Izvedbena životinja

Boćkai, Irena

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Academy of Arts and Culture in Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:251:604034

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-19**

AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

THE ACADEMY OF ARTS AND CULTURE IN OSIJEK

Repository / Repozitorij:

Repository of the Academy of Arts and Culture in Osijek

zir.nsk.hr

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar

DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA OSIJEK
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU
ODSJEK ZA KAZALIŠNU UMJETNOST

IZVEDBENA ŽIVOTINJA

DIPLOMSKI RAD

Studentica: Irena Boćkai
Mentorica: Sanela Janković Marušić, doc.art
Sumentor: Leo Rafolt, prof.dr.sc.

Osijek, studeni 2021

SADRŽAJ

1. UVOD……..……4
2. MATERIJAL……..…….6
3. METODE I ETAPE ISTRAŽIVANJA……...……,,,…10
4. TEORIJSKI OKVIR…….…….16
5. ANALIZA……..……18
6. ZAKLJUČAK……24
7. LITERATURA…….…….26
8. PRILOZI……29

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja, Irena Boćkai, potvrđujem da je moj diplomski rad pod naslovom „Izvedbena životinja" te mentorstvom Sanele Janković Marušić, doc.art i sumentorstvom Lea Rafolta, prof.dr.sc., rezultat isključivo mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskog rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranog rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga završnog/diplomskog rada nije iskorišten za bilo koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanove.

U Osijeku, 4. studenog 2021.

Potpis

_____

1. UVOD

Tematski je okvir diplomske predstave izvedbena životinja. Predstava se izvodi kao performans o kreativnom autorskom izvedbenom procesu rada na predstavi u čijem je fokusu polarni medvjed. Naslov predstave *Bear with me* ovdje semantički aludira na najvećeg kopnenog predatora i morskog sisavca, ali i na imperativ publici da bude strpljiva s autoricom koja se u izvedbi pokušava transformirati u polarnog medvjeda. Ishodište je predstave vlastiti proces izvedbene kreacije te se na sceni prikazuje sam proces stvaranja umjesto gotovog i završenog izvedbenog djela. Rad na predstavi postaje oblik kreativnog i duhovnog pražnjenja, motiviran intelektualnim i duhovnim inputima, sklonostima i interesima, bez obveze stvaranja umjetničke produkcije bilo kakve vrste. U izvedbi se publiku vodi u oblik „šetnje" koja se provodi po vlastitim konceptima i glavnim točkama u kreaciji izvedbe, a u spontanoj intelektualnoj igri dolazi se do neobičnih ideja i prijedloga koji fungiraju kao umjetničke tvorevine. Predstava se izvodi u formi izvedbenog predavanje koje spaja umjetničko i akademsko s ciljem prijenosa znanja unutar umjetničke izvedbe. Ideja je u izvedbenom predavanju rastvarati svoj proces rada na predstavi te na trenutke utjeloviti elemente materijala buduće predstave. U predstavi je u poziciji onog koji to znanje prenosi izvođačica koja tijekom trajanja izvedba poprima obrise neljudskog aktera, polarnog medvjeda, koji nastupa u poziciji ljudskog aktera te na taj način dobiva jezik kojim progovara o gubitku svojega prirodnog staništa i sve težeg pronalska hrane uslijed klimatskih promjena. Baveći se temom izvedbene životinjom u predstavi se dotičem problematike odnosa ljudske vrste prema drugim vrstama i okolišu te načinima njihovog ugrožavanja od strane ljudi.

Bitan aspekt izvedbe čini pojam stvaralačke nelagode i nelagode koja proizlazi iz tijela. Iz tog se razloga u izvedbi pokušavam utjeloviti u drugom tijelu koje je drukčije od mojega. Stvaralačka nelagoda proizlazi i iz stalne prijetnje kojoj smo izloženi u bilo kakvoj vrsti umjetničke kreacije jer su danas umjetnici neprestano na granici originala i reprodukcije, pa čak i plagijata. Stvaralačka nelagoda proizlazi i iz stalne prijetnje hoće li izvedba biti proglašena uspješnom ili neuspješnom. Hoće li se posrećiti? U izvedbi sam u sustavnoj potrazi za međuprostorom koji se možda otvara u trenutku rascijepa koji nastaje iz razlike između mojeg i medvjeđeg tijela. Rastvaranjem tog međuprostora možda je moguće uloviti potencijal trenutka gdje negdje prilikom izvođenja zaista postajem polarni medvjed, a izvedba samim time postaje uspješna izvedba.



Prilog 1. Fotografija s izvedbe, POGON-Zagrebački centar za nezavisnu kulturu i mlade, foto: Matej Čelar

2. MATERIJAL

Tema izvedbene životinje u predstavi se izlaže u kontekstu zooscene što podrazumijeva uključivanje životinja u stvaranju suvremenih izvedbenih djela. Životinje na sceni česta su pojava u suvremenim umjetničkim praksama, a zanimanje suvremenih izvedbenih umjetnika i umjetnika performansa za uključivanjem životinja u svoj izvedbeni kontekst potvrđuje i sve veći prodor scenske životinje u polje izvedbenih studija pa tako već možemo govoriti i o životinjskom „scenskom biosu."[1]Tijekom izvođenja predstave pokušavam doći do zaključka mogu li polarni medvjedi dati neki novi potencijal izvedbi, a bez da životinja na sceni bude prikazana kao „objekt, subjekt i/ili simbol" (Šuvaković 2005: 691–692).[2]

Predstave se izvodi u formi izvedbenog predavanja. Izvedbeno predavanje (*lecture performance*) je proširena umjetnička praksa koja podrazumijeva specifičnu vrstu prezentacije koja nadilazi akademski format predavanja. Riječ je o izvedbenom žanru koji vuče korijenje iz konceptualne umjetnosti, a balansira na granici između umjetnosti i akademskoga, znanstvenoga diskursa. Izvedbeno bi se predavanje moglo okarakterizirati i kao vrsta anti-TED *talk* predavanja, a koje zamagljuje inače oštre granice između umjetnosti i znanosti.[3] U procesu rada na predstavi

[1] Vidi Barba (1995).

[2] S obzirom na određenje suvremenoga estetičara i teoretičara umjetnosti, Miška Šuvakovića, glumstvena životinja u avangardnoj i postavangardnoj umjetnosti u izvedbi može figurirati kao subjekt, objekt i/ili simbol izvedbe. Zooscena pretpostavlja ujedinjenje ljudskoga i životinjskoga scenskog bića. Miško Šuvaković navodi da glumstvena životinja u neoavangardnoj i postavangardnoj umjetnosti u izvedbi može predstavljati objekt, subjekt i simbol. Životinja je u izvedbi tretirana kao objekt kad umjetnik koristi njezino tijelo i ponašanje kao sredstvo izražavanja, subjekt kad zajedno s umjetnikom ostvaruje specifične egzistencijalne situacije dva različita bića, a simbol kad ukazuje na povijesna arhetipska značenja, a ne na sebe kao živo biće (Šuvaković 2005: 691–692; usp. Marjanić 2007, 2010). Postmoderna etička filozofija otvara nove mogućnosti pojavljivanju životinje na sceni i njezinu potencijalu u izvedbi kroz alternativni pristup životinjskome biću u izvedbenim umjetnostima. Teoretičar mita i rituala, Roy Willis, ističe kako je zapadnjačka kultura danas u fazi koja bi se mogla nazvati neototemističkom. Za razliku od prijašnjih shvaćanja čovjekove dominacija nad prirodom i ostalim živim bićima, danas postoji potreba i osjećaj povezanosti između prirode i kulture, ljudi i životinja. U tom obratu u zapadnjačkoj znanosti i misli, ljudska vrsta promatra se kao neodvojiva od prirode (Willis 1990: 6). Filozofska antropologija ističe kako se ne možemo definirati bez odnosa na životinju. Postmoderni šamanizam, za razliku od modernizma koji je odijelio čovjeka od životinja, označava postkartezijanski, ekološki, neototemistički pristup koji čini otklon od dualističkoga i antropocentričnoga shvaćanja u odnosima između ljudi i životinja. Dok je u modernizmu prevladavao specistički diskurz i marginalizacija životinja u zapadnjačkoj filozofiji, poststrukturalistički i antireprezentacijski postmodernizam donosi pomak u životinjskom pitanju (Rohman 2009).

[3] „Tradicija čiji smo baštinici- htjeli mi to ili ne – poučava da umjetnost i znanost počivaju na fundamentalno različitim oblicima razmišljanja, djelovanja i bivanja čovjekom. Iz te se tradicije rodilo uvjerenje da je umjetničko obrazovanje i stvaranje potrebno odvajati od istraživačkih praksi. Dualistička podjela zapadnjačkog iskustva, čak i na individualnoj razini rezultat je sličnih uvjerenja." (Hannula, Suoranta, Vadén 2021: 52)

stvaram svoj umjetnički alter-ego te nastupam pod imenom Rina Smarten. Rina Smarten je umjetnica i znanstvenica, odnosno ona koja premošćuje podjelu između teorije i prakse kojom je opterećen dobar dio akademske zajednice. U izvedbi performansa polazim i od osobnog predavačkog iskustva gdje sam „brusila" svoj „lekcijski stroj."[4] Ovim izvedbenim predavanjem pokušavam ponovno pokrenuti svoj lekcijski stroj koji, u otuđenju od svojeg metamodela (predavačka katedra), hrđa i hlapi te se stoga treba neprestano regenerirati. Inspiraciju nalazim u temama i konceptima koji nastaju iz mog odnosa prema prirodi te zanimanju za ekološka pitanja. Tema izvedbene životinje prisutna je direktno ili indirektno i u mojim ranijim autorskim radovima, u izvedbama u kojima sam bila u ulozi izvođačice, kao i u teorijskim stručnim radovima u kojijma se bavim zooscenom i izvedbenom životinjom[5] u kontekstu studija „izvedbenih neuspjeha."[6] U ovom svojem izvedbenom radu stoga koristim i metodu recikliranje ranijih radova i tema, a poznati materijali prikazani su u novim kombinacijama i novim izvedbenim situacijama i okolnostima.

Predstava priziva radove izvedbenih skupina *The Goat Island,* VIA NEGATIVA, *Damage Goods* i umjetnika koji u svoj stvaralački proces uključuju životinju i kod kojih primjećujem elemente zooscene. Na izvedbu predstave poseban su utjecaj izvršile zasade umjetničkog pokreta Fluxus. U završnom dijelu izvedbe predstave demonstrira se kutijica za preživljavanje koja nam može pomoći u slučaju da se nađemo licem u lice sa životinjom, polarnim medvjedom, a koja nastaje na tragu Fluxusa, umjetničkog pokreta čiji su zahtjevi bili sadržani u tome da umjetnost mora biti protočna.[7]

---

[4] Vidi McKenzie (2006).

[5] U radu „Izvedbe sa životinjama u suvremenim izvedbenim praksama i u svijetu", U: *ANIMAL: zbornik o ne-ljudima i ljudima.* Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku (rad u postupku objavljivanja).

[6] Studiji izvedbenih neuspjeha ili *misperformance studies* nastaju kao kao mogući odgovor na liminalnu normu. Studiji krive izvedbe i pogrešna ili kriva izvedba, bila je tema petnaeste međunarodne konferencije istraživača, znanstvenika i umjetnika izvedbe Performance Studies International (PSI) pod nazivom Kriva izvedba / Misperformance – neuspjeh, neprilagođenost, krivo čitanje. Konferenciju su vodili Lada Čale Feldman i Marin Blažević na čiji poticaj nastaje koncept MISperformancea te format pomaka/panela (*shift*) i obrnutoga pristupa izvedbenim studijima, u okviru čega su održana i dva zoo-panela (Marjanić 2017: 238).

[7] Fluxus je međunarodni umjetnički pokret koji se javlja u ranim 60-im godinama 20. stoljeća. Fluxus ima temelje u eksperimentalnoj glazbi i propitivanju pojma umjetnosti, a pokret je činila mreža vrlo disparatnih umjetnika, dizajnera, pjesnika, glazbenika, performera. Svima je njima bila zajednička pobuna protiv komercijalnog tržišta umjetnosti, elitizma i konvencija u umjetnosti. Od svojih početaka Fluxus se iz u New Yorku proširio na Europu i Japan. Fluxus nema jedinstven način stvaranja, a uključuje sve medije i različite oblike umjetničkih radova; instalacija, glazbenih kompozicija, performansa koji propituju umjetnost kroz svakodnevne predmete i fenomene iz svakodnevnog života. Odbacivanjem pojma „visoke umjetnosti" i približavanjem javnosti, umjetnicima Fluxusa jedan od glavnih ciljeva bio



Prilog 2. Kutijica za preživljavanje nelagode prilikom susreta licem u lice s polarnim medvjedom inspirirana umjetničkim pravcem Fluxus, foto: Matej Čelar

je izbrisati granicu između umjetnosti i svakodnevnog života. Najprominentnija imena ovog pokreta su Philip Corner, John Cage, Nam June Paik, George Maciunas, Joseph Beuys, Ken Friedman, Ben Vautier, Ben Patterson, Alison Knowles, Mieko Shiomi, Yoko Ono…

BEAR WITH ME

POGON JEDINSTVO, Zagreb, 1.10.2021., 18h



Autorica i izvođačica: Irena Boćkai
Mentorica: Sanela Janković Marušić, doc. art
Sumentor: Leo Rafolt, prof. dr. sc.

U izvedbi se pokušavam transformirati u polarnog medvjeda. Naslov predstave ovdje semantički aludira na najvećeg kopnenog predatora i morskog sisavca, ali i na imperativ publici da bude strpljiva s autoricom koja se u izvedbi pokušava transformirati u polarnog medvjeda. Referentne točke, umjetnici, djela i pokreti na koje se oslanja predstava radovi su izvedbenih skupina *The Goat Island*, VIA NEGATIVA, *Damage Goods* te umjetnika koji u svoj stvaralački proces uključuju životinju. Izvedbom se prizivaju zasade umjetničkog pokreta *Fluxus.* Teorijski se izvedba naslanja na postavke bioetike, psihoanalize i sociološku teoriju Ervina Goffmana i njegove studije o sramu, nelagodi i posramljenosti.

Bitan aspekt izvedbe čini pojam stvaralačke nelagode i nelagode koja proizlazi iz tijela. Iz tog se razloga u izvedbi pokušavam utjeloviti u drugom tijelu koje je drukčije od mojega. Stvaralačka nelagoda proizlazi i iz stalne prijetnje kojoj smo izloženi u bilo kakvoj vrsti umjetničke kreacije jer su danas umjetnici neprestano na granici originala i reprodukcije, pa čak i plagijata. Stvaralačka nelagoda proizlazi iz stalne prijetnje hoće li izvedba biti proglašena uspješnom ili neuspješnom. Hoće li se posrećiti? U izvedbi sam u sustavnoj potrazi za međuprostorom koji se možda otvara u trenutku rascijepa koji nastaje iz razlike između mog i medvjeđeg tijela. Rastvaranjem tog međuprostora možda je moguće uloviti potencijal trenutka gdje negdje prilikom izvođenja zaista postajem polarni medvjed, a izvedba samim time postaje uspješna izvedba.

Bear with me je diplomska predstava koja se izvodi u sklopu MA neverbalnog teatra Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku.

Prilog 3. Programski letak izvedbe *Bear with me*

3. METODE I ETAPE ISTRAŽIVANJA

U predstavi je glavni fokus na rastvaranju procesa rada koji ne podrazumijeva finalnu izvedbu, nego pokazivanje publici samog stvaranja izvedbe te se time stvara hibridna varijanta izvedbe koja konrolira što ćemo vidjeti od procesa rada.

Na performativni način u predstavi iznosim problematiku kreativnog procesa u etapama:

-glavne teme fascinacije, intuicije, opsesije

-utjecaji (referentne točke, umjetnici, djela, pokreti)

-trening i metode (kako se pripremiti fizički i psihički, koje specifične vještine treba razviti i kako)

-žanr (pitanje o tome kako žanrovski okvir određuje ne samo recepciju publike, već i sam kreativni process možemo li i u kojoj mjeri izbjeći žanrovskim stereotipima?)

- stvaralačka nelagoda i uspjeh/neuspjeh buduće izvedbe (vječno pitanje, što je dobra izvedba?)

Na sceni težim prikazivanju jedne vrste otvorenog djela, bez nužnosti pokazivanja gotove izvedbe. Međutim, kako sve podliježe imperativu izvođenja, postavlja se pitanje može li se izbjeći komodifikaciji, jer sve ima neku proizvodnu vrijednost. U radu stoga polazim od metode „čišćenja od forme", ali upravo uzimanjem iz forme. Tako se u predstavi mogu prepoznati žanrovi „primitivnih izvedbenih žanrova" kao što su cirkus i *slapstick*. Želim svoj pokret što više „oljuštiti", očistiti od forme, a približavanje animalnom možda može dovesti do predekspresivnog stanja pokreta, očišćenoga od antropocentričnog pristupa pokretu kojemu uvijek mora nešto biti nadređeno (tema, tehnika, vještina). Što ostaje od pokreta, ako je svaki pokret naučen? Sve stavljamo u kategorije, sve je podložno takstativnom, normativnom i dihotomijskom razmišljanju. U izvedbi istražujem je li tako što uopće moguće jer uvijek krećemo iz odnosa jedne nadređenosti nekom sustavu. Sve je kategorizirano i promatrano kroz binarnu optiku. Ali kad promatramo prirodu ne pitamo se o većem sustavu, izostaje kod (npr. gledam cvijet i zaista mogu uživati samo u njegovom mirisu, bojama, obliku) ili životinju (promatram tjelesnost, ljepotu, gracioznost bez da razmišljam o ekosustavu i zoocenozi). Dok u našim normalnim ljudskim situacijama uvijek tražimo referenta, a to je ono poznato, nešto za što se možemo „zakačiti." Kad promatramo prirodu

ili životinje, tada izostaje taj nadređeni kontekst pa u tome možda leži odgovor na pitanje zašto neke stvari ne možemo doživjeti ozbiljno, npr. izumiranje vrsta, gubitak priordnog staništa. U tome možda leži odgovor zašto toliko okrutnosti prema prirodi. Također, prirodu apsolutno „nije briga" za nas. Priroda je divlje, animalno, a što je više kulture, to je manje prirode. Priroda se neprestano potiskuje u korist kulture, a bijeli je medvjed u psihoanalizi poznat kao simbol potiskivanja. Na sceni se izmjenjuje slijed prirodnih elemenata koji to nisu, a sve je umjetno ili reproducibilno (umjetno krzno, video projekcija ledenjaka).

U izvedbi predstave zanima me kako postati polarni medvjed, kojim tehnikama i metodama mogu doći do uspješne transformacije, kako govoriti iz pozicije ne-ljudskog drugog? U predstavi pokušavam generirati pokret iz situacija koje su nepredvidljive, gdje poznato postaje nepoznato (*anticipating the unpredictable*) kako bi se tokom izvedbe mogla (uspješno ili neuspješno?) transformirati u polarnog medvjeda. Na sceni se prikazuje medvjeđe tijelo koje to još nije. U izvedbi me zanima je li moguć takav pristup pokretu te dolazim do zaključka da je možda jedino moguć kroz prikazivanje etapa izvedbene kreacije u pokušaju transformacije u tijelo koje je drukčije od mojega (brainstorming, utjecaji, trening, pitanje žanra) na razini izvođačkog treninga i flowa (prijetnja-pronaći *flow* ili ljosnuti na nos?). Izvodim sve faze svojeg stvaralačkog procesa, od ideje, utjecaja, tehnike, glavnih iskodišnih točki izvedbe, s posebnim fokusom na fenomen stvaralačke nelagode. U središtu izvedbe je neljudski akter, ali ne još medvjed. Vraćanje unatrag ovdje fungira kao trenutak u izvedbi gdje potencijalno izmičem nadređenom i vrlo kodiranom sustavu. Međutim, kako sve podliježe logici sustava i institucije, liminalno uvijek postaje normativno.[8] Pojava životinje na sceni liminalna je situacija jer prisutnost životinjskog izvođača ukazuje na njihovo moguće neuklapanje u zakonitosti iste što potencijalno dovodi do disrupcije normativa kazališnoga iskustva implicirajući mogućnost pogrešne izvedbe te tako liminalno klizi u normativno.[9] Kako životinje nikad ne nastupaju samovoljno, i ne mogu odlučiti žele li ili ne žele

[8] Kako ističe suvremeni teoretičar izvedbe Jon McKenzie, izvedba je u kontekstu izvedbenih studija shvaćena kao neka vrsta otpora u čijoj se srži nazire liminalnost. U knjizi *Izvedi – ili snosi posljedice* autor iznosi spekulativnu teoriju da će izvedba u 20. i 21. stoljeću biti ono što je u 18. i 19. stoljeću bila disciplina, to jest ontopovijesna formacija moći i znanja (McKenzie 2006: 41). McKenzie piše o trima vrstama izvedbe, organizacijskoj, kulturalnoj i tehnološkoj koje „zajedno tvore golemo izvedbeno prizorište koje potencijalno obuhvaća područja ljudskoga rada i dokolice, kao i ponašanje svih industrijskih i elektronički proizvedenih tehnologija" (McKenzie 2006: 34).

[9] Upravo je McKenzie zadao udarac izvedbenim studijima upozoravajući da su zanemarili činjenicu da i sama liminalnost može postati normom. Liminalnost, kao čimbenost kulturalne izvedbe, paradoksalno je postala liminalnom

izvoditi s ljudima i za ljude, svako njihovo pojavljivanje na sceni može biti pogrešno protumačeno te postavlja pitanje o eksploataciji i etičnosti takva pristupa. Iako u predstavi ne nastupa polarni medvjed, nego tek ljudski izvođač koji se želi tansformirati u ne-ljudskog performera, polarnog medvjeda, predstava postavlja pitanje o etičnosti prilikom uključivanja životinja u suvremene umjetničke forme i kreativne prakse gdje su životinje percipirane kao umjetnički predmeti.

U predstavi izlazim iz izvedbene situacije tako da se pokušavam utjeloviti u tijelu životinje. Zanima me kako prilikom izvođenja mogu "ući u tijelo životinje", i mogu li se tranformativni elementi početi događati i ako samo stojim mirno na sceni. Jer i samo stajanje na sceni jest tjelesno pa i ako samo stojim na sceni i „ne radim ništa" i dalje je to izvođač na sceni koji nešto radi, događajnost je već tu. Događajnost je upisana u samo tijelo izvođača, a prisutnost je već sama scenska prezentnost izvođača (mogu li postati polarni medvjed ako samo fokusiram na njega?). Entuzijazam bivanja u tijelu kod mene kao mlade izvođačice bio je prenaglašen i sada se želim očistiti do kraja. Nakon toga slijedi faza svjesnog izlaska iz tijela jer su velika očekivanja od tijela izvođača i pocrtavanje uvriježene misli kao o tijelu koje je vješto i koje zabavlja, za razliku od intelekta koji je ozbiljan. U predstavi je stoga u fokusu predavačko tijelo kojemu je svrha proizvodnja i prijenos akademske vrste znanja, uz proliferacija performativnih elemenata. Žanr izvedbenog predavanja propituje predavački i znanstveni autoritet. Akademski predavač mora imati autoritet koji ga ovlašćuje za prijenos znanstvenih istina na racionalan način. Pritom je tjelesno prisutan, ali akademski okvir publici diktira da tu prisutnost zanemari jer je fokus na govornom sloju.[10]

U izvedbi se koristim metodom aproprijacije (prisvajanja) prirodnih elemenata koji su prisutni na razini asocijacija (kao što su i gradovi dio prirode, imamo parkove, blizina šuma, rijeka,

normom. Kao mogući odgovor na liminalnu normu jesu gore navedeni studiji krive izvedbe i pogrešna ili kriva izvedba.

[10] Knjiga Jasne Jasne Žmak *Predavanje kao izvedba, izvedba kao predavanje: O proizvodnji znanja u umjetnosti* (2019) u našem kontekstu predstavlja prvu opsežniju studiju o fenomenu za koji autorica predlaže prijevod "izvedbeno predavanje" te nudi definiciju žanra izvedbenog predavanja i promatra njegove poveznice s akademskim okvirom, kao i sa suvremenim sustavom proizvodnje i prijenosa znanja uopće. Žmak izdvaja četiri elementa koji su akademskom okviru nužni preduvjeti, a izvedbena ih predavanja kao umjetničke forme propituju. Riječ je o (znanstvenom) autoritetu, istini, racionalnosti i (predavačkom) tijelu.

ali oni su na neki način apstrahirani; tu polazim od situacije kada ponekad više uživam u prirodi promatrajući je posredstvom reproducibilnih medija, fotografija, videa, iz razloga što je priroda vrlo neugodna za čovjeka-prirodu smo prilagodili sebi, aproprijacija elemenata koji su nam ugodni i rješavanje viška). Svakodnevno ponašanje postaje materijal za kreaciju izvedbe; moj svakodnevni lekcijski stroj koji je usmjeren na fenomenologiju odnosa ljudske prema neljudskoj životinji. U izvedbi pokušavam sama sebi odgovoriti odakle dolazi fascinacija polarnim medvjedima (jezik i tijelo životinje?). Fasciniranje životinjom i želja za „postajanjem životinjom" (Deleuze i Guattari su to pitanje učinili složenim za postmodernističkog umjetnika jer ga izdvajaju kao neodrživo i nekreativno pošto nikakva umjetnost nije imitativna, nikakva umjetnost ne može biti imitativna, a postajanje životinjom ne sastoji se od glumljenja životinje ili "oponašanja životinje")[11] kroz istraživanje vlastite animalne prirode (fascinacija životinjom zbog toga što smo mi ljudi udaljili od vlastite animalne prirode; njuh od kojeg smo se odvojili otkad smo se uspravili na dvije noge) i uspoređivanje habitusa životinja i ljudi, odnos ljudsko ne-ljudsko čime se stvara efekt začudnosti. Ideja je u procesu rada dobiti širi uzorak metodom slučajnog odabira (nasumični odabir), a predstava tako postaje bliža nekom hepeningu koji se već počinje događati, a simulira se da se tek treba dogoditi. Govoriti o predstavi koja se tek treba dogoditi uz pokazivanje, insceniranje pojedinih uvjetno rečeno završenih dijelova; ključno je stvaranje atmosfere koja bi trebala dominirati budućom predstavom, a ne igranje gotovog, završenog i zatvorenog izvedbenog djela.

Žanrovski izvedba bi se mogla odrediti kao autoironijska fantazija s mogućnosti iskliznuća u žanr komedije. Polarni medvjed ima komički potencijal, ali nije sigurno hoće li taj potencijal biti ostvaren. Žanr komedije proizlazi iz osnovnog koncepta izvedbe koja bi trebala simulirati neku buduću predstavu koja se nikada neće dogoditi jer se već događa u trenutku kada se govori o njoj, a komičnost se potencijalno realizira na metafikcionalnoj razini gdje se izvođačica vrlo lako može poskliznuti na vlastitoj ideji koja može ispasti totalni promašaj (ali uostalom to je prijetnja koja čuči iza svake izvedbe). U predstavi se tako provlači i ideja pada kao gubljenja kontrole nad vlastitim stvaralačkim procesom. Forma izvedbenog predavanje ovdje ne podrazumijeva samo akademsko tijelo ili *talking body*, nego i *embodiment* tog materijala. Možemo kontrolirati što ćemo reći, ali ne možemo kontrolirati tijelo jer kada govorimo o tijelu na pozornici, govorimo o

[11] Vidi Deleuze i Guattari (2013)

„najtvarnijem, najmaterijalnijem, najrealnijem i najprimarnijem prisustvu na sceni i o pokretu, prvotno životnom i kazališnom izražajnom sredstvu“ (Blažević/Boban 2007: 153).

Ulazak u drugo tijelo možda otvara mogućnost da idem korak naprijed ispred same sebe, a to je vrlo težak zadatak za umjetnika, skoro pa nemoguć, jer kako mogu postići da idem korak naprijed ispred vlastite misli? Iz tog razloga u procesu stvaranja postavljam samoj sebi „žgambetu” (podmećem si nogu). Suvremena umjetnost svoju originalnost paradoksalno legitimira umjetničkim postupcima i metodama aproprijacije, citatnosti, recikliranje, rekompozicije, redefinicije, a na tragu shvaćanja orginala kao bezbroj kopija i reprodukcija. I vječno bejaminovsko pitanje što je aura djela onda? Djelomično odgovor pronalazim u Fluxus težnjma za neprestanim tokom (*flow*) jer umjetnost mora biti protočna, a to je imperativ za neprestanim izbjegavanjem okvira, konstantno postavljanje samima sebi žgambetu, ili austinovsko „igranje đavla sa samim sobom.”[12] „Slika je tjelesna - kad se spotaknemo, dok padamo na nos, tijelo samo čini potrebne radnje da to spriječi prije nego sto um stigne formulirati neku intenciju. Tada smo doslovno jedan korak ispred nas samih. I pokret je originalniji (nepredvidiviji) od bilo čega sto smo mogli sami smisliti. Na taj način ili kreiramo novi *flow* ili smo pali i razbili si nos. Ali ako nismo, nego smo provocirali nešto novo, ispada da to nije došlo od nas, nego od negdje van nas... Đavolja posla !”[13] Ako smo pali tu se doista čini da dolazi do razdruživanja dviju realnosti čime se stječe dojam da je došlo izvan nas samih, jer se nikako ne možemo povezati sa slikom nas u padu. Iako je to samo privid pa odnos *fluxa* i pada možemo zamisliti i kao razdruživanje ega i ida/Onog (što je u suštini komedije kao žanra).[14]

[12] Austinovsko igranje đavla sa samim sobom (*to play old harry with*) odnosi se na disrupciju normativa koji proizlazi iz performativa (*to ruin or cause serious damage to something; to greatly upset, disrupt, or negatively affect something*; *to play the devil with something* – „old harry“ being a nickname for the devil).

[13] Komentar Barbare Calvin aka Barbare Matijević na radni zadatak Irene Boćka aka Rine Smarten na kolegiju *Plesno kazalište*.

[14] Ovdje bih uputila na zanimljivu studiju o komediji Alenke Zupančić koja analizira procese i modele rada komedije koji omogućuju da se “uljez ubaci” u naše osigurane redove (Zupančič 2011).

“Kako objasniti zbunjujuće nepogrešivu komičnu privlačnost koju ova ridikulozna, blesavo jednostavna situacija ima za nas: netko žustro i odlučno hoda ulicom, a onda se odjednom oklizne i cijelom dužinom padne na tlo? Nije li to, između ostalog rudimentarna matrica ega koji se razdružuje od Onog? Kao da smo za trenutak vidjeli “ego” kako ide dalje ulicom, dok Ono leži na tlu… nagli upad druge realnosti nije smiješan samo zato jer se odlučni ego konačno sručio na ulici, recimo tako, povučen vlastitim tijelom. To je smiješno zbog onoga što se proizvodi tim kretanjem: upravo vidljivost rascjepa između ega i Onog, vidljivost to dvoje kao razdvojenih, premda povezanih, entiteta… (Zupančić 2011: 95-96)

Možda se u trenutku pada, odnosno gubljenja kontrole nad vlastitim stvaralačkim procesom, otvara međuprostor koji nastaje u trenutku rascijepa, razdruživanja ega i onog. U izvedbi me zanima potencijal tog trenutka gdje možda zaista „postajem" polarni medvjed?



Prilog 4. Fotografija s izvedbe, POGON-Zagrebački centar za nezavisnu kulturu i mlade, foto: Matej Čelar

4. TEORIJSKI OKVIR

Izvedba se teorijski naslanja na postavke bioetike, psihoanalize te sociološke teorije Ervina Goffmana i njegove studije o sramu, posramljenosti i nelagodi. Preispitujući odnos ljudske vrste prema ne-ljudskom Drugom, u predstavi je naglasak na filozofskim, društvenim i ekološkim pitanjima te propitivanju etičnosti u odnosu ljudi prema okolišu i drugim živim bićima. Nedavno objavljena snimka koja prikazuje izgladnjelog i umirućeg polarnog medvjeda u bezuspješnoj potrazi za hranom postala je prava slika klimatskih promjena i velikih ekoloških katastrofa koje se oko nas događaju, a koje imaju pogubne posljedice na uvjete života biljnog i životinjskog svijeta. Ekološki aspekt izvedbe čini odnos ljudi prema drugim vrstama i okolišu te pitanje što nam znači izumiranje drugih vrsta. I mi smo jedna od vrsta, prijeti li nam izumiranje? U predstavi se bavim pitanjem možemo li uopće razumjeti životinju. Odnos ljudi prema životinjama obilježen je svakodnevnom eksploatacijom, infantilizacijom, objektivizacijom te svođenjem životinje na metaforu i simboliku za nešto ljudsko. Zanima me je li uopće moguća empatija ljudske vrste prema drugim vrstama, osim ako nije riječ o našim kućnim ljubimcima koje izravno povezujemo sa nama samima. Zanima me koliko je empatija usađena, a koliko naučena? Životinja gubi svoj prirodni habitat i prijeti joj izumiranje… možemo li uopće to percipirati? Koliko zasita osjećamo empatiju, a koliko je naučena? Polarni medvjed postaje simbolom klimatskih promjena i izumiranja jedne vrste ako se nešto ne poduzme. Možemo li zaista doživjeti ozbiljnost situacije ili možemo samo naučeno izreagirati jer je to dio nekog kulturnog i društvenog koda, reagiramo naučeno, naravno da ne opravdavamo, ali što činimo da to spriječimo? Slika o životinji poprilično je infantilna. S jedne strane fascinacija životinjom (bjelina, čistoća, a polarni medvjed je *hypercarnivore*-više od 70% mesojed), a zapravo je riječ o opasnoj životinji koja je prekrivena krznom koje skriva njezinu animalnu prirodu (malo i slatko ili veliko i ljigavo-ovisi o količini suosjećanja, iako malo i slatko ponekad opasnije od veliko i ljigavo).

U odnosu ljudi prema životinjama bitan aspekt čine jezik i tijelo. U izvedbi predstave bavim se pitanjem bismo li promijenili naš odnos prema drugim vrstama da one posjeduju jezik, odnosno mogućnost govorenja. Tu se pozivam na psihoanalitičko, lakanovsko čitanje jezika. Subjekt gubi ono što životinja posjeduje ulaskom u jezik. Kako ističe Baudrillard, životinje su jedina kategorija drugoga koja nije uklopljena u diskurzivni imperativ moderniteta, a izvor čovjekove okrutnosti prema njima proizlazi iz toga što one ne govore (Baudrillard 1994: 129–

141). Kako navodi Renata Salecl, pozivajući se na Lacana, životinja ima ono što je subjekt izgubio ulaskom u jezik, a životinje i ljudi se tako suštinski razlikuju zbog jezika. Životinja nije zarobljena jezikom i označena konstitutirajućim manjkom, stoga ne podliježe logici želje. Manjak koji obilježava govorni subjekt zauvijek onemogućava njegovo postizanje zadovoljstva, ispunjenje njegove želje. Subjekt je stoga vječno poremećen kako vlastitom željom, tako i željom Drugoga (Salecl 200: 132–144). Kako navodi Peterson, krzno izolira inače opasnu tjelesnost koju ljudi ne doživljavaju kao tijelo, nego kao pokrivalo. "Krzno prekriva tijelo životinja i u očima ljudi ih pretvara u igračke, ono izolira inače opasnu tjelesnost koju ljudi ne doživljavaju kao tijelo, nego kao pokrivalo, krzno umotava navodno opasnu putenost ugodnom čulnošću. Nagurani između krzna, životinje premošćuju prirodu i kulturu" (Peterson 2009: 170). Kako navodi Jacques Derrida, podjela između ljudskoga i životinjskoga posljednja je metafizička podjela koja još uvijek nije dekonstruirana. Životinjski je pogled radikalniji od ljudskoga, a životinje nas upravo gledaju više nego ikada (Derrida 1991: 381). Ljudski je odnos prema životinjama granični jer, s jedne strane, dopušta ogromnu ljubav koju osjećamo prema našim kućnim ljubimcima, dok, s druge strane, ljubav u trenu biva zamijenjena prešutnim odobravanjem i okretanjem glave od životinjskoga problema te naposljetku i sudjelovanjem u neshvatljivu teroru nad životinjama koji se svakodnevno događa u svijetu. Postavlja se pitanje zašto volimo naše životinje ljubimce u mjeri da se čak ponašamo tako da zanemarujemo njihovu dobrobit, primjerice odijevajući pse i mačke? Renata Salecl objašnjenje ove ljubavi vidi u mogućnosti da ljudi u životinjama vide izgubljenu slobodu, nesputanost, bestijalnost, koju sami više ne posjeduju. Životinja bi tako predstavljala prirodni objekt, zauvijek izgubljen za čovjeka koji za njim još uvijek nostalgično živi, ili životinja za čovjeka predstavlja idealnoga Drugoga (Salecl 200: 132–144).

5. ANALIZA

Odnos ljudske prema neljudskoj životinji obilježen je svakodnevnom eksploatacijom u prehrambenoj i proizvodnoj industriji, znanstvenom i vojnom sektoru. U tekstu *Šest načina odnosa prema životinji* Nikola Visković piše o odnosu čovjeka prema životinji te određuje šest osnovnih pristupa: ekonomski (najstariji, životinja je objekt, prehrana, sirovina), simbolički (životinja kao znak nekih važnih kolektivnih ideja, ponajprije magijskih i religijskih, ali i moralnih i političkih), umjetnički (slično simboličkom, animalni motivi u umjetnosti), osjećajni ili sentimentalni pristup (postojao i u prošlosti, ali karakterističan za upravo naše stoljeće, zapadnjačka pet kultura, kultura „kućnih ljubimaca“, znanstvena (zoologija – prva znanost koja se bavila životinjama, ekologija i etologija) i etički pristup (zahtijeva priznanje jednakih prava na opstanak i dobar život svim vrstama životinja i svakoj životinji te dužnost ljudi da ta prava poštuju) (Visković 1998: 11–15). Ridout piše o ekploataciji ljudskih i životinjskih tijela na pozornici te ističe kako se susretom licem u lice sa životinjom na sceni javlja posramljenost. Agambenu je sram centralna tema za njegov doprinos o suvremenom političkom subjektu u njegovoj teoriji o tijelu subjekta u modernoj vladavini biopolitike (Agamben 2006). Nastavljajući se na Agambenovu teoriju, može se reći da su životinje danas beznačajni objekti svedeni na goli život i odabrane su da budu žrtve umjetnosti, znanosti i industrije. Način na koji čovjek u današnjem svijetu postupa sa životinjama blisko je iskustvu koncentracijskih logora, stoga Carol Adams ističe važnost kritike i prema ljudskim i životinjskim žrtvama nasilja, zlostavljanja i iskorištavanja (Adams 1995: 1–8).

U kulturalnom izvođenju čiji su sudionici, uz ljudske, i neljudski izvođači, a nastavljajući se na tvrdnju teatrologa Nicholasa Ridouta da rad životinje u kazališnoj predstavi stvara afektivnu reakciju koja ima kognitivnu i potencijalnu vrijednost, javlja se problematika pojavljivanja životinja na pozornici. Autor sugerira da nelagoda koju izaziva pojava životinje u kazalištu gdje je prisiljena stvoriti neko značenje nije toliko rezultat susreta s nesvodivim Drugim koliko je rezultat prepoznavanja bliskosti, srodnosti i povijesti eksploatacije. To je ono što prepoznajemo kad se u kazalištu umjesto s ljudima susretnemo licem u lice sa životinjom (Ridout 2009: 153–156). U izvedbi performansa stoga se bavim problematikom kulturalnog izvođenja onkraj ljudskosti. Pojava životinje na sceni izaziva nelagodu jer se stječe dojam da joj tamo nije mjesto, ili da je tamo protiv svoje volje. Kao što je ranije istaknuto, izvedba je u kontekstu izvedbenih

studija shvaćena kao neka vrsta otpora u čijoj se srži nazire liminalnost. Pojava životinje na sceni liminalna je situacija gdje prisutnost životinje stvara začudnost jer ona predstavlja radikalnu drugost. Steve Baker, britanski pisac i umjetnik, pišući o postmodernoj životinji, ističe kako za mnoge umjetnike životinja predstavlja novi oblik bića koji joj pristupaju kao kreativnom biću. U zamisli da se drugost životinje ostavi da postoji, povezana je s postmodernističkim predodžbama o životinji koja nastoji izbjeći nasilno predstavljanje iste smislenosti u ljudskom smislu, svodeći time njezinu drugost na istost, a njezinu čudesnost na poznatost (Baker 2007: 14–15). Nicholas Ridout, koji izvedbu pronalazi u kazalištu, piše o udjelu životinjskoga rada u kazališnoj ekonomiji te navodi kako svako pojavljivanje životinja na sceni postavlja pitanje o njihovoj eksploataciji. „Čudnovatost životinje na pozornici ne proizlazi iz toga što joj ondje nije mjesto, što ondje nema što tražiti, nego upravo iz toga što slutimo da odjednom u tome nema ničega čudnog, da ona ondje ima što tražiti, da može ondje biti iskorištena kao i svaki ljudski izvođač“ (Ridout 2009: 162). Ridout iznosi tvrdnju da rad životinje u kazališnoj predstavi stvara afektivnu reakciju koja ima kognitivnu i potencijalnu vrijednost. Koristeći se primjerima pojavljivanja životinja na pozornici u djelima *Socìetas Raffaello Sanzio* i Jana Fabrea, autor sugerira da nelagoda koju izaziva pojava životinje u kazalištu gdje je prisiljena stvoriti neko značenje, nije toliko rezultat susreta s nesvodivim Drugim koliko je rezultat prepoznavanja bliskosti, srodnosti i povijesti eksploatacije. To što se smatra normalnim da se životinje mogu iskorištavati na pozornici dopušta mogućnost da se i iskorištavanje ljudi smatra dijelom iste te ekonomije i iste te povijesti (Ridout 2009: 153–156). Nastavljajući se na navedenu Ridoutovu tvrdnju, prisutnost životinja na sceni implicira mogućnost pogrešne izvedbe. Kao prilog tomu ide i činjenica da, kako ističe Ridout, kad se sa životinjom susretnemo na primjer u cirkusu, stvara se osjećaj da joj ondje zaista jest mjesto jer je rođena tamo. Međutim, kako ne postoji kazališna dinastija životinja, Ridout zaključuje kako životinji u kazalištu nikako nije i ne može biti mjesto. Michael Peterson, izvođač i kritičar izvedbenih umjetnosti, progovara o etici uporabe neljudskih životinja u izvedbama te navodi kako „etički nastupi životinja zahtijevaju ljudsku poniznost, dvojbu i velikodušnost, a ne mistificiranje životinje kao glumca“ (Peterson 2009: 172). Kako ističe Peterson, kad se radi o iskorištavanju životinja, postoji nelagodan osjećaj da je životinja na pozornici, osim ako nije vrlo čvrsto vezana uz ljudsko biće koje djeluje kao da je posjeduje, ondje protiv svoje volje ili, ako se ne radi o volji, onda barem nije ondje za svoje dobro (Peterson 2009: 170).

Ridout navodi kako se u kazalištu prilikom susreta licem u lice javlja nelagoda, a zamjena čovjeka na sceni životinjom na prvi pogled može ponuditi izlaz iz neugodnih situacija u takvim susretima. Ako je životinja na sceni, onda možda izostaje rizik da se dogodi susret koji uzrokuje posramljenost, ističe Ridout. Međutim, životinjski izvođač svojom pojavom izaziva misteriozni i zastrašujući učinak jer pokazuje da na kraju još uvijek postoji rizik. Životinjski izvođač također nas može pogledati, a jedino nas životinja može gledati ravno u oči. Životinja, vraćena na scenu, uzvraća pogled onomu tko gleda. A kad životinja odvraća pogled, naravno, nema izlaza. Naći ćemo se itekako posramljenima i kad nas životinja pogleda. One su sigurne na sceni jedino kad poriču tu sposobnost za uzvraćanjem pogleda. U trenutku kad nas pogledaju, uznemiruju nas jer uviđamo da su poput nas, ili čak bolje od nas. Životinjska pojava na sceni, kad odbija biti svedena samo na znak, simulira trijumf ne-ljudskoga performera. Ono što je neobično kad se životinja nađe na sceni, nije činjenica da ona ne bi trebala biti tamo, nego naprotiv da nema ništa čudnoga u tome što jest tamo i da ima itekako zašto biti tamo, da ima posla tamo i da je eksploatirana kao svaki drugi ljudski izvođač (Ridout 2009: 96–128).

U izvedbi predstave bavim se mogućnosti ili nemogućnosti „postajanjem životinjom", čime zalazim u prostor zooscene koja pretpostavlja ujedinjenje ljudskoga i životinjskoga scenskog bića. Miško Šuvaković navodi da glumstvena životinja u neoavangardnoj i postavangardnoj umjetnosti u izvedbi može predstavljati objekt, subjekt i simbol. Životinja je u izvedbi tretirana kao objekt kad umjetnik koristi njezino tijelo i ponašanje kao sredstvo izražavanja, subjekt kad zajedno s umjetnikom ostvaruje specifične egzistencijalne situacije dva različita bića, a simbol kad ukazuje na povijesna arhetipska značenja, a ne na sebe kao živo biće (Šuvaković 2005: 691–692; usp. Marjanić 2007, 2010). Postmoderna etička filozofija otvara nove mogućnosti pojavljivanju životinje na sceni i njezinu potencijalu u izvedbi kroz alternativni pristup životinjskome biću u izvedbenim umjetnostima. Teoretičar mita i rituala, Roy Willis, ističe kako je zapadnjačka kultura danas u fazi koja bi se mogla nazvati neototemističkom. Za razliku od prijašnjih shvaćanja čovjekove dominacija nad prirodom i ostalim živim bićima, danas postoji potreba i osjećaj povezanosti između prirode i kulture, ljudi i životinja. U tom obratu u zapadnjačkoj znanosti i misli, ljudska vrsta promatra se kao neodvojiva od prirode (Willis 1990: 6). Filozofska antropologija ističe kako se ne možemo definirati bez odnosa na životinju. Postmoderni šamanizam, za razliku od modernizma koji je odijelio čovjeka od životinja, označava postkartezijanski, ekološki, neototemistički pristup koji čini otklon od dualističkoga i

antropocentričnoga shvaćanja u odnosima između ljudi i životinja. Dok je u modernizmu prevladavao specistički diskurz i marginalizacija životinja u zapadnjačkoj filozofiji, poststrukturalistički i antireprezentacijski postmodernizam donosi pomak u životinjskom pitanju Problematika animalnosti u kulturi 21. stoljeća zahtijeva istraživanja koja obraćaju pozornost ne samo na diskurzivne kategorije ljudi i životinja, nego i na stvaranje vrijednosti proizašlih iz binarizma i etičkih pretpostavki takvih konstrukata.[15]

Kako navodi Una Chaudhuri, u razdoblju postmodernističke umjetnosti životinja je isključena iz dominantnoga diskurza, a u fokusu su tehnologija i posthumanizam (Chaudhuri 2007: 506–520). Na prijelazu u 21. stoljeće, kako navodi Jon McKenzie, citatnost diskurza i praksa prelazi elektronički prag, digitalni limen. Multimedijske komunikacijske mreže bilježe, arhiviraju i preslažu riječi, geste, izjave i ponašanja, simboličke sustave i živa tijela (McKenzie 2006: 131). U kontekstu suvremene antropologije izvedbe govorimo već o posthumanim izvedbama koje posredstvom tehnologije otvaraju neke nove prostore i stvaraju uvjete za neke nove mogućnosti u proizvodnji i konzumiranju izvedbi (Lukić 2013: 347–349). U današnjem digitalnom društvu strojni kiborzi otvaraju nova polja igre i izvedbe identiteta, dok nas životinja neminovno podsjeća na našu prirodu koju smo izgubili, a kako vrijeme odmiče, sve više se stvara averzija i odmicanje od animalne prirode svojstvene svakom čovjeku. Oni koji su izgubili doticaj s vlastitom animalnom prirodom, ne mogu razumjeti životinju.

Animalističke izvedbe na prvi pogled nude alternativni pristup scenskoj životinji i čine otklon od neetičkoga postupanja prema životinjama, također mogu biti pogrešno protumačene. Izvedbe sa životinjama mogu biti pogrešno protumačene jer životinje nikad ne nastupaju samovoljno, i ne mogu odlučiti žele li ili ne žele izvoditi s ljudima i za ljude. Goffmanovim riječima, bitan kontekst svake izvedbene situacije je „uškatuljivanje“[16] pa tako već sam kontekst ekoaktivističke izvedbe može biti krivo pročitan. S pitanjem životinjskih prava često se povlači paralela s pravima žena u svjetlu ekofeminističkoga stava o represiji usmjerenoj prema ženama

[15] Vidi Rohman (2009)

[16] Kako piše Lada Čale Feldman, u tekstu „Predavanje koje nikako da se posreći: Goffmanovo nasljeđe i studiji izvedbenih neuspjeha“ (Čale Feldman 2012: 260–275) u svojem tekstu o predavanju (usp. Goffman 1983) Goffman piše o potkresivanju sadržaja i uškatuljivanju te ističe kako nije stvar u torti, nego u kutiji – *the box, not the cake*. Na primjer ljudi dolaze na predstavu, a okvir je sadržan u susretima, društvenoj interakciji, odjeći te načinu na koji se predstavljamo drugima. Goffman „se kontinuirano bavio facetama svakodnevice“, a njegov je esej o predavanju „jedan od utemeljiteljskih tekstova studija izvedbenog neuspjeha“ (Čale Feldman 2012: 259).

koja je jednaka represiji usmjerenoj prema prirodi i životinjama. Luce Irigaray, francuska feministkinja, filozofkinja, lingvistica, psiholingvističarka, psihoanalitičarka i kulturna teoretičarka koja je ispitivala uporabu i zlouporabu jezika u odnosu na žene, dovodi u pitanje feministički zahtjev za jednakosti spolova baveći se pitanjem prava žena s gledišta razlike spolova. „Jednakost između muškaraca i žena ne može se ostvariti bez promišljanja roda kao spolno određenoga i bez ponovnoga pisanja prava i dužnosti svakoga spola, kao različitoga, u društvenim pravima i dužnostima“ (Irigaray 1999: 12). Pitanje životinjskih identiteta aporični je moment. Govoreći s Irigaray, zahtjev za jednakosti treba zamijeniti zahtjevom za različitosti i poštivanjem te različitosti.

Kako navodi Una Chaudhuri, u razdoblju postmodernističke umjetnosti životinja je isključena iz dominantnoga diskurza, a u fokusu su tehnologija i posthumanizam (Chaudhuri 2007: 506–520). Na prijelazu u 21. stoljeće, kako navodi Jon McKenzie, citatnost diskurza i praksa prelazi elektronički prag, digitalni limen. Multimedijske komunikacijske mreže bilježe, arhiviraju i preslažu riječi, geste, izjave i ponašanja, simboličke sustave i živa tijela (McKenzie 2006: 131). U kontekstu suvremene antropologije izvedbe govorimo već o posthumanim izvedbama koje posredstvom tehnologije otvaraju neke nove prostore i stvaraju uvjete za neke nove mogućnosti u proizvodnji i konzumiranju izvedbi (Lukić 2013: 347–349). U današnjem digitalnom društvu strojni kiborzi otvaraju nova polja igre i izvedbe identiteta, dok nas životinja neminovno podsjeća na našu prirodu koju smo izgubili, a kako vrijeme odmiče, sve više se stvara averzija i odmicanje od animalne prirode svojstvene svakom čovjeku. Oni koji su izgubili doticaj s vlastitom animalnom prirodom, ne mogu razumjeti životinju.



Prilog 5. Fotografija s izvedbe, POGON-Zagrebački centar za nezavisnu kulturu i mlade, foto: Matej Čelar

6. ZAKLJUČAK

Dovedene na scenu, životinje predstavljaju radikalnu drugost. Upravo zbog toga životinje ne bi trebale biti svedene samo na znak pa čak ni onda kad upućuju na vlastitu stvarnost obilježenu nasiljem i terorom. Svako njihovo pojavljivanje na sceni može biti pogrešno protumačeno te postavlja pitanje o eksploataciji i etičnosti takva pristupa. Životinje su u diskurzu masovne kulture podložne sveopćoj diznifikaciji, infantilizaciji i trivijalizaciji. Životinjski identiteti stvoreni su od čovjeka. One su književni simboli, kućni ljubimci, označitelji divljine, izvođači u zoološkom vrtu, cirkusu, borbama, lovovima, izložbama. U svakom trenutku one su prisiljene izvoditi za nas. Životinji se time neprestano oduzima njezina radikalna Drugost pretvarajući je u metaforu za čovječanstvo. Životinje su u takvim ulogama tretirane kao objekti što se uklapa u antropocentričnu zapadnjačku sliku svijeta. Ljudska životinja želi posjedovati neljudsku životinju koja joj služi i kao statusni simbol. Ljudska priroda, u čijem je temelju želja za posjedovanjem, najbolje je reflektirana upravo kroz životinju. Naime, životinje izvode u kontekstu koji je netko drugi odredio za njih, a namijenjene su ljudskoj publici, stoga možemo zaključiti kako je svako njihovo dovođenje na scenu pogrešno. Kako je bitan moment pogreške humor i komičko, možemo zamisliti situaciju u kojoj usred izvedbe životinje napuštaju scenu i samovoljno odlaze čime izvedba dolazi do svojeg ruba, provalije. Međutim, trenutak u kojem izvedba iz ruba prelazi u katastrofu moguća je situacija u kojoj životinje napadaju publiku pokazujući svoju istinsku animalnu prirodu. Možda je upravo taj potencijal raspada kontinuiteta svake izvedbe, a pogotovo one u koju su uključene životinje, intrigantan kad se radi o zoosceni i izvođenju onkraj ljudskosti. Prisutnost životinja na sceni izaziva misteriozni i hipnotički utjecaj te upućuje nanjihovo moguće neuklapanje u zakonitosti iste, što potencijalno dovodi do disrupcije normativa kazališnoga iskustva implicirajući mogućnost pogrešne izvedbe. Kako životinje nikad ne nastupaju samovoljno, i ne mogu odlučiti žele li ili ne žele izvoditi s ljudima i za ljude, svako njihovo pojavljivanje na sceni može biti pogrešno protumačeno te postavlja pitanje o eksploataciji i etičnosti takva pristupa.

Životinje na sceni česta su pojava u suvremenim izvedbenim praksama. Provodno je pitanje izvedbe *Bear with me* može li izvedba apostrofirana kao ona za dobrobit životinja biti pogrešna izvedba, ili su ipak pogrešne izvedbe sa životinjama isključivo one u svijetu. U kulturalnom

izvođenju čiji su sudionici, uz ljudske, i neljudski izvođači, a nastavljajući se na tvrdnju teatrologa Nicholasa Ridouta da rad životinje u kazališnoj predstavi stvara afektivnu reakciju koja ima kognitivnu i potencijalnu vrijednost, javlja se problematika pojavljivanja životinja na pozornici. Autor sugerira da nelagoda koju izaziva pojava životinje u kazalištu gdje je prisiljena stvoriti neko značenje nije toliko rezultat susreta s nesvodivim Drugim koliko je rezultat prepoznavanja bliskosti, srodnosti i povijesti eksploatacije. To je ono što prepoznajemo kad se u kazalištu umjesto s ljudima susretnemo licem u lice sa životinjom (Ridout 2009: 153–156).

Izvedbom ove predstave pokušavam doći do zaključka možemo li uopće razumjeti životinju. I je li svaka izvedba sa životinjama, bilo da je životinja u umjetnički proces uključena kao objekt, subjekt ili simbol na sceni, pogrešna izvedba? Ovaj moj pokušaj transformacije u polarnog medvjeda vrlo bi lako mogao iskliznuti u područje neuspjele izvedbe te biti ocijenjen kao neuspješan i pogrešan, sa zasigurno dobrim šansama za upisivanje u studije slučaja izvedbenog neuspjeha, kao izvedba kojoj nikako nije uspjelo da se posreći.

7. LITERATURA

Adams, Carol J. i Donovan, Josephine (1995). *Animals and Women. Feminist Theoretical Explorations*. Durham, London: Duke University Press

Agamben, Giorgio (2006). *Homo sacer. Suverena moć i goli život*. Zagreb: Multimedijalni institut

Baker, Steve (2007). „Politika i poetika razmjene između životinje i umjetnika“. *Zarez* 219: 14–15.

Barba, Eugenio (1995). *The Paper Canoe*. London, New York: Routledge

Baudrillard, Jean (1994). *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press

Blažević, Marin (2007). „Ivica Boban“, u: *Razgovori o novom kazalištu*. CDU Akcija: Zagreb-Beograd

Boćkai, Irena (rad u postupku objavljivanja). „Izvedbe sa životinjama u suvremenim izvedbenim praksama i u svijetu”, *ANIMAL: zbornik o ne-ljudima i ljudima*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku

Cambi, Nenad i Visković, Nikola, ur. (1998). *Kulturna animalistika*: *zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog 20. rujna 1997. godine u Splitu*. Split: Književni krug.

Chaudhuri, Una (2005). „Animal Geographies. Zooësis and the Space of Modern Drama“. U *Performing Nature. Explorations in Ecology and the Arts*. Gabriella Giannachi i Nigel Stewart, ur. Oxford: Peter Lang International Academic Publishers i Internationaler Verlag der Wissenschaften, 646–662.

Chaudhuri, Una (2007). „Animal Rites. Performing beyond the Human“. U *Critical Theory and Performance.* Janelle G. Reinelt i Joseph R. Roach, ur. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 506–520.

Čale Feldman, Lada (2012). “Predavanje koje nikako da se posreći: Erving Goffman i studiji promašenih izvedbi”, u: *U san nije vjerovati*, Zagreb: Disput, 259-275.

Deleuze, Gilles i Guattari, Félix (2013). *Tisuću platoa*. *Kapitalizam i shizofrenija 2*. Zagreb: Sandorf

Derrida, Jacques (1991). „'Eating Well', or the Calculation of the Subject. An Interview with Jacques Derrida“. U *Who Comes After the Subject?* Eduardo Cadava, Peter Connor i Jean-Luc Nancy, ur. New York: Routledge, 96–119.

Goffman, Ervin (1995). „The Lecture”, u: *Forms of Talk*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press

Hannula, Mika; Suoranta, Juha; Vadén, Tere (2021). *Umjetničko istraživanje: teorije, metode i prakse.* Klinika kreativnosti, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku: Đakovo-Osijek

Irigaray, Luce (1999). *Ja, ti, mi. Za kulturu razlike*. Zagreb: Ženska infoteka.

Lévi-Strauss, Claude (1979). *Totemizam danas*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod

Lukić, Darko (2013). *Uvod u antropologiju izvedbe. Kome treba kazalište*? Zagreb: Leykam international d.o.o.

Marjanić, Suzana (2007). „Zooscena. Animalizam i izvedbeni studiji. Urednička bilješka“. *Kazalište* 31/32: 142–143.

Marjanić, Suzana (2010). „Zooscena i kao etička pomutnja. Primjeri s hrvatske performerske i kazališne scene“. *Kroatologija* 1: 169–182.

Marjanić, Suzana (2017). *Topoi umjetnosti performansa. Lokalna vizura*. Zagreb: Hrvatska sekcija AICA, Durieux.

McKenzie, Jon (2006) *Izvedi ili snosi posljedice – od discipline do izvedbe*. Zagreb: CDU Akcija.

Peterson, Michael (2009). „Životinjski aparat. Od teorije životinjske glume do etike životinjskih izvedbi“. *Kazalište* 37/38: 162–175.

Rohman, Carrie (2009). *Stalking the Subject. Modernism and the Animal*. New York: Columbia University Press.

Ridout, Nicholas (2006). *Stage Fright. Animals, and Other Theatrical Problems*. Cambridge: Cambridge University Press

Salecl, Renata (2002). *Protiv ravnodušnosti*. Zagreb: Arkzin

Schechner, Richard (1993). *The Future of Ritual. Writings on Culture and Performance*. New York: Routledge

Šuvaković, Miško (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky

Visković, Nikola (1998). „Šest načina odnosa prema životinji“. U *Kulturna animalistika. Zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog 29. rujna 1997. godine u Splitu*. Nenad Cambi i Nikola Visković, ur. Split: Književni krug, 11–15.

Willis, Roy (1990). *Signifying Animals. Human Meaning in the Natural World*. London: Unwin Hyman

Zupančič, Alenka (2011). *Ubaci uljeza. O komediji*. Zagreb: Meandarmedia

Žmak, Jasna Jasna (2019). *Predavanje kao izvedba, izvedba kao predavanje: O proizvodnji znanja u umjetnosti*. Zagreb: Leykam international

9. PRILOZI

Prilog 1. Fotografija s izvedbe, POGON-Zagrebački centar za nezavisnu kulturu i mlade, foto: Matej Čelar

Prilog 2. Kutijica za preživljavanje nelagode prilikom susreta licem u lice s polarnim medvjedom inspirirana umjetničkim pravcem Fluxus, foto: Matej Čelar

Prilog 3. Programski letak izvedbe *Bear with me*

Prilog 4. Fotografija s izvedbe, POGON-Zagrebački centar za nezavisnu kulturu i mlade, foto: Matej Čelar

Prilog 5. Fotografija s izvedbe, POGON-Zagrebački centar za nezavisnu kulturu i mlade, foto: Matej Čelar