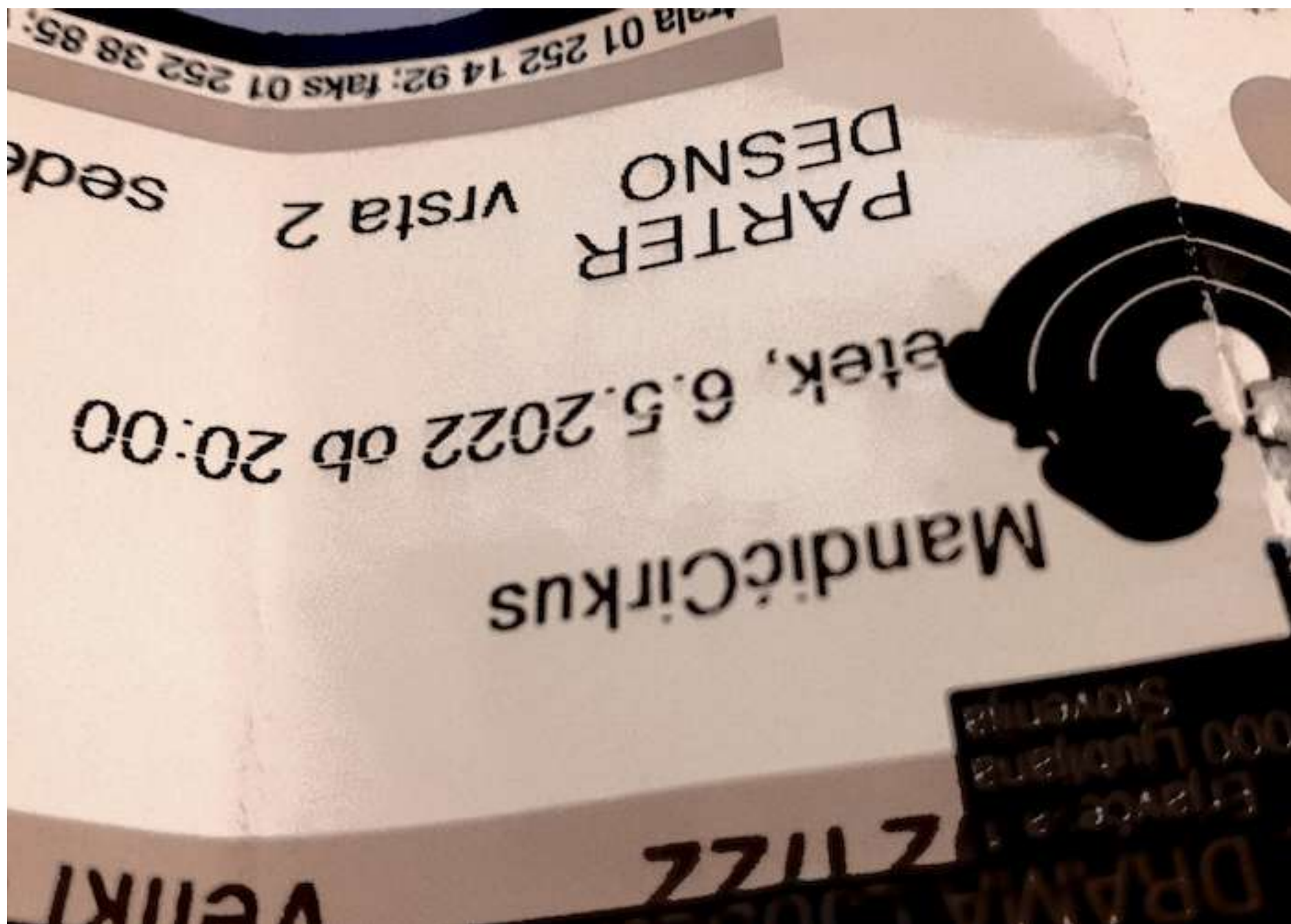


ZALA DOBOVŠEK

# Z glavo skozi zid

Mandić je *trademark* nevladne scene, narodnega gledališča in navsezadnje – samega sebe, zapiše Zala Dobovšek. Da Marko Mandić učinkuje kot institucija sama zase, se izrazito pokaže prav v tokratni vnovični koprodukciji med nevladno organizacijo in osrednjim nacionalnim gledališčem, kjer se v prerezu njegovih dveh produkcijskih zaveznikov njegova pojava umešča v nek prostor, ki ni zares prvi (nevladni) in še manj drugi (institucionalni), ampak uveljavlja nov kraj, ki ključne reference ne povezuje s prostorom, temveč jih vpeljuje iz predhodnega performansa *MandićStroj* (2011).



Marko Mandić v performans *MandićCirkus* vstopi gol in s tem nemudoma vzpostavi učinek ironiziranja lastnega klišeja. Pojavi se točno tak, kot smo si ga kolektivno skonstruirali v stereotip, ki pa je sam po sebi precej kompleksen: v njem se sočasno prepletata predvidljivost in recikliranje izvajalčeve podobe, a po drugi strani golo telo kot »zaščitna znamka« govori tudi o izjemni vztrajnosti regeneriranja (igralske, performerske, umetniške) identitete. V tem je Mandić nedvomno unikaten, predvsem zato, ker svoje golote (ali pač zgolj telesa brez oblačila/kostuma) ne deli na nevladno in institucionalno ustvarjalno okolje, ampak je to neločljivi segment njegove (umetniške) osebnosti. Ker se po eni strani v takem položaju počuti povsem domače, sproščeno, tako rekoč naravno, a je na drugi strani vsakokrat podvržen pogledu drugega, pride do zanimive kompilacije razumevanja golote oziroma nagote.

**Mandićevo neoblečeno telo se skoraj praviloma vedno nahaja v vmesni, liminalni točki, ker to pač je natrenirano, izklesano telo, posebitev vitruvijske figure, ki fascinira, a hkrati pogosto deluje že skoraj ponižno, razdajajoče se za umetnost in njene ekstreme, zato je – paradoksalno – tudi podrejeno.**

Teoretsko naj bi se izraz *nagota* uporabljal takrat, ko je ta človeku imanentna in nima pri tem nobenih pričakovanj, namer, preračunljivih učinkov in je nekako sama sebi namen. Medtem ko naj bi bila *golota* vedno že kodirana, v funkciji in opazovalni relaciji, naj bo to kot provokacija, zapeljevanje ali estetski užitek. Mandićevo neoblečeno telo se skoraj praviloma vedno nahaja v vmesni, liminalni točki, ker to pač je natrenirano, izklesano telo, posebitev vitruvijske figure, ki fascinira, a hkrati pogosto deluje že skoraj ponižno, razdajajoče se za umetnost in njene ekstreme, zato je – paradoksalno – tudi podrejeno. Tovrstno Mandićevo voljnost režiserke in režiserji seveda s pridom izkoriščajo, njegova karierna statistika pravi, da se je kar v eni tretjini vseh uprizoritev slekel oziroma bil nag/gol. A kljub vsemu se zdi, da vendarle ne gre le za posledico individualnih afinitet, karakteristik posameznih vlog, režijskih konceptov ali morda celo naključij. Korenine tega fenomena izvirajo globlje v družbeni strukturi.

Moško telo je generično telo in se kot tako lahko (zdaj z večjimi, zdaj manjšimi znakovnimi napori) vzpostavlja kot nevtralnno telo, ki je z vidika semiotike dokaj neobremenjeno, predvsem pa le redko objektivizirano in mu je v primerjavi z ženskimi (ali transspolnim) telesom prihranjen cel spekter kulturno pogojenih interpretacij. Razgaljeno žensko telo je v skladu z družbenimi in kulturnimi implikacijami v samem izhodišču vnaprej seksualizirano, zgodovinsko, a tudi sodobno dojemanje, reguliranje in razumevanje ženskega telesa (še posebej pa njene golote) so tako trdovratni, da ga niso zmogle »nevtalizirati« in spreobrniti niti vznikajoče, udarne in revolucionarne performerske prakse izvajalk v 60. in 70. letih; kulturne preddispozicije opazovanja in sheme dojemanja golih žensk so (bile) preprosto premočno obložene s seksizmom in kot takšne zajedavsko infiltrirane v kolektivno zavest. Posledice tega vpliva pa so se kazale v tem, da so bile na račun zunanjšega izgleda potem vsebine, poante (esenca) in avtorske scenske prvine določenega dogodka pogosto izpodrinjene iz glavnega fokusa. Zdi se, da gre za permanentno feministično bitko, a njena obravnava morda spada drugam, vseeno pa je posredno še kako povezana s splošnim občutkom privilegirane »samoumevnosti« golega Marka Mandića v MandićCirkusu.

**Da Marko Mandić učinkuje kot institucija sama zase, se izrazito pokaže prav v tokratni vnovični koprodukciji med nevladno organizacijo in osrednjim nacionalnim gledališčem, kjer se v prerezu njegovih dveh produkcijskih zaveznikov njegova pojava umešča v nek prostor, ki ni zares prvi (nevladni) in še manj drugi (institucionalni), ampak uveljavlja nov kraj, ki ključne reference ne povezuje s prostorom, temveč jih vpeljuje iz predhodnega performansa MandićStroj (2011).**

Mandić je *trademark* nevladne scene (Via Negativa), narodnega gledališča (SNG Drama Ljubljana) in navsezadnje – samega sebe. Da Marko Mandić učinkuje kot institucija sama zase, se izrazito pokaže prav v tokratni vnovični koprodukciji med nevladno organizacijo in osrednjim nacionalnim gledališčem, kjer se v prerezu njegovih dveh produkcijskih zaveznikov njegova pojava umešča v nek prostor, ki ni zares prvi (nevladni) in še manj drugi (institucionalni), ampak uveljavlja nov kraj, ki ključne reference ne povezuje s prostorom, temveč jih vpeljuje iz predhodnega performansa *MandićStroj* (2011). Iz njega se napaja, ga imitira, mu oponira, tudi ironizira, ob vsem tem pa *MandićCirkus* (avtor koncepta Bojan Jablanovec) – sem skoraj prepričana – funkcioniira tudi brez ogleda njegovega predhodnika. Še zdaleč pa ne pomeni, da prizorišče SNG Drama Ljubljana (premiera in prva ponovitev sta bili uprizorjeni na Velikem odru, nato se premakne v Malo Dramo) v spoju s performativno prakso ostaja nevtralna lokacija. Mandić na njenem odru ostaja avtonomen (»avtentičen performer«), priroji si ga po svoji podobi, naseli ga s scenskim jezikoslovjem, ki kipi od fizičnega, vztrajnostnega, lascivnega, prvinskega in ekscentričnega. Sposodi si ne le renome/status dvorane, temveč tudi njene scenske delavce, iztrga jih iz storilnostne nevid(e)nosti, obenem pa z njihovo odrsko navzočnostjo razplasti nivoje potujitvenega in dogodka še dodatno pripiše formo niza konstruktov. Konstrukt morda tudi zato, ker *MandićCirkus* v Drami znova živi (kot je sicer že stara praksa) le pogojno, za tiste »izven« in kot »izbirna predstava«, skratka, selektivno.

**Bolj je nekaj naravno (da ne rečem človeško), manj ima v osrednjih gledaliških prostora.**

Gesta, da se scenski delavci na odru prvič pojavijo sočasno z Mandićem, je estetska, a tudi angažirana, saj prek njihove odrske asistence vpeljuje retoriko hierarhije v institucionalnih produkcijskih mehanizmi. Nenavadno, da pod (igralsko) zasedbo scenski delavci niso zapisani, četudi na odru »nastopajo« v poenoteni kostumografski podobi, prav ta uniformiranost jih – kljub temu, da na prizorišču ves čas »zgoj« nemo opravljajo svoja vsakdanja opravila – nedvomno že markira kot nastopajoče (in seveda predstavnike institucije, ki preidejo v teritorij neinstitucionalnosti). Njihova kooperativnost je utečena in konstruktivna, toda mestoma tudi izstopijo iz norme, recimo takrat, ko eden od njih z odra počisti Mandićev urin, pri tem pa se spretno izogne neposrednemu stiku s tekočino. Komičen moment, ki pa je hkrati bistven: na deskah Velikega odra SNG Drama smo prvič videli toliko razlitega urina. Prvič smo videli toliko znoja in sline, ki sta deževala z igralca, pa se zanj ni zmenil, celo prijala sta mu. Faktor zadrege pred raznolikimi telesnimi izločki in onaniranjem je bil dobesedno izločen in prav ti »naravni« odrski znaki so – čeprav prek ekstrema – morda najbolj nagovarjali ponotranjenost imperativov naše siceršnje gledališke produkcije, ki za obsceno razglasi vse, kar ne ugaja podobi večinsko sprejemljivega. Bolj je nekaj naravno (da ne rečem človeško), manj ima v osrednjih gledaliških prostora.

***MandićCirkus* rezonira kot delna iteracija predhodnega in ga predvsem zaznamuje estetika zazankanosti, neznosnega, napornega, izčrpavajočega loopa, ki sproti pobira in na dramaturški kup postavlja fragmente replik nekdanjih performerjevih vlog.**

*MandićCirkus* je v odnosu do *MandićStroja* žanrsko v resnici skrajno fluiden. Podčrtuje drugačne akcente in specifične (fizičnega) uprizarjanja, obenem pa izhaja z iste idejne podlage. Nadaljuje s konceptom skorajda fordističnega nizanja vlog (od leta 1996 se jih je nabralo več kot devetdeset), a hkrati namenoma ne predstavi popolnoma vseh. *MandićCirkus* rezonira kot delna iteracija predhodnega in ga predvsem zaznamuje estetika zazankanosti, neznosnega, napornega, izčrpavajočega loopa, ki sproti pobira in na dramaturški kup postavlja fragmente replik nekdanjih performerjevih vlog. Mandić se v to (samo)arhiviranje počene s prepoznavno kategoričnostjo fizične skrajnosti, ekstremnih pospeškov, že skoraj atletskim povzemanjem preteklosti. V večini scen je njegovo telo tako zelo napeto, na trnih in prepojeno z adrenalinom, da precej splošči možnost vnosa psihološkega volumna v posamične vloge.

Prispodoba nenehne hiperprodukcije ga zapeljuje v samouničenje in pregorelost (s te perspektive je *Cirkus* veliko bolj *stroj* kot *Stroj* sam), s katerima pa se, vsaj tako se zdi, na prvem mestu navdihuje. Mazohistični nastavki, ki se najbolj očitno berejo v brutalni repetitiji Mandićevega zaletavanja v provizoričen zid, vsakič ko nastopi nova vloga/uprizoritev iz avtobiografije, namigujejo na dobesedno ali pa inscenirano zasvojenost z robnim, z bolečino, s tveganjem. S tovrstnim ponazarjanjem razpira lino užitka, ki se napolni vsakič, ko zasluži (za)čudenje občinstva in se približa definiciji ekscentrika. Vsak zalet v zid stimulira hipni potop v drugo vlogo/lik, kadar pa s pravočasnim odzivanjem »zataji« tudi zid, se vanj kot scenski element vnese dodatna predmetna »osebnost«, objekt preide v subjekt, od katerega je performer odvisen prav toliko kot obratno.

**Čeprav je performans kot tak ultimativen v nujnosti izvajalčeve pripravljenosti, kondicije in zbranosti, ga morda prav zato prikrajša za občutnejše vnose ranljivosti, ki se ne bi kazala v prehajanju »prepovedanih« meja, temveč v intimnejšem odnosu do materiala/materialov in osebnega stališča do likov. Kar pa se vzporedno s tokom dogajanja na soroden način kljub vsemu dogaja v dramaturgiji gledalcev in gledalk.**

Dramaturški sistem, v katerem se izbrane replike raznovrstnih in številnih vlog medsebojno prelivajo in včasih vstopajo v medsebojno interakcijo, še preden je na nadaljevanje pripravljeno igralčevo telo, najbolj dosledno ohranja narativnost *MandićStroja*, a je *MandićCirkus* v svoji variaciji občutno bolj mehanski in manj interaktiven, predvsem pa vizualno manj »atraktiven« in opremljen z le redkimi rekviziti iz predstav. Z nenehno sugestivno in gromko zvočno podlago Sama Kutina, sterilnimi snopi svetlobe (Bojan Jablanovec, Mojca Sarjaš) in tako rekoč izpraznjenim odrom je vanj zarezana surova podoba, ki pa jo nekako posnema tudi distančna pozicija Mandića. Čeprav je performans kot tak ultimativen v nujnosti izvajalčeve pripravljenosti, kondicije in zbranosti, ga morda prav zato prikrajša za občutnejše vnose ranljivosti, ki se ne bi kazala v prehajanju »prepovedanih« meja, temveč v intimnejšem odnosu do materiala/materialov in osebnega stališča do likov. Kar pa se vzporedno s tokom dogajanja na soroden način kljub vsemu dogaja v dramaturgiji gledalcev in gledalk. Nizanje naslovov uprizoritev od leta 1996 razpira metodologijo kolektivnega časovnega stroja, saj se istočasno s performerjevimi vskoki v pretekle vloge zdrzne tudi naš spomin na določeno predstavo, ki pa je izjemno fenomenološko bogat, saj ne gre le za retrospektivo dogodka, pač za naša splošna življenjska stanja v tistem obdobju. Če v performansu ne bi bile navzoče napovedi uprizoritev, torej uvodi v posamezne vloge, bi to z gledalskega vidika celoten dogodek zavihtelo v popolnoma drugo orbito percepcije.

**Izvedbeni ekscentrizem je tokrat samodejno uvedel tudi eskapizem. Navsezadnje performans z inserti vseh 90+ (skoraj v celoti) moških vlog ni posegel po (samo)kritični refleksiji nanje. Verjetno ne, ker ne bi želel, pač pa, ker je ni potreboval.**

Vnovična levitev Marka Mandića, ki prek reproduciranja vlog tokrat samosvoje reproducira tudi performans izpred desetih let, priča o njegovem neusahljivem izvajalskem in osebnostnem eliksirju, ki sega onkraj odrskih prizorišč. Včasih se zazdi, da ga moramo videti šele zunaj fikcije, v civilu, da zares ozavestimo, kaj vse je v gledališču pravzaprav že prenesel, presegel, premobil in premagal (pre-Mandić). Potencial povezovanja *MandićCirkusa* z realno klimo, zgodovino in širšim družbenim stanjem z vsemi njihovimi nevidnimi in ponotranjenimi mehanizmi pa je tako rekoč neizbežen. Izvedbeni ekscentrizem je tokrat samodejno uvedel tudi eskapizem. Navsezadnje performans z inserti vseh 90+ (skoraj v celoti) moških vlog ni posegel po (samo)kritični refleksiji nanje. Verjetno ne, ker ne bi želel, pač pa, ker je ni potreboval. Vloge je zaznamovala vsebinska in pomenska suverenost ne glede na kraj in čas nastanka, žanr ali ustvarjalno okolje. Tudi tovrstno dobrodošlo (sociološko/teatrolško) dimenzijo obravnave uprizoritvene scene in domače kot tudi svetovne dramatične nam je nevede zagotovil *MandićCirkus*. Le kaj bi nam razkrila identična reprezentacija ženskih vlog?

**ZALA DOBOVŠEK**

je dramaturginja, gledališka kritičarka in (samozaposlena) docentka na AGRFT.