

Leo Rafolt

Teška industrija smisla: zabilješke o otvaranju EPK 2020.

194

*Jer ste organizmima pustili da izvuku jezik
organizmima je trebalo odrezati
jezik
na izlasku iz tunela tijela*

(Antonin Artaud, Svršimo s božjim sudom, 1948).

Spektakl otvaranja Europske prijestolnice kulture, koji je uprizoren u velikoj riječkoj luci 1. veljače 2020, u hrvatskoj je javnosti, inače slabo senzibiliziranoj za kulturne projekte te vrste, ovaj put izazvao radikalno neslaganje. Međutim, iza prividno binarne podjele na »desne« kritičare i »lijeve« afirmatore takve dramaturgije otvaranja, čini se, postoji puno suptilnija, zapravo posve neideološka distinkcija, između onih koji su prepoznali diskrepanciju koje takvo otvaranje predstavlja i, s druge strane, istodobno dekonstruira pred očima gledatelja. Kako se ističe u programu otvaranja, cilj je tog spektakla bio, ponajprije, odati poštovanje riječkim radnicima i umjetničkoj avangardi, kao nekim lokalnim vrijednostima na kojima je, uostalom, izgrađena i suvremena Europa. Osnovni je slogan iza tako uspostavljene dramaturgije, sasvim razumljivo, bio *Riječka luka kao luka različitosti*, što se umjetničkim intervencijama u jedan klasni *locus* inače posve interkulturalne regije uistinu i postiglo. Središnji program otvorenja smješten je u luku, u prostor koji se, doduše, u posljednjih nekoliko desetljeća, semantički ipak uvelike promijenio, pa, danas, omeđen gatovima i Molo longom, ne predstavlja više samo klasno simptomatsku strukturu riječke povijesti, nego i njezino neoliberalno naličje, prepuno bogatih turističkih jahti i katamarana. Lučki gradovi općenito imaju jednu specifičnu semantiku, koju bi doista trebalo tumačiti kronotopski. U programskom opisu same ceremonije otvaranja stoga i stoji sljedeće: *U povijesti i sadašnjosti grada luka je simbol moderne i otvorene Rijeke. U nju su uplovljavali brodovi, a na njima ljudi, ideje, noviteti, osvajači, osloboditelji. Zbog luke je Rijeka*

bila poželjna svima, zahvaljujući luci Rijeka je opstajala i trajala. Lučki su radnici, ali i pomorci, uz luku i more othranili svoje obitelji. Semantiku luke kao tranzitivnog mjesta nije, čini se, niti trebalo podcrtavati, jer ona je središnje mjesto gotovo svake, imanentne, dramaturgije lučkih gradove, od Ancone, Marseillea, sve do Kopenhagena. U programskom opisu nastojalo se pokazati da je ta transkulturalna hipoteka riječke luke, odnosno *Rijeke kao luke*, usto, i jedan od razloga njezine identitetske otvorenosti, tolerancije i, na kraju, njezine stalne sklonosti prihvaćanju različitosti. Ili, kako se to, metatezom poznate mediteranske metafore brodskih jedara, ističe u programu ceremonije otvaranja: *Simbolikom ovog prostora, Rijeka Europi šalje poruku o važnosti Luke različitosti, o skladu koji je moguć samo ako postoji sigurna luka koja prihvaća jedra svih boja*. I u afirmaciji takve semantike dramaturgija otvaranja doista je uspjela. Točke svojeg identiteta, koje su istodobno lokalne i globalne, simbole otvorenosti, razlike i transkulturalnosti luke, izvedba je otvaranja trebala na taj način uzdignuti do topičke razine, grupirajući ih kako u sinkronijskom tako i u dijakronijskom smislu, na pozadini riječke povijesti s jedne strane i u svjetlu nadolazećih prijetnji isključivosti i stereotipije, koji su postali *pars pro toto* europske postpolitičke suvremenosti. Na središnjem se mjestu programa otvorenja stoga logično našla urbana ili gotovo neoavangardna, mejerholjdovska *Opera industriale*, nastala prema glazbenom predlošku riječke grupe JMZM, Josipa Maršić i Zorana Medveda te u orkestraciji Frana Đurovića. Na De Francheskijevu gatu, u luci, više od stotinu izvođača, zajedno s publikom, uprizzorili su antioperu, kakofonijsku, polistrukturnu kompoziciju, čija će dramaturgija ponovno podcrtati posvema propusnu kulturalnu poziciju na kojoj projekt Rijeke 2020. inzistira. Gatom su tako odjekivali zvukovi varionica, brusilica i bušilica, udarci limova, željeza i čelika, industrijskih komponenata — tih povijesnih simbola riječkog radništva. Dijakronija transpozicije radničke klase u suvremenost grada, koja se doista nastoji uspostaviti *in situ*, u više je navrata istaknuta u programu otvaranja: *Zvuk rada u svečanosti otvorenja odaje počast i poštovanje prema radničkoj klasi i nosi poruku o dostojanstvu i snazi radnika u životu modernog grada. Na radu, novim idejama, industriji i njezinom usponu rasla je povijesna i suvremena Rijeka*. Zanimljivo je, nadalje, da se upravo tom semantikom, koja u suštini podsjeća na avangardnu fascinaciju strojevima te radnom tehnikom budućih vremena, zapravo i premošćuju prošlost i sadašnjost, staro i novo, tradicija i suvremenost. Ne treba smetnuti s uma tvrdnje Charlesa Jencksa da je avangarda vrlo neobičan termin i ideja, dijelom i vojnička metafora koja se odjednom našla primijenjena na umjetnost i kulturu, često kao nadomjestak za blaže termine moderne i modernizama. U nekom smislu, za Jencksa, ona je i pseudokoncept, već odavna izlizan i ekonomski eksploatiran, ponajprije stoga što se pomirila s masovnom kulturom i, nadalje, stoga što ju je apsorbiralo potrošačko društvo. U kasnim 1970-im godinama ideja avangarde iščezava, a onima koji su još vjerovali kako umjetnost ima neku praktično–revolucionarnu ulogu bilo je to jednako neshvatljivo

kao i nestanak američke ljevice — otprilike u isto vrijeme. Zajednički zamah neke vrste društvenog i industrijsko-tehnološkog napretka, izgleda, proizveo je usputno herojsku, tehnikom i radom opsjednutu avangardu, istu onu koja se rehabilitira projektom Rijeke kao Europske prijestolnice kulture. Moderni avangardisti, poput Warhola, klasičnu avangardnu metaforu stroja kao garancije napretka te oslobađajućeg faktora u razvoju čovječanstva, čini se, u potpunosti preokreću, gotovo naglavce, ne samo komodificirajući semantiku moderne umjetnosti nego, naime, pristajući na to da novac bude konačni sadržaj svakog umjetničkog djela. Sve što je ustajalo, naposljetku nestaje ili isparava (Jencks 1991: 136–141). U tom smislu nije niti čudno da su se u izvedbi otvaranja čuli stihovi književnika Janka Polića Kamova, koji je ovdje trebao poslužiti, prvo, kao anticipator europskih avangardnih strujanja i, drugo, što se često zaboravlja, kao primjer književnika kojeg je transkulturalnost Rijeke itekako obogatila. Valja istaknuti da je Kamov živio u Rijeci kad je ona bila podijeljena između mađarske i hrvatske uprave, kao što su i mnogi drugi u tom gradu obojani, pod različitim državama i zastavama. Ideja kozmopolitizma, uz sveeuropsko povijesno naslijeđe antifašizma — koje se u program otvaranja utkalo u stalnom pozivanju na ideje tolerancije, prihvaćanja, otvorenosti ili pak poštivanja ljudskih prava — postala je potom i jedna od temeljnih premisa na kojoj se dramaturgija *luke različitosti* zasnivala. Ili, kao što se na nekoliko mjesta, u različitim formulacijama, ističe u opisu programa izvedbe otvaranja: *Grad čiju su prošlost obilježavale granice postao je otvoren upravo zato što ih je naučio nadilaziti, ignorirati i mijenjati*. Pripovjedna svijest otvorenja, Zoran Prodanović Prlja, publiku neprestano suočava s ključnim događajima iz riječke povijesti, primjerice, godinom 1913. kad je otvorena Kantrida, zatim 1919. kad je Gabrielle D'Annunzio ušao u grad, 1942. kad je dovršen Neboder, a čiju je gradnju navodno financirao Marco de Albori, Al Caponeov knjigovođa, potom 1943, nakon kapitulacije Italije, kad Njemačka vojska okupira grad, 1959. kad je Che Guevara, kao član Kubanske delegacije, posjetio Rijeku i brodogradilište 3. maj, 1966. kad je otvoren omladinski klub, kasnije nazvan Palach, 1967. kad nastaje lik iz crtanog filma profesor Baltazar, a Baltazar–grad u kojem živi inspiriran je urbanim izgledom Rijeke itd.

Središnja umjetnička komponenta otvaranja luke različitosti te cijelog projekta Rijeke kao Europske prijestolnice kulture zasigurno je *Opera industriale*, polifonijska i polistrukturalna izvedba temeljena, prije svega, na semantici industrije i proizvodnji buke, uz popratne, nešto klasičnije glazbeno-instrumentalne forme, poput zbora, zvončara, zvuka koji dolazi iz publike i sl. U središtu je takve vizije, koju režijski potpisuje Dalibor Matanić, avangardna tradicija *sui generis*, bilo ona anticipacijska Janka Polića Kamova, bilo ona rehabilitacijska, u formi evociranih uspomena na rock ili punk dionicu riječke prošlosti (cijeli je program vodio Zoran Prodanović Prlja, a sudjelovalo je i dvadesetak riječkih gitarista, velik broj bubnjara, zvončara i plesača), ili ona

postavangardna, u formi eksperimentalne grupe Kuća ekstremnog muzičkog kazališta Damira Bartola Indoša, koji je tu nastupio s Tanjom Vrvilo i s *Rumoristima*, kao izvođačima na specifičnim zvukovnim instrumentima, šahtofonima, te s muzičarima na dva preparirana klavira, gitari, basu, bubnjevima i saksofonu. Indošova šahtofonija možda je vrhunac izvedbe otvorenja te, čini mi se, s eksperimentalnim izričajem avangarde možda i najviše ima veze. Nelinearne alfabetsko–numeričke partiture koje se nalaze u podlozi šahtofonije buku čine prepoznatljivom, dajući joj pak neke ustaljene obrasce ozvukovljenja, koje slušatelj treba prepoznati, najčešće na temelju različitih rezova u strukturi. Indoš je u svojem dosadašnjem radu realizirao niz šahtofonijskih partitura, na različite teme, poput Šahtofonije *Kašalj čovjek*, *Var 19*, *Matrica kucanja na krov* i sl., a oblici šahtofonijskih partitura nalaze se i u drugim njegovim produkcijama, poput antiopere *Tosca 914*. Rad njegova eksperimentalnog kazališta zasniva se na nekom obliku dekonstrukcije materijalističke i pozitivističke povijesti medijskog djelovanja u kazalištu, odnosno na istraživanju mogućnosti postojanja izvedbene umjetnosti izvan granica kazališnog načina proizvodnje, kao odnosa egzistencijalne teatralnosti i teatralnosti kao medija. Eksperimentalan izbor eksperimentalne grupe samo je podcrtao osnovnu tendenciju luke različitosti, ulazeći pritom, zanimljivo, još dublje, u predjezičnost i predekspresivnost *per se*. Na jednom je mjestu Peter Sloterdijk, smatrajući da ne postoji nijedna druga preduvjetovanost kulture i njezinih produkata, osim one jezične, napisao zanimljivu misao koja ide u prilog kozmopolitskoj ideji bitka–u–jeziku–prije–jezika, koju afirmira i eksperimentalno (šahtofonijsko) zvukovlje. Jezik šahtofonije doista posjeduje neki vlastiti bitak–na–pozornici, performativnu egzistenciju mimo svake službene filozofije komunikacije. Sloterdijk će to isprva predložiti ovako: »Vjerujem, moje gospode i gospodo, da si možete predložiti glumca koji je izašao na scenu i suočio publiku s otvorenjem koje treba slijediti: poštovani, nazočnici, autor vam poručuje da do daljnjega sami trebate govoriti međusobno, jer jezik, kao što je poznato, gradi mostove među ljudima. Nadalje vam autor poručuje da on sa svoje strane nema više ništa kazati jer prvo treba sačekati rezultate komunikacijskog istraživanja. Predstava je time okončana« (Sloterdijk 1992: 97). Jezik i sve jezične tvorevine, ako se tumače na taj način, predgestualne, predekspresivne i pretkognitivne su naravi, pa posjeduju vlastite svjetotvorne geste, njih sedam, prema Sloterdijku: porođaj, obrada hitnosti, inicijativa, odgađanje, otvaranje pozornice, prenošenje i oslobađanje. Zanimljivo, Sloterdijk će takvu predjezičnu uvjetovanost često i dovoditi u vezu s aporijskom naravi nacionalnih identiteta uopće. Primjerice, na jednom će mjestu kazati: »Nacija u jezičnopolitičkom smislu postupa s našim rođenjem u njoj kao s prirodno–političkom funkcijom. Naturalizacije tada nisu ništa drugo nego umjetne natalizacije na prostoru neke nacionalnosti. Ovaj nam detalj omogućuje da obratimo pažnju na to da su jezici prirodnog porijekla kojima govore društva, prirodni oblici političkog nataliteta [...] Porođanje majki kao vezivanje djece uz polje teške sile nacionalne

stvarnosti ima zato kao posljedicu fundamentalnu arabizaciju, brazilizaciju, britanizaciju, japanizaciju, rusifikaciju, sudanizaciju itd. novorođenih. Svaki su put djeca zatočenici država svojih nacija i jezičnih zajednica, jer ona s pravom važe kao budućnost naroda, a nacionalni jezici su vještije kuhinje u kojima se iz još relativno jezično indiferentnih pridošlica na svijet stvaraju budući stubovi društva. Gledano lingvistički, porođajni apriori vodi k tetoviranju svakog novog života uzorcima nacionalnog jezika, on ljude čini ovisnicima svojih materinskih jezika, a u dosadašnjoj je povijesti čovječanstva tek malom broju ljudi uspjela kura odvikavanja od materinsko-jezičnih domovinskih droga« (Sloterdijk 1992: 100–101). U tom smislu, dospjeti onkraj programiranosti ljudskog jezika, u neko njegovo protostanje, u sferu zvuka i čiste buke, kao što to čine Indoš i Tanja Vrvilo, kao i pjevači finskog muškog zbora Mieskuoro Huutajat, koji također neartikulirano zveckaju i viču, izvedeći pritom tekstove gotovo svih himni država pod kojima je Rijeka kroz povijest postojala, štoviše i onu, čini se, omraženu *Hej Slaveni*, znači uspostaviti čvrstu platformu za komunikaciju između tobože najekstremnijih različitosti. Štoviše, i publika smještena na Molo longu ima mogućnost proizvoditi zvukove i na taj način korigirati izvedbeni proces, zvoniti, navijati, stvarati buku, čak i svjetlosne efekte, kao neki živi instrument koji upotpunjuje sliku grada. Završnu karnevalsku semantiku cijeloj izvedbi daju zvukovi zvona zvončara, koji simbolički tjeraju zimu i najavljuju proljeće. Rijeka je ideju različitosti, drugim riječima, pokušala tako afirmirati nečim što je u suštini predekspresivno, čistom zvučkovnošću, koja ne poznaje jezike, granice i ideologije. Čitati takvo otvaranje u nekom ideologemskom ključu, stoga, čini se posve zalihosnim, osobito u kontekstu ranije spomenutih Sloterdijkovih tvrdnji. Premda se, na prvi pogled, ponajprije zbog industrijskog dizajna cjelokupnog spektakla, u njegovo značenjsko središte možda može učitati mejerholjdovska i tehno-konstruktivistička poetika, čini mi se da ovako sveobuhvatna glazbena, instrumentalna i scenska izvedba otvara prostor i za još jednu, možda i artoovsku interpretaciju, koja ponovno ide onkraj jezika. Artaud je u nekoliko navrata isticao da ljudski jezik egzistira jedino u svojem (samo)dokinuću, ponajprije u odnosu na destratificirano tijelo, pokret i rad. *Opera industriale* nije nipošto samo pohvala radu i radništvu, u čemu se slaže većina kritika, nego i magiji tijela, koje izjednačuje i dokida različitosti, sve hijerarhije ili taksonomije zapadnoeuropskog logocentrizma, dakle pohvala tijela u repeticiji, tijela koje oblikuje materiju i na taj način proizvodi, stvara. Metafizička snaga riječi, u kojoj je nerijetko nasilno upisano značenje, tako se nastoji dokinuti, čime se izvedba dovodi u neko stanje prije rođenja. Zapadnoeuropsko je kazalište, prema Derridaovu čitanju Artauda, mrtvorođeno, prije svega zbog svoje teleologičnosti, stalne podjarmljenosti ideji autorstva ili pak tobože tumačivog jezika (Derrida 2007). Čisto prikazivanje moguće je jedino u predjezičnosti, onkraj diktature dikcije, retorike, što se manifestira u artoovskoj ideji *glosopoiesis*, u trenutku gdje riječ još nije rođena. Šahtofonija zvukovlja je, zapravo, glosopoietička izvedba kojom se na-

stoji evocirati značenje — i to u trenutku u kojem ono još ne biva nasilno pridruženo riječima. Indošev eksperimentalni vokalno–instrumentalno–izvedbeni rad uvijek egzistira kao materijalno–taktilan objekt, izgrađen po utvrđenim pravilima, kako bi naposljetku poslužio šahtofonskoj partituri. Aleatorički prostor zvukovnih invarijanata, u kvantitativnom i kvalitativnom smislu, publici omogućuje da samostalno utvrđuje smisao igre, da u njoj slobodno sudjeluje bez nekog unaprijed upisanog značenja, odnosno da razvija partituru unutar gotovo magijske matrice čistog zvukovlja, koje šifrira vokalno–instrumentalni stroj. U izvedbi *Opere industriale* (zajedničko) tijelo izvođača — radnika koji zvukove proizvode mehanički, rock i punk bendova koji to čine, glasno, kakofonijski, na instrumentima, Tanje Vrvilo i Damira Bartola Indoša, ili zborova, koji to čine vokalno — funkcionira kao delezovsko *tijelo–sito* (Deleuze 1994; 2015), propuštajući sve inscenirane zvukove prema jedinstvenom izvedbenom središtu, prema iskustvu prije jezika, govora, fiksiranih identiteta i aksioma istosti, odnosno prema jednoj ideji o različitosti, koja transcendirira materinsko–jezične domovinske droge.

Navedena literatura:

- Deleuze, Gilles. 1994. *Difference and Repetition*. London: Athlone.
- Deleuze, Gilles. 2015. *Logika smisla*. Zagreb: Sandorf.
- Derrida, Jacques. 2007. *Pisanje i razlika*. Sarajevo: BTC Šahinpašić.
- Jencks, Charles. 1991. »Postavangarda«, *Život umjetnosti*, 51.
- Sloterdijk, Peter. 1992. *Doći na svijet, dospjeti u jezik: frankfurtska predavanja*. Zagreb: Naklada MD.