand je radio

s nama, razgovarali smo o tome kako prostori formiraju naša sjećanja, a onda i kako arhitektura i arhitekti dizajniraju ta sjećanja. *Shopping* centar je postao neizbježnim *locusom* suvremenog društva, ljudi tamo borave, provode slobodno vrijeme... Tada je kolala priča da će se SC prodati i da će izgraditi *shopping* centar. Pa je nama bilo zanimljivo razmišljati o potencijalu tog prostora, što je on bio u prošlosti, što će biti danas, ili što bi mogao, nažalost, postati... Svaki put kad bismo igrali predstavu negdje drugdje, primjerice u Bergenu ili Londonu, radili smo mini-istraživanje o povijesti prostora. U Chelsea Theatre u Londonu morala sam ozbiljno prerazmisliti tekst jer cijeli kvart i neposredna okolica teatra u stvari izgleda kao *shopping* centar; dućan na dućanu, *coffee shopu*, pivnica, restoran, sve svjetluca. Više nije imalo smisla izgovarati rečenicu: "Kad smo makli ovaj zid 10 metara prema sjeveru, povezali smo se s velikim parkiralištem našeg *shopping* centra", jer je realitet tog prostora preblizu mogućnosti sadržanoj u toj rečenici. Umjesto toga fokusirala sam se na povijest zgrade, nekadašnji raspored i funkciju prostorija. Na dijakronijskim procijepima tlocrta gradila sam fiktivne momente. Na novoj lokaciji uvijek bismo prošetali kvartom, raspitivali se, razgovarali s ljudima kako bismo tekstove prilagoditi konkretnoj lokaciji. Tekstualni predložak uvijek smo smještali u konkretan prostor. S druge strane, bilo nam je bitno rastvoriti prostor kroz priču; da nisi samo na sceni, nego je ta scena u nekoj zgradi, neka zgrada porred neke druge ili na koju se nadovezuje trg, a iza je park. Pitanje osjećaja gdje se nalazimo pitanje je uvezanosti s bližim i daljim prostorima.

SERGEJ

Samo da se vratimo na pitanje generičkog grada, tog Koolhaasova teksta. Pokušali smo ideju generičkog urbanizma prevesti u gradbenu logiku dramaturgije te predstave. U tom tekstu Koolhaas govori o razlici između urbanizma koji je vezan za ideju centra grada i periferije koja je uvijek određena lokacijom centra, i za njega nekog

drugog primjera urbanizma kakav je recimo London, gdje nema striktnog centra, nego ima više centara, ili neki kvart u recimo L.A.-u, gdje se oko *shopping* centra počinje graditi novi dio... Zanimalo nas je što bi dramaturgiji značilo da se stvari poslažu po logici nastavljanja i nadovezivanja, a ne neke centralne perspektive u odnosu na koju se onda pojavljuju elementi. Zato *MEMORIES* imaju tu nekako lapidarnu, bilješkastu strukturu u kojoj se lateralno stvari vežu...

UNA Čini se da su *MEMORIES* neka vrsta prekretnice u vašem radu?

NIKOLINA U *MEMORIES* smo prvi put vodili metodološki proces kao niz izvedbenih bilješki. Nismo imali, kao inače, jednu ili dvije linije razvoja materijala, nego smo se posvetili izvedbenim bilješkama ili radnim bilješkama koje su dijelom bile izvedbeni materijali, ali nismo ničemu posvećivali dulje od jedne, dvije probe, nego smo samo markirali teren. To je primjer predstave gdje je sam proces rada jasno otisnut u dramaturgiji izvedbe. Kad smo je krenuli poslagivati, već je bila posložena, samo je trebalo dramaturški posložiti slijed tih izvedbenih bilješki i domisliti preklapanja među bilješkama. Fitzgeraldova misao "test prvorazredne inteligencije je sposobnost imanja na pameti dviju suprotnih ideja istovremeno i još uvijek zadržati sposobnost funkcioniranja" je utoliko dobar opis logike poslagivanja bilježaka, a publika je kao na *dériveu*, luta skupa s nama među svim tim različitim referencama, pričama, plesovima, slikama. I sam prostor izvedbe je održavao logiku bilježaka, kao da u predstavi imamo više prostora, a i ti se prostori mijenjaju kroz predstavu. Publika je cijelo vrijeme skupa s nama u tom kontejneru koji se mijenja. Uvodna scena je bila vođenje kroz prostorije u Teatru &TD i uvođenje na scenu. Na proscenij smo postavili ulice pa je publika imala dojam kao da na scenu ulaze bočno, kao

da je scenski prostor okrenut za 90 stupnjeva u odnosu na originalno gledalište. Scenski prostor je bio postavljen kao hibrid *cabareta* i arhitektonskog biroa, stolovi za kojima smo svi skupa sjedili i prostor među njima. S lijeve strane je bilo veliko bijelo platno, a iza njega, u prostoru prema garderobama, glavna pozornica na kojoj je Indoš izvodio koncert Deana Martina. Tijekom izvedbe prostor se mijenjao jer u nekom momentu maknemo daske od stolova i ostanu rupe među tijelima gledatelja koji su sjedili s nama za stolovima, a potom se otvore vrata i pogled na glavnu pozornicu.

SERGEJ Skene (*skēnē*) na starogrčkom naziv je za *backstage*, a ne za samu scenu, a u *MEMORIES* je izvedbeni prostor bio neka vrsta kontejnera.

NIKOLINA To je jedan od elaboriranih prostornih postava koje smo imali.

SERGEJ Bio je tu još jedan mali kvadratni prostor kao sažetak cjelokupnog prostora, i sve ono što se izvodilo u velikom prostoru, moglo se izvesti i u tom malom kvadratu.

UNA Kad ste organizirali komunikaciju oko stolova, u nekom povjerljivom, gotovo intimnom tonu, to šaptanje... svatko je imao svoj tekst ili ste se izmjenjivali?

NIKOLINA Ne, svatko je imao svoj tekst. I to je meni u tom procesu bilo predivno. Svi izvedbeni materijali koji su nastali napisani su na probama. Mi smo ih skupa pisali, tijekom proba.

SERGEJ

Ja sam ih samo lateralno nadovezivao (smijeh).

NIKOLINA

Taj si proces stvarno majstorski vodio, moram ti to priznati. On je dolazio s bilješkama, fragmentima teksta, nekom slikom, komadom glazbe, što već, i onda bismo skupa krenuli raditi. Imali smo domaće zadaće, puno razgovarali o stilu pojedinih tekstova, ali onda smo sami pisali pa čitali, uspoređivali, dorađivali. I ti zadaci za pisanje bili su baš uzbudljivi, dao nam je da opišemo jedan svoj koreografski materijal temeljen na *dériveu* najpreciznije što možemo, a onda nam je svima dao da zamijenimo riječi koje imenuju dijelove naših tijela za dijelove infrastrukture prostora koje opisujemo u uvodnom dijelu. I onda je posložio dramaturgiju tog teksta. Svatko je imao svoj monolog, koji je isto tako nastao kroz jedan na jedan u radu sa Sergejem i potom vraćanje u grupu.

SERGEJ

Jedan monolog je bio o stripu, drugi o noćnom klubu, treći se bavio emocionalnim bankrotom, četvrti Manhattanom kao labirintom...

UNA

Kad ste to radili, niste krenuli od identičnih zadataka, nego ste prilagođavali zadatke zapisima?

NIKOLINA

Nekad smo kretali od istih materijala, ali često smo zadatke dobivali u parovima ili trojkama. Jedino smo na plesnim materijalima svi radili skupa kroz čitav period rada na predstavi. A proces je zaista bio dug, više od pola godine smo radili na tim materijalima, s pauzama u procesu, naravno i s nekoliko javnih radnih izvedbi materijala.

SERGEJ

Svaki segment predstave rađen je zasebno kao bilješka. Nismo razmišljali o tome kako povezati jednu

bilješku s drugom, jedan dan smo imali probu jedne bilješke, drugi dan probu druge bilješke, treći dan treće, i gurali bismo svaku bilješku što dalje od razine prizora prema tome da postane izvedbena jedinica po sebi. Pokušavali smo vidjeti kako nešto što je postavljeno kao situacija ili zadatak postaje prizorom, a onda iz toga što se događa stvoriti neki unutarnji stroj koji može održavati akciju i bez primarne situacije ili zadatka. Dijalog između Kreše Mikića i mene bio je jedna bilješka. Druga je bilješka bio dijalog između Indoša, Pravdana i Mikića u kojem se u istom opisu prostora mijenja riječ tijelo pa postaje ulica, ulica postaje trgovina... treći je dijalog Mikića i Pravdana o lutanju preklapljenim tlocrtima Manhattana i Zagreba... I zatim smo posložili sve te bilješke zajedno. U bivšoj Borbi, tiskari na Cvjetnom trgu, gdje je sad Centar Cvjetni, napravili smo tzv. *trailer* za predstavu, sastavljen od svih materijala. Svaki bismo dan odigrali u loopu sve bilješke po nekom arbitrarnom redoslijedu, izvedbe bi bile najavljene svakodnevno u 16.00, 18.00 i 20.00, jedan ciklus svih bilješki. Ali publika je zapravo mogla doći bilo kad. Mogli ste isto tako ući u 17.00 i vidjeti od sredine pa do kad god želite gledati... I to je bilo vrlo zanimljivo: u *traileru*, umjesto da sažmeš par situacija, proširiš ih. I iz te ideje *trailer*a shvatili smo da je možda zanimljivije zadržati takav format u kojem se bilješke ne sažimaju u nešto zaokruženo, da se predstava igra kao bilježnica...

NIKOLINA

Gordan Karabogdan je napravio dizajn koji aludira na one male informativke, crveno-bijele bilježnice, znaš kad smo bili mali... to je bio taj neki nostalgični predmet koji smo svi imali u školi...

SERGEJ

Što se tiče sjećanja, svatko je pisao svoje tekstove, ali ono što nas je zanimalo u tom prostoru je da on izgleda kao neki arhitektonski biro. Zbog tih stolova, izgledao je kao prostor u kojem se netko bavi prostorom.

UNA

Da je bilo bijelo, možda bi i izgledalo kao arhitektonski prostor?

SERGEJ

Kad ga gledaš iz gledališta, izgleda kao neki hladni arhitektonski prostor, gledali smo fotografije postava, stvarno je izgledao kao neki studio, imaš stolove, lampice, nije bilo drugog svjetla osim toga. Htjeli smo u tom nekom arhitektonskom studiju stvoriti situaciju intimnosti, kroz šaputanja i razgovore. Za svojim stolom čuješ nešto što zvuči kao povjeravanje, ali sa strane izgleda kao sastančenje...

NIKOLINA

Ali ima malo i od cabareta, ljudi za stolovima, zabavljači sa strane, toplo svjetlo, polumrak... takva atmosfera.

SERGEJ

Akumulacija bilješki bila je vezana za reference na slike što proizvode nostalgiju, ali ne nostalgiju ove generacije... dakle, ne 1980-e, ni 1970-e, nego nešto prije, nostalgija prema prošlosti koju nismo ni živjeli.

NIKOLINA

Lontananza. Prošlost koja nikada nije postojala, niti će postojati, ali osjećaš tu nostalgiju. Osjećaš da bi upravo to želio živjeti.

SERGEJ

I nostalgija za nostalgijom drugih generacija. Bio nam je jako važan Steven Shaviro koji je pisao o Deanu

Martinu⁴. S jedne strane htjeli stvoriti situaciju i atmosferu nostalgije, ali s druge situaciju u kojoj je tolika količina podataka rasutih posvuda, da namjesto pamćenja mora nastupiti zaboravljanje, i da zaboravljanje zauzme prostor... da ta količina zaboravljenih stvari postane prisutna u osjećaju.

4 Steven Shaviro, *Doom Patrols: A Theoretical Fiction about Postmodernism* (London: Serpent's Tail, 1996).

NIKOLINA

Ovako je išao moj tekst.

Bilješka 4 – stvari koje bih trebala pamtit

PRVI ALBUM

Prolog: Zašto uvijek mora biti nešto umjesto da nema ničega?

U prvom albumu upoznajemo se s likom po imenu Mr. Nobody. On pati od neobašnjive frustracije; od stalnog osjećaja neispunjene dužnosti, od napadaja samo-sažaljenja i kronične nesposobnosti da se opusti. To je osjećaj da nemate centar, ali vam on niti ne nedostaje.

Uglavnom, on se vratio s dugog putovanja, krstarenja po južnim morima. Recimo da je bježao. Taj "bijeg od svega" je izlet u zamku. Čak i kada zamka uključuje južna mora, mora su samo za one koji ih žele slikati ili njima ploviti. I mi vidimo te fotografije. Slike koje bi se dalo razvrstavati po kategorijama, slagati u popise: spomenici vojskovođama i nogometašima, popise gradova i sretnih trenutaka, i hobija i kuća u kojima je živio, kupljenih odijela i pari cipela, popise žena koje su mu se sviđale, i vremenâ kad je dopustio da ga ignoriraju oni koji nisu bili bolji od njega niti po karakteru, niti po sposobnostima. I zapravo, listajući stranice stripa, nemamo nikakvu želju gledati te prizore, samo ih razvrstavamo kao bilješke. Gledajući fotografije znamo da su ti trenuci bezvrijedni. Jer znamo da ih bilježimo samo da lakše zaboravimo, da se riješimo panike pred neminovnošću zaboravljanja.

Priča se nastavlja u sljedećem broju....

DRUGI ALBUM

Prolog: Sve ovo vrijeme dok me nije bilo, proučavao sam izvješća, sortirao informacije, radio bilješke, pripremao se.

Mr. Nobody saznaje da na svijetu postoji fotografija koja može progutati svijet, koja može gutati ljude. Nalazi je, ulazi u nju i shvati da je svijet fotografije organiziran kao beskonačni labirint prostorija, soba u kojoj svaka soba sadržava kopiju te iste fotografije.

Beskonačno ponavljanje, ali s jednom razlikom: svaka je fotografija ulaz u novi svijet, u drugo povijesno razdoblje. Jedna od tih fotografija vodi ga u 20-e godine. U sobi, za stolom, sjedi njemački dramatičar Bertold Brecht i piše bilješke uz Operu za tri groša: "Sa stajališta novije dramatike valja otkloniti težnju da se gledalac natjera na pravolinijsku dinamiku odakle on ne može gledati ni lijevo ni desno ni gore ni dolje. Gledatelj onda ne misli o stvari nego iz nje. U dramatiku treba uvesti bilješke na dnu strane i usporedno listanje".

Soba pokraj njegove – pomak u vremenu – 40-e. Za stolom vidimo američkog pisca jazz agea F. Scotta Fitzgeralda koji u momentu svog kasnog života, ali dovoljno ranom da umre mlad, radi vlastitu akumulaciju bilješki, materijala za pisanje. Pažljivo ih razvrstava i grupira po abecednim kategorijama ne bi li im zadao određenu suvislost i opći plan.

(pokazati bilježnicu)

Ili ako bismo stvar vratili malo unaprijed i napravili bilješke od Fitzgeraldove pripovijesti "Pukotina", koju je napisao pred kraj svog života kao intimnu ispovijest o vlastitom emotivnom bankrotu onda bi to moglo biti ovako:

RAZGOVORI I STVARI KOJE SAM SLUČAJNO ČULA

"Slušaj! Svijet postoji samo u tvojim očima – kao tvoja koncepcija njega. Možeš ga učiniti onoliko malim ili velikim već kako sam želiš. A ti izigravaš nekakvog slabušnog pojedinca. Tako mi svega, kada bih ja puknula ja bih napravila da svijet pukne sa mnom. Slušaj! Svijet postoji samo onako kako ga ti razumiješ i onda je puno bolje reći da nisi ti taj koji je puknuo – puknuo je Grand Canyon."

OPSERVACIJE

"Malo pomalo shvatio sam da sam posljednje dvije godine svog života crpio resurse koje nisam imao, da sam samog

sebe stavljao pod hipoteku, fizički i duhovno, i to do daske. Što je mali dar života koji mi se je vratio bio u poredbi s time? – kada je prije postojao ponos usmjerenja i sigurnost u trajnu neovisnost."

OSJEĆAJI I EMOCIJE

"Osjećaj; kao da stojim u napuštenoj streljani u sumrak, pred spuštenim metama i s praznom puškom u ruci. Nema više problema: samo tišina i zvuk mog disanja. Emotivni bankrot."

Možda ćete se i vi jednom zapitati..... gdje je ta fotografija? Kako zabilježiti emotivni bankrot, trenutak u kojem vam ostaje samo prazna puška, spuštene mete i ništa što više ne može nestati?

TREĆI ALBUM

Prolog: Mudro je prihvaćati stvari onako kako ih nalazimo.

U trećem albumu Mr. Nobody susreće američkog glumca i pjevača sentimentalnih šlagera Deana Martina u jednom od kanjona kakve možete vidjeti u vesternima. I sada nije bitno to, nego ovo: Ponekad osjećam nostalgiju za nostalgijom prijašnjih generacija. Nema bitne razlike između sjećanja i fikcije. Svijet se povukao u vlastitu titrajuću sliku. Kasno je. Televizor je upaljen satima. Slike se beskonačno emitiraju u prazninu i svejedno je gleda li ih tko ili ne.

Pod stare dane Dean Martin sjedio bi satima pred televizorom, pijuckajući čašu vina, a "svakim gutljajem bio bi bliže onom stanju kada više nema sjećanja, nema značenja, nema čak ni bježanja, već radije, čudna slatkoća nečega što možda je, a možda nije bilo".

"Dean Martin je jednu stvar znao činiti bolje od ikoga na svijetu", kaže njegova supruga. "On je znao doslovce činiti ništa. Uvijek je bio zadovoljan u praznini."

Bez obzira što radio, kažu njegov biografi, Deana nikad nije previše zanimalo ovaj svijet. On je bio menefrehista – onaj kojeg jednostavno ne jebe. Na koncertima nikad nije pjevao pjesme do kraja. Otpjevao bi pola pjesme i rekao:



MEMORIES ARE MADE OF THIS... Pravdan Devlahović, Nikolina Pristaš, Zrinka Užbinec, Ana Kreitmeyer. Oktoberdans. BIT. Bergen. 2008. Fotografija: Tomislav Medak. → 88, 90, 135, 139, 161, 178, 181, 227, 244, 247, 262, 279, 325, 328, 337, 342, 344, 348, 361, 363, 366, 369

“No point in singing the whole thing, you might not buy the record.”

A negdje tamo, ispod osjećaja u njegovu glasu, ispod tkanja boja, uvijek je bila lontananza, iskonska udaljenost prošlosti koja nikad nije bila prezent i nikad se ne može predočiti.

Dakle...

...smrt planiranju jer planiranje više ne mijenja stvar.

Ako imamo dva izbora, odaberimo oba.

Ovdje se radi o dućanu koji osjeća, koji može misliti za sebe. I ne samo to, on može putovati. On se uvlači u druge shopping centre, a oni kao da se pomalo reorganiziraju ne bi li mu napravili mjesta. To se uglavnom događa noću kada nitko ne gleda. Ponekad je on štand u Pekingu, a ponekad ekskluzivni dućan u Torontu...

On putuje, kao što rekoh, međutim postoji mjesto na koje se stalno vraća, mjesto na kojem se odmara. Tamo ćete ga naći.

STVARI ĆE UVIJEK DOĆI U BLIZINU ONOGA ŠTO VAS TRENUTNO ZANIMA

UNA Prvo je došao tekst, a onda ste radili koreografiju?

NIKOLINA Ne, išlo je paralelno. Odnosno napreskokce.

SERGEJ Pobrajali smo sve što bi moglo biti zanimljivo i svaku smo stvar gurali do iscrpljivanja. Uvijek mi je najteže razmišljati tako da imam neki cilj, da hoću nešto napraviti i onda strukturirati proces da me dovede do tog trenutka. Kad ne znam kako bih doveo do nečega, postavim bilo što što mi se u tom trenutku čini da bi imalo smisla postaviti. Ideja je krenuti od bilo čega i vjerovati da će stvari uvijek

doći u blizinu onoga što vas trenutno zanima jer ideje izlaze iz istog sklopa. I to je problem, vidim to s godinama, što više toga misliš, i što se s više toga hoćeš baviti, sužava ti se prostor u kojem donosiš zaključke, i sve se negdje sabire u istoj stvari. Ako hoćeš nešto promijeniti, moraš promijeniti način mišljenja, uvesti novi nered, a ne temu kojom se baviš.

UNA Postoji granica oko toga koliko možeš mijenjati način mišljenja.

NIKOLINA Mislim da je razlog zbog kojeg smo u kolektivu taj da imamo potrebu jedni druge kreativno destabilizirati, zato što smo različiti, imamo različite ideje, i različite strasti. Uvijek netko postavi neko pitanje koje ti ne treba, a naravno da način mišljenja, i ono prema čemu više naginješ primjećuješ kao važniju i zanimljiviju stvar uopće. Teško je to. Danas više obraćamo pažnju na detalje.

SERGEJ Mislim da s vremenom okoštava sistem mišljenja i detalji više upadaju u istu logiku pa ih je lakše posložiti u taj sistem... Mislim da mišljenje postane strukturiranje i lakše stvari prepoznaješ kad su podređene strukturi.

UNA A što se tiče koreografije?

NIKOLINA Dvije su bile bilješke za koreografiju. Jedna je bila dekonstruktivistička arhitektura, rad Bernarda Tschumija, Parc de la Villette u Parizu. Park se sastoji od niza razbacanih struktura povezanih sustavom vrtova, aksijalnih galerija i meandrirajućih šetnjica. Temeljni princip za strukturu zgrada koji smo preuzeli kao koreografsko uvjetovanje jest ideja razbijenog tijela. Temeljna

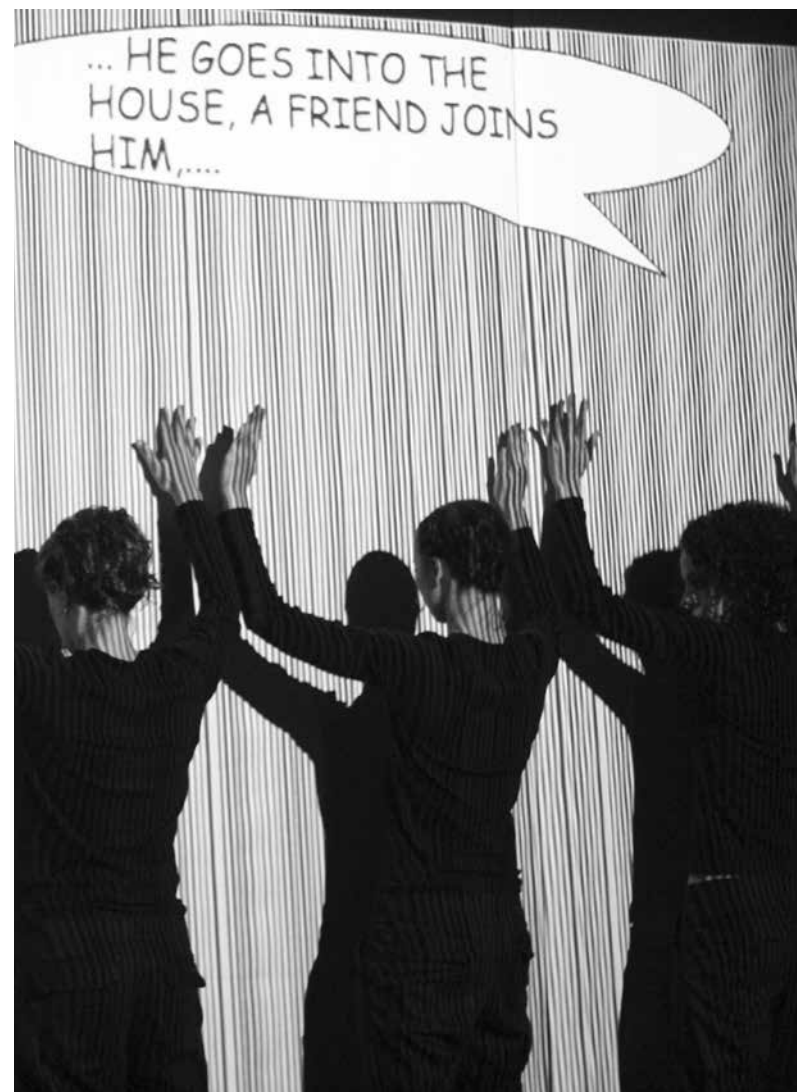
arhitektonska struktura, kubus, prvo je raskomadana na formalne elemente (manje kubuse, linije, plohe, stepeništa...) i ponovno sastavljena, ali tako da se ti elementi sudaraju, prodiru jedni kroz druge, slamaju se jedan u drugom tvoreći nestabilan objekt, deformirani kubus. I

⁵ Philip Johnson, Mark Wigley, *Deconstructivist Architecture* (New York; Boston: Museum of Modern Art; Little, Brown and Company, 1988).

⁶ William Forsythe, *Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye*, CD-ROM (Berlin: Hatje Cantz, 2010).

svaka ta struktura u parku ima jedinstveni oblik. Sergej nam je donio *Deconstructivist architecture*⁵ pa smo izučavali koncepciju nastanka oblika i tražili načina kako to prevoditi u koreografiju. Inače, kad smo prije godinu dana Sergej i ja konačno otišli u Parc de la Villette potpuno smo se razočarali, projekt je neopisivo uzbudljiviji u konceptu nego u realizaciji. No, dok smo to istraživali, posvetili smo dosta vremena radu sa Forsytheovim *Improvisation Technologies*⁶ jer se tu pak radilo o sistematizaciji niza postupaka za proizvodnju improviziranog plesa temeljnog na imaginaciji arhitektonskih oblika u kinesferi plesačice. Znači, zamisliš virtualnu

liniju negdje u prostoru pored sebe, ona ima točno određen početak, kraj i položenost, kako je zamišljaš tako je i markiraš pokretom, upisuješ je u tijelo prolaskom odabranog dijela tijela kroz nju. Npr. sustav koji je Forsythe razvio ima čitav niz takvih alata koji traže jasan mentalni angažman plesačica i veliku brzinu tjelesnog mišljenja. Kako plesačica svladava tehnologiju kretanja, brzina preciznih odluka u raskoraku između zamišljanja virtualnog oblika i realiziranog pokreta se ubrzava, a rezultat je vrlo maštovito, virtuozno plesanje, plesanje koje za cilj ima, kako Forsythe kaže, poraziti koreografiju, plesati *kroz* taj sustav. Međutim, nešto nas je smetalo u slici plesa koju smo dobivali radeći na tome. Nije bilo otpora, sudaranja ili slamanja unutar samog plesa. Zato smo se u nekom trenutku morali vratiti na *ČOVJEKA-STOLCA*, gdje smo i sami radili s virtualnom arhitekturom stolice, i locirali neke važne razlike u koreografskim postupcima u odnosu na Forsythea; između opisivanja oblika a i oblika b nema kontinuiranog kretanja



MEMORIES ARE MADE OF THIS... Nikolina Pristaš, Zrinka Užbinec, Ana Kreitmeyer. Teatar &TD. Zagreb. 2006. Fotografija: BADco. → 88, 90, 135, 139, 161, 178, 181, 227, 244, 247, 262, 279, 325, 328, 337, 342, 344, 348, 356, 363, 366, 369

nego je prekid, prekid mora biti vidljiv u pokretu. Zatim, umjesto da pokretom opisujemo dvije linije koje se susreću pod pravim kutom (npr. sjedalo i naslon stolice) tako da pokret linearno teče od jednog k drugom kraju te L linije, mi smo radili tako da pokret krene s krajeva linija, dva dije-la tijela istovremeno, i sudarimo ih na mjestu spoja. Zatim, radili smo s tvrdoćom objekta tako da stolica nastani moju nogu i kuk pa plešem s tako oblikovanom, nesavjetljivom nogom ili je, baš poput statičnog objekta, prenašam negdje u prostor (prenesem Pravdanu među ruke i sl.); ili npr. cijelo tijelo preuzme oblik stolca i *gomba se* tako da zglobovi malo popuste da bi kretanje bilo moguće, ali oblik i čvrstoća stolice ustrajavaju. Znači, već tada smo tragali za tim da podrivamo sliku plesnog tijela koje teče, a sada smo tragali za tim kako te ideje gurnuti korak dalje.

SERGEJ

Bernard Tschumi govori o kući koja nije temeljena na logici gravitacije. Dakle, ne da zamisliš zgradu od potpornih zidova, već je misliš od prožimanja različitih figura... Nikako nismo uspijevali spojiti neki trenutak u kojem i sam ples postaje dekonstruiran ... lako ne volim koristiti pojam dekonstrukcije...

NIKOLINA

Dobro, ali koristili smo dekonstruktivističku arhitekturu...

SERGEJ

Da, ali sama ideja nije išla iz dekonstrukcije plesa, kao što to radi Forsythe, jer on kreće iz problema gravitacije i daje baletanima čarape da se počnu klizati, da gube ravnotežu, i onda iz toga izvlači koreografske elemente. Mi smo se htjeli baviti problemom inercije, da se na slici plesača izvana treba promijeniti dojam da postoji prirodna inercija tijela, a u njihovoj logici iznutra je to bilo nešto drugo...

NIKOLINA

A da, tijela trenirana u suvremenoj plesnoj tehnici jako dobro poznaju pod, znaju raditi s gravitacijom, s uzemljenjem, znaju koristiti spiralu i momentum pada da bi se odrazila u prostor ili zrak, dobila na brzini i pri svemu ostala u opuštenijem mišićnom tonusu. Takav smo trening i mi prošli, ali to nam sad nije pomagalo jer se ovdje tražila neka druga ideja. Trebalo je maknuti prepuštanje inerciji, ona je stalno prisutna, što god da radiš, stalno negdje padaš, i prepuštaš se toj inerciji i koristiš je za sljedeći pokret.

SERGEJ

I ona te drži na mjestu.

INTEGRACIJA LATERALNE SILE

NIKOLINA

I tako smo i mi iz probe u probu tapkali u mjestu i frustrirali se jer bi nakon iscrpnih sesija plesanja Sergej rekao: "Kad si napravila 'ovaj pokret' onda sam vidio tu ideju, sve drugo – ništa." Pa mi je pukao film i zamolila sam ga da nas snimi na probi i pokaže nam gdje je točno funkcioniralo jer si nismo mogli predložiti to o čemu on govori. I onda je on snimao, a htio je Pravdana bolje uhvatiti jer je Pravdan visok i okrenuo je kameru za 90 stupnjeva. Pa su na videu svi pokreti prema podu izgledali kao da idu bočno.

SERGEJ

Zapravo to su pokreti koje ne napraviš prema podu, nego koje ti napravi gravitacija, ona tebe vuče, i kad gledaš, vidiš da nešto stalno trga tijelo u jednu stranu. Pitali smo se što proizvesti u vlastitom tijelu da te izbacuje na onaj način na koji te gravitacija inače vuče.

NIKOLINA

Ono što čini vokabular *MEMORIES* izričito isprekidanim, takvim da se sav lomi, integracija je lateralne



FLESHDANCE. Ana Kreitmeyer, Nikolina Pristaš. Homo Novus Festival. Riga. 2005.
 Fotografija: Alen Vukelić → 75, 79, 91, 132, 159, 160, 256, 258, 260, 262, 264, 269, 270, 274, 275,
 276, 277, 281, 283, 284, 295, 298, 300, 304, 338, 366, 369, 397

sile. Kad smo to shvatili, krenulo je... Također, na *residenceu* u PAF-u gdje je bila jedna faza u radu na *MEMORIES* došao je i Dan Turing. Ponudio nam softver koji je kasnije postao *WHATEVER DANCE TOOLBOX*, ali tada su još sve aplikacije bile pomiješane u jednu, softver je snimljeni materijal reproducirao nasumično, malo unazad, pa malo usporavao, pa malo ubrzavao, pa preskakao – slika koju smo dobivali bila je zbunjujuća, ali radili smo s tim da smo probali utjeloviti ono što vidimo na ekranu u trenutku kad gledamo. Zbog toga nam je u tijelo ušao moment stalnih rezova i prekida, borbe s inercijom. Nigdje se nismo pretjerano prepuštali dugim odmatanjima pokreta nego stalno prekid na prekid. Zahvaljujući radu s tim softverom, dobili smo plesni vokabular koji nam je bio zanimljiv, ali jednako važno, konačno smo svi razumjeli što se zbiva dok plešemo i kako o tome možemo razgovarati s dramaturzima jer sada su i oni mogli točno vidjeti što smo radili, kad smo reagirali, kad nismo reagirali, i što treba napraviti dalje. U nekom smo novom koreografskom jeziku pokušali smo izraziti ideje koje su prisutne u Tchumijevoj koncepciji. Dugotrajan proces, s puno *detoura* i dva sretna momenta: jedne greške i jednog neočekivanog ishoda. Mette Ingvartsen je odlično komentirala kad je rekla da plešemo kao da smo zaboravili plesati. To je bio najbolji komentar koji smo mogli dobiti. Nije se svima svidio taj ples, ali to nije ni bitno. Puno smo vremena i energije uložili da dođemo do te koreografije, a to netko tko zna ples, vidi.

SERGEJ Meni je, uz *FLESHDANCE*, to možda najzanimljiviji tip kretanja koji smo proizveli.

NIKOLINA Druga linija koreografskih materijala ide iz situacionističke prakse, radili smo imaginarni *dérive* kroz Parc de La Villette. Svatko je nacrtao i zapamtio svoju putanju kroz park. “Preklopili” smo prostor parka preko prostora dvorane u Remetincu i krenuli u šetnju, u isto

vrijeme svih četvero. Nekad smo se susreli, nekad ne, a uputa je bila da kad dođemo do kraja putanje, vraćamo se nazad istim smjerom, pri čemu smo prolazeći putanjom uskakivali u zgrade koje su se nalazile pored puta; razne zgrade u parku predstavljali smo različitim plesnim materijalima (plesovi su postajali naopački, dominantno vertikalni, horizontalno izduljeni, položeni, stepeničasti i sl.). Ako prolazim pokraj imaginarnog jezera, upadnem u jezero, iskočim van, idem dalje, pa ću se na tom i tom mjestu naći s Pravdanom, pa Pravdan i ja na mjestima gdje se susrećemo gradimo zajedničku zgradu, radimo neku divlju gradnju, i ista stvar unatraske kad se vraćamo. Putanja, način hodanja, kao i događaji na putanji, svi su bili potpuno fiksirani. Napravili smo i smanjenu varijantu te koreografije koja se izvodi u prostoru 1,5 × 2 m, pred projekcijskim platnom. Nju izvodimo pred projekcijom u 1 : 1 mjerilu, snimka nas koji izvodimo “mali La Villette” preklapa se s našom živom izvedbom i to nam je uvijek bio stres jer je sve toliko precizno pa ako netko pogriješi, sve se raspadne, a i publici je vidljivo da smo se raspali jer se snimka počne jako razmimoilaziti od naše izvedbe.

UNA Kako je nastao dijalog, zapravo isljeđivanje Mikića...

SERGEJ Mikić u početku, dok traje vođenje kroz prostor foajea, povuče jednu osobu na scenu. Dok svi drugi hoda ju, on prvi završi vođenje, i intervjuira tu osobu. Postavlja joj osobi pitanja vezana za njezin životni prostor. Nije utvrđen redoslijed njegovih pitanja, niti točna pitanja, i on se sam nadovezuje na ta odgovore. Kad svi gledatelji posjeduju i predstava krene, ja postavim prvo pitanje Mikiću, i intervjuiram ga dalje, a on u slušalicama ima to što je snimio i odgovara mi one odgovore koje mu je dala osoba iz gledališta.

NIKOLINA

Ali mi ne čujemo te odgovore, odnosno glas osobe koja je govorila. Čujemo samo ono što Mikić govori. Nitko ne zna tko je te odgovore davao, a Sergej ne zna kada će pitanja dolaziti, tako da postoji vremenska nekoordiniranost u ritmu dijaloga. Sergej započne pitanje, a Mikić usred pitanja krene odgovarati.

SERGEJ

On često odgovara nečim što je neadekvatno mom pitanju, ili, bolje rečeno, moja su pitanja neadekvatna njegovim odgovorima. Ali jedina osoba koja se sjeća toga je osoba s kojom je on u početku razgovarao. I znalo se dogoditi da ljudi kažu: "To sam ja!" Dolazi do neke identifikacije koju nitko drugi ne može razumjeti. Uvijek se to događalo, usred te scene jedna osoba umire od smijeha, ili se skriva, ili objašnjava drugima... To je bio još jedan aspekt uslojavanja individualnih percepcija ukupne situacije.

UNA

A kako ste nagovorili Indoša da obuče odijelo i glumi zvijezdu?

NIKOLINA

Bez ikakvih problema...

SERGEJ

Odmah se složio.

UNA

Imali ste ulogu za njega?

SERGEJ

Htjeli smo da on bude Dean Martin, da pjeva pjesme Deana Martina. Postoji prapočetak te predstave: Niki je bila na *residenceu* u Ghentu gdje je radila na razvoju koreografije uz pomoć nekog iznimno kompliciranog sistema pamćenja i memoriranja...

NIKOLINA

To je bilo nakon *FLESHDANCEA*, premijera je bila u prosincu, u veljači sam išla na *residence*. I nisam bila inspirirana, nisam znala što bih radila.

SERGEJ

Ali trebalo je početi raditi na *MEMORIES* pa je Nikolina radila s prostornim postavom koreografije, s pamćenjem fragmenata, i onda s nekim određenim redoslijedom rekombinacije...

NIKOLINA

Da, to je bio totalni fijasko.

SERGEJ

Ali mi smo za to snimali video u kojem smo nas dvoje učili pjesmu *MEMORIES ARE MADE OF THIS* napamet. Taj se video snimao onoliko dugo koliko nam je trebalo da zapamtimo sve stihove i da to možemo zajedno otpjevati. Ide stalno u *loopu*, mi vrtimo pjesmu, pa vraćamo, pa ponavljamo. Taj video je trajao 70 minuta. Htio sam da to bude materijal koji će nam biti podloga za predstavu, ali sam se kasnije predomislio. Na kraju smo pozvali Indoša da pjeva dvije pjesme, isto tako šapćući. A između izvodi monologe koji su bili kombinacija njegovih bilješki i Fitzgeralda. Naime, Indoš je pisao svoje bilješke, ja sam ih montirao, i on je to čitao tijekom izvedbe. Puštali smo dim, i u *backstageu* je svijetlilo, tako da su gledatelji mogli naslutiti da se nešto događa, i na nekim izvedbama publika bi zalazila u taj prostor. To bi im dalo neku drugu sliku cijele situacije. To je predstava koja je trebala radikalizirati ono što se otvorilo u *FLESHDANCEU* i u *DELETED MESSAGES* – pojedinačno, personalizirano iskustvo izvedbe. U *DELETED MESSAGES* to i nije bilo toliko artikulirano, za svakog je bilo diferencirano, ali opet si bio dio jedne velike grupacije koja se kreće, dobio si neko generalno iskustvo gledanja. Ovdje si na svakoj poziciji druge stvari čuo, nekad su bile toliko različite... Šaptanje se čulo na jednom mjestu, na drugom nije... Mogao si odavde vidjeti ovo, od tamo ono...

Postojali su softveri koji su na projekciji brisali plesače u prostoru, a ostajala je samo publika, dolazilo je do asimetrije iskustva u izvedbi...

GUBLJENJE U SJEĆANJIMA

UNA

Da ste gledatelji vlastite predstave, ne bi li vas to frustriralo? Cijelo vrijeme se puno zanimljivih stvari događa, a kao pojedinac hvataš samo fragmente... Vi ste tu ipak u poziciji moći u kojoj znate sve te fragmente, a gledatelji su u nekoj poziciji želje, žudnje, neostvarene situacije koja je zapravo užasno frustrirajuća... želiš to sve čuti, ne želiš propustiti.

SERGEJ

Rekli smo ljudima koji kupe kartu da ako žele ponovno doći na predstavu neće morati platiti.

NIKOLINA

Zar nije jedan aspekt našeg iskustva prisjećanja upravo takav? Lutanje, gubljenje kroz višedimenzionalni labirint, slike stalno bježe, ne znaš gdje je šta na vremenskoj liniji vlastitog života...

SERGEJ

Volim reći da je meni predstava dobra samo kada bih je htio ponovo gledati. Nekima je bio ključ u Fitzgeraldovim rečenicama koje su se tamo projicirale: "Test prvorazredne inteligencije je sposobnost imanja na pameti dvaju suprotnih ideja istovremeno i još uvijek zadržati sposobnost funkcioniranja. Trebali bismo, na primjer, moći uvidjeti da su stvari besmislene pa ipak biti odlučni u tome da ih mijenjamo."... Puno je ljudi gledalo tu situaciju kao situaciju u kojoj moraš opstati, shvatiti da neke stvari ne možeš uhvatiti, da neke stvari moraš odbaciti, ali da i dalje ideš i da izađeš iz te predstave s onim što si

dobio. U katalogu smo naveli sve bilješke, svatko je mogao proći barem kroz tekstualne fragmente koje smo koristili i koji su potpisani. Zna se što je čije, otkud je došlo itd. Čak su i naše bilješke koje smo vodili u procesu bile tamo ispisane. Ali puno toga je poispadalo po putu... Recimo, Pravdanovo čitanje *Lelejske gore*, radili smo scenu zijevanja... Htjeli smo da publika odmah na početku počne zijevati, i kad smo radili tu scenu zijevanja pokušao sam se sjetiti koja mi je knjiga bila najdosadnija pa sam se sjetio *Lelejske gore* koju sam čitao za lektiru. I onda je Pravdan na svim probama po redu čitao cijelu *Lelejsku goru* dok su Zrinka, Nikolina i Ana zijevale. Na koncu se pokazalo da je riječ o vrlo zanimljivoj knjizi (smijeh).

Zatim, sve situacije sa superherojima su ispale...

NIKOLINA

Ana je bila lik superherojke koji vidi sve u retrovizoru...

SERGEJ

Pravdan je bio Superkonzum, superheroj koji jede "smilje i bosilje, drvlje i kamenje, sito i rešet..."

UNA

Kako je *Solaris* ušao u predstavu?

SERGEJ

Kao film u kojem se sjećanja materijaliziraju, ono što je ostalo u sjećanju preko *Solarisa* materijalizira se pod utjecajem oceana na istoimenoj planeti. Bio je tu i *Eternal sunshine of a spotless mind*. Pravdan i Krešo Mikić uživo sinkroniziraju komentar Andyja Kaufmana i Michela Gondryja s DVD-a, gledajući Anu, Zrinku i Nikolinu kako zijevaju dok su osvijetljene treperavom projekcijom. Doima se da komentiraju kao da gledaju taj film. Kasnije slijedi razgovor Mikića i Pravdana gdje svaki govori o svom filmu, jedan o *Solarisu*, drugi o *Eternal Sunshine*, i stalno se slažu.

NIKOLINA

I Indoš koji pak govori o *Stalkeru*...

UNA

Samo da se malo vratimo: jedna stvar je imati dvije kontradiktorne ideje na pameti, a druga stvar je imati dio rečenice koji napola artikulira nešto, ali zapravo nemaš pojma koja je ideja zapravo vezana uz to jer nisi čuo...

SERGEJ

Mislim da je to frustracija onoga koji treba interpretirati. Većina gledatelja nema nužno tu frustraciju, ili nuždu interpretacije. To je neka frustracija koja se javlja uglavnom kod ljudi koji to trebaju nekako posredovati, ili komunicirati o tome naknadno. Ta nemogućnost da povežeš ono što vidiš s nekom idejom, ili s nekim fragmentom... nešto možeš i odbaciti. Kad čitam Hegela, kojeg ne razumijem, idem kroz njega i dalje, iako ga ne razumijem... Onda se vratim...

UNA

Ne mora nužno biti frustracija u smislu interpretacije...

SERGEJ

Nisam se htio usporediti s Hegelom. Bože sačuvaj. Nego samo sa odnosom prema nerazumljivosti.

UNA

Nisam mislila na teškoće s interpretacijom, nego na mogućnost da nešto čuješ na fizičkoj razini. Želim čuti Aninu rečenicu do kraja. Ne zato što će ta rečenica sama ne znam što riješiti, nego me naprosto zanima, želim čuti što izvođač šapne nekom tko sjedi u gledalištu na uho. Kada Indoš izvodi Deana Martina, ne moram čuti stihove, prepoznajem pjesmu. Ali ovo što vi izgovarate, to su originalni tekstovi, nisu

reference. Naprosto me zanima što će doći iza ove riječi...

SERGEJ

Razumijem to, ali kažem, pitanje je forme: ta predstava je bilježnica, nekakva mreža asocijativnih triggera, a ne cjelovitost. I kad uzmeš Fitzgeraldove bilježnice ili bilježnice nekog drugog autora, ne možeš znati što bi moglo izaći iz onoga što je on zabilježio u kafiću dok je slušao neki razgovor sa strane, ali znajući njegovo djelo, možeš sama pokušati dovršavati ili imaginirati. Problem je, naravno, temporalnost; nešto dolazi prije, i nešto dolazi kasnije, pa po nuždi to vežemo u vremenu jer ne možeš sve istovremeno percipirati; ne možeš se vratiti nazad da bi nešto provjerila. Baš zato u toj predstavi postoje fusnote. Razmišljali smo o opciji da se to sve zavrti, kao što je bilo s *trailerom* koji smo imali u Jedinstvu. Tamo je bila neka idealna varijanta te izvedbe jer si imao 6 sati unutar kojih možeš doći, otići, pogledati, vratiti se, potvrditi si ono što si mislila ili ne. Tamo se moglo doći pa otići u tih 4 dana koliko smo to igrali, pa istu stvar vidjeti ponovno ili kasnije, ili kako već. Tako da to nije samo dramaturgija morala rješavati.

NIKOLINA

Meni su neke predstave Goat Islanda toliko bremenite referencama da naprosto ne stignem sve probaviti, ali imam osjećaj da sam negdje bila kad izađem iz te predstave. Da nisam bila na distanci, nego da me je nešto uzelo, i da naknadno imam vremena to razlistavati, i ako mogu doći ponovo, doći ću. Dogodi se kao neki kompresijski šok dojmova, to i inače tražim od umjetnosti.

PLES IZMEĐU

ANA KREITMEYER

UNA

Kad smo pripremale ovaj razgovor, rekla si mi o kojim bi predstavama htjela razgovarati jer su tebi kao izvođačici i koreografinji bile posebno važne. Jedna od njih su *NEMOGUĆI PLESOVI*, predstava koja se, kao i puno vaših radova, odvija u nekoliko etapa i oblika.

ANA

Ta mi je predstava izvor raznih važnih zaključaka o izvedbi i plesu. Rad se bavi pitanjem nemogućega, prakticiranjem nemogućega. Istovremeno mi je bila izvor frustracije jer je zahtjevna, tjera te da misliš u nekim drugim načinima i obrascima nego što inače radiš – gotovo uvijek kad se priprema neka izvedba, uvježbavamo postupke, procedure kroz koje stekneš znanje o tome što i kako nešto izvodiš, naučiš koje odluke donositi i na koji način, kako bi određene koreografske ideje mogle izaći na površinu, da ih tijelo i ples mogu komunicirati. I u *NEMOGUĆIM PLESOVIMA* takav je postupak, naravno, međutim ovdje se radi o “uvježbavanju”, o “practiciranju” nemogućega, taj proces učenja ogoljen je pred očima gledatelja. A u onom trenutku kad uvježbavaš, kako se radi o nemogućem, to čime si ovladao moraš napustiti jer je stvar upravo u tome da ti bude nemoguće. Uobičajeni način je inače taj da kad nešto uvježbavaš da time i ovladaš i stekneš određenu vještinu. Ovdje se baviš upravo time da je nemoguće, a ne da ovladaš nečim i da postaneš uspješan u tome. To zna biti frustrirajuće jer se kontinuirano susrećeš s osjećajem neuspjeha.

Zanimljiv uvid u taj izvedbeni materijal dogodio mi se kad smo radili predstavu *rePUBLIKA U ORKESTRU* → 380,

koja je nastala u suradnji s Talijanskom i Hrvatskom dramom u Rijeci. Ta predstava finalizirala se kao cjelogodišnji tematski projekt BADco.-a, koji je krenuo s istraživanjem i rezidencijom u Chicagu, gdje su nastali *NEMOGUĆI PLESOVI*. Iako se *NEMOGUĆI PLESOVI* izvode samostalno kao rad, izvedbeni materijal tog rada dio je izvedbenog materijala predstave *rePUBLIKA U ORKESTRU*.

Taj prijenos je bio zanimljiv jer povratak materijalu u drugačijem kontekstu otvara novu perspektivu bavljenja tim idejama koje čine taj izvedbeni materijal. Drugi kontekst nosi drugačija značenja, različit je prostorni i izvedbeni kontekst, sabijen je u rupi, u jako malom prostoru, na vibrantnom podu gdje moraš biti tih (*rePUBLIKA U ORKESTRU* izvodi se u rupi od orkestra u kazalištu). Tamo se inače sve trese, a pažnja ti je na dva kolosijeka i radiš kako se snađeš. Znači, to sve zajedno otvara nove nijanse bavljenja nemogućim. U tome sam kao plesačica uspjela naći lakoću, tišinu i kao da su mi se misli usporile, uspijevala sam raditi sa svakom etapom koreografske razrade s punom pažnjom (obično od panike hoću li izvedbeno ovladati sve te koreografske parametre zapadnem u tzv. izvedbeni “afan”, što bi značilo da panično sve pokušavam napraviti u isto vrijeme, što proizvodi često uvijek istu sliku plesa – visok intenzitet, tijelo razvučeno u sve smjerove, više nalik nekom bacanju, pokušavam, ali ne uspijem stići vlastite misli, a onda i odluke koje donosim idu brže od onog što bi bilo poželjno, jednom riječju, ne vladam materijalom nego on sa mnom (smijeh).

UNA

Ti nisi bila u Chicagu. S čim su se oni vratili?

ANA

U Chicagu se dogodila prva faza istraživanja, konceptualni okvir, partiture, struktura ugrubo, otvorili su se neki tjelesni načini nošenja s odabranim problemima i na kraju se dogodila i izvedba koja je bila prezentacija



rePUBLIC IN THE ORCHESTRA PIT. Marta Krešić, Aleksandra Stojaković Olenjuk, Ivna Bruck, Ana Kreitmeyer. HNK "Ivan pl.Zajc". Rijeka. 2019. Fotografija: Dražen Šokčević.
→ 374, 375, 380

istraživanja. Kad su se vratili, krenuli smo s tih startnih pozicija. Ali kako se radi o vježbanju nemogućeg, nemaš koreografiju koju naučiš. Vježbaš neke zadatosti, zapravo vježbaš mozak da može brzo misliti suprotne sile, da bude u kontradiktornim zahtjevima.

UNA
Koje su to konkretno bile zadatosti?

ANA
Cijela koreografija je podijeljena na nekoliko kompozicijskih koraka. Prvi je uvod, u kojem publika ulazi (publika je raspoređena po izvedbenom prostoru u jednom prostornom rasteru), nas smo četiri izvođačice. Jedna po jedna ulazi u izvedbu i vježbamo ono što ćemo izvoditi, vježbamo nemoguće. Uđemo na poziciju ispred ekrana na kojem se odvija sekvenca nemogućih plesova iz predstave Goat Islanda *The Sea & Poison*. Tu sekvencu izvode četiri izvođača, a mi odabiremo dva – skidamo pokrete tih dvaju tijela. Skidaš ih tako da ih implementiraš u jedan pokret. Taj pokret nije unaprijed smišljen, on se događa kad u tom trenutku, u prostoru kojem jesi, pokušavaš implementirati ono što vidiš na snimci u svoju izvedbu. Dva različita tijela izvode različite dijelove sekvence i prostorno su na drugačijim pozicijama. Pažnja nam je podijeljena. S jedne strane na dva tijela, a s druge na polovicu jednog tijela. Prvo skidamo dva različita tijela tako da ih želimo spojiti u jedan pokret (zamisli pokret koji želi ići i lijevo i desno u isto vrijeme!), onda u idućem koraku uzimamo noge od jednog, ruke od drugog, pa podijelimo tijelo vertikalno, nogu i ruku od jednog, drugu nogu i drugu ruku od drugog, i tako se igramo i vježbamo realizirati to što odlučimo u brzini. Nema puno vremena za razmišljanje, struktura nas tjera, nema stajanja pred ekranom i razmišljanja koja bi odluka ili koji pokret bio pravi pokret, već ono što odlučiš pokušavaš izvesti u tom trenutku i uvježbavaš dok ne ovladaš tim slijedom pokreta koji je proizvod te odluke. Otkrivaš kako ti tijelo misli u nekom serijalnom tipu mišljenja. Kao što sam

rekla, doneseš odluku i otplešeš to i onda kroz koreografski princip serijalizacije pristupaš i obrađuješ tu sekvencu pokreta, koreografiraš sam sebe. To se odvija u kratkom vremenskom intervalu, sekvenca uvježbavanja pred jednim ekranom ne traje više od minute, maksimalno dvije. U onom momentu kada sekvencu koju radiš počinješ samo ponavljati u istim parametrima izvođenja, nužno je završiti proces i krenuti u daljnji izazov.

UNA
Podsjetilo me ovo što pričaš na *DELETED MESSAGES*. U toj ste predstavi također morali na licu mjesta koristiti različite upute za pokret, sjećam se da su vam izrazi lica često odražavali koliko ste se koncentrirali da nešto povežete.

ANA
Ta je predstava dobar primjer podijeljene pažnje koja je slična koncentraciji koju imamo u *NEMOGUĆIM PLESOVIMA*. U *DELETED MESSAGES* to se odvijalo kroz kontinuirano brojanje nas izvođača, od 0 do 60, uz sustav parametara temeljem kojih si izvodio plesni materijal, a koji su dolazili ne iz unutarnje vlastite logike razvoja materijala već izvana, uvjetovano zajedničkom situacijom “tablice” koju smo poslagivali kroz izvedbu. Cijeli koreografski sistem te predstave bio je postavljen tako da koreografija nastaje zajedničkom odgovornošću kroz predstavu. Na temelju procjene i odluke svakog pojedinog izvođača otvarao se i donosio novi sloj u izvedbeni materijal, a onda se on mogao pratiti preko te tablice na velikoj projekciji. Ono što nam je Sergej često ponavljao tada, a što je sad već u potpunosti implementirano u našu pažnju, jest da radimo samo to što radimo, da ništa ne reprezentiramo, ne bavimo se prezentacijom pokreta ili zadataka, nego jednostavno izvršavamo neki zadatak. Ako nam je zadatak da moramo brojati, stvarati izvedbeni materijal, a upute iz tablice ne dolaze baš uvijek u pravom trenutku za tebe (npr. ja sam baš krenula u jaki intenzitet kroz prostor

i dobijem potpuno drugačiji parametar, čija realizacija bi bila potpuno suprotna onom u čemu jesam) i istovremeno moraš donositi odluke koje utječu na kretanje publike, a time i na kretanje izvođača, tada nije neobično da su nam lica zaokupljena koncentracijom i u pokušaju da ovladamo neovladivim. U tim procjepima i nastaje taj specifičan način izvedbe, ples između. Vjerujem da su nam lica često izgledala zabrinuta ili koncentrirana jer smo s pažnjom na pet kolosijeka, a istovremeno moramo još i brojati!

UNA Često me zbunjuju te vaše trilogije i hibridni oblici u koje se transformiraju neke predstave. Što je u trilogiji, *NEMOGUĆI PLESOVI*, *rePUBLIKA U ORKESTRU* i *ISKOP*? I kakva je to trilogija, što joj je konceptualni okvir?

ANA Kroz godine našeg rada bili smo uključeni u dva velika europska projekta, a europsko financiranje je uvijek bilo kroz trogodišnje planiranje rada, ne samo metodologije rada već i tematskih fokusa. A kako se tematski interesi često nastavljaju kroz projekte, naseljavaju u neki idući projekt, logika trilogija daje dobar okvir za takvo tematsko poslagivanje. Prva trilogija koju smo radili bila je Trilogija o radu u kojoj smo obuhvatili *PROMJENE*, *JEDAN SIROMAŠAN I JEDNA 0* i *LIGU VREMENA*. Druga trilogija, bez naslova, ali sa zajedničkim nazivnikom iskapanja i rupa. *ISKOP* je prvi korak te trilogije, zatim *rePUBLIKA U ORKESTRU* i na kraju *RAD PANIKE*. A *NEMOGUĆI PLESOVI* nisu trebali biti dio te trilogije, tako nije bilo planirano na početku te linije kada su se kao jedna cjelina programirali *ISKOP*, *rePUBLIKA U ORKESTRU* i *RAD PANIKE*. *NEMOGUĆI PLESOVI* nastali su kao zasebna koreografija te je zajedno s drugim "manjim" radom koji smo radili u 2018., reinscenacijom performansa *Oplà stick* Paola Scheggija, ušla u *rePUBLIKU U ORKESTRU*. Trilogija tematizira veze rada, utopije i konfrontacije s nemogućnostima u vrijeme

prijetnje klimatske katastrofe. Svaka predstava iz svog kuta sagledava pitanje nemogućega i odnosa prema nemogućem kroz različite nijanse i tematske linije. Kako kaže Cage, ne preostaje ništa drugo no prakticirati nemoguće:

*These are intentionally as difficult as I can make them, because I think we're now surrounded by very serious problems in the society, and we tend to think that the situation is hopeless and that it's just impossible to do something that will make everything turn out properly. So I think that this music, which is almost impossible, gives an instance of the practicality of the impossible.*¹

S *RADOM PANIKE* smo zaokružili trilogiju, ali i 20 godina djelovanja kolektiva. *RAD PANIKE* je takav rad u kojem se sve spaja u jednu točku, događaj koji objedinjuje sve, i teatar, i izvedbu, i simboliku završetka, i prirodu, i društvenu odgovornost, i katastrofu i paniku.

Za mene je ovaj rad o ovladavanju nemogućega, a to je priroda. A istovremeno i o prilagodbi na uvjete koje postavlja priroda i to mi je važan pomak u percepciji – nije važno ovladati, važno je moći se prilagoditi. Vremena su katastrofalna, prijetnje nam doista dolaze sa svih strana i nemamo ništa drugo osim zadržati volju i entuzijazam koliko možemo i prilagođavati se novome. Taj pogled je naravno uvjetovan situacijom u kojoj živimo, pandemijom u kojoj smo se našli i u svim novim navikama, obrascima ponašanja i življenja koje prakticiramo ili pokušavamo usvojiti i prakticirati. Iz pozicije izvođačice na primjer, prostor izvedbe je toliko golem a tijelo je toliko premalo da bi uspjelo obuhvatiti cjelinu, uvjeti rada imaju svoje zakonitosti i ekstreme: od snažnog vjetrova, vrućine, komaraca i drugih životinja s kojima se nađeš u izvedbi, izuzetno neravan teren, nepredvidiv u smislu rupe u zemlji na koju možeš naići, iskrenuti nogu, pasti, poskliznuti se. Velebna i značajna mi je ta predstava na svim razinama – intimno u odnosu na završetak jednog velikog i važnog ciklusa kolektivnog rada i djelovanja kolektiva, u produkcijskom smislu

¹ Citirano u Chadwick Jenkins, "The Practicality of the Impossible: John Cage and the Freeman Etudes", 1. svibnja 2008., <https://www.popmatters.com/the-practicality-of-the-impossible-john-cage-and-the-freeman-etudes-2496161178.html>.



RAD PANIKE. Ana Kreitmeyer. Grobničko polje. 2020. Fotografija: Tanja Kanazir.
→ 219, 301, 381, 386, 399

je velika s puno uključenih suradnika, samo izvođača u izvedbi ima 25 (10 izvođačica i 15 članova i članica orkestra), a cijeli autorski tim broji 20-ak suradnika (na nezavisnoj sceni to zasigurno nije česta pojava). Biti dio tako velikog mehanizma je dragocjeno, a igrati na tako prostranoj "sceni" (izvedba se prostire na zelenim brdašcima u blizini napuštene Sveučilišne bolnice u zagrebačkom Blatu, a premijera je bila na Grobniku blizu Rijeke). Pa uz to, možda i najvažnija pozicija u kojoj kao izvođačica postajem jednako bitna kao okoliš u kojem se nalazim. Ponekad sam pogledu gledatelja toliko daleko da se na neki način briše moja prisutnost, s jedne strane mogu misliti koliko sam nevažna za izvedbu jer me ni ne vide, a s druge strane postajem bitna kao vlat trave za publiku, što je predivno.

UNA Kad sam razgovarala s Pravdanom, rekao mi je da mu je najdraža vaša predstava *LIGA VREMENA*, prvenstveno zato jer ste tamo bili likovi.

ANA Mi smo zapravo često u nekim ulogama, ne u svim predstavama, u nekima više, u nekima manje. U nekima okoliš uvjetuje ponašanje koje može poprimati sadržaj nekog lika, neke figure. Pogledaj recimo *1 SIROMAŠAN / JEDNA 0*: nas četvero itekako igramo, i u tijelu, i s gestom, tjelesnom ekspresijom, pogledom, načinom hoda, radnica/ka, nekoga tko sjedi, nekoga tko je umoran, nekoga na gablecu, nekoga tko gleda u daljinu... Nisu te uloge eksplicitne, odnosno nisu osmišljene kao likovi iz *LIGE VREMENA* recimo, ali unutarnji izvedbeni svijet koji se usklađuje s tim ponašanjem daje taj jedan izvedbeni sok, taj *touch* izvedbi. Pravdanova linija i način kako bi on opisivao to što i kako radi, pleše, uvijek bi mi bila dragocjena i inspirirala bi me u smjeru drugačije razrade unutarnjeg izvođačkog svijeta imaginacije koji je proizvod individualne mašte, individualnog pristupa stvaranju izvedbe i zanimljivo je kako nije nužno dijeljen na jednak način među nama

kroz predstave. Nekad je, ali nije pravilo. Gledam na to kao na jednu dodanu vrijednost koja izvedbi daje punoću, u protivnom se samo krećeš od točke A do točke B. To je u sukobu s time što sam gore rekla da "mi samo činimo, ne igramo, ne ilustriramo već obavljamo neki zadatak". Ali negdje između stvar se odvija, niti smo uloge, niti smo likovi, ali opet u unutarnjoj imaginaciji super je da da pronađeš i koristiš što više različitih alata kako bi trenutak dok izводиš bio puniji, a izvedba sveobuhvatnija.

UNA Možeš li mi reći o kakvim je tu "partiturama" riječ u *NEMOGUĆIM PLESOVIMA*, kako one uopće izgledaju? Pitanje plesne notacije uvijek je zanimljivo i problematično, s obzirom na njegovu inherentnu nemogućnost, nepraktičnost i uzaludnost. Problematizirate li pitanje plesne notacije u *NEMOGUĆIM PLESOVIMA*?

ANA Ne, ne bavimo se plesnom notacijom. Partiture su ušle kroz proces na početku, u tom dijelu procesa nisam sudjelovala. Ušle su kao bilješke nemogućeg. Na samom početku su Zrinka i Nikolina skidale tijela i pokrete sa snimke predstave *The Sea & Poison* Goat Islanda, po dva plesača istovremeno, i zapisivale su što je nemoguće u tome što rade. Primjerice: nemoguće je plesati u istoj točki dva različita tijela, nemoguće je biti u prostoru dva koraka nazad i tri koraka naprijed. Dakle, popisivale su setove tih nemogućnosti i te su bilješke postale kategorije koje je Sergej onda dramaturški postavio i organizirao. Prvo bismo radili jedan korak i iscrpili mogućnosti koje smo imali oko toga, zatim bi išao drugi korak u koji bi ulazili drugi tipovi bilješki i oni bi imali neku svoju dvostrukost. Kad izvodimo *NEMOGUĆE PLESOVE* svaki put kad okrenemo stranicu, nama je to znak da prelazimo na idući korak bavljenja s nemogućnosti, da smo iscrpili mogućnosti koje smo radile. Na svakom listu postoji nekoliko

bilješki, ideja, koje gledateljima služe da prate naš ples, iako, naravno, ne u nekom eksplicitnom pojašnjenju, više na liniji otvaranja različitih asocijacija koje mogu potaknuti razumijevanje toga što se gleda i kako se gleda. Recimo, vrtiš se oko desne pete na lijevoj nozi, nemoguće, u tom trenu moram se snaći kako ću riješiti taj zadatak... Imaju dvostruku funkciju, nama su u izvedbenom smislu upute, a publici pomažu u asocijativnom razumijevanju i povezivanju toga što gledaju.

EKSTREMNO ISKUSTVO

UNA

I ti i Zrinka ste istaknule moment užitka u kompleksnosti izvedbe. Frustrirajuće vam je bilo to što nikako niste mogle ovladati materijalom, ali se proizvodi neki plesачki užitak koji je jedinstven za BADco. Nije samo stvar u tome da ne postoji neki fiksirani koreografski materijal, malo tko danas na plesnoj sceni od relevantnih umjetnika uopće tako radi, ali vi baš gurate to snalaženje na licu mjesta, proizvodnju na licu mjesta u kombinaciji ekstremno zahtjevnih parametara, u izvođačkoj zagonetki koja se rješava tek u trenutku izvedbe. Ima nešto posebno u toj vrsti izvođačkog užitka.

ANA

Kad sam rekla frustracija, istovremeno sam mislila i na zadovoljstvo, riječ je o neobičnom spoju frustracije i užitka, da! Na primjer, izvedba *RADA PANIKE* na Grobniku 11. srpnja 2020.: teško mogu opisati ekstatičan doživljaj te izvedbe. Bila sam zadovoljna što sam uopće izdržala te ekstremne vremenske uvjete na otvorenom prostoru, jaku buru, zahtjevne fizičke zadatke tog izvedbenog materijala. Izazovno je raditi u prirodi, pažnja je disperzna, zahtijeva više koncentracije nego u dvorani. Da bi ovladao tim terenom, tim okolišem, moraš doista imati i fizičku snagu

i jaku koncentraciju. Te je večeri toliko puhala bura da nam je izbijala dijelove scenografije iz ruku. Ta je izvedba više bila pitanje preživljavanja nego izvođenja. Ima nešto vrlo uzbudljivo u tako ekstremnim uvjetima. Nikad neću zaboraviti tu izvedbu i to iskustvo u kojem s publikom istovremeno dijelimo to ekstremno iskustvo i suosjećanje jednih za druge, kao neki drugovi u borbi s prirodom (smijeh). Svaki korak, u hod, u ples, bio je praćen užitkom i zadovoljstvom da mi "vanjsko" nije prepreka da uronim u izvedbu još i više. Slično je i s *NEMOGUĆIM PLESOVIMA*, iako se oni izvode u zatvorenom, u nimalo sličnim uvjetima, ali za mene ima nešto zajedničko, u tom predanju, izdržljivosti, istrajnosti, da počneš uživati u tome da nisi pao, da nisi pokleknuo, odustao. Užitak je i boriti se protiv vlastitih navika. U plesu se često podrazumijeva da ćeš nešto navježbati da bi to kontrolirao, cijela edukacija počiva na tome da ovladaš nečim, da bi to mogao izvesti. A u *NEMOGUĆIM PLESOVIMA*, s obzirom na to da vježbamo nemoguće, a to je da izvedemo pokrete dva tijela u isto vrijeme ili budemo u dva različita mjesta u isto vrijeme, mozak i tijelo idu s pažnjom u drugom smjeru, nužno moraju funkcionirati na drugačiji način, a to je da su u stalnom pokušaju, a ne da ovladaju nekom vještom izvedbom tog plesa. Ili, ako govorimo o vještini, ona se odvija na razini brzine donošenja odluka, na pažnji koja obuhvaća i procesuiru suprotne sile u tijelu, kontradiktorne impulse i sl. I kako se radi o vježbanju nemogućega, "neuspjeh", gledan iz perspektive dobro navježbanog koraka, pokreta ili sekvence pokreta, zagarantiran je iz razloga što nije cilj ovladati time već to vježbati. I otvoriti se takvom neuspjehu u procesu izvedbe postaje super zabavno.

UNA

Procesno ste usmjereni i naravno da se ti parametri izvedbeno moraju slegnuti, utjeloviti u tvoj osjećaj sebstva. Pravdan mi je pričao o tome, o načinu rada koji tebe kao izvođača smješta u situacije u kojima moraš reagirati na licu mjesta. Pričao mi je

kako mu se znaju žaliti glumci pet dana prije premijere da im je redatelj zamijenio jednu scenu za drugu, a on si misli: Sergej nam nekad na dan izvedbe ispriješa scene pa neka se snađemo.

ANA

To ti je vježbanje nemogućeg, nemoguće kao pitanje kontrole. Plesači generalno vježbaju dok nešto ne uvježbaju i onda se na sceni mogu opustiti u onome što su naučili. Ali kod BADco.-a nije tako, ovdje vježbaš, ali to što vježbaš stalno proklizava i ulaze nove stvari. Proceduru vježbaš da bi mogao navježbati mozak da brže reagira, ali ne navježbaš te pokrete, nema tog elementa koji ćeš navježbati, vježbaš procesualnost, vježbaš kako misliti i što misliti dok plešeš, kuda i kako usmjeravati pažnju. To je zahtjevno, vježbaš da možeš brzo misliti i prepoznavati stvari putem. Kao da se treniramo za ekstremne izvođače, vježbamo za nemoguće uvjete, zato su mi i *NEMOGUĆI PLESOVI* bili svojevrsan sukus našeg rada. Ili, recimo, situacija u *TAMNO I NATRAG* kad bacamo loptice po sceni. Oko nas je mrak, ali reflektori nam svijetle u oči pa još manje vidimo. I Sergej uvede loptice dva dana pred premijeru. Loptice su toliko nesiguran element, ne znaš gdje će završiti, a scena je pak puna razvučenih kablova. I nemaš dva tjedna da to uvježbaš nego dva dana da se uklopiš u taj novi okoliš i u njemu snađeš sa svojom izvedbom, eventualno nađeš načina kako da što bolje ovladaš tim okolišem da ti ne bude prepreka već poticaj. Ali to te stvarno i pripremi, kao da si alpinist, pa otkrivaš novi smjer kojim penješ.

UNA

Zvučite malo kao marinci koji su trenirani da spase svijet.

ANA

Kad nas usporedim s novim generacijama plesača, većina ih je naučena na lijepe dvorane, na idealne uvjete

za rad, gdje je toplo, mekani je pod, netko čisti za tobom. Mi smo stasali bez toga. Kad bismo to i dobili, toliko je rijetko bilo da smo mislili da nešto nije u redu, i onda bismo svejedno mi čistili jer nam je bilo glupo da netko čisti za nama. Ali to znači da kad se na Grobničkom polju bacimo u bodljikavu travu i grmlje u sklopu izvedbe, nađemo načina da to uopće ne problematiziramo.

TEŽNJA PREMA NEKOJ DRUGOJ BUDUĆNOSTI

UNA

Taj vaš sveobuhvatni angažman i u postavljanju i čišćenju scene, podsjeća me na Indoševu zasluženu temu. Ali tu ima i moment samoeksploatacije, samoizrabljivanja i žrtvovanja.

ANA

Sjetila sam se sada Gradskog ureda i sastanka oko Antisezone, gdje su nam rekli da smo tako krasni, da mi sve tako sami radimo (mislili su na aktere suvremene plesne scene), da znaju da ćemo se snaći, da smo najvrjedniji, da napravimo i kad nemamo, i to je ta greška, to je ta druga strana te situacije. To stvarno tako jest: mi jesmo svi tijekom svog profesionalnog rada razvili izuzetne vještine snalažljivosti, preživljavanja i prilagodbe na razne uvjete. S jedne strane to je velika vrijednost i kvaliteta, ali s druge ukazuje na to da nam onda i nije potrebno nužno drugo, bolje. Ponekad mi se to doima kao *dvosjekli mač*. I uvijek biti na nekom rubu, margini vrijednosnog sustava, biti primoran zasluživati. I kontinuirano iznova graditi okvir za vrijednost, priznanje. To je vrlo smarajuće.

UNA

Kad smo već kod (ne)mogućnosti, budući da ovaj razgovor vodimo u vrijeme pandemije COVID-19, zanima me kako doživljavaš (ne)mogućnost plesa u ovakvim uvjetima?

ANA

U takvu izazovnom vremenu, i još uz nedavni potres koji nas je zadesio, umjetnički rad mi je pao u drugi plan. Bila mi je važnija određena stabilnost u svakodnevici, a sve drugo mi se činilo kao neka vrsta agresije da se mora proizvoditi, neko forsiranje i s naše strane i sa strane financijera, i izvana i iznutra. Kao da se vrijednost stvara isključivo ako se proizvodi i radi. Što ako mjesec dana stanem, znači li to da više nisam umjetnica? Imam dojam da su se ljudi podijelili na dva pola. Neki su imali veliku potrebu raditi još više, pokušavali naći nove formate izvedbe, nove susrete, drugačije trenutke rada i kreativnosti. Ja sam bila u otporu prema tome, ne vidim da se tako brzo mogu transferirati u neki drugi medij. A opet sam se našla u projektu, i morala sam raditi. Bilo mi je potrebno vrijeme za reakciju, stvari mi se moraju sedimentirati da bih ih mogla razumjeti i na njih reagirati kao plesačica. Moje tijelo traži vrijeme da se događaji, promjene, ideje utjelove, a to je bila iznimno nova situacija, nisam ni približno imala takvo iskustvo. U tome svemu proizvesti nešto samo zato da bi se proizvelo: pritisak proizvodnje kod mene je izazivao otpor. Dok ovo sad korigiram, imamo novu situaciju, drugi je val pandemije i novi izazovi grade svakodnevicu i uvjete za rad. Baš je iznimno zahtjevno i izazovno nositi se s kontinuiranom neizvjesnošću i nepredvidivošću svakog budućeg koraka, i držati kakvu takvu napetost prema entuzijazmu oko budućnosti.

UNA

Osim *NEMOGUĆIH PLESOVA*, navela si i *ISKOP* kao predstavu koja ti je bila važna. Zašto?

ANA

U *ISKOPU* se također dogodilo nešto zanimljivo na razini plesno-koreografskog vokabulara, i ima veze s mojom plesnom zrelošću koja je došla nakon 20 godina. BADco. je uvijek bio posvećen atletskom tjelesnom jeziku, i po meni je *ISKOP* prva predstava u kojoj baš u mom materijalu taj atletizam i snaga na drugačiji način dolaze do

izražaja. Naime, različite su izvedbene linije, svaki izvođač ima svoju. U mom liku, toj figuri koju plešem, utjelovljuje se zrelo tijelo, tijelo iskustva i zamora. Kod plesačica mlađe generacije u *ISKOPU* postoji ta strast prema budućnosti, dok je moj entuzijazam već umoran, dolazi do odustajanja u tjelesnom afektu. Bilo mi je zanimljivo utjeloviti taj rad s detaljima, mikroekspresijama, na licu i u tonusu tijela jer i dalje je prisutan čitav dijapazon nijansi kvaliteta i dinamike, ali u drugačijem izvedbenom tonusu. U *ISKOPU* nema velikih pokreta, skokova koji idu kroz prostor, već je sve sabijeno u jednu točku, tako je mišljen koreografski prostor, kao da su se sve iskustvo i sva tjelesnost sabili u taj mali prostor. Bilo mi je zanimljivo da ekspresivnost ne dolazi uvijek na razini snage, velike potrošnje, nego da ona može biti u vrlo suptilnom ali jednako virtuoznom izvedbenom materijalu. I zato sam je istaknula jer se radi o nekoj mojoj prekretnici u radu i tretmanu tijela. Do tada sam navikla da se moraš "polomiti" da bi nešto dobio. Ovdje moraš stajati s iskustvom, iza svakog malog pokreta treba stajati puni izvedbeni moment. I da se vratim na ono što sam govorila o imaginaciji, u tom materijalu je baš iznimno snažno prisutna jer upravo to obogaćuje izvedbu, svaka misao koja je u pozadini pokreta u ovoj izvedbi izlazi na površinu, podržava izvedbeni materijal. Cijela koreografija je bazirana na kratkim fragmentima, koreografijama kratkog daha, svaki korak traje unutar 10 sekundi i u njemu se mora razviti puni izvedbeni čin. Svaki taj korak ima u sebi odustajanje, kao neki *restart*, brisanje, i tako je napravljena struktura. Radi se o gestualno-pješačkom materijalu s puno detalja i suptilnih promjena. Tijelo mora biti maksimalno osviješteno, što daje bogatstvo tom pokretu. Publika je jako blizu, na dva metra od mene, i to pridonosi intenzitetu izvedbe, prate moj svaki pokret, namjeru, sve se vidi, sve je razgolićeno, nema promjene svijeta, nema ničega iza čega bih se mogla sakriti, nitko ti neće "ući u kadar" (osim najmlađe izvođačice, Priske, u jednom dijelu predstave kad imamo kratki duet u kojem ja vrištim iz sveg glasa okrenuta publici leđima, a licem prema Priski tako



ISKOP. Antonia Dorbić, Evita Tsakalaki. Zbirka Richter. Zagreb. 2018.
Fotografija: Marko Ercegović. → 25, 380, 390, 391, 394, 395, 396

da se gradi izniman afektivni intenzitet, iako se nas dvije smijemo u toj situaciji, u tome i jest ambivalentnost akcije i sukob intenziteta vriska i smijeha istovremeno). *ISKOP* je napravljen u formatu izložbe/instalacije. Postoje dva izvedbena prostora. Jedan je poput neke knjižnice, prostora za boravljenje u kojem se može sjesti na blokove stiropora, uzeti roman *ISKOP* i čitati. Tamo je Priska, tamo su inozemne izvođačice Kalliopi i Evita koje ne govore hrvatski, ali čitaju hrvatski tekst. Drugi prostor je postavljen s praktikablama po kojima gledatelji hodaju. Tri prostorije galerije povezane su praktikablama koji se doimaju poput rijeke ili neke piste kroz te prostore. Gledatelji su u neobičnom položaju, pomalo stiješteni između stropa i tih uzdignutih praktikabla koji određuju njihovo kretanje. Teško je mimoilaziti se, kao gledatelj baviš se i drugim gledateljima i drugima tijelima dok prolaziš kroz prostor. Gledatelju je pažnja podijeljena između toga gdje će proći i što se događa. Mi plesačice utjelovljujemo četiri tretmana prostora. Kalliopi i Evita se bave prostorom u odnosu na zid i referiraju se na utopijsku literaturu, koreografijom se bave odnosom zida, tijela i poda, dok je Antonija u odnosu prostora i dodane plohe, velikog papira. Njena koreografija se bavi prostorom između papira, tijela i zida. Martin je prostor vrlo uzak i afirmira odnos prema kosini, a ja sam pak u jednoj točki u zasebnoj sobi u koreografiji unutar prostora jednog do dva koraka. Svaka se od nas kroz svoj tretman prostora otvara prema tom utopijskom, prema nekom sjetnom zanosu, kao i u romanu *ISKOP*, gdje je riječ o jednoj sjetnoj nostalgичnoj težnji prema nekoj drugoj budućnosti i želji za utjelovljenjem nekog boljeg svijeta. Kako se nalazimo svako u svom prostoru, ne postoji točka/mjesto s kojeg se može pratiti cijela izvedba, tako da gledatelju predstava stalno izmiče, ne može jednim pogledom obuhvatiti cjelinu.

UNA

Reci mi kako ste krenuli s tom predstavom, koja je bila neka temeljna ideja, kako ste to radili? Kako je uopće došlo do toga, čime ste se htjeli baviti?

ANA

Polazišna točka, tematski najsnažnija referenca je roman Andreja Platonova *ISKOP* koji je odgovoran i za neku generalnu atmosferu koja se gradi kroz izvedbu. Druge dvije važne reference su činjenica da smo u prostoru Richterove zbirke, u Galeriji Muzeja suvremene umjetnosti te da su prisutni nacrti tih velikih utopijskih eksperimentalnih arhitekturnih rješenja Lebbeusa Woodsa. To su tri tematske linije, a startali smo baš u toj galeriji, zanimljiv je bio proces. Svaka predstava BADco.-a ima neku svoju prostornu specifičnost. Na samom početku rada čitali smo fragmente romana, Richterove skice, slušali predavanja arhitekta Lea Modričina i boravili u Richterovoj kući. To je zanimljivo jer si istovremeno u javnom prostoru, ali i u nečijoj kući. Kao da si u nekom povijesnom momentu, ušao si u neki drugačiji odnos prema radu jer si već u prostoru koji nije neutralan, dapače, intenziviran je kontekstom, u njega su upisana mnoga značenja koja sva ulaze i u naš dijalog i u rad na probi i tematski rezoniraju s predstavom. Naši procesi najčešće su kretali izvan dvorane, kroz druge načine rada, druge okvire, npr. s radionicama, čitanjem, istraživanjem, ali ovo je bilo posebno zanimljivo jer je prostor inspirativan sam po sebi pa je otvarao zanimljive asocijacije i ideje.

UNA

A u smislu koreografskih principa, s čim ste radili, koje su bile neke ključne stvari?

ANA

Radili smo na tri linije, tri načina. Moja izvedbena linija vođena je figurama socrealističkih kipova, kipova pobjede, krenula je iz utjelovljenja snage, moći i svega onog što pripada pobjednicima, ali to je građeno u tonusu i momentu odustajanja. Odustajanje je bio jedan koreografski princip koji smo provodili, da se ništa ne provede do kraja u svojoj amplitudi. Kad krećeš, krećeš s apsolutnim entuzijazmom i punim angažmanom, ali čim si krenuo, već tražiš kako ćeš iz toga izaći, kako ćeš zapravo odustati od te

akcije, pokreta, sekvence, radnje. I to je specifičan postupak jer te vodi, moraš biti svjestan cijelog luka neke geste koju želiš napraviti, ali je moraš moći prekinuti na svakom drugačijem koraku. Izvođački, kao da moraš imati svijest o svemu što bi napravila, o svakoj etapi te akcije i onda se možeš poigrati i napustiti koju god etapu želiš, promijeniti intenzitet na pola puta, krenuti s jednom kvalitetom izvoditi pokret, a kraj sekvence napraviti neočekivano drugačije, ali sve to bez velike *force*, u tzv. maloj snazi. To možda govori zrelo plesачko tijelo, ono koje se više ne mora dokazati, pokazati svoju snagu, ta snaga sada dolazi kroz nijanse izvedbenosti, a manje kroz jak intenzitet, tako nekako. Ali taj rad s figurama koje kreću od ideja spomenika bio je dominantan, inicijalna slika snage, potentnosti, mladosti, kod mene se to manifestiralo na jedan način, kod drugih izvođačica na drugi način. Arhitektura kao princip konstruiranja različitih odnosa, podrške, potpora s tijelom, nekih ludih utopijskih konstrukcija od Lebbeusa Woodsa koje polulebde u zraku. Bilo je izazovno to utjeloviti fizički u prostoru, odnosno rješavati problem kako to realizirati u fizičkom prostoru.

UNA Kako si doživljavala Kalliopi, Evitu, Antoniju, Martu i njihovu poziciju unutar BADco.-a? Kako percipiraš njihova tijela u odnosu na svoje?

ANA Neke od njih su završile studij plesa na ADU, Nikolina im je predavala koreografiju, Sergej dramaturgiju plesa. Osim toga, njih zanima ono čime se BADco. bavi, napeto im je to, bliskim doživljavaju taj koncept mišljenja pokreta i tijela i to je neka pretpostavka za dobru suradnju. S njima je došao i neki zanos za rad, svježina koja može biti poticajna i za nas, starije članove. Generacijski je možda bilo zanimljivo, kad dođe netko mlađi postaneš svjestan toga koliko si star. Ali u *ISKOPU* se to i tematiziralo. U različitim smo pozicijama, ritmovima, potrebama.

S preko 20 godina plesачkog iskustva, ne moram više uvježbavati neke stvari, mogu se baviti nečim drugim. Model rada je bio drugačiji, radili smo više individualno, što u prijašnjim BADco. predstavama nije bio slučaj. Htjeli smo da budu jasne te različite koreografske linije i to je podržavalo generacijsku razliku, svatko je dobio svoj prostor da radi onako kako mu se najbolje čini. Kalliopi i Evita su ušle mjesec dana kasnije u proces, ali sve se to metodološki i koreografski dobro poklopilo.

UNA Koje su ti još bile važne predstave?

ANA *FLESHDANCE* – tamo sam imala prvu istaknutu izvođačku poziciju. Dogodilo mi se razumijevanje tijela, višestrukosti, dublji proces učenja o tijelu. Dosta smo to iscrpno radili, i dugo, obično su takvi procesi bili na našim predstavama. Nije netko došao s idejom koreografije nego se ona generirala, koreografski jezik se generirao zajednički. Višestruka je u pažnji, brzini izmjene različitih ideja koje vode pokret, u toj maštovitosti, kako je temeljena na životinjama – tijelo koje kao da je sačinjeno od različitih dijelova životinjskog tijela koji bi stvarali različite ritmove u i na tijelu. Vještina da to možemo iznijeti na površinu, da bude prezentno i brzina s kojom možemo izmjenjivati te različite bilješke/ideje/slike bile su iznimno važne za koreografiju. Maštovitost u odabiru i spajanju tih ideja, a onda i pokreta, koji je nastajao kao posljedica takva mišljenja, doprinosilo je tome da ta predstava nikad ne može dosaditi. Ma, zapravo, niti jedna BADco. predstava ne može dosaditi u izvedbi jer uvijek smo u napetosti spram izvedbe i svih ideja s kojima se nosiš u trenutku izvedbe, da naprosto nema mjesta za neko mehaničko ponavljanje izvedbe. *DELETED MESSAGES* mi je isto jedna od dražih predstava – presedan u radu, najhorizontalniji oblik rada, koliko god je Sergej navigirao taj proces naravno, ali svi smo zajedno gradili koreografski i dramaturški okvir te

predstave, skupa uspostavljali “tablicu” parametara i kategorija koji bi gradili pojedini materijal (kategorija – akcije, mjesta, načina, odnosa i slike). To je bilo vrijeme kad smo dugo jako puno vremena, do 8 sati provodili u dvorani, zajedno smo dolazili do rješenja, skupno iscrpljujući sve opcije i jedni druge (smijeh). Vjerojatno je to bio “najkolektivniji rad”, od imenovanja kategorija tih parametara do samog pokreta i vokabulara, to je bila dobra predstava, kao zapravo i mnoge naše, nekako kao da je bila ispred svog vremena.

UNA Da te netko pita kakva je BADco. estetika, koje su neke temeljne koreografske postavke, kako bi ih verbalizirala? Kako bi opisala čime se BADco. koreografski bavi?

ANA Svaka predstava nosi određene svoje teme koje ulaze u polje koreografije i tu se obrađuju. Kroz godine rada taložila su se iskustva koja su produbljivala znanja o tome kako radimo, plešemo, mislimo dok plešemo, koji su nam najpodatniji alati kojima prevodimo teme koje nosi određeni proces u koreografiju. Rad u tehnološkom okolišu (rad na softverskoj alatki *WHATEVER DANCE TOOLBOXU*) unio je s jedne strane novo razumijevanje toga što radimo, kako koristimo tijelo i pokret, ali i gurnuo nas još dalje, dublje u rad s podijeljenom pažnjom koja je jako obilježila koreografski rad posljednjih godina i oblikovala način na koji pristupamo plesu i izvedbi. I intenzivan odnos prema montaži kao koreografskom postupku obilježava naše predstave. Ona uključuje prekid, promjene, ponavljanje, ponavljanje s varijacijom, modulaciju, nepredvidiv ritam, vraćanje unatrag (*backwards*), mogućnost da iz jednog intenziteta, dinamike i neke slike koju plešeš možeš preskočiti u nešto potpuno drugačije. Rad s neorganskim kretanjem, s otporom, kretanjem koje se opire “flowu” u plesu. Iscrpljivanje ideje, slika, figura, odnosa. Tijelo koje

utjelovljuje ove koreografske misli, procedure, postupke, tijelo je spremno brzo donositi odluke, brzo misliti, biti spremno na kompleksnost zadataka, radnji, ideja, nakupljenih i nataloženih bilješki koje pokrene u imaginativno izvedbeni stroj. Same naše predstave uvijek su jako estetizirane, od prostora, preko kostima, do vizualnih efekata, ušminkano je do detalja, ali opet si sam svoj majstor. U pitanju je neka čudna kombinacija visoke estetizacije i lijep-ljenja *duct tapeom*, čudan spoj šminke s *low budget* rješenjima. I koreografski plesni vokabular je u skladu s tim, sad mi se vraća slika izvedbe na Grobniku, *RADA PA-NIKE*, kombinacija vrlo estetiziranih kostima i našeg bacanja po bodljikavoj travi, kotrljanja po padini i kamenju koje se izvrće. Kompleksan jezik s kompleksnom estetikom.

UNA Koje bi bile razlike kad koreografiraš unutar BADco.-a i izvan?

ANA Kad sam radila izvan BADco.-a, odabrala bih suradnike koji su poetski što različitiji od tipa mišljenja u BADco.-u. Željela sam istražiti ekstremno suprotne poetike. Ali plešem ovako kako plešem i uvijek izlazi taj BADco. jezik jer sam to radila 20 godina. Međutim u susretu s drugima to dobiva novi kontekst, i postane nešto drugo, to je ono što mi je zanimljivo.

UNA Kako bi usporedila ANTISEZONU i BADco., i ANTISEZONA je kolektiv?

ANA Inicijalno su drugačije postavke, u ANTISEZONI ulazi svaka sa svojim radom da bismo jedna drugoj bili infra-strukturalna, kolegijalna, suradnička, organizacijska podrška, a u BADco.-u smo u redateljskoj, izvođačkoj, koreografskoj, dramaturškoj poziciji i stvaramo jedan rad.

ANTISEZONA se ne usuglašava u jednoj poetici. Mi kuriramo program, ali to nije isto kao rad na predstavi, provocira neke druge relacije i dinamike odnosa, ali nije usporedivo. U BADco. sam ušla nakon dvije godine od kako je osnovan, inicijalno kao zamjena za Aleksandru Janevu u *DIDEROTOVOM NEĆAKU*, dakle ušla sam u trećem koraku, u ANTISEZONI sam bila od početka. U kolektivu uvijek postoji dinamika između skrivajućeg i nadmetajućeg momenta, čak i kad su kolektivi najhorizontalniji, uvijek izbija neki odnos moći, onaj tko je propulzivniji, taj će se nametnuti. Kolektiv je jedan dinamičan stroj odnosa i velika podrška, poput širokog zagrljaja u kojem može biti i trenja i zamora, dijeljenja brige, odgovornosti, ali i entuzijazma i veselja.

UNA Što ti misliš da si ti donijela BADco.-u?

ANA Na početku sigurno zanos i oduševljenje prema radu. Sjećam se da je Pravdan uvijek govorio da Ana proba sve što joj se kaže: daj skoči na glavu i Ana skače na glavu. I ozbiljno bi se primila zadataka, nisam ih nikad dovodila u pitanje, nego bi svaki tip upute pokušala realizirati. Mislim da sam zahvalna za raditi, marljivo se primim posla (smijeh). Iako, naravno, teško mogu jasno definirati što je točno to što sam ja unijela i kako je to oblikovalo kolektiv. Jedino znam da ne mogu zamisliti druge ljude od nas koji smo bili dio kolektiva. Taj spoj, ta posvećenost, ta želja, ta angažiranost držala je da je BADco. to što je.

UNA Kakav odnos imaš prema kraju BADco.-a?

ANA Žao mi je, drago mi je, osjećam olakšanje, neobično mi je, sve je pomiješano. Za vrijeme probi za *RAD PANIKE*, emocije držiš po strani, predstava mora izaći, ali neka

sjeta je bila sa mnom. Sve se sklopilo na finalnoj premijeri na Grobniku pa i sad u Zagrebu na još jedan drugačiji način, i umjetnički i simbolički i intimno. *RAD PANIKE* ima neku nevjerojatnu snagu, zaista nismo mogli boljom produkcijom završiti, sve se nekako zaokružilo.

Naravno, ako se stvar sagledava iz perspektive u kojoj staje jedan umjetnički pogon, to je velik gubitak i za scenu i za umjetnički kapital, i za gledatelja, i za mlađe naraštaje, ali s druge strane, BADco. je ostavio tako velik i značajan trag na umjetničkoj sceni, također je u ovim uvjetima napravio maksimum koji se može postići kao subjekt nezavisne scene. Kraj ima smisla baš tako kako je napravljen, kako je najavljen i uobičen, umjetnički obrađen ili proživljen kao događaj.

BIBLIOGRAFIJA

BIBLIOGRAFIJA

Agamben, Giorgio, *The Time That Remains: A Commentary on the Letter to the Romans*, prev. Patricia Dailey (Stanford University Press, 2005).

Arendt, Hannah, *Essays in Understanding, 1930-1954* (New York: Schocken, 2005).

BADco. & Daniel Turing, *Whatever Dance Toolbox: Manual* (Zagreb: BADco., 2011)

Beckett, Samuel, *Nohow On* (London: John Calder, 1989), str. 114.

Beller, Jonathan, *Kinematički način proizvodnje – Ekonomija pažnje i društvo spektakla* (Zagreb: Jesenski & Turk, 2016).

Benjamin, Walter, "The task of the translator" u *Illuminations*, prev. Harry Zohn; ur. Hannah Arendt (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1968), str. 69–82.

Benjamin, Walter, *On Photography* (London: Reaktion Books, 2015).

Boyer, Anne, *Garments Against Women* (Boise: Ahsahta Press, 2015).

Brecht, Bertolt, "The Literarization of the Theatre" u *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, ur. i prev. John Willett (London: Eyre Methuen, 1964), str. 43–37.

Cubitt, Sean, *The Cinema Effect* (Cambridge, MA & London: MIT Press, 2004).

Cvejić, Bojana, *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance* (London: Palgrave Macmillan, 2015).

Deleuze, Gilles, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (University of Minnesota Press, 1987).

Deleuze, Gilles "The Exhausted", prev. Anthony Uhlmann, *SubStance*, 24.3/78 (1995), str. 3–28.

Deleuze, Gilles, *Francis Bacon: Logic of Sensation* (London: Bloomsbury, 2017).

Delsarte, Francois, *The Art of Oratory* (London: Forgotten Books, 2019).

Diderot, Denis *Esej o slikarstvu*, prev. Živan Filippi (Split: Kupola, 2002).

Diderot, Denis, *Salons*, ur. Jean Seznec i Jean Adhémar (Oxford: Clarendon Press, 2015).

Didi-Huberman, Georges, *Survivance des lucioles* (Paris: Les Éditions de Minuit; 2009).

Didro, Deni, "Dalamberov san" (Le Reve de d'Alembert) u *Odabrana dela* (Beograd: Državni izdavački zavod Jugoslavije, 1946), str. 359–410, 402.

Eliot, T. S., *Four Quartets* (San Diego: Harcourt, 1971.), str. 28–29.

Farocki, Harun "Workers Leaving the Factory" [2001], programska knjižica za predstavu *1 poor one 0*, vidi: http://www.badco.hr/media/uploads/badco_1_poor_and_one_0_newspaper.pdf.

Forsythe, William, *Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye*, CD-ROM (Berlin: Hatje Cantz, 2010).

Garcia-Düttmann, Alexander, *Visconti: Insights into Flesh and Blood* (Palo Alto: Stanford University Press, 2008).

Goodman, Steve, *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear* (Cambridge, MA: MIT Press, 2012).

Hardt, Michael, "Exposure: Pasolini in the Flesh", *The Canadian Review of Comparative Literature*, 24.3 (1997), str. 579–587.

Hermes, Manfred, *Deutschland hysterisieren: Fassbinder Alexanderplatz* (Berlin: B_books, 2012), eng. *Hystericizing Germany: Fassbinder, Alexanderplatz* (Berlin: Sternberg Press, 2014).

BIBLIOGRAFIJA

Hewitt, Andrew, *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement* (Durham i London: Duke University Press, 2005.),

Ibsen, Henrik, *Peer Gynt and Brand*, prev. Geoffrey Hill (London: Penguin Classics, 2016).

Jameson, Frederic, *An American Utopia: Dual Power and the Universal Army*, ur. Slavoj Žižek (London & New York: Verso, 2016), str. 1–96.

Johnson, Philip, Mark Wigley, *Deconstructivist Architecture* (New York; Boston: Museum of Modern Art; Little, Brown and Company, 1988).

Kafka, Franc, "Domaćinova briga" u *Izabrana dela*, knjiga 4, prev. Branimir Živojinov (Beograd: Nolit, 1984), str. 306–307.

Kawalko Roselli, David "Theorika in Fifth-Century Athens", *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 49 (2009), str. 5–30.

Kostanić, Marko, "Koreografsko nesvjesno" (Choreographic Unconscious), u katalogu predstave *Poluinterpretacije ili kako objasniti suvremeni ples nemrtvom zecu* (Zagreb: BADco., 2011).

Lefebvre, Henri, *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life* (London, New York: Continuum, 2004), prev. Stuart Elden.

Lowenhaupt Tsing, Anna, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* (Princeton University Press, 2015).

Massumi, Brian, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation* (Durham: Duke University Press, 2002), str. 101.

Mitchell, Timothy, *Carbon Democracy: Political Power in the Age of Oil* (London & New York: Verso, 2013).

Campbell, John W., *Who Goes There?* (Chicago: Shasta Publishers, 1948).

Mizuta Lippit, Akira, *Atomic Light* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006).

Pavličić, Pavao, *Dobri duh Zagreba* (Zagreb: Mozaik knjiga, 2016).

Pristaš, Goran Sergej, *Exploded Gaze* (Zagreb: Multimedijalni institut, 2018).

Pristaš, Goran Sergej, "The Silent Discourse of the Incomplete Work" u *Time and (In)completion: Images and Performances of Time in Late Capitalism*, ur. Tomislav Medak i Goran Sergej Pristaš (Zagreb: BADco., 2014).

Proust, Marcel, *Put k Swannu*, prev. Zlatko Crnković (Zagreb: Globus Media, 2004), str. 138.

Responsibility for Things Seen: A Reader, ur. Petar Milat (Zagreb: BADco., 2011)

Shaviro, Steven, *Doom Patrols: A Theoretical Fiction about Postmodernism* (London: Serpent's Tail, 1996).

Time and (In)completion: Images and Performances of Time in Late Capitalism, ur. Tomislav Medak i Goran Sergej Pristaš (Zagreb: BADco., 2014).

WHATEVER #1, ur. Goran Sergej Pristaš (Zagreb: BADco., 2008)

Whatever #3, Post-Hoc Dramaturgy: reflections on poetics of presentation and circulation in performing arts (Zagreb: BADco., 2012). <http://badco.hr/publications-item/whatever-3-4/>;

KATALOG POJMOVA

akumulacija kapitala
algoritam
antagonizam
antički teatar
apokaliptično vrijeme
apstraktna koreografija
artificijelnost
autonomija
autorski ugovori
autorsko djelo
autorsko pravo
avangarda
balet
canned laughter
citatne slike
čudovišne veze
cureća situacija
cureći žanrovi
čarape
danse macabre
demoni kazališta
dérive
desnica
destabilizacija ekosustava
detour
devastacija prirode
diskontinuitet
diskurzivni dispozitiv
dispozitiv gledanja
dispozitiv tijela
dodir
dojam
dokumentarizam
dramaturgija gledanja
društvena koreografija
društvena nužnost

KATALOG POJMOVA

KATALOG POJMOVA

društvena sloboda
društveni kapital
društveni ples
duct tape
egzistencijalne potrebe
ekološka kriza
ekonomizacija kretanja
ekscentristi
eksploatacija
eksplodirana sluz
eksplodirani prikaz
esej-film
esejistički dispozitiv
filmski dispozitiv
flow
fusnote
galerijski dispozitiv
generički grad
geste
gledatelj
građanska kultura
greška
grižnja savjest
hibernacija
hiperobjekti
iluzija
industrijska proizvodnja
inercija plesanja
infrakretanje/infraples
Instagram
instalacija
institucionalna konsolidacija polja
institucionalni teatarski dispozitiv
institucionalno kazalište
instrumentalna dramaturgija
integracija pokreta kamere
intenzitet
intimnost sjećanja

iscrpljivanje prostora
 izvedbene bilješke
 izvedbeni afan
 izvedbeni stroj
 kapitalizam
 kinematički način proizvodnje
 kinesfera
 književnost
 komodifikacija
 kompleksnost
 kompozitna logika
 komunikacijske tehnologije
 konceptualni ples
 kontraimpuls
 konzervirani pogled
 koreografija
 koreografski jezik
 koreografski kompozit
 koreografsko iscrpljivanje
 koreografsko nesvjesno
 kriza globaliziranog kapitalističkog društva
 kronos
 kultura
 kulturni kapital
 kustoska ljevica
 lateralna sila
 literarizacija
 locus sjećanja
 logika gestusa
 logika kamere
lontananza
 manifest ekscentričnog kazališta
 mehanična komičnost
 melankolija
 melodrama
 mesijansko vrijeme
 meso
 metatekst

metronom
 mišolovka
 modalitet gledanja
 moderni ples
 momentum gledanja
 montaža
 montažno mišljenje
 montiranje pažnje
 narativnost u plesu
 nostalgija
 novi čovjek
 nuklearna katastrofa
odradek
 održavanje plesnog tijela
 okret
 operativna dramaturgija
 opskurnost
 parabola
 parametar
 participativni teatar
 ples
 podjela radnog i slobodnog vremena
 poduzetnici
 pogonsko kretanje
poiesis
 pokretna traka
 postajanje životinjom
 post-hoc analiza
 postindustrijska tranzicija
 postmoderni ples
 prekarnost
 preostalo vrijeme
 prešani alkohol
 preskriptivna kodifikacija
 privatizacija
 procedure
 progresivno vrijeme
 put

rad
 rad gledanjem
 radna snaga
 radnik
 radno vrijeme
 raskadriravanje vlastitog tijela
 reference
 rekapitulacija
release
 reprezentacija društvene moći
 reputacijska ekonomija
 reputacijsko autorsko poduzetništvo
 retoričke figure
 revolucija
 rez
 režim gledanja
 ritam
 ritam gledanja
 ritmoanaliza
rukorad
 šaptanje
 senzorijalnost
 serijalizacija
shadow movements
shopping centar
 sila teža
sitcom
slapstick
 slobodno vrijeme
 socijalizam
 socijalna integracija
 solidarnost
 spore
 srednja klasa
 stamina
 stroboskopski efekt
 subjekt
 suradnja

tableau vivant
 tautologija
 tejlorizam
 televizija
terraforming
theorika
 tjelesni humor
 transformacija sfere rada
 transparentnost
 treptanje
 tržište
 umjetnički amaterizam
 umjetnik
 umjetnost
 umjetnost u zajednici
 utopijsko društvo
 valorizacija
 vernakularna kultura
 višak vrijednosti
 vizualna umjetnost
 vremenske kapsule
 vrijeme
 YouTube
 zadatak
 zec
 znanstvena fantastika
 ženski reproduktivni rad



FLESHDANCE. Ana Kreitmeyer, Nikolina Pristaš. Homo Novus Festival. Riga. 2005. Fotografija: Alen Vukelić → 75, 79, 91, 132, 159, 160, 256, 258, 260, 262, 264, 269, 270, 274, 275, 276, 277, 281, 283, 284, 295, 298, 300, 304, 338, 366, 369, 397



LIGA VREMENA. Proba. Ivana Ivković, Ana Kreitmeyer, Tomislav Medak, Pravdan Devlahović. Hartera. Rijeka. 2009. Fotografija: BADco. → 10, 33, 36, 70, 88, 181, 224, 225, 226, 227, 230, 288, 289, 290, 384



MANJE ZLO. Zrinka Užbinec. Studentski centar. Zagreb. 2014. Fotografija: Dinko Rupčić. → 88, 206, 211, 214, 218, 222, 234

FOTOGRAFIJE NASLOVNICA



RAD PANIKE. Ana Kreitmeyer. Grobničko polje. 2020. Fotografija: Tanja Kanazir. → 219, 301, 381, 386, 399



INSTITUCIJE TREBA GRADITI. Ivana Ivković, Pravdan Devlahović, Tomislav Medak, Goran Sergej Pristaš, Ana Kreitmeyer, Zrinka Užbinec. Zoom Festival. Rijeka. 2015. Fotografija: Tanja Kanazir. → 28, 37, 40, 46, 63, 187, 286



ISKOP. Antonia Dorbić i Kalliopi Siganou. Zbirka Richter. Fotografija: Marko Ercegović → 25, 380, 390, 391, 392, 394, 395, 396



MANJE ZLO. Zrinka Užbinec. Studentski centar. Zagreb. 2014. Fotografija: Dinko Rupčić. → 88, 206, 211, 214, 218, 222, 234



STRANAC. Nikolina Pristaš, Zrinka Užbinec. Dubrovačke ljetne igre. Revelin. Dubrovnik. 2016. Fotografija: Arhiva Dubrovačkih ljetnih igara → 135, 148, 151, 152, 158, 161, 162



ISKOP. Ana Kreitmeyer. Zbirka Richter. Fotografija: Marko Ercegović → 25, 380, 390, 391, 392, 394, 395, 396

FOTOGRAFIJE NASLOVNICA



INSTITUCIJE TREBA GRADITI. Ana Kreitmeyer, Zrinka Užbinec, Aleksandra Janeva, Goran Sergej Pristaš, Nikolina Pristaš. Volt. Bergen. 2015. Fotografija: Thor Brødreskift. → 28, 37, 40, 46, 62, 187, 286



WALK THIS WAY. Pravdan Devlahović. Kvaternikov trg. Zagreb. Fotografija: Jasenko Rasol → 292, 296, 306



BAD.co: Tomislav Medak, Ivana Ivković, Goran Sergej Pristaš, Ana Kreitmeyer, Pravdan Devlahović, Nikolina Pristaš, Zrinka Užbinec; Remetinec, 2008. Fotografija: Ranka Latinović



PRIRODU TREBA GRADITI. Ana Kreitmeyer, Nenad Sinkauz, Nikolina Pristaš, Zrinka Užbinec. Jakuševac. Zagreb. 2013. Fotografija: Tomislav Medak. → 35, 36, 37, 38, 187, 190, 285



RAD PANIKE. Grobničko polje. 2020. Fotografija: Tanja Kanazir. → 219, 301, 381, 386, 399



SPORE. Lana Hosni. Periskop Festival. Rijeka. 2017. Fotografija: Renato Buić. → 100, 102, 106, 108, 125, 130, 234, 243



BROKEN PERFORMANCES Pravdan Devlahović. Galerija Nova, Zagreb, 20013. Fotografija: Goran Sergej Pristaš → 159, 161, 281, 283, 296, 310



SOLO ME. Nikolina Pristaš, Pravdan Devlahović. Homo Novus Festival. Riga. 2005. Fotografija: BADco. → 159, 161, 281, 283, 296, 310



NEMOGUĆI PLESovi. Marta Krešić. Ganz Novi Festival 2019. Fotografija: Silvija Dogan. → 199, 210, 374, 380, 385, 387, 388

VJEŽBANJE NEMOGUĆEG je knjiga koja nježno ali dubinski rastače mitsku priču o bauku hermetičnosti BADco. U majeutičkim razgovorima s članovima kolektiva Una Bauer kao da rekonstruira i uprizoruje živo napeti polilog ne/slaganja, koji je u temelju njihovog rada. Čitamo tako suprotstavljene ili komplementarne uvide u povijest odnosa rada, plesa, filma, kazališta i svih drugih umjetnosti, u položaj žena i uvjete rada na umjetničkoj sceni, koncepte vremena, geoeonomiju i ekosustave te elemente palestinske i drugih borbi za oslobođenje. A nađe se tu i opaski o pranju suđa, strukturi elektronskih ovojnica i prešanog alkohola, gljivicama u poplunima, o postajanju hobotnicom i jelenjim rogovima. Time nam se sugerira kako bi trebalo uložiti neizmjereno puno napora da se iz takve heterogenosti ideja izmašta neki fantomski, blendirani, neprobojni semantički monolit. Autorica svoj postupak intervjuiranja metodološki preslikava i na kompoziciju knjige. Odmah na početku, naoko nasumce ali vrlo precizno, zadire u možda najzapatljiviji čvor gustog klupka BADco-opusa, paralelno i postepeno raspetljavajući ostale čvorove u slobodne, uhvatljive niti - dajući nam tako u ruke materijal s kojim ćemo, ovaj put kao čitatelji, plesti nova interpretativna pletiva o BADco. Ali isto tako naslutiti neke nerealizirane predstave, kao i za sada nedogođene revolucije... jer ovaj kolektiv je uvijek izvodio forme koje mogu stvoriti uvjete za mišljenje nečega što još nije postojalo.

— dr. sc. Agata Juniku

Opus skupine BADco., koja je inzistirala na odmaku od uvriježenih modusa reprezentacije, u gotovo ikoničkom odnosu Una Bauer tretira kao materijal za aktualnu refleksiju, a ne muzealizirani, zaleđeni trag u povijesti izvedbenih skupina u Hrvatskoj. U polju hrvatske humanistike ovakvog pristupa još nema, a njegova prednost, osim metodološke i epistemološke svježine, leži i u pedagoškoj poticajnosti: i studenti i zainteresirana publika ovime stječu uvid u same procedure proizvodnje umjetnosti, u refleksiju o toj proizvodnji, kao i u estetske prosudbe samih umjetnika i umjetnica o svome radu. *VJEŽBANJE NEMOGUĆEG* u formalnom i sadržajnom smislu predstavlja izuzetno vrijedan doprinos domaćoj humanistici u polju studija izvedbe. *(iz recenzije)*

— dr. sc. Goran Pavlić

S obzirom na zanemarenost plesne scene u širem kulturnom polju, ovaj naslov predstavlja rijedak primjer tako sustavnog bilježenja jedne kolektivne, utjecajne karijere koji će biti višestruko koristan budućim generacijama umjetnika i teoretičara. *(iz recenzije)*

— dr. sc. Jasna Jasna Žmak





CENTAR ZA
DRAMSKU
UMJETNOST



BOOK

