

365 rutina (izvedbeni rad u nastajanju)

Izvedba u Galeriji Miroslav Kraljević, lipanj 2017, Zagreb

tekst Una Bauer

U javnom razgovoru nakon jedne od izvedbi projekta *365 rutina (izvedbeni rad u nastajanju)* u Galeriji Miroslav Kraljević, Maja Marjančić je primijetila koliko joj je bilo zahtjevno zapamtiti materijal sa video zapisa. Precizirala je kako se u pamćenju redoslijeda pokreta oslanjala prvenstveno na okolnosti, kontekste, osjećaje i neku generalnu atmosferu kako bi si pomogla. Maja je u projekt ušla kao izvođačica, umjesto berlinske koreografkinje Hane Erdman, koja je, zajedno s Ninom Kurtelom osmislila i realizirala prvu fazu *365 rutine*.

U periodu od godine dana, Hana Erdman i Nina Kurtela razmjenjivale su snimke vlastitih mikro-koreografija na metronome, podešene na brzinu otkucaja srca (oko 74 otkucaja u minuti). Svaki bi dan, od 7. svibnja 2016. do 5. svibnja 2017., neovisno o tome gdje su se tada našle, snimile osam jedinica vlastite mikro-izvedbe i poslale je mailom onoj drugoj. Zadatak je bio jednostavan - tamo gdje je jedna završila, druga je trebala nastaviti. Jedino ograničenje bilo je osmotaktnost same sekvence u ritmu otkucaja srca, ali nikakvi se zahtjevi nisu postavljali oko kvalitete samog pokreta ili njegove organizacije. Pri kraju te godine, Nina Kurtela je zajedno s Majom Marjančić počela učiti niz tih mikro-koreografija kao jednu kontinuiranu cjelinu. Njihovu izvedbu uživo pratila je video projekcija isječaka montiranih u kontinuitetu, u trajanju od 48 minuta, u prostoru Galerije Miroslav Kraljević. Za osam su se taktova Hana i Nina odlučile zato jer plesna tradicija, osobito u procesu podučavanja, laički rečeno, voli brojati od 1 do 8. Ipak, progresivni plesni umjetnici čiji bi se radovi mogli usporediti sa radovima Nine Kurtele u polju vizualnih umjetnosti, poput onih analiziranih u *Exhausting Dance* (2006) Andre Lepeckija ili *Ungoverning Dance* Ramsaya Burta (2016), već od sredine 1990-tih "izdaju" (Lepecki) identifikaciju plesa s pokretom, odnosno u najmanju ruku dovode u pitanje fluidnost plesa. U tom kontekstu, logika izmjene osmotaktnih fraza djeluje prilično arhaično.

Postoji jasan razlog zašto je Maji, a i Nini bilo teško zapamtiti redosljed pokreta. Ako kao kriterij uzmemo koreografsku inovativnost ili istraživanje logike kretanja, radi se o dosljedno monotonom i neinventivnom pokretu, koji često i nije sasvim ritmičan. Međutim, u većini isječaka¹ riječ o onome što se konvencionalno percipira kao *plesni pokret*, a ne o svakodnevnom kretanju tijela po prostoru, onom što se naziva *pedestrian movement* od kad je Judson Dance kolektiv počeo eksperimentirati sa odbacivanjem fascinacije tehnikom i spektaklom. Tijela koreografkinje Hane i vizualne umjetnice Nine jasno zadržavaju i manifestiraju njihova plesačka iskustva, pa i plesačka tijela, jer su obje prošle dugogodišnje plesačke treninge, iako Nina djeluje u polju vizualnih umjetnosti. Već nam se na ovoj točki otvara prostor *razglobljenosti*. S jedne strane, Nina i Hana su *previše plesne* na konvencionalno plesni način da bismo ih svrstali uz one suvremene plesne umjetnike koji, kao što kaže Ramsay Burt u svojoj knjizi, *ungovern* odnosno raz-vlašćuju ples. S druge strane, u kontekstu onih suvremenoplesnih praksi koje pak inzistiraju na vještini i/ili estetskoj inovaciji u pokretu, njihova je koreografija zapravo pod-koreografirana, odnosno nedostaje joj istraživanja, ozbiljnog rada na onom što plesači i koreografi nazivaju *materijalom*. Takva binarna podjela shematski dijeli kompleksno polje suvremenog plesa na jednostavne opozicije koje su znatno mutnije u stvarnosti, međutim čak i neovisno o ovoj podjeli, jasno je da je posrijedi neko neobično stilsko i estetsko iščašenje, istovremeno arhaično i futuristično.

Polje pokreta, dakle, nije mjesto njihovog istraživanja, niti kao područje iscrpljivanja plesnog, niti kao područje istraživanja koreografskog. To što pokret nije u fokusu njihovog rada, stvara poteškoće u memoriranju i izvedbi, jer on nije *logičan* u smislu kontinuiteta tjelesnog vokabulara, a nije ni *dramaturški vođen* pa da redosljed izvođenja bude uvjetovan izabranom dinamikom. Kao što je primijetila Maja, pokreti se, doduše, nastavljaju, i jedna sekvenca uistinu počinje

¹ Oko 200-og dana, dolazi do svojevrsnog usporavanja materijala. Sekvence postaju još jednoličnije, pokret posve minimalistički. Ponekad se sastoji samo od stoja na glavi ili prekrivanja pokrivačem. Međutim, brzo se nastavlja sa artikuliranim sekvencama, i čak i uz jednu ili dvije sekvence u potpunom mraku, minimalističke sekvence poput one gdje Nina jednostavno raspušta kosu ili Hana ustaje iz kreveta bi se dale nabrojati na prste jedne ruke.

upravo tamo gdje druga završava, ali to ne rezultira kontinuitetom jer fraze ne proizlaze jedna iz druge. Međutim njihovo plesno fraziranje umjetnički je zanimljivo iz nekoliko razloga. Zbog monotonosti "koreografije", oko nam kontinuirano bježi prema onome što bi trebala biti samo pozadina - prvo prema montiranom videu, a onda još preciznije, prema prostorima u kojima se izvode sekvence. S kamerom ulazimo u privatne prostore izvođačica, vidimo njihovu odjeću na vješalicama, polu-namještene krevete, sliku Majke Božje i registratore, drvene podove i masivni namještaj, IKEA futone i sofe, bijele i prazne studentske spavaonice sa požarnim propisima zalijepljenima na unutrašnjost ulaznih vrata, lampe sa sjenilima, spremljene kofere sa avionskim bar-kodovima, *granny square* prekrivače, hodnike i foajee raznih institucija, bakaste kredence, zrcala sa ogromnim masivnim okvirima, kuhinje, hodnike, stanove koji su očito u procesu namještanja odnosno selidbe, zračne luke, čekaonice za prtljagu, terase i dvorišta, kartonske kutije, mobilna sušila za veš, prozore izvađene iz šarki, minijaturne hotelske sobe u koje jedva stane krevet, nered odjeće, ručnika, cipela, kanistara boje, automobile i joga matove, karirane izbjegličke vreće za držanje robe, gradsku plažu na jezeru, pozornicu, otvorenu ledinu, otvorene kofere, terase na vrhu zgrada, otoke, drugi kat trajekta, mol na jezeru, pse, prijatelje, mame, djecu, igraonice za djecu, groblje, antifašistički spomenik. Vidimo naše izvođačice pored, ispred, iza, u krevetu sa kompletno nezainteresiranim sustanarima, ili pak sa onima koji virkaju, napola izrezanima iz snimke, s nogama u kadru, koji leže na podu ispred izvođača, mačke, potkrovlja, garderobe kazališta, terase s pogledom na željezničke pruge, mikrovalne, viseće banane, željezničke stanice. Vidimo ih u polumraku, u mraku, raspuštene kose. Izmjenjuju se Berlin, Brisel, Beč, Koln, Dubrovnik, Oslo, Zagreb, Stockholm, Strängnäs, Santarcangelo, Rimini, Cesenatico, Vis, Solsidan, Petrova gora, London, Taipei, Forestville, Yuli, Los Angeles, Santa Barbara, San Francisco, Oakland, Istanbul airport, Point Reyes, Sebastopol, Gurneville, Grenoble, Beograd... Ono što gledamo dok se čini da gledamo plesne sekvence, ritmovi su njihovih života, ubrzana promjenjivost njihovih konteksta, okvira u kojima djeluju, kreveta iz kojih ustaju. Tih osam taktova dnevno nepromjenjivi su dio njihove svakodnevice, zadatak kojemu se redovno vraćaju, trenutak postojanosti. Taj zadatak postaje ono za što se mogu uhvatiti, dok se, u vrtoglavoj cirkulaciji,

izmjenjuju ljudi, životinje, kreveti, lampe, tajice i tenisice, okolnosti, interijeri i eksterijeri. Ovim projektom postignuta je specifična vrsta izvrtanja naglavačke, zamjene konteksta. Plesne sekvence postaju pozadine, dok interijeri i eksterijeri postaju njihov fokus i sadržaj. U tom izvrtanju pak ipak probija afektivna dimenzija, fokus na ono što bi Lauren Berlant nazvala "epizodnom prirodnom postojanja". Iako ni Nina ni Hana ne naglašavaju posebno vlastita stanja, iz snimki (pa i iz njihove kvalitete) jasno da su ponekad posve iscrpljene, da nemaju ideju kako bi se mogle kretati, da jedva bauljaju po prostoru, da teško kontroliraju udove, da ispadaju iz ritma i iz logike brojanja. Dogovor da snimke šalju svakodnevno važniji je od toga kakve su te snimke i kakvi su ti prostori, pa i u kakvom su one stanju. I iako su pogledi u njihove interijere režirani, oni proizvode "rastegnute intimnosti" ili "udaljenošću oblikovane intimnosti" (Lauren Berlant), gdje mi posredovano saznajemo kad se tko selio, kad je išao na more a kad na turneju po Americi, kad je oprao kosu, kad je s kim dijelio krevet i tko mu je slagao policu za knjige... ili mislimo da to saznajemo, jer napola spremljeni krevet i roba koja se suši u kadru proizvode simulaciju intime, zavodljivu iluziju upoznavanja.

Hemmablind je švedska riječ za ignoriranje stvari po kući koje zahtijevaju neki tip intervencije, kao kvaka koja škripi ili ladica koja se teško otvara, ali i pretrpani ormari i odjeća koja viri iz kariranih vreća. Do tog kućnog slijepila obično dolazi kada se naviknemo na okoliš u kojem živimo, međutim čini se da u ovom slučaju *hemmablind* počinje uključivati i kontinuirane prostore cirkulacije. U stalnom kruženju nepoznatim prostorima, nema smisla investirati u popravke, promjene, jer ionako nećemo biti tu da bi se uloženi trud vratio, a tih ćemo par dana preživjeti. Aproksimacija postaje dovoljna, djelomično namješten krevet, djelomično pospremljena garderoba, djelomično raskrčen pod, djelomično obojan zid. To ne govori više ni o kakvoj individualnoj sklonosti urednim ili neurednim prostorima, već o životnim prostorima kao mjestima curenja, neuhvatljivosti i fragmentarnosti. Pitanja koja *365 rutina* postavlja pitanja su o ulogama koje prostori igraju u ritmovima naših života, ali i o sjećanju, ponavljanju i jedinstvenosti trenutka.