

Presunljiv vizualni argument

Olja Grubić: *EXTIMA: Metastaze svobode*. Datum ogleda 12. 6. 2024.



Čeprav ohranja značilno avtorsko poetiko, je performans *Metastaze svobode*, tretji del štiriletnega projekta (pod skupnim naslovom *EXTIMA*) avtorice **Olje Grubić**, občuten odmik od prvih dveh delov, *Rodovitna prst* in *Golo življenje*. Če je v prvih dveh delih avtorica prevpraševala načine reprezentacije narave in naravnega, najprej v navezavi na žensko telesnost, nato pa še v navezavi na industrijsko prehrano, se tokrat loteva tematike *svobode*, ki se zaradi svoje abstraktnosti lepo sklada z avtoričinim izvirnim vizualno-konceptualnim pristopom. Poleg tega se tretji del od prvih dveh razlikuje v načinu vzpostavitve odnosa do gledalcev: če smo gledalci v prvih dveh delih predvsem *opazovali* (v prvem delu s ptičje perspektive, v drugem delu od blizu), smo sedaj vključeni ali pa vsaj neposredno nagovorjeni.

V mali dvorani Španskih borcev se v petih krajših prizorih izrisuje nekakšen »vizualni argument«, ki je presunljivo jasen in minimalističen, čeprav ohranja notranjo kompleksnost, ki ni toliko vzrok za relativizacijo »argumenta« kot posledica dodelane vizualne metaforičnosti. Če je v prvih dveh performansih prevladovala pollockovska *neposrednost*, podkrepljena z idejo dela v nastajanju (v drugem delu je denimo pred nami nastajala impresionistična umetnina iz različnih zelenjavnih in drugih prehrabnih dobrin, ki so jih performerji v ustih zmleli v slikarske barve), je tretji del *posredovan* (tako z našo udeležbo kot tudi z asimetričnim zaporedjem »premis«); če so performerji v prvih dveh delih predvsem vztrajali pri ponavljanju istih dejanj, zdaj izvajajo številna različna dejanja, ki so asimetrična v smislu, da so vezana na različne rekvizite in na različne odrske postavitve, vendar se kljub temu medsebojno spajajo, implicirajo in progresivno dopolnjujejo.

Ko vstopimo v dvorano, glasbenika (**Andrej Fon in Vid Drašler**) z nenavadnimi pihalnimi instrumenti proizvajata zvok čivkanja, medtem ko performerji (**Barbara Kukovec, Lana Zdravković, Loup Abramovici in Olja Grubić**) nepremično sedijo v zadnjem delu dvorane in brezizrazno zrejo v nas. Ko se vsi posedemo, glasbenika nadaljujeta s proizvajanjem čivkanja, ki postaja vedno glasnejše, medtem ko se performerji uležejo na trebuh in začnejo pihati v ptičja peresca, postavljena prednje. Ob pihanju začnejo tudi sami žvižgati, kar izpade humorno: ne le zato, ker se žvižganje zdi kot nenameren in spontan stranski učinek njihovega pihanja, ampak tudi zato, ker se (ne toliko čudovito kot) *čudno* spoji s čivkanjem glasbenikov, v sozvočju s katerim tvori nenavadno zvočno krajino »dejanskega« in »simbolnega« čivkanja.

Performerji s pihanjem usmerjajo ptičja peresca, potem pa s plazečim gibanjem v ravni liniji (še en prepoznavni element dosedanje trojice performansov) sledijo njihovem letu, tako da se postopoma pomikajo vedno bližje k občinstvu. Po nekaj minutah pihanja in žvižganja, ko čivkanje (glasbenikov) ne postaja le vedno glasnejše, ampak tudi vedno bolj kaotično in kakofonično, performerji končno dosežejo občinstvo. Čeprav se zdi, da se sploh ne nameravajo ustaviti, da bodo peresca pihali do zadnje vrste in še dlje, se naposled vsak izmed njih zaustavi pred prvo vrsto, prime peresce in ga zatakne enemu izmed gledalcev za čevelj, srajco ali lase. Malo peresce, mala svoboda, prizrčno podarjena.

» **POSAMEZNA DEJANJA PREDSTAVE DELUJEJO KOT KOŠČKI SESTAVLJANKE, KI ZAŽIVI (ŠELE), KO NAS ANGAŽIRA, KO NAS TAKO ALI DRUGAČE PAHNE V NUJNOST OPREDELITVE ALI VSAJ INTERPRETACIJE. A VENDAR SO VIZUALNE TRDITVE ZARADI SCENOGRFSKEGA MINIMALIZMA IN NAČINA VZPOSTAVITVE STIKA Z OBČINSTVOM DOVOLJ KONTEKSTUALIZIRANE, DA JIH NE MOREMO BRATI POVSEM PO SVOJE.** «

To ljubko dejanje se kaj kmalu porazgubi v obilju drugih dejanj, ki postajajo vedno bolj neosebna, vedno bolj napolnjena z različnimi *simboli*, predvsem pa vedno bolj glasna in »vizualno napihnjena«. Potem ko nas performerji okitijo s peresci, izpred štirih aluminijastih posod vzamejo šivanko, na katero je navezana nit, in se na sredini odra postavijo v ravno vrsto. Spet nekaj časa nepremično strmijo v nas, potem pa vzamejo šivanke in se začnejo dobesedno šivati drug na drugega, tako da s šivi medsebojno spajajo posamezne kose svojih oblačil. Ena šiva pri nogah, drugi pri trebuhu, tretja pri rokah; četrta šiva povsod, kjer najde prostor, tako da so po nekaj minutah performerji povsem prišiti drug na drugega. Nato se izza njih začne napihovati ogromna bela blazina, ki je nekako nočemo videti v bližini šivank; a s tem se kopičenje »nevarnih situacij«, ki nas pehajo v stanje nenehne pripravljenosti, šele začne.

S prvim prizorom je v prostoru vzpostavljena glavna smer gibanja (od ozadja odra naravnost k občinstvu), ki se ohranja celoten performans. Vsa dejanja potekajo *po dolžini* male dvorane, v smeri od zadaj naprej (dobro je izkoriščena podolgovitost dvorane), kar vzbudi občutek odnosa (do objektov nasprotne smeri), a tudi ranljivosti, saj sami ves čas sedimo na istem mestu (ker se pač držimo protokola tovrstnega gledanja). Vse se zdi kot v nekakšni prvoosebni videoigri. Če je v prvem prizoru proti nam frfotalo pero, se v tretjem prizoru, potem ko se performerji »zašijejo« in uidejo, proti nam začne *premikati* bela blazina (prej se je zgolj napihovala), ki se čudovito in mehko giblje in guba, a ima *ostre robove*: nekakšen *blob*, lebdeče bitje s tujega planeta, čisti objekt paradoksalnih razsežnosti, ki predstavlja tako nevarnost in ostrino kot lahkotnost in svobodo.

Blob deluje kot napadalec iz kakšnega *animeja*; nezaustavljivo, a komajda zaznavno se giblje proti nam, tako da pomislimo, da bo nazadnje še nas pregnal iz dvorane. Ker se držimo protokola, potrpežljivo gledamo in gledamo, medtem ko iz aluminijastih kozic nenadoma začnejo cvrčati in leteti vroče kokice, ki jih nekateri gledalci v prvi vrsti z veseljem pobirajo po tleh ali pa celo lovijo v usta. Zdi se, da bodo vroče kokice (ali pa olje, v katerem se pečejo) zadele ob sedaj gigantski *blob*, ki še naprej prodira, in ga prebode (morda je to fizikalno laično), a *blob* napreduje: zaustavi ga šele sešitek oblek, ki so ga performerji odvrkli na oder potem, ko so se zašili in ušli.

Po nekaj minutah našega strmenja v premikajočo se blazino, ki se na vse pretege poskuša prevaliti čez sešitek oblek, se na oder vrnejo performerji, ki blazino počijo. V dvorani ostaja le še nekaj ozkih zameglenih snopov svetlobe, ki izmenično osvetljujejo odpihujočo se blazino, plapolajočo v gledališkem vetru. Tišino prekine glasna elektronska glasba, glasno elektronsko glasbo še glasnejše bobnanje glasbenikov: medtem pa poskušajo performerji v ozadju, spet postavljeni v vrsto, oboje preglasiti z žvižganjem.

Posamezna dejanja predstave delujejo kot koščki sestavljanke, ki zaživi (šele), ko nas angažira, ko nas tako ali drugače pahne v nujnost opredelitve ali vsaj interpretacije. A vendar so vizualne *trditve* zaradi scenografskega minimalizma in načina vzpostavitve stika z občinstvom dovolj kontekstualizirane, da jih ne moremo brati povsem po svoje. Strah je zaslužnjil svobodo; komodificirati svobodo je najlažje takrat, ko ljudje bivajo v nenehnem pričakovanju nevarnega dogodka. Pojem svobode takrat izgubi svojo notranjo utemeljitev, se »odlepi od podlage« in postane nekako prosto lebdeč: dobi tržno vrednost na trgu besed in upodobitev, zato nam preostane predvsem dekonstrukcija pojmov in njihovih različnih pojavnih oblik. Performans *Metastaze svobode* se zdi tako jasen in učinkovit predvsem zato, ker dekonstrukcijo izvaja ne le »pred našimi očmi«, ampak tudi tako rekoč na naših telesih, v odnosu do nas.