Ivana Slunjski[1]
Zagreb

Dogodilo se: *Imago* i *Hodač*[2]

UDK 793:792

Sažetak: Namjera je rada naznačiti odrednice mimske scene devedesetih u Hrvatskoj i kontekstualizirati njezin razvoj izdvajajući predstave *Imago* (1995.) redateljice Nataše Lušetić u koprodukciji Teatra Exit i Gradskoga dramskog kazališta Gavella te *Hodač* (1998.) autorice Magdalene Lupi, koja je ujedno bila zametak buduće estetike i autorsko-izvođačka jezgra skupine TRAFIK, kao vrhunce mimskoga kazališta. Te dvije predstave nastale na spoju glume, mime, fizičkoga kazališta, a donekle i suvremenoga plesa, polučile su znatan interes i utjecale su na generaciju mladih, tada još gledatelja, da se i sami profesionalno posvete režiji i izvedbenim umjetnostima otvarajući im novu vizuru kazališnog stvaranja. Tadašnji zamah TRAFIK-a i predstave koje su uslijedile tijekom prve dekade 21. stoljeća i danas kao eho odjekuju u riječkoj izvedbenoj sceni. Osim tih dviju predstava, koje su imale najveći doseg, labinske radionice MAPAZ-a i iz njih proizišao projekt *Metafoe* (1995.) u koprodukciji Labin Art Expressa, Griftheatera, amsterdamske Moving Academy for Performing Arts (MAPA) i njezine zagrebačke podružnice MAPAZ prepoznaju se kao začeci mimske scene. MAPAZ je ključan u edukaciji u području mime i pokreta naših izvedbenih umjetnika u vrijeme kad u Hrvatskoj više obrazovanje slična profila nije postojalo.

Ključne riječi: mima; fizičko kazalište; Moving Academy for Performing Arts Zagreb (MAPAZ); Tranzicijsko-fikcionalno kazalište (TRAFIK); izvaninstitucionalna izvedbena scena

1 Plesna kritičarka i teatrologinja, predsjednica Hrvatskoga društva kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb.
2 Zahvaljujem Edvinu Liveriću, Magdaleni Lupi Alvir, Žaku Valenti, Deanu Zahtili i Mirni Žagar na razgovorima tijekom istraživanja za ovaj tekst te na ustupljenim fotografijama i snimci predstave *Hodač*.

It happened: *Imago* and *Hodač*

Abstract: The intention of the paper is to indicate the determinants of the mime scene of the 1990s in Croatia and to contextualize its development, addressing the performances *Imago* (1995) directed by Nataša Lušetić in a co-production of the Exit Theatre and the Gavella City Drama Theatre and *Hodač* (1998) by Magdalena Lupi, which was also the beginning of future aesthetics and authorial-performing core of the TRAFIK group, as the highlights of mime theatre. These two productions, based on a combination of acting, mime, physical theatre, and to some extent contemporary dance, aroused considerable interest and influenced a generation of young viewers to dedicate themselves professionally to directing and performing arts, opening a new perspective on theatre creation. The momentum of TRAFIK at that time and the performances that followed during the first decade of the 21st century still resonate as an echo in Rijeka's performing arts scene. In addition to these two performances, which had the greatest reach, MAPAZ's workshops in Labin and the project *Metafoe* (1995) that resulted from them, co-produced by Labin Art Express, Griftheater, Amsterdam's Moving Academy for Performing Arts (MAPA) and its Zagreb branch MAPAZ are recognized as the beginnings of the mime scene. MAPAZ was crucial in education in the field of mime and the movement of our performing artists at a time when higher education of a similar profile did not exist in Croatia.

Keywords: mime; physical theatre; Moving Academy for Performing Arts Zagreb (MAPAZ); Transitional-fictional Theatre (TRAFIK); noninstitutional performing arts scene

►Ne treba mnogo da bi se zaključilo da su devedesete godine 20. stoljeća u hrvatskome kontekstu bile prijelomne u raznim aspektima življenja. A sva puknuća i mijene s društvenoga plana prelijevali su se i na izvedbene umjetnosti. U rekapitulacijama toga poglavlja povijesti, koje se posljednjih godina ponovno našlo u središtu istraživačkih interesa, dovoljno udaljeno da ga sagledamo i dovoljno blisko da svojim postojanjem o njemu svjedočimo, prekidi, lomovi i diskontinuiteti počesto se razmatraju kao točka novoga početka. Usjek koji dijeli „vrijeme mraka" od vremena uzlaza u kulturnome polju urezuje se posred desetljeća. Vrijeme mraka prate obrasci nacionalističkog homogeniziranja, dok se nasuprot njima, istodobno s formiranjem izvaninstitucionalne scene kakvu poznajemo danas, etabliraju liberalniji i inkluzivniji principi djelovanja. Raskorak između institucionalne kulture i izvaninstitucionalne kao oponirajuće kulture na razne je načine i dalje prisutan.[3] U zborniku o umjetničkim praksama izvaninstitucionalne scene *Na istom prostoru, ispred vremena* objavljenome potkraj 2021. u osam od jedanaest tekstova izrijekom se ističe takva politizacija kulture (usp. B. Krištofić, 2021: 53; I. Ružić, 2021: 66-67; L. Ostojić, 2021: 102-103, 114-115; I. Mihovilović, 2021: 133; Lj. Anđelković Džambić, I-M. Bitanga, 2021: 141; I. Rosandić, 2021: 153; M. Strpić, 2021: 173, 181; I. Slunjski, 2021: 222). Umjetničke organizacije koje su u osamdesetima i prethodnim razdobljima djelovale izvaninstitucionalno, odnosno u slučaju izvedbenih umjetnosti izvan postojećih kazališta, da bi uopće mogle opstojati, uvijek su morale biti pravno zastupane; zastupale su ih gradske ili državne institucije, često gradski kulturni centri. Time im se omogućivalo financiranje putem fondova i potom samoupravnih interesnih zajednica, a s druge ih se strane kontroliralo, iako se pritom stvarala predodžba o ideološki neovisnoj heterogenosti i otvorenosti prema zapadnim tendencijama. Prvu polovicu devedesetih obilježio je novi nalet unifikacije i zatvaranja, drukčijega predznaka nego dotad. Umjetničke organizacije koje su oblikovale tadašnju izvaninstitucionalnu scenu, manjega opsega i drukčijega izgleda od današnje, nerijetko su prestajale s djelovanjem jer je pravni okvir koji

3 Premda se taj jaz u mnogim raspravama nastoji umanjiti tumačenjima da izvaninstitucionalna scena surađuje s institucijama i da zato njezin položaj ne bi trebao utjecati na umjetničke estetike, osim činjenice da su estetike umjetničkih skupina s „neovisne scene" barem u zamisli često progresivnije, zaboravlja se da promišljanje koncepata izvedbenih umjetnosti i njihova provedba ovise i o načinu financiranja i o izostajanju dugoročnije potpore. Programsko financiranje na godišnjoj osnovi kojim se mora podmiriti i ono što ne ulazi u sam program, neizvjesnost dobivanja potpore i mali iznosi potpora utječu i na viziju umjetničkoga ostvarivanja, jer dugoročnije planiranje projekata i suradnji ili sukcesivnost projekata nisu izvjesni, i na strukturu skupina i kolektiva te broj izvođača u pojedinome projektu, jer angažman umjetnika ovisi i o njihovoj raspoloživosti, odnosno angažmanima na drugim projektima (čime osiguravaju egzistenciju) i nemogućnosti potpuna posvećivanja jednoj ideji. Sve to diktira estetiku rada, formate izvođenja, produkciju i postprodukciju.

im je omogućivao financiranje bio ukinut, a umjetnici su, ako od umjetničkoga stvaranja nisu odustali, svoj put nastavljali unutar kazališnih institucija ili u inozemstvu:

> „Kulturni centri su zatvoreni za neformalne kazališne skupine. Nisu se mogla dobiti sredstva sve dok se niste registrirali, a to niste mogli kao udruge ili umjetničke organizacije. Dakle niste se imali kome obratiti za sredstva za produkciju. Stoga je početkom 1990-ih kazališna scena bila jedna od najdosadnijih u Europi." (G. S. Pristaš u: L. Ostojić, 2021: 103-104)

I u institucijama je bilo ostvarenja i pokušaja kojima se odstupalo od unificirajuće sheme, no posvemašnji dojam dosade proizvodila je eklektičnost programskih sastavnica te njihovo nedosljedno promišljanje u odnosu na političku anakronizaciju kazališta i društva. U tim okolnostima nastojanja dijela umjetnika i kulturnih djelatnika u pokretanju progresivnijih inicijativa nailaze na potporu međunarodnih zaklada i drugih financijera, a do osjetnih promjena dolazi 1993., kad je uveden model javnih potreba u kulturi, čime je potaknuto i osnivanje brojnih udruga i umjetničkih organizacija. Tek se tada nazire izlaz iz vremena mraka i scena prestaje biti „dosadnom". Potkraj devedesetih vidljivi su pomaci i u institucionalnim kazalištima.[4]

U anketi časopisa *Frakcija* iz 1996. godine, u kojoj je manji broj umjetnika, kritičara i teatrologa izabirao dobre i loše projekte te događaje iz protekle godine, ispitanici su mahom kao vrijednim pamćenja istaknuli predstave Teatra Exit, utemeljenoga 1994. godine, i afirmiranje glumačkoga kazališta (*Frakcija*, 1996: 15-16).[5]

4 Igor Mihovilović, jedan od autora tekstova u spomenutome zborniku *Na istom prostoru, ispred vremena*, na tribini *Pripasti ili propasti u (ne)zasluženim vremenima* u suorganizaciji Kulturpunkta i Pogona – Zagrebačkoga centra za nezavisnu kulturu i mlade 11. lipnja 2022. u Klubu Močvara u povodu predstavljanja toga izdanja istaknuo je razliku između centra i periferije, gdje je „opresija bila manja zato što (periferija) apsolutno nije bila važna". Tadašnja intendantica Hrvatskoga narodnog kazališta Split Mani Gotovac i tadašnji ravnatelj Drame toga kazališta Ivica Buljan doveli su 1998. i 1999. mlade autore „da rade predstave koje su otvoreno protiv sistema u institucionalnom kazalištu. To se nikad više neće ponoviti." (I. Mihovilović). Razgovor je moderirala Marija Krnić, a uz Mihovilovića sudjelovali smo Iva-Matija Bitanga, Ljubica Anđelković Džambić, Agata Juniku i ja.

5 Ta je anketa ujedno Agati Juniku u tekstu „Teatar u (teatru) devedesetih" poslužila kao analitičko polazište u opisivanju i sistematiziranju kazališnih praksi devedesetih te upućujem na njegovo čitanje radi uvida u repertoarne politike kazališta. Juniku također potkrepljuje tezu o „kazališnoj dosadi" referirajući se pritom na program Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu: „Sveukupno gledajući, u toj se kući proizvodilo uvjerljivom većinom starinsko i/ili starmalo, logocentrično, konzervativno, sterilno, patetično i dosadno kazalište koje nije bilo u dosluhu ni s elementarnim kazališnim jezikom (koji podrazumijeva mnogo više od dramskog teksta), a kamoli s nekim novi(ji)m tendencijama." (A. Juniku, 2020: 136)

Dio ispitanika važnim smatra gostujuće predstave na festivalima Eurokaz i Tjedan suvremenoga plesa. U tim festivalima, iako su organizirani u vremenu mraka i održavani u otežanim uvjetima, mnogi su kazališnari i pratitelji kazališnih događanja nazirali jedino svjetlo. Govoreći iz veoma osobne perspektive, festivalska slika sredinom devedesetih presudno je utjecala na moju odluku da se profesionalno posvetim izvedbenim umjetnostima pokazujući da mogućnosti izvođenja i sam izvedbeni okvir pružaju mnogo više od ustrajanja na autoritetu dramatičara u smislu poštivanja koherentnosti teksta, od ustrajanja na autoritetu redatelja i njegovoj jedinstvenoj interpretaciji dramske riječi, a jednako tako i od ustrajanja na primatu teksta u izvedbi. Kao što potvrđuje spomenuta anketa *Frakcije*, i tadašnja periodika, festivalski koncepti i uvid u drukčije estetike ostavili su znatna traga i na akterima izvedbene scene. Priljev informacija izvana olakšalo je i uspostavljanje interneta u Hrvatskoj (1992.), što se u današnjoj situaciji svakodnevne priključenosti na mrežu previđa. Kao najčešći motivi napuštanja tradicionalnih modela i okretanja glumačkomu kazalištu navode se nezadovoljstvo glumaca redateljskim tretmanom, nedovoljno posvećivanje vještinama i glumačkomu radu, koncentriranje pretežno na govor. Promjene su jasno vidljive sa širenjem scene u devedesetima, no obrat od redateljskoga kazališta prema glumačkome kazalištu može se susljedno pratiti od osamdesetih godina 20. stoljeća. Analizirajući primjer riječke scene, dramaturginja Magdalena Lupi smatra da angažiranjem slovenskoga redatelja Vite Taufera u predstavama *Revizor* (1980.), *Kralj Lear* (1989.) i *Kraljevo* (1991.) riječko Narodno kazalište Ivana Zajca[6] „prihvaća izazov eksperimenta i prodor neinstitucionalnog u instituciju", što ga, ponajviše zbog raskošnih spektakla, promeće u „prvo klasično kazalište u Hrvatskoj otvoreno svim suvremenim utjecajima" (M. Lupi, 1996: 29). Drukčiji produkcijski modeli tako ulaze u kazališne institucije, ali monumentalnim projektima u kojima glumac ne dolazi do izražaja jača dominacija redateljskih osobnosti. Kao reakcija na to osnivaju se male scene ne bi li se glumac vratio „svom glumačkom biću" (M. Lupi, 1996: 29). Osim nezadovoljstvom glumaca nadmoći redatelja, bujanje broja umjetničkih organizacija motivirano je i nezadovoljstvom redatelja stanjem u kazalištima, odnosno nemogućnošću surađivanja s izvođačima izvan matičnih ansambala ili realiziranja radikalnijih zamisli (usp. G. S. Pristaš, 1996: 60), jer primjer riječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta nisu slijedila sva kazališta, a često nisu bila naklonjena ni manjim izvedbenim i/ili eksperimentalnijim formatima. Mnoge izvaninstitucionalne produkcije okrenute istraživanju ili u svjetonazorskome otklonu od prevladavajuće matrice teško su nalazile prikladan prostor za izvođenje. U tome se pogledu Gradsko dramsko kazalište Gavella sa Scenom Mamut i Bobom Jelčićem kao njezinim umjetničkim voditeljem pozicionira kao

6 Današnji naziv Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca dobiva 1994. godine.

mjesto iskušavanja suvremenih trendova te susreta raznih izvedbenih vrsta. Takav je pristup najavljen mimskom predstavom *Imago* u režiji Nataše Lušetić te u koprodukciji Gavelle i novoutemeljenoga Teatra Exit, kojom je Scena Mamut 1995. i inaugurirana. Scena Mamut bila je otvorena i projektima koji uopće nisu polazili od dramske riječi već su nastajali stapanjem fizičkoga kazališta i plesnoga izričaja, kao što su predstave *Tama* (1996.) i *Rock + Roll* (1998.) Emila Matešića u koprodukciji Gavelle i skupine Serafini.

Znakovito je da se glumačko kazalište i povratak glumcu, štoviše njegovu *glumačkom biću*, učestalo ostvaruju u relacijama tjelesnosti, više neverbalnim nego verbalnim ekspresijama, gestom i kretanjem, improvizacijama i glumačkom igrom proizašlom iz tijela, pri čemu se propitivanje govora i eksperimentiranje glasom također tretira kao manifestacija tjelesnoga. Povratak glumcu stoga je ujedno pomak prema korporalnim oblicima kazališta, kazalištu pokreta. U skladu s time, devedesete su presudne i za razvoj mimske scene u Hrvatskoj. Mima dotad nije bila nepoznanica, ali pojavljivala se sporadično i djelovanje mimičara bilo je potpuno marginalizirano. O tome svjedoči Aleksandar Acev, mimičar i danas predavač u Centru za mimu (Mime Centrum) u Berlinu:

> „Početkom osamdesetih odlučiti se za profesiju koja ide u smjeru pantomime, mime ili klaunerije bilo je odmetništvo, kulturno, socijalno i političko. Vrlo mali krug ljudi prepoznavao je čime se zapravo bavite, status umjetnika niste mogli dobiti jer niste bili ni glumac ni plesač, koreograf ili redatelj. Zbog nastupa na trgovima dva puta sam završio u zatvoru. Represija je išla toliko daleko da sam za pantomimski nastup 1984. pred Augustovim hramom u Puli optužen za držanje nijemoga govora tamo okupljenim masama. Gledajući s druge strane, ta depresivna izolacija bila je poticaj za vlastito poduzetništvo i inicijativu. Dizajnirao sam i tiskao vlastite programske knjižice i plakate koje sam noću tajno lijepio po gradovima gdje sam nastupao." (A. Acev u: M. Čuljak, 2004)

Odgovor zašto se jedna linija glumačkoga kazališta devedesetih razvijala u smjeru fizičkoga kazališta i mime relativno je jednostavan: zato što se u tome trenutku za glumce željne improvizacijskog istraživanja tijela pružila mogućnost neformalna obrazovanja unutar Moving Academy for Performing Arts (MAPA),[7] pokrenute na poticaj plesne menadžerice, ravnateljice Hrvatskoga instituta za pokret i ples (HIPP) i Tjedna suvremenoga plesa Mirne Žagar[8] u suradnji s Nizozemskim

7 Naziv ostavljam na engleskome jer se tako uvriježio u nas, kao i pokrata MAPA, odnosno MAPAZ (zagrebačka).

8 Poslije i ravnateljice Zagrebačkoga plesnog centra te Plesnoga centra u Vancouveru.

kazališnim institutom te mimičarom i predavačem Ideom van Heiningenom, ujedno službenim utemeljiteljem MAPA-e. Tada je naime u Hrvatskoj na visokoobrazovnoj razini izvođačko školovanje bilo jedino dostupno u području dramskoga izričaja, i to samo na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, u čijem kurikulu nisu bile (dovoljno) zastupljene vježbe i zadaci temeljeni na tjelesnosti:

> „Treba biti svjestan da se na nekim kazališnim scenama dešava nešto sasvim drugo što se ne smije tretirati kao da ne postoji. Bilo bi izvrsno kada bi se na prve dvije godine Akademije radilo samo na improvizacijama. Kroz njih tragaš za mogućnostima, fizičkim i mentalnim. To je rad na sebi." (E. Liverić u: I. Sajko, 1997: 17)

Nakon prvoga kongresa Europske mimske federacije 1991. u Amsterdamu, na kojem je Mirna Žagar predstavila koncept, osmišljen je mobilni obrazovni model MAPA-e, ponajprije namijenjen umjetnicima s izvaninstitucionalne scene s područja „bivše istočne Europe" s namjerom povezivanja „talenata iz istočne Europe" i „resursa iz zapadne"[9] radi ostvarivanja i jačanja suradnje i mobilnosti produkcija u regiji. U suradnji s Centrom za umjetnost i medijski menadžment u Utrechtu zacrtan je kurikul s obrazovnim modulima koji prate put od početne ideje do postprodukcije projekta, uključujući radionice mimskih i plesnih tehnika, ali i radionice oblikovanja rasvjete te seminare iz kulturnoga menadžmenta i upravljanja projektom i umjetničkom organizacijom. Polaznici su tijekom godine sudjelovali u nekoliko modula u trajanju dva ili tri tjedna, a svaki se održavao u drugome mjestu. MAPAZ je jedan od krucijalnih međunarodno financiranih i poduprtih projekata u izvedbenim umjetnostima iz prve polovice devedesetih, u razdoblju 1992. – 1994. organizirano je više od 50 seminara i radionica zahvaljujući kojima su se mnogi hrvatski umjetnici otisnuli u inozemstvo na daljnje školovanje u mimi i plesu i/ili umjetničke angažmane.

Čitava priča s mimom zavrtjela se, prema riječima Mirne Žagar, „slučajno":

> „Često sam surađivala s Plesnim institutom u Amsterdamu, a upoznavajući nizozemsku plesnu scenu, upoznala sam se i s mimskom. Jednom sam prigodom otišla u susjednu zgradu istražiti čime se bave, jer me mima dosta podsjećala na to što smo mi zvali plesnim kazalištem. Tada sam upoznala Idea van Heiningena. S vremenom smo postali dobri prijatelji i suradnici." (M. Žagar u: I. Slunjski, 2022)

9 Podatke navodim prema svojem neobjavljenom razgovoru s Mirnom Žagar od 30. svibnja 2022. vođenom za potrebe ovoga teksta. Za potpuniju predodžbu o projektu i njegovu značenju upućujem na mrežne stranice MAPA-e (www.mapa.nl) te HIPP-a (http://www.danceincroatia.com/hr/projekti/mapaz).

U programe Tjedna suvremenoga plesa tijekom godina uvrštavane su utjecajne mimske predstave kao što su *Pleisterwoede* i *Negrofobija* skupine Suver Nuver (1994.), *Crveni stol* Fritsa Vogelsa i Griftheatera (1996.) i druge. Iste godine kad i *Crveni stol* na Tjednu suvremenoga plesa izveden je i *Imago* Nataše Lušetić, a TRAFIK-ov *Hodač* tri godine poslije. Začeci hrvatske mimske scene devedesetih, koja se potom tijekom dvijetisućitih transformira i izraženije razvija na riječkoj sceni u više inačica kazališta pokreta i fizičkog kazališta, sežu u MAPAZ-ove labinske radionice koje su se odvijale pod umjetničkim vodstvom nizozemskih umjetnika mimografa i redatelja Fritsa Vogelsa te mimografa Jana Taksa, skladatelja Paula Stouthamera te oblikovatelja svjetla Erika van Raaltea. MAPAZ-ova ideja da obrazovne module premješta iz Zagreba, a za međunarodne kazališno-plesne radionice angažira umjetnike okupljene oko skupine Griftheater, koja je u to vrijeme istraživala mogućnosti *pejzažnoga* kazališta, odnosno ambijentalnoga kazališta i kazališta na specifičnoj lokaciji, pobudila je velik interes u umjetničkoj udruzi Labin Art Express, naposljetku inicijatoru projekta. Radionice za izvođače, skladatelje i oblikovatelje rasvjete održavale su se u prostoru Lamparne, u napuštenim industrijskim halama, u dvjema etapama, lipnju i srpnju te kolovozu i rujnu 1995., rezultirajući projektom *Metafoe*, odnosno trima javnim prezentacijama rada u nastajanju. Projekt je, uz druge MAPAZ-ove radionice, bio važan i za oblikovatelje svjetla koji su se poslije potvrdili na našoj sceni, Denija Šesnića, Miljenka Bengeza i Branka Cvjetičanina, kao i za likovnu umjetnicu Laru Badurinu, u mnogim projektima također često odgovornu za oblikovanje rasvjete, osobito jer edukacije u tome području u nas nije bilo. Naziv projekta sastavljen je od riječi *metaphor* i *foe* (neprijatelj) označavajući odbacivanje naracije i metafora izravno povezanih s labinskim rudnikom i životom rudara da bi se izbjegle konotacije vezane uz prljavštinu i težak rad te sugerirale interpretaciju izvedbene građe spajanjem apstrakcije prostora i povijesti samih zgrada. Frits Vogels i Griftheater ne određuju unaprijed teme nekoga izvedbenog rada nego nadahnuće crpu iz ambijenta, arhitekture, građevinskih oblika, stanja prostora dopuštajući da ih okoliš sam prenese u drugo vrijeme, drugu događajnost. Tek redoslijed pojedinih prizora naglašene vizualnosti naznačuje moguće narativno povezivanje. Nataša Stanić, izvođačica i koordinatorica cijeloga projekta, osobito vrijednim izdvaja ovladavanje prostorom da bi ga se učinilo „bitnim medijem predstave" (N. Stanić u: A. Juniku, 1996: 26). Proces je tekao u nekoliko faza, najprije su izvođači upoznavali prostor i njegove mogućnosti, dalje se iz odnosa izvođača prema prostoru i u odnosu na druge izvođače improvizirala građa, koja se potom selektirala i dorađivala (usp. N. Stanić u: A. Juniku, 1996: 26). Skladatelji i glazbenici sve su vrijeme aktivno sudjelovali, nakraju zvučno objedinjujući cijelu izvedbu. Premda su izvedbe bile razmatrane kao dio procesa, a ne kao njegov ishod koji bi zbog izvedbene finalizacije trebalo vrednovati više, i premda se isticala ravnopravnost svih uključenih disciplina

i sudionika, a i suradnja s nizozemskim umjetnicima nedvojbeno je i višestruko pozitivno utjecala na hrvatske sudionike i izvođače omogućivši im stjecanje novih znanja i iskustava u neverbalnim formama, i dalje se u većoj ili manjoj mjeri ustrajalo na autoritetu redatelja, odnosno mimografa. Izvođač stvara građu, a redatelj je selektira: „Svaki izvođač je iz svoje glave i iz svog tijela, u odnosu sa prostorom, stvarao određene elemente koje je režiser promatrao a kasnije ih zajedno sa nama dorađivao ili odbacivao." (N. Stanić u: A. Juniku, 1996: 27) Pregovaranje o redateljskoj ili koreografskoj i izvođačkoj poziciji kao suautorskoj i jednakovrijednoj u različitim izvedbenim relacijama u punome smislu događa se tijekom dvijetisućitih, ne u svih autora i ne jednako osviješteno.

U radionicama je sudjelovalo tridesetero umjetnika i drugih sudionika iz pet zemalja,[10] među njima i oni koji će poslije surađivati na *Imagu* Nataše Lušetić i *Hodaču* Magdalene Lupi, a iskustva s labinskoga projekta mnogima uključenima utrla su put u daljnjem radu, vizioniranju vlastitih izbora. Primjerice pulska umjetnica Lara Ritoša (Roberts) odlazi u London educirajući se u dramskoj korporalnoj mimi i scenskome pokretu, među ostalim ostvarujući se i u izvedbama na specifičnoj lokaciji. Labinjanka Nataša Stanić (Mann) također završava u Londonu izabirući korporalnu mimu i fizičko kazalište kao svoj djelokrug. Riječka umjetnica Ira Prica nakon labinskoga projekta u Amsterdamu na Visokoj umjetničkoj školi studira pokret i mimsko kazalište. Aleksandar Acev danas predaje mimu u Berlinu. Svi oni danas djeluju u međunarodnome kontekstu, neki se od njih odlučuju na tu opciju nakon više bezuspješnih pokušaja da u matičnoj sredini nešto bitno promijene. Ipak, ustrajnošću onih koji su ostali, tijekom dvijetisućitih mimska je scena u usponu, iako se ne razvija uz adekvatnu potporu, a ni brzinom kojom bi se to očekivalo nakon mimskoga uzleta u devedesetima. MAPAZ-ovim labinskim radionicama gravitirao je veći broj sudionika iz Istre i Rijeke, a i među gledateljima izvedaba našlo se i istarskih i riječkih umjetnika na koje je *Metafoe* bitno utjecao. Imajući na umu da se mimsko kazalište najviše ukorijenilo na riječkoj sceni, s koje su početkom dvijetisućitih mnogi mladi perspektivni izvođači i autori odlazili na edukacije u Berlin upravo u MAPA-u, naklonjenost riječkih umjetnika neverbalnome izričaju i tjelesnome kazalištu može se povezati s prethodno navedenom predodžbom o riječkoj sceni na prijelazu iz osamdesetih u devedesete kao slobodoumnoj i otvorenoj suvremenim utjecajima. Riječki umjetnici isto su tako nerijetko, umjesto na zagrebačku akademiju, odlazili na školovanje u Ljubljanu, pojedini i na druge europske akademije, vraćajući se s drukčijim viđenjima

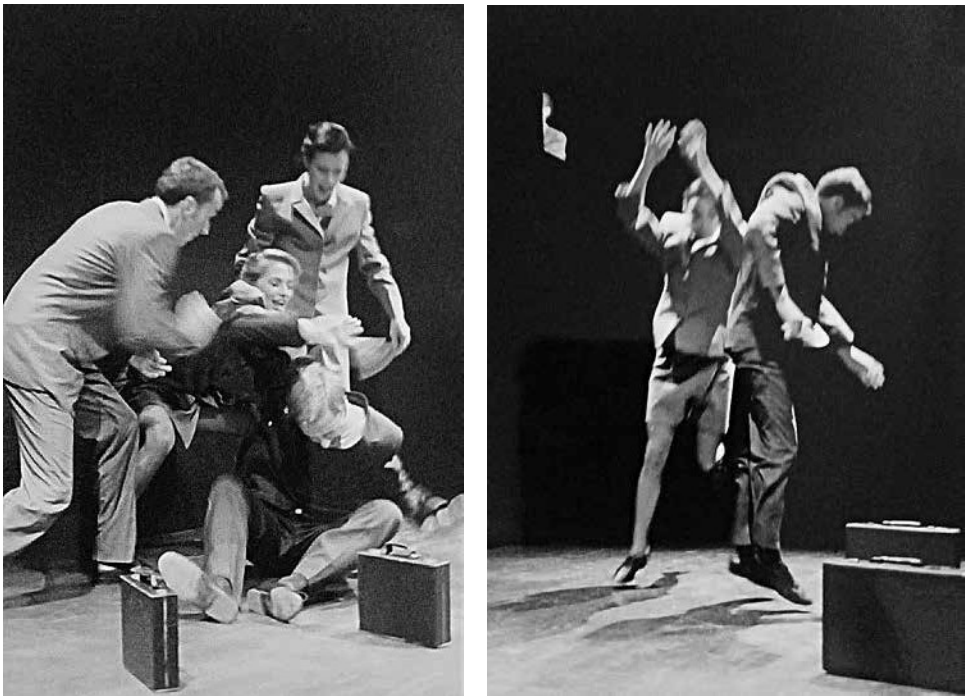
10 Izvođači: Nataša Lušetić, Aleksandar Acev, Nevenka Miklenić, Lara Ritoša, Sanja Petrovski, Ira Prica, Nataša Stanić, Daniela Voračkova, Philip Shenkor, Željko Jančik, Benjamin Hrupački, Zvonimir Peranić, Suzana Derk, Žak Branko Valenta, Morin Kudić. Glazbenici i skladatelji: Stanko Juzbašić, Darko Rundek, Dalibor Bukvić, Ivan Marušić Klif. Oblikovatelji rasvjete: Deni Šesnić, Miljenko Bengez, Branko Cvjetičanin, Lara Badurina.

izvedbenih umjetnosti od onoga kojim se upravljalo u zagrebačkoj sredini, temeljenoj na tradiciji govornoga kazališta. Istodobno s mimskom scenom uzdiže se i nekoliko linija fizičkoga kazališta, kakve zastupaju primjerice Emil Matešić i Borut Šeparović te Montažstroj, potom i koreodrama i varijante plesnoga kazališta kao izvedbene vrste s osnovom u tjelesnome izričaju nastale srazom i međudjelovanjem dvaju medija.

S osnivanjem Teatra Exit kazalište temeljeno na tjelesnoj ekspresiji dobilo je svoje mjesto. Već je to naznačeno predstavom *Dekadencija* prema tekstu Stevena Berkoffa i u režiji Matka Raguža, a u žarište ponajviše dolazi predstavom *Imago*[11] u režiji Nataše Lušetić. Veći dio autorskoga tima činili su umjetnici koji su sudjelovali u labinskome projektu i susreli se s nizozemskom mimom. Uz to, Nataša Lušetić educirala se i u mimi Jacquesa Lecoqa, a Žak Valenta u engleskome fizičkom kazalištu, pa su u *Imagu* mogući i utjecaji i iz tih tradicija tjelesnoga izričaja. Ta se iskustva na stanovit način spajaju i u *Hodaču* Magdalene Lupi s obzirom na to da nastaje i nakon *Imaga* i nakon *Žudnje*, ponovno u režiji Nataše Lušetić i s troje izvođača iz prijašnje njezine predstave, a Edvin Liverić i Žak Valenta angažirani su i u riječkoj predstavi. Nakon premijere, *Imago* se u recepciji često uspoređivao s radionicom *Pozdrava* Ivice Boban ili, već zbog polaznoga teksta *Čvorovi* Ronalda Davida Lainga, s predstavom Aktera *Kažu da je sova nekad bila pekareva kći*, nastaloj petnaestak godina prije *Imaga* prema Laingovim tekstovima, s time da je starija, navodi se, bila „posve revolucionarna, po načinu strukturiranja teksta do vrste glume", dok *Imago* „u kontekstu sveopćeg hrvatskog repertoara strši kao gotovo iracionalan eksperiment" (V. Stojsavljević, 1995: 21). No usporedimo li primjerice iskaze Mladena Vasaryja i Željka Vukmirice u razgovoru nakon projekcije *Pozdrava* sa simpozija iz 2015. u organizaciji Hrvatskoga centra ITI s komentarom Žaka Valente u razgovoru sa mnom u povodu ovoga teksta, opaža se razlika u ishodištu njihova stvaranja, što istodobno otkriva i odnos mimičara devedesetih prema tekstu. Prema Vasaryju, u *Pozdravima* su glumci sami najprije pisali monologe, a potom su ih, ističe Vukmirica, „(...) posve otjelovili. Postao je naš integralni dio ličnosti. I danas ga znam." (Ž. Vukmirica u: M. Đurinović, 2016: 19). Dotičući se u našem razgovoru *Imaga*, Valenta poentira:

> „Tekstovi su svi proizašli iz improvizacija. Laing je bio samo motiv za propitivanje teme koja Natašu inače intrigira, a to je *yuppie* u stresu. Sve improvizacije smo radili na tu temu. Poznati završni monolog Barbare Nole njezina je improvizacija. Tekst

11 Redateljica: Nataša Lušetić. Izvođači: Mirjana Ilić-Smolić, Edvin Liverić, Barbara Nola, Žak Valenta. Majstor rasvjete: Olivije Marečić. Glazbeni suradnik: Ivan Marušić Klif. Majstor tona: Julio Šimunković. Koprodukcija: Teatar Exit i GDK Gavella. Premijera: 15. prosinca na Sceni Mamut, GDK Gavella. Predstava je nagrađena godišnjom Nagradom *Vladimir Nazor*.



Imago, Nataša Lušetić, Scena Mamut, GDK Gavella, Zagreb, 1995. Foto: Iz arhive Žaka Valente.

> je ravnopravan pokretu i ne objašnjava pokret, ne podcrtava ga, nego ga nadopunjuje jer mu je potreban. Ne radi se o tome da improviziraš pa se tekst zapisuje i dramaturški obrađuje da bi mu se glumci vratili. U mimi se nema potrebe zapisivati da bi iz toga proizišao tekst nego je tekst doslovce dio scene kao što je pokret. Mi ga ne glumimo, nego ga jednostavno integriramo, doslovce samo izgovaramo." (Ž. Valenta u: I. Slunjski, 2021)

Kad sam se prihvaćala istraživanja mimske scene, moja prvotna zamisao bila je propitati odnose književnih predložaka i dominantno neverbalna izvedbena iskaza u *Imagu* i *Hodaču* jer obje predstave u istraživanju tjelesnosti, improvizaciji, glumačkoj igri načelno polaze od tekstova. Međutim u *Imagu* Laingovi *Čvorovi* izvođačima su poslužili kao izvor asocijacija i poticaja za improviziranje građe prema konkretnim zadacima, u *Hodaču* su citatno korišteni dijelovi iz pisama Janka Polića Kamova, a njegovi ostali tekstovi te biografski podaci kao uporišta za improvizaciju i narativni slijed. U *Imagu* je, s druge strane, dramaturgija nelinearna, naglasak je na emocijama i stanjima karaktera, izvođači se ogoljuju, katkad do ekstremne ranjivosti, nema teksta iza kojega bi se sakrili. U mimskome kazalištu najvažnija je, smatra Valenta, „polazna ideja da je

tijelo samo po sebi kazalište, dakle, već sama činjenica da tijelo postoji u prostoru, njegova građa, njegov govor, koji je sam po sebi određena dramaturgija i na tome se grade ostale dramaturgije" (Ž. Valenta u: A. Anić, 1996: 25). Iz tijela i pokreta mimičari kreću u istraživanje glasa, riječ ima ili čisto zvukovnu vrijednost ili se rečenice raspadaju, pa sastavljaju vođene impulsima tijela u posve nova značenja i poetske slike. Govorom se improvizira i u pronalaženju novoga *jezika* koji podupire dramski naboj ili situaciju melodičnošću. Tekst ili govoreni iskaz upotrebljava se samo nužno: „Kad se ubaci jedna rečenica ona mora biti iz samog vrha životne situacije, sa punom energijom, s mnogo iščupanih pa spojenih komadića, puno rezanja, kao nožem i odlazi se u nešto sasvim deseto, snagom primjerenoj samoj situaciji." (B. Nola u: A. Anić, 1996: 25) Krenuvši od *Čvorova*, Natašu Lušetić zanimalo je kako ti čvorovi funkcioniraju u stvarnom životu, kako se nositi u svakodnevnom življenju sa psihičkim poremećajima koji ne skreću nužno u bolest nego ih prisvajamo kao logiku ponašanja u uobičajenim situacijama. U distorziranoj atmosferi života četvero poslovnih ljudi u stalnom stresu, neurozi i agresiji težilo je pokazati mehanizam po kojem ljudi funkcioniraju, izložiti i ironizirati patologije, istodobno postavljajući publiku u situaciju neuroze i nelagode. U tekstovima o predstavi mogu se pratiti nespretnosti u primjeni terminologije, zbunjenosti oko toga u koji je žanr



Metafoe, Frits Vogels i Griftheater, Labin, 1995. Foto: Iz arhive Labin Art Expressa.

svrstati, dok se već sa *Žudnjom*[12] iz 1997., svojevrsnim nastavkom *Imaga* s obzirom na metodologiju, interes i pristup Nataše Lušetić, terminološka zbrka postupno stišava. Svakako manje uspješna od *Imaga*, *Žudnja* je, u koprodukciji Teatra Exit i Zagrebačkoga kazališta mladih, polučila podvojene reakcije i izazvala gnjev kritike koja je u predstavi prepoznavala doslovno kopirane i umetnute dijelove iz predstava Pine Bausch i skupine Gekidan Kaitaisha prethodno prikazanih na Eurokazu.

Ponovni akcent mimsko kazalište duguje predstavi *Hodač* Magdalene Lupi i suautorske i izvođačke ekipe Edvin Liverić, Alex Đaković, Žak Valenta i Iva Nerina Gattin, premijerno izvedenoj u riječkome pothodniku Piramida 1. lipnja 1998. Predstava je nastala kao svojevrsna reakcija na marginalizaciju lika i djela Janka Polića Kamova u hrvatskoj književnosti. Dugo vremena osporavana, u trenutku nastanka predstave još nedovoljno istražena opusa, Magdaleni Lupi i Kamovljev karakter i njegovo djelo činili su se pogodnim za mimsko i tjelesno oblikovanje. Tekst je u *Hodaču* mnogo prisutniji nego u *Imagu*, iako se predstave međusobno približavaju specifičnim oblikovanjem atmosfere unutarnjega stanja pojedinca i psihološke rastrzanosti. Struktura prepleće biografske crtice s ulomcima iz pisama i druge građe iz Kamovljeve ostavštine te je narativna linija, premda je građa iznošena u fragmentarnim bljeskovima, čitljiva i iz mimskih improvizacija i iz govorenih dijelova. Pritom su govoreni iskazi prisutni nenametljivo, kao nužna dopuna tjelesnim akcijama, primjerice kad se izgovaraju manifestne piščeve rečenice. U kritici predstave mimski se pristup Kamovljevu djelu drži i više nego pogođenim za njegovu prenapregnutu literarnost koja žudi za otjelotvorenjem. I ovdje prostor, pothodnika ispod užurbanih i bučnih prometnica, s nekoliko *labirinata*, ima višestruku funkciju: bojenja Kamovljeva karaktera kao pasionirana šetača, pretapanja realnoga i imaginativnog prostora te svijesti i podsvijesti, susretanja i mimoilaženja, rascjepljivanja Kamovljeva lika na tri dionice i sjedinjavanja triju ženskih likova u jednoj izvođačici, nijansiranja unutarnjih i izvanjskih nemira, crpljenja vizualnih i auditivnih poticaja za gradnju prizora i relacija među izvođačima, gledateljima i stvarnim šetačima. Izbor gradske lokacije umjesto zatvorena scenskog prostora ključan je za oblikovanje lika putnika i hodača pogonjena stalnim nemirom, potrebom za lutanjem kao nužnošću opstanka.

Nakon *Hodača*, tijekom prvih dviju dekada dvijetisućitih TRAFIK realizira niz predstava u domeni mimskoga i fizičkog kazališta te kazališta pokreta svojom poetikom utječući na autore okupljene u Prostoru plus da i sami krenu

12 Redateljica: Nataša Lušetić. Izvođači: Edvin Liverić, Pravdan Devlahović, Žak Valenta, Deana Gobac, Mirjana Ilić-Smolić i Ljiljana Zagorac. Glazbenici: Igor Pavlica i Ivan Marušić Klif. Scena i kostimi: Tanja Lacko. Oblikovanje svjetla: Deni Šesnić. Premijera 1. veljače 1997. na sceni Istra u Zagrebačkome kazalištu mladih.

tim putem.[13] Višestruko nagrađivane i izvođene i u međunarodnom kontekstu, *Imago* i *Hodač* među prvim su važnim mimskim predstavama, a do danas su ostale i vrhuncem mimskoga kazališta u nas. ●

LITERATURA

(1996) „In & Out", *Frakcija*, Zagreb, g. 2, br. 3, str. 14-17.

Anić, Alen (1996), „Da prostiš, s ovima nikad na zelenu granu", razgovor sa Žakom Valentom, Mirjanom Ilić-Smolić, Edvinom Liverićem i Barbarom Nola, *Arkzin*, Zagreb, g. 6, br. 58, 16. veljače, str. 25.

Čuljak, Mila (2004), „Teritorij riječi i kretnje", razgovor s Aleksandrom Acevom, *Vijenac*, Zagreb, g. 12, br. 267, https://www.matica.hr/vijenac/267/Teritorij%20rije%C4%8Di%20i%20kretnje/ (15. studenoga 2021.).

Đurinović, Maja (2016), „Koliko stotica u hiljadu stane", transkript razgovora s Mladenom Vasaryjem i Željkom Vukmiricom, *Kazalište*, Zagreb, g. 19, br. 67-68, str. 18-24.

Juniku, Agata (1996), „Misija Labin Art Expresa je napraviti od bivšeg rudnika rudnik umjetnosti", *Frakcija*, Zagreb, g. 1, br. 1, str. 24-27.

Juniku, Agata (2020), „Teatar (u teatru) devedesetih". *Devedesete. Kratki rezovi*, ur. Orlanda Obad i Petar Bagarić, Institut za etnologiju i folkloristiku, Jesenski i Turk, Zagreb, 125-165.

Lupi, Magdalena (1996), „Indiferentno kazalište. Riječka scena 1995.", *Frakcija*, Zagreb, g. 1, br. 1, str. 28-31.

Mrakovčić, Matija, ur. (2021), *Na istom prostoru, ispred vremena: umjetničke prakse na nezavisnoj kulturnoj sceni*, Kurziv – Platforma za pitanje kulture, medija i društva, Zagreb.

Ostojić, Luka (2021), „Sloboda je imala cijenu", *Na istom prostoru, ispred vremena: umjetničke prakse na nezavisnoj kulturnoj sceni*, ur. Matija Mrakovčić, Kurziv – Platforma za pitanje kulture, medija i društva, Zagreb, str. 100-123.

Pristaš, Goran Sergej (1996), „Od centra do margine", *Frakcija*, Zagreb, g. 2, br. 3, str 58-61.

Sajko, Ivana (1997), „Glumac sam sebi gradi odar", razgovor s Edvinom Liverićem, *Frakcija*, g. 3, br. 4, str. 16-17.

Slunjski, Ivana (2022), razgovor s Mirnom Žagar, neobjavljeno, 30. svibnja.

Slunjski, Ivana (2021), razgovor sa Žakom Valentom, neobjavljeno, 23. studenoga.

Stojsavljević, Vladimir (1995), „Povratak socijalne satire", *Vjesnik*, Zagreb, g. 55, 18. prosinca, str. 21.

13 Projekti *Trsatske stube* (2003.) koautora i izvođača Žaka Valente, Davida Belasa, Petre Corva, Marka Čavraka, Mile Čuljak, Tamare Jan, Ivane Kalc, Denisa Kirinčića, Marina Krstačića Furića, Jelene Lopatić, Urške Lušić, Ive Merlak, Jasmine Safić, Tanje Saulig, Vande Vujatović, Sandre Žuvela, *Kurzschluss* (2004.) Aleksandra Aceva u izvedbi Mile Čuljak i Urške Lušić, *Heroine* (2005.) Mile Čuljak, *Proklizavanja* (2006.) Jasmine Safić u suautorstvu i izvedbi Mile Čuljak, Marka Čavraka i Jasmine Safić.