

VIŠNJA ROGOŠIĆ

Odsjek za komparativnu književnost

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb

PREMA NEZAMJENJIVOSTI: OD AUTENTIČNOGA MATERIJALA PREDSTAVE DO NULTOGA RECEPTIVNOG TIJELA KROZ IZLOG BOBE JELČIĆA I NATAŠE RAJKOVIĆ

Tekst donosi analizu predstave *Izlog* suautora Bobe Jelčića, Nataše Rajković i izvođača, u kojoj se traga za ravnotežom između principa nastajanja, izvođenja i recepcije predstave. Ključan za sva tri procesa jest parametar autentičnosti – u pristupu materijalu predstave manifestira se prihvaćanjem toga materijala onakvim kakav jest, u glumačkoj izvedbi pronalazimo ga, primjerice, u praksi “slušanja” partnera, a u recepciji se javlja osvještavanjem/oprisutnjavanjem gledateljskih alata.

Ključne riječi: *Izlog*, Bobo Jelčić, Nataša Rajković, skupno izmišljanje, autentičnost, nulto receptivno tijelo

I

U nizu eksperimentalnih neoavangardnih izvedbenih žanrova koji su 1970-ih godina stekli legitimitet (poput ambijentalnoga kazališta) ili počeli polako blijediti (poput hepeninga) pojavio se i specifični kolektivni pristup stvaranju kazališnih predstava. Taj je pristup povezoao stvaranje ukupnoga materijala predstave “iz ničega” (bez prethodno postojećega dramskoga teksta, scenarija, koreografskoga zapisa i sl.), s dehijerarhizacijom kazališne skupine, odnosno relativizacijom pojedinih stvaralačkih funkcija u njoj, zbog čega svi pojedini sustvaratelji mogu sudjelovati u svim željenim fazama i oblicima rada na predstavi ili barem teže takvoj stvaralačkoj slobodi. Izvedbena vrsta koju ću u nastavku teksta nazivati skupno izmišljenim kazalištem,¹ a u njoj primijenjeni proces stvaranja skupnim

¹ U hrvatskoj kazališnoj terminologiji pojmu skupnoga izmišljanja srodan je pojam *kolektivne*

izmišljanjem, do danas se razvila u prepoznatljivo i žanrovski raznovrsno područje koje je po svojoj otvorenosti ekvivalentno međutnosti prakticiranoj u umjetnosti performansa. Naime, umjesto da privilegiranost jednoga znakovnoga sustava pokuša prevladati ravnopravnom suprisutnošću i međupovezanošću različitih znakovnih sustava koji ga mogu tvoriti (primjerice poput *Gesamkunstwerka* Richarda Wagnera ili kazališta okrutnosti Antonina Artauda), performans opstaje “na presjecištu drugih umjetnosti poput plesa, glazbe, slikarstva, arhitekture i kiparstva” (Féral 1996:207) te u pojedinim žanrovima poput video performansa, bodiartističkoga performansa ili trajnoga performansa (*durational performance*) slobodno privilegira pojedini medij, slijedi pojedine zakonitosti, ostvaruje se u pojedinoj formi, prakticirajući tako izražajnu usporednost na razini cjelokupne vrste, a ne jednog njezina ostvarenja. S obzirom na to da ga određuje samo činjenica zajedničke proizvodnje predstave, a ne npr. zadani predložak ili estetički okvir, i skupno izmišljeno kazalište jednako je slobodno u posudbi različitih

režije (Blažević 2007a:164–167), posebno aktualan 1970-ih godina, s kojim se samo djelomično preklapa s obzirom na to da tu i dramski tekst, odnosno njegovo uprizorenje, može biti početna točka rada kolektiva. Nešto dalje jest pojam *ko-režije* koji označava redateljsku suradnju dvaju umjetnika kao stepenicu između individualnoga i skupnoga rada (Violić 2004:173). Tome se može pridodati i pridjev *autorski* kojim se obično opisuju predstave koje se nisu razvile iz nekog tekstualnog predloška ili gdje funkciju autora teksta i režije ili koreografije obavlja ista osoba, iako može biti riječ o samostalnim autorskim projektima, onima koji su izvedeni u tandemu ili u kojima je sudjelovala čitava skupina autora (usp. <http://www.hnk-split.hr/Marulicevi-dani/22.-Marulicevi-dani/Rijec-izbornice>; http://www.zar-ptica.hr/hrv/nagrade_festival.asp; http://www.matica.hr/Vijenac/vijenac425.nsf/AllWebDocs/Staklo_individualne_propusnosti; pristup 17.04.2012.). Stvarajući naziv skupno izmišljeno kazalište oslonila sam se na više termina iz engleskoga jezika s obzirom na to da se vrsta pojavila i razvila u snažne scene upravo na tome govornome području. Riječ je o pojmu *devised theatre*, koji bi se doslovno mogao prevesti kao *izumljeno kazalište*, a “kad se koristi u nekazališnom okruženju sugerira umijeće stvaranja unutar datih okolnosti, planiranje, izgradnju zapleta, pronalaženje, a usput i izumljavanje”. Uz njega je važan termin *collective creation* koji u prijevodu znači *kolektivnu kreaciju*, ali može uključiti kreativnu specijalizaciju, odnosno pojavu dramaturga i redatelja u “procesu akumulacije i centralizacije” (Pavis 1998:62–63) te “naglašava stvaranje materijala *ex nihilo*” (Heddon i Milling 2006:2–3). Uz to se često javlja i pojam *collaborative creation/theatre* (Govan, Nicholson i Normington 2007:4; Bicât i Baldwin 2002), gdje prva riječ sintagme koja u prijevodu znači *suradnička kreacija/kazalište* sugerira “pregovaranje o razlikama, a ne nameće više-manje strogi okvir jednakosti ili ekvivalencije” (Allsopp prema Cvejić 2003). Razlike među njima ponajbolje ističe kanadski teatrolog Bruce Barton pokazujući kako je riječ o različitim kategorijama, odnosno, kako se pojam *kolektivno* odnosi na “zajedničku svrhu i motivaciju, *ideologiju*” skupine, pojam *suradničko* na “samonometni okvir i strukturu, *kontekst*”, a pojam *izmišljanje/izumljavanje* na “usvojene strategije i pravila, *proces*” (Barton 2008:ix). Manje često javljaju se sintagme koje povezuju neke od spomenutih termina, poput *group devised theatre* (grupno izumljeno kazalište), *collaboratively devised theatre* (suradnički izumljeno kazalište) ili one sličnog značenja, poput *ensemble-based work* (rad ansambla). Probirući među iznesenim primjerima nazivom *skupno izmišljeno kazalište* nastojim istaknuti dvije karakteristike vrste koje smatram ključnima: zajedničko stvaranje cjelokupnoga materijala predstave s jedne strane, i važnost procesa stvaranja što implicira čestu nedovršenost i otvorenost skupno izmišljenih predstava, s druge. Ako drukčije nije navedeno, svi prijevodi s engleskoga jezika su moji.

žanrovskih odrednica, izvedbenih formi, medijskoga oruđa itd. od predstave do predstave, čime zrcali otvorenost procesa stvaranja. Kazališnoj teoriji, povijesti i kritici, međutim, ta sloboda predstavlja poseban izazov jer puna percepcija, razumijevanje, problematiziranje i arhiviranje krajnjega proizvoda i njegovih sastavnica (npr. odnosa izvođača prema ulozi, smještanja predstave u prostor, žanrovskoga izbora, interakcije s publikom itd.) postaju nemogući bez uvida u proces nastanka predstave – proces čije faze, metodološke odrednice i trajanje stvara sama skupina, baš kao i sadržaj svojih predstava. Stoga predstave razvijene skupnim izmišljanjem zahtijevaju da se o njima razmišlja u cjelini – u smislu čitavoga prostorno-vremenskoga niza protoizvedbe, izvedbe i onoga što iz nje slijedi (Schechner 2006:225) i piše paralelno – u smislu pronalaženja odnosa između uzroka i posljedice. S tim uvjerenjem u sljedećemu ću se tekstu posvetiti analizi predstave *Izlog* (2010.), koju redateljski potpisuju Bobo Jelčić i Nataša Rajković i koja je nastala tijekom gotovo jednogodišnjega procesa skupnoga izmišljanja sa skupinom uglavnom amaterskih izvođača. Cilj mi je pokazati kako izvedba *Izloga* povezuje dva vremenski udaljena procesa – nastajanje i recepciju.

II

Oslanjajući se o nazivnik prostorom određenoga kazališta, *Izlog* slijedi već isprobanu matricu po kojoj se okvir stvarnoga uličnoga izloga tretira poput okvira nekoga umjetničkog medija, a sve vidljivo unutar okvira postaje umjetnost. Niz poznatih primjera različitoga stupnja kompleksnosti, pa i različitoga smjera gledanja, otvorila bih onim najjednostavnijim – *ready madeom Ulica* (1964.) britanskoga vizualnog umjetnika Marka Boylea, koji publiku uvodi u trgovinu kroz stražnji ulaz s natpisom *Kazalište* do niza stolica pred plavim zavjesama te joj otkriva prazni izlog izdvajajući njime nerezirani fragment uličnoga prostora.² Neizbježnu dvosmjernost pogleda u sličnome prostornome odnosu naglasit će argentinska socijalno angažirana umjetnica Graciela Carnevale u *Projektu za Seriju eksperimentalne umjetnosti* (1968.), kojim istražuje pritisak što ga prisilna izvedba čini na publiku prijevarom zaključanu u praznome prostoru sa staklenim zidom, “glumce (...) bez izbora (...) silom primorane da sudjeluju” (Carnevale prema Bishop 2006:119). Usložnjavanjem ovoga principa mađarsko-američki *Squat Theatre* u predstavi *Posljednja ljubav Andyja Warhola* (1978.), uprizorenoj u prizemnome prostoru čiji je pozadinski zid prekriven prozorima koji gledaju na ulicu, razotkriva napetost uzajamnih pogleda subjekata u publici i objektiviranih izvođača i prolaznika, odnosno *vice versa*, uz finalno prizivanje iluzorne cjelovite slike sebe zakrivanjem prozora ogledalom (Shank 1982:182-189). Primjere navodim ciljano jer zagrebački *Izlog* kreće upravo iz boyleovskoga osvještavanja

² Usp. <http://www.boylefamily.co.uk/boyle/texts/index.html> (pristup 27.10.2011.).

činjenice da puko gledanje kroz izlog zadovoljava “osnovne gabarite” kazališne predstave slijedom prirodne sklonosti gledatelja da i svakodnevicu organiziraju u neku priču (Jelčić, u razgovoru 23. 2. 2012.). Jelčić i Rajković do temelja predstave dolaze i sami sjedeći u uličnome izlogu bara, a tu prvobitnu situaciju udvajaju smještanjem gledatelja u prazni prizemni poslovni prostor u Tratinskoj 52 s pogledom na raskrižje vodoravne Tratinske i okomite Gorjanske ulice. Kako se predstava odvija uz danje svjetlo, pitanje o tome koja je od svakodnevnica što podbočuju staklo izloga zapravo predstava – implicitno postavljeno režiranim fotografiranjem publike s ulice ili nepredviđenim zagledanjem prolaznika u skupinu ljudi koja poslušno sjedi u praznome izlogu – preuzima funkciju prologa. Konačno, postupnim otkrivanjem redateljskih intervencija kojima se s jedne strane (stakla) modelira ulični život, a s druge emancipira gledanje, *Izlog* uvodi rizik u oba prostora zbivanja.

Kao i u nekoliko drugih zapleta koji su proizašli iz skupnih radionica Jelčić i Rajković,³ fiktionalna se radnja *Izloga* na neki način iscrpljuje predstavljanjem likova predstave, odnosno konačnim transferom *drugoga* u *prvi* plan. Nekoliko minuta sjedenja u izlogu približava nam uokvireno mjesto radnje – raskrižje u zagrebačkome kvartu Trešnjevka – te očekivanu scenografiju koju čine zgrade s uličnim trgovinama, stupovi ulične rasvjete, pješački prijelaz, automobili i tramvaji u prolazu itd. Prva uočljiva radnja jest pojava mlade izvođačice koja energično prelazi preko ceste, približava se pločniku pred izlogom tretirajući ga kao svoj privatni prostor, a potom se u njemu svlači u donje rublje, odijeva “kućnu” odjeću i uzima šalicu s napitkom. Neopravdani skok u ponašanje na javnome mjestu koje bi Erving Goffman nazvao okultnom zaokupljenošću jer je neuobičajeno, a njegovi su nam razlozi netransparentni (Goffman 1966), u *Izlogu* preuzima funkciju retoričke konvencije gašenja svjetla u auditoriju i (danas nešto rjeđeg) otvaranja zastora koji signaliziraju početak fiktionalnoga života scene. Slijedi razvoj “labavoga” zapleta koji uključuje višeplansko prepletanje nekoliko sporednih paralelnih svakodnevnica: djevojka sa šalicom koja šeta raskrižjem zaustavljajući prolaznike i “skupljajući lijepe riječi”, starica koja teškim hodom više puta odlazi do kontejnera kako bi bacila smeće, sredovječni muškarac koji popravlja automobil parkiran pred izlogom, djevojka s djetetom koja povremeno priča s ostalim likovima prenoseći publici njihove zdravstvene tegobe. Umetnuta između njih raskrižjem se širi glavna radnja – postupno okupljanje svatova s mladom i mladoženjom uz niz uličnih susreta pa čak i s jednom tučom. Svatovi se konačno približavaju izlogu sve agresivnije zahtijevajući od publike da ga napusti, a zbivanje kulminira mladoženjinim prividnim penjanjem na krov zgrade u kojoj

³ Predstava *Usporavanja* (1999.), primjerice, prikazuje što radi obitelj poslije ručka; *Radionica za šetanje pričanje i izmišljanje* (2003.) upoznaje publiku sa svakodnevicom stanovnika dubrovačkih predjela Mrtvo zvono i Sveta Marija; *S druge strane* (2006.) izlaže psihofizičke probleme usamljene medicinske sestre te njezin odnos sa sinom, susjedom i dobrom prijateljom.

publika sjedi. Trenutak krize potcrtava naizgled nemotivirani govor starijega svata upućen publici o stanju u hrvatskome društvu u kojem smo “svi mi globalno najebali” da bi se radnja potom prenijela u unutrašnjost izloga, iz kojega u pomoć mladoženji pristizhe novi izvođač s ljestvama. Predstava uvučena u prostor publike približava se kraju dugom pričom glumca “spasitelja” koji publici objašnjava problematičnu situaciju mlade i mladoženje, apsurdnu činjenicu da “ima 52 prazna dućana u Tratinskoj, a ja ne mogu imat’ ništa u svom dućanu” i želju da se sve dogodi tako “da to bude kao ništa, ništa, ništa, i na kraju, ono – jebote... To je život”. Uz tihu glazbu s mobitela ostavljenoga u uglu izloga želja mu se pretapa u uprizoreni *tableau*, obiteljsku sliku muškarca i žene s djetetom koju sam namješta s vanjske strane stakla, a kojoj se postupno pridružuju i ostali izvođači. Preuzimajući od glazbenoga kazališta finale s pjesmom, a od ambijentalnoga prožimanje fikcionalnoga i realnoga prostora, *Izlog* završava ulaskom svih izvođača u prostor publike uz višestruko skupno pjevanje prve strofe pjesme *Kad procvatu u proljeće jabuke*:

Kad procvatu u proljeće jabuke
ja se sjetim jedne divne djevojke.
Znaš li, majko, da je bila ljepša nego zlatna vila,
kao bijeli golubi tako smo se voljeli.

Potvrđujući svoje prepoznatljive estetičke smjernice ovo fikcionalno siromaštvo scenskoga zbivanja bez posebnoga “dramskoga” uzbuđenja, intelektualnih intriga i spektakularne realizacije, Jelčić i Rajković zgušnjavaju na metateatarskoj razini intermedijalnom igrom elemenata koji su ekstrahirani iz likovne umjetnosti i filma, a potom pokazališteni. Predstava počinje kao prostorom određeni rad, ali smještanjem publike s unutrašnje strane vodoravno položenoga transparentnoga pravokutnika priziva modernističku likovnu pretpostavku o okviru po kojoj recipijent ignorira zid, promatra samo ono što je unutar okvira i nijemoj slici (staklo izloga značajno prigušuje zvukove ulice) osigurava autonomiju u odnosu prema vlastitomu kontekstu (Fried prema Kaye 1994:27). Kretanje prolaznika i prometa istodobno uvjetuje izlijevanje ovoga dinamičnog “slikarskog platna” u svakodnevicu – poput akcionih radova Jacksona Pollocka, čije “četiri strane (...) predstavljaju naglo napuštanje aktivnosti, koju naša mašta neodređeno nastavlja izvan njih, kao da odbija prihvatiti artificijelnost ‘kraja’” (Kaprow 2003:5). Odjeke svoga finala *Izlog* pronalazi u rastućemu valu participatornih radova suvremene umjetnosti primičući se sve više društvenoj situaciji koja je definirana kao umjetničko djelo (Bishop 2006). Međutim, na tragu izjave Bobe Jelčića kako je predstava “carstvo (filmskoga – op. V. R.) drugoga plana” kojim vladaju “ljudi koji ne moraju nužno biti glumci, ali moraju imati neku pojavnost koja u tom smislu nešto znači” (Jelčić, u razgovoru 23. 2. 2012.), okvir izloga može se interpretirati i kao stalno svojstvo filma što redateljima otvara mogućnosti izgradnje priče pukim “izborom” prizora te igre s napetošću između vidljivoga

i nevidljivoga sadržaja. Statičnost “kamere”, odnosno gledateljeva oka, *Izlog* kompenzira kompozicijskom dinamikom pa se radnja najčešće odvija istodobno ili naizmjenično u srednjem kadru (kad su izvođači tik do stakla) ili u polutotalu (kad su izvođači na pločniku s druge strane ceste) koji se izmjenjuju “kretanjem po osi objektiva”, odnosno prelaženjem izvođača preko pješačkog prijelaza pred izlogom. S obzirom na prometnost Tratinske ulice dominantna je kompozicija ipak horizontalna, iako je redatelj razbijaju i povremenim dijagonalama (poput penjanja mladoženje na krov zgrade pri čemu nestaje prema gornjem desnom kutu ili izranjanja ženskoga lika koji na koljenima preklinje publiku da napusti “njihov” prostor iz donjeg lijevog kuta). Posebno vizualno iznenađenje, pak, predstavlja prolazak tramvaja, koji zbog svoje veličine potpuno zakriva pozadinski plan i poput nenajavljene i proizvoljno umetnute montažne zavjese “briše” svaku radnju koja se u tome trenutku tamo odvija (Peterlić 2000). Spomenute likovno-filmske formalne asocijacije prate i kazališne igre formom pa možemo jednako opravdano tvrditi kako se predstava iz perspektivne slike uokvirene renesansnim proscenijskim lukom, koja se smanjuje prema dubini zavoja Gorjanske ulice, sve više pomiče prema transparentnome četvrtom zidu što ga (realizacijom metafore o rušenju konvencija) izvođači u jednom trenutku pokušavaju čak i fizički probiti kako bi ušli u prostor publike. Završetak predstave očekivano zahvaća i gledatelje zajedničkim izvedbenim prostorom ambijentalnoga kazališta gdje su granice definirane performativno, aktivnostima svih suizvođača,⁴ a s obzirom na prepletanje režirane radnje i realne urbane slike, čitav taj pomak odvija se u sjeni postdramske igre s nesigurnošću oko toga koje zbivanje pripada kojoj domeni – umjetnosti ili životu.

Na tragu pojačane hibridizacije umjetnosti (posebno onih izvedbenih) posljednjih dekada 20. stoljeća, i pokušaja da se promisli tok njihove zajedničke povijesti početkom 21. stoljeća – primjerice novim žanrovima poput obnovljene izvedbe ili organizacije poput njujorškoga *Instituta Performa*⁵

⁴ Ovaj prijelaz od distanciranoga apolonijskoga promatranja svijeta čija je “prividnost” – ovdje u smislu fikcionalnosti, artifičnosti i proizvedenosti – sugerirana okvirom i staklom izloga, prema postupnome dionizijskome stapanju s prostorom i svijetom izvedbe u posljednoj ambijentalnoj sceni *Izloga* gdje kroz komunikaciju s glumcem i publika postaje “umjetničko djelo” (Nietzsche 1997:27-31), potvrđen je i tematski. Tako gledatelje vodi od promatranja nepoznate prolaznice, preko obiteljske krize tijekom vjenčanja do intimne ispovijesti izvođača koji publici priča pozadinu onoga čemu svjedočimo, konačno pokazujući i sliku vlastite obitelji.

⁵ Inicijativu preuzima relativno mlado, dinamično i fleksibilno područje umjetnosti performansa težeći institucionalizirati teško stečeni legitimitet prisvajanjem brojnih disciplina i medija kojima se “slobodno služi (...) za prikupljanje materijala” (Goldberg 2003:7). Pri tome historijske temelje pronalazi u vizualnoj umjetnosti jer većina umjetnika performansa dolazi iz toga područja, a infrastrukturni oslonac u muzeju, kao odgovarajućoj instituciji. Međutim, jednu od temeljnih metoda arhiviranja – ponavljanje izvedbe – preuzima od kazališta, iako ona i u svojoj najuspješnijoj varijanti predstavlja uvijek neuspješno “djelovanje s nestajanjem” u odnosu prema izvorniku (Peterle 2009:112). Afirmacijom žanra *reenactmenta* približava se ne samo kazališnoj ponovljivosti

– opisana intermedijalnost *Izloga* ne teži dijalektičkoj diskrepanciji koja bi testirala različitosti pojedinih medija. Štoviše, sažeto izlaganje kretanja od vizualne percepcije do kakve-takve tjelesne participacije ovdje je ne samo u službi izgradnje umjetničkoga djela harmoniziranih scenskih jezika nego i *oprisutnjavanja* gledateljskih alata koje recipijent aktivira po potrebi, a čime se održava ravnoteža s principom *autentičnosti* kojim redatelji reguliraju pristup “sirovu” materijalu predstave. Kako bih uputila na tu usklađenost proizvodnje i recepcije predstave, analizirat ću ih redom.

III

Pojam autentičnosti⁶ kao ključni regulacijski parametar stvaralačkoga rada Jelčić i Rajković ovdje predstavlja novu interpretaciju Grotowskijeve redukcije kazališnoga čina na njegove neizbježne komponente i Artaudovoga inzistiranja na kazalištu u kojem izvođač “ne ponavlja dva puta istu kretnju nego pravi kretnje” (Artaud 2000:12). “Autentičnost kao nešto što je zapravo tako”, reći će Jelčić (Jelčić, u razgovoru 23. 2. 2012.). Umjesto da ogole kazališni čin na njegov ontološki kostur koji u Grotowskoga čine glumac, gledatelj i njihov odnos, “umjetničku kleptomaniju” “bogatoga kazališta” (Grotovski 1976:18) nadilaze koncentriranjem na ono što se u određenome izvedbenom kontekstu već može pronaći. Istodobno, ako već ne mogu ostvariti čistoću jednostavne prisutnosti jer je ona načeta u svojemu podrijetlu – predstavljačkoj situaciji (Derrida 2007:264), okvir predstave prekrivaju okvirom *priznanja* da je nešto “takvo kakvo jest ne srameći se reći da je to takvo kakvo jest” (Jelčić, u razgovoru 23. 2. 2012.). Uvođenje kazališne “konkretnosti”, odnosno “opazivosti” kazališnoga znaka (Lehmann 2004:125-127) za njih je širenje sadržajne razine predstave prema njezinim temeljima, ali ne i odustajanje od kazališne fikcije koju jednostavno odlučuju regulirati novim konvencijama autentičnosti – konvencijama prema kojima predstava “implicira vezu sa svijetom ljudskoga djelovanja kojega je kazalište samo dio” (Burns 1972:32). Ta je odluka vidljiva u različitim aspektima njihova rada: specifičnoj “utjelovljenosti” materijala kazališne predstave u izvedbenoj zajednici, pristupu izvedbenomu prostoru i konačno odnosu prema publici.

Bavljenje “pronađenim” započinje okupljanjem izvođača/suautora predstave vezanih uz odabrani stvaralački kontekst – u ovome primjeru desetak članova

pokušajem dokumentiranja prošlih performansa u *obnovljenoj* izvedbi, nego i “interpretaciji s potpisom” redateljskoga kazališta problematizacijom svoje izvedbene prošlosti u *rekonstruiranoj* izvedbi, kako ih razlikuje Astrid Peterle (Peterle 2009:110).

⁶ U ranijoj fazi rada krajem 1990-ih Jelčić i Rajković govore i o “novom realizmu” koji “je istovremeno i realističan (ne realan!) i poetiziran, teatralan ili možda najbolje: ironičan. Svaka realistička situacija, ili najjedostavnija emocija, sagledava se iz nekoliko različitih perspektiva” (Jelčić, prema Blažević 1998:27).

planinarskog društva *Grafičar* od kojih su neki članovi amaterske kazališne družine *Pentravci*⁷ koja djeluje u Centru za kulturu Trešnjevka, stanarke Doma za starije i nemoćne osobe Trešnjevka, jednoga profesionalnoga glumca koji je član ansambla Gradskog kazališta “Trešnja” i nekoliko amatera koji jedini nisu izravno povezani s mjestom radnje predstave.⁸ Usmjeravanje stvaralačkoga procesa postojećim potom se nastavlja prigodom razvijanja sadržaja predstave⁹ jer ga Jelčić i Rajković podređuju načelu *nenasilja* koje su usvojili u radu na dramskoj predstavi *Garaže* 1994. godine u Gradskom dramskom kazalištu “Gavella”, uvidjevši prednost integriranja glumačkih osobnih emocija, raspoloženja, stavova ili aktualne životne situacije u ulogu, pred njihovim potiskivanjem tijekom konstruiranja fiktivnoga lika.¹⁰ Upravo ih ta plodnost prilagođavanja dramaturško-redateljskih zahtjeva i rješenja izvođačkim osobama i trenutnim stanjima upućuje prema izvođačem određenom postupku skupnoga izmišljanja te već od prve skupno izmišljene predstave *Promatranja* (1997.) počinju istraživati postupnu izgradnju lika “iz dijelova sebe, unutar sebe” (Jelčić, prema Blažević 2007:254). Tako se os lika obično otkriva u spomenutim razgovorima redatelja s pojedinim izvođačima “o određenim temama iz njihovog privatnog života” (Gotovac 2009:246), a potom mu se konture učvršćuju “susretima” s drugim izvođačima i dvojnim te skupnim isprobavanjem dodatnih scena – bilo da ih zadaju redatelji ili ih izvođači traže sami kako bi povećali raspon iskustava što su, poput repertoara lika u komediji dell’arte ili njegove biografije u Stanislavskijevu Sistemu, puno brojnija od onih prikazanih unutar predstave. “Zato je važno da imena glumaca i njihovih likova budu jednaka”, tvrdi Jelčić, “(o)na ne govore o fikciji, nego o načinu na koji smo radili” (Jelčić prema Blažević 1998:27). Zbog tipa suradnika (uglavnom amateri) i okolnosti izvedbe (odijeljenost i udaljenost izvedbe od publike) pristup izvođačima u procesu skupnoga izmišljanja *Izloga* računa na to da izvođači “više funkcioniraju unutar nekog zadatka ili neke slike ili scene nego što proizvode neki glumački efekt. To u posljedici postaje gluma, ali nije procesno zadano kao gluma nego se tako formira” (Jelčić, u razgovoru 23. 2. 2012.). U konačnoj

⁷ Usp <http://www.pdgraficar.hr/kultura.php> (pristup 12.06.2012.).

⁸ Prema internetskim stranicama Zagrebačkoga kazališta mladih, u čijoj produkciji je realizirana predstava, u *Izlogu* glume Jerko Marčić, Zlata Huljev Biondić, Đurđa Biondić, Nenad Borović, Maja Bosnić, Vjekoslav Domini, Zdenka Gender, Slavica Hruškar, Silvija Hruškar, Krešo Hruškar, Vesna Kobeščak, Slavko Mijalić, Rajka Petrinović, Petra Pokrovac, Marija Poturić, Želimir Sappe, Alemka Sappe, Mladen Šoštarić i Nihad Zlatić, iako se zbog “labavosti” koncepta taj popis može dopunjavati ili mijenjati. Usp. <http://www.zekaem.hr/predstave/izlog/?id=1> (pristup 12.06.2012.).

⁹ Redatelji ponekad prvo osmisle neke od likova oko kojih namjeravaju oblikovati predstavu, a potom odaberu izvođače, dok nekad prvo okupe skupinu – ponekad nepredvidive ili promjenjive veličine poput one *Izlogu* – iz koje potom izrastaju scenski zadatci.

¹⁰ Nataša Rajković, primjerice, navodi primjer nekadašnje “Gavelline” glumice Edite Majić, čije se nezadovoljstvo radom na predstavi posve uklopilo u ulogu “nadrkane kurve”. “Samo si koristio sve što je problem i što bi u normalnoj predstavi išao skrivati i popravljati, nju nagovarati, pa možda je i zamijeniti nekom drugom glumicom jer ti je naporno” (Rajković, u razgovoru 14. 3. 2012.).

izvedbenoj artikulaciji stoga dolazi do pomaka od potpune matrične prema jednostavnoj glumi, kod koje izvođač izvana ponuđenom kontekstu pridružuje neki jasni emocionalni angažman postižući prvi stupanj fikcije (Kirby 1987:6-7), ali je i taj pomak izveden “na osnovu njihovih osobnih pojavnosti” (Jelčić, u razgovoru 23. 2. 2012.).¹¹ Izuzetak predstavlja tek posljednja scena ozbiljnijih glumačkih zahtjeva koju izvodi profesionalni glumac – u predstavi dosljedno nazvan svojim osobnim imenom.

Stvaranje predstave, međutim, ne uključuje samo usvajanje novih principa rada već i pojavu dviju novih zajednica. Ona realna izvedbena formalno se uspostavlja okupljanjem *suradnika* oko projekta, ali se učvršćuje tek integriranjem pojedinih života *likova* – upravo na temelju utvrđenoga metonimijskog odnosa lika i glumca. To svakoj ulozi omogućuje autentično djelovanje na izvedbene partnere, iz čega proizlazi i skladna gluma ansambla, a bilo koju glumačku alternaciju čini krnjom pa se predstave igraju jedino u izvornome postavu, čak i pod cijenu izostavljanja lika (Blažević 2007:263).¹² Jedina koja krši navedeno pravilo rada Jelčić i Rajković – istodobno ga potvrđujući – upravo je predstava *Izlog*. Kako *Izlog* od izvođača ne zahtijeva elaborirane psihološke karakterizacije, oni se (ako je to potrebno npr. zbog spriječenosti izvođača ili olakšavanja izvedbe) međusobno mijenjaju i bez posebne najave ili uvježbavanja scena s redateljima. Lakoća izmjena, međutim, temelji se na pripadnosti svih izvođača istoj amaterskoj glumačkoj družini ili životnoj zajednici čiji se “uigrani” članovi samo integriraju u novi projekt. Riječima Mani Gotovac, “(o)dnosi među likovima uvjetovani su odnosom među glumcima. Tako su i jedni i drugi nezamjenjivi” (Gotovac 2009:248). Usporedno s fiksiranjem izvedbene skupine, strukturiranje svake pojedine uloge odnosom prema ostalima, vodi i prema čvrstoj fikcionalnoj zajednici jer redatelje ponajprije zanimaju društveni odnosi. U ovome je slučaju riječ o stupnjevanoj hipertekstualnoj formaciji jer u predstavi pratimo naglašeno fikcionalnu bučnu skupinu svatova utisnutu u manje primjetno fikcionalnu skupinu ljudi u susjedstvu (djevojka s djetetom, čovjek koji popravljiva automobil, gospođa koja baca smeće) utisnutu u realne stanovnike i prolaznike Tratinske.

¹¹ Riječima Bobe Jelčića: “Ne ideš u psihološku karakterizaciju lika, nego ideš na jednostavne stvari tipa zbog čega čovjek popravljiva auto, koji je to čovjek, kako je odjeven, na koji način se razgovara, na koji način komunicira. Pokrivaš nekakve površnije gabarite, nego što glumac radi” (Jelčić, u razgovoru 23. 2. 2012.).

¹² Predstava *S druge strane* 2012. godine jednom je odigrana s glumcem Goranom Bogdanom, koji je zamijenio bolesnoga glumca Krešimira Mikića, kako bi ju mogla vidjeti skupina francuskih producenata na kratkom boravku u Hrvatskoj. Riječima glumca Nikše Butijera: “kad Krešo (glumac Krešimir Mikić, Butijerov partner u predstavi *S druge strane* – op. V. R.) izgovara te rečenice to me užasno pogađa jer je to (...) postavljeno negdje duboko u nutrini tijela”, dok u slučaju zamjene to postaju “samo rečenice (...) koje su smiješne. (...) ali to nije ta crta” (Butijer, u razgovoru 31. 1. 2012.).

Iako fiktionalne, sve skupno izmišljene predstave Bobe Jelčića i Nataše Rajković ostaju više-manje realistične u svojoj pojavnosti. Za njih je karakterističan izostanak ili nevidljivost šminke, kostime predstavlja svakodnevna odjeća, rekvizite ono što bi se glumcima negdje moglo naći pri ruci, a nizu se pridružuju i ostali znakovni sustavi poput tjelesnoga pokreta, zvuka i svjetla. *Izlog* se, primjerice, igra pri danjem svjetlu jer na ulici, osim svjetiljke poviše izloga, nema reflektora; s utišanim zvukom jer ga ometa staklo, a ne pojačava razglas; u odjeći po kojoj glumce ne možemo razlikovati od prolaznika (s iznimkom mlade u vjenčanici), iako ih izdvaja nekoliko “pirničkih” rekvizita poput harmonike, puške i vjenčanog buketa. Ipak, za autentičnost toga materijala nije ključna reprezentacija osobnih/privatnih informacija (poput stvarnih imena izvođača, njihovih aktualnih stavova, povijesti ili priča), nego prezentnost izvođača u smislu “iskrenosti trenutka u kojem se (glumac) nalazi” (Jelčić, u razgovoru 23. 2. 2012.), čime autori slijede praksu ovdje već spominjanih vitalistički orijentiranih pristupa izvedbi. Pa kako je sadržaj organiziran u relativno čvrstu dramaturšku strukturu – što je redateljima smatraju nužnom za smislenost umjetničkoga djela,¹³ i unutar koje glumačke uloge, unatoč tomu što su sastavljene od privatnoga materijala postaju mreža fleksibilnih partitura – niti ova estetika nije pošteđena određenoga stupnja automatizacije izvedbe. To ju vraća konvencionalnoj problematici ostvarenja unutrašnjih uvjeta za opetovano autentično utjelovljenje uloge na sceni, pri čemu se “obrambena” metoda Jelčić i Rajković uvelike sastoji u *odlaganju* usvajanja uloge, odnosno, “*slušanju*” izvedbenoga partnera (Rajković, u razgovoru 14. 3. 2012.). Aktivnost koja se može izjednačiti s jačanjem izvođačke osviještenosti na temelju koje izvođač reagira na ono što se doista odvija na sceni, umjesto da stalno oživljava već poznatu partituru, posebno je naglašena u praksama koje u prvi plan stavljaju glumu ansambla – dovoljno se prisjetiti koncepta *prisutnosti* Josepha Chaikina (Chaikin 1991) ili napomena o “slušanju čitavim tijelom” vezanih za glumačku obuku *Viewpoints*, koju su iz sustava Mary Overlie razvile Anne Bogart i Tina Landau (Bogart i Landau 2005:32).¹⁴ “Slušanje”, naime, predstavlja afirmaciju snage izvedbene skupine u samoj predstavi, što ponajbolje oprimjeruje *Izlog*. U njemu se izvođači, uklješteni između mizanscenskih zahtjeva, slučajnih prolaznika te automobilske i tramvajskog prometa na gradskome križanju, okreću najbližemu sigurnom osloncu vrlo često govoreći i ponavljajući jedni drugima upute o kretanju *tijekom* same izvedbe, što gledatelji, udaljeni i iza stakla, očekivano doživljavaju kao dio fiktionalne priče (Rajković, u razgovoru 14. 3. 2012.).

¹³ Rajković to potvrđuje prigodom prve izvedbe predstave *Heimspiel*, intervenirajući iz gledališta u scenu s publikom koja je izmakla kontroli i zahtijevajući od glumice “da nastavi s dogovorenim jer je čitava struktura došla u pitanje” (Rajković prema Blažević 2007b:259).

¹⁴ Chaikin svoju glumačku obuku razvija u radu sa skupinom *The Open Theater* (1963. – 1972.), a Bogart u radu s trupom *SITI* (1992.).

Izveden iz jednostavnoga i realnoga vremensko-prostornoga subivanja stvaratelja u skupnome izmišljanju,¹⁵ tretman prostora, kao i drugih sastavnica predstava Bobe Jelčića i Nataše Rajković od kojih se u kazalištu “ne može pobjeći”, utemeljen je u težnji da se bude autentičan, što prije svega znači izbjegavanje umjetne nefunkcionalne scenografije i rad u neznatno modificiranome prostoru – na nepromijenjenom prometnom gradskom raskrižju. Slijedi uspostavljanje izvođača kao ishodišta izvedbenoga prostora na tragu radnih parametara švicarskoga scenografa Adolpha Appije i najpoznatijega voditelja Bauhausove scenske radionice Oskara Schlemmera. Iako se ne bave formalnim istraživanjem fizičkih principa koji reguliraju odnos izvođača i prostora, na pozornici ili izvan kazališne zgrade uvijek se okreću onim prostorima i onim aspektima odabranih prostora osmišljenima po mjeri koju prirodno doživljavamo kao orijentacijsku os – mjeri čovjeka. U *Izlogu* se prelazi preko ceste ili se trči i hoda gradskim pločnikom, penje se ljestvama i vozi u automobilu i tramvaju, susreću se poznanici, okupljaju se svatovi, trči se za djecom, skriva se od kiše. Inzistirajući na “prirodnosti” toga prostora i radnji u njemu Jelčić i Rajković prkose ubrzanome množenju bezidentitetskih urbanih nemjesta te mu pomažu da postane *mjesto* (Augé 2001) jasnih rubova i definirano životnim iskustvom svoje zajednice čiji je idealni “kontejner”. Stoga nije neobično što iskorištavanje izvedbenoga prostora ima i svoje etičko naličje. “Na neki način je i to što ne radimo skupe i materijalno zahtjevne predstave (...) također politički stav”, tvrdi Nataša Rajković (Rajković prema Blažević 2007:248) – koji je ovdje dopunjen politički nepretencioznim oživljavanjem pustoga izloga.

IV

Prilikom akumulacije izvedbenoga materijala *Izlog* se jednako kreće realnim osobnim kao i fikcionalnim putanjama, čemu je analogno stupnjevito lišavanje “tereta” kazališne iluzije u procesu recepcije. Predstava prije svega oslobađa gledatelja okova nevidljivoga kolektivnog tijela koji su mu konačno nametnuti u 19. stoljeću (Bennett 2003:3). Količina svjetla u izvedbenome i gledateljskome prostoru je izjednačena, a gledatelje na njihovu (i međusobnu) vidljivost stalno podsjećaju i ulični prolaznici uglavnom iznenađenim i zaintrigiranim pogledima¹⁶ i izvođači izravnim obraćanjem, pri čemu “zazivaju” svakoga gledatelja ponaosob

¹⁵ Start “iz ničega” gdje prostor, vrijeme i odnosi (manje ili više fikcionalni) između likova (manje ili više fikcionalnih) uvelike definiraju radnju najbolje demonstrira početak njihove predstave *Usporavanja*, koja započinje skupnim glumačkim problemom “Kako početi?”, a nastavlja se određenjem mjesta (“stan”) i vremena (“poslije ručka”) kao okvira u koje se smješta fragment dana scenskih likova.

¹⁶ Posebno je zanimljivo kako prolaznici češće zaintrigirano primjećuju publiku u izlogu nego režirane radnje na ulici, što potvrđuje izvedbenu autentičnost.

(Jelčić, u razgovoru 23. 2. 2012.). Sljedeći je korak osvještavanje recipijentske pozicije i činjenice da se gledateljska pažnja uvijek na neki način strukturira, bez obzira na to je li riječ o manipulativnome ili suradničkome poimanju odnosa prema publici (De Marinis 1987:101). Tako je realistična scena vidljivo uokvirena i “spljoštena”, a postupno sve očitijim komponiranjem mizanscene prema zakonitostima različitih medija i sa sviješću o njenoj vidljivosti iz izloga – “igra na okvir” (Jelčić, u razgovoru 23. 2. 2012.), kao što pokazuje analiza u drugome potpoglavlju ovoga teksta. Štoviše, kraj predstave uvodi igru igrom nastupom glumačkoga komentatora i pripovjedača, dosljedno tjelesno suprisutnoga u prostoru publike i “ispred” slike ulice. Interakcija s publikom, pak, koju izvođači iniciraju u ponekim scenama, počinje odjekivati artificijelnošću jer je svjesno otežana umetanjem staklene pregrade (pa se angažirani govor pred izlogom ili usputne napomene *ad spectatores* čuju samo djelomično ili se uopće ne čuju) ili ograničena unaprijed određenim tokom predstave (pa će izvođači, pokušavajući ući u zaključani izlog, zadržati bijesne reakcije čak i kad ih članovi publike počnu uvjeravati kako “nemaju ključ”). Bobo Jelčić, doduše, ističe neizostavno suautorstvo publike kao i činjenicu da se dvije tradicionalne kazališne “strane” međusobno stalno drže na uzdama (Jelčić, u razgovoru 23. 2. 2012.), no nastojanjem da izmakne potpunoj “izmjeni uloga između glumaca i gledaoca” (Fischer-Lichte 2009:40) *Izlog* tu suigru zadržava u domeni Brechtova osvještavanja procesa predstavljanja i gledanja. Brecht, naime, svojom produkcijskom teorijom epskoga kazališta uravnotežuje odnos između izvođača i gledatelja pretvarajući ih u skupinu izjednačenu konsenzusom o kritičkom sudjelovanju u istom kazališnom činu (Bennett 2003:21-34). Epska drama, istina, pripada tek “maloj pedagogici” s ciljem razotkrivanja “diskrepancije između građanske ideologije i građanske stvarnosti”, no demistifikacijom recepcijskoga procesa (bez zadiranja u npr. prostornu organizaciju kazališne dvorane i uvođenja interakcije) ostvaruje preduvjet za političko djelovanje i pomak prema društvu koje će moći prakticirati učenje igranjem (poučka), a ne gledanjem (epske drame) (Matan 1982:345-346). Pozivajući se opetovano na Brechtovu praksu (Rajković, u razgovoru 2. 2. 2012.), Jelčić i Rajković nastavljaju tragom njegove kombinacije jake osviještenosti o fikciji – koja gledatelja udaljava od gledanoga, i jake humanizacije gledanoga – koja gledatelja približava gledanom identifikacijom s njim (Ben Chaim 1984:67) kako bi proizveli željenu “distanču u kazalištu”.

Iz perspektive društveno angažiranoga kazališta opisani postupci čine se “umekšano” aktivističkima jer ne uznemiravaju publiku pretjerano naglašenom socijalnom, ideološkom ili političkom agendom. Iz perspektive estetike interakcije i participacije, pak, efekt opisanih kazališnih postupaka predstavlja opće mjesto suvremenoga kazališta, pa tako u području skupnoga izmišljanja npr. kasni pedesetak godina za prvom scenom predstave *Mysteries and Smaller Pieces*, u kojoj izvođač *The Living Theatre* nepomično stoji pred gledateljima i nekoliko ih

minuta samo promatra naizgled imun na sve njihove provokacije. Razvoj te estetike, međutim, omogućuje upravo onu vrstu postojanoga i sve rafiniranijega usmjerenja koju možemo iščitati u *Izlogu* jer, kako podsjeća britanska teoretičarka i kustosica Claire Bishop, “(v)iše nije dovoljno reći kako je aktiviranje gledatelja *tout court* demokratski čin” (...) “zadace s kojima se danas suočavamo jesu analizirati kako se suvremena umjetnost obraća gledatelju i procijeniti kvalitetu odnosa u publici koje proizvodi” (Bishop 2004:78-79). Na tragu te misli, upućivanje na realnost kazališne situacije ovdje nije samo stepenica na putu prema značajnijim društveno-političkim ciljevima (“ostavlja iza sebe politički stil, tendenciju dogmatiziranja i emfazu racionalnoga u Brechtovu kazalištu”, Lehmann 2004:41), već se zadržava na prebrzo preskočenoj činjenici da gledatelji posjeduju određenu gledateljsku kompetenciju.

S obzirom na sadržajne dominante predstave, *Izlog* djeluje kao svojevrsni ciljani trening dviju aktualnih receptivnih vještina. Prva je od njih sposobnost uočavanja slojeva teatralnosti u smislu međuigre “stvarnosti imaginarnog” i “specifičnih simboličkih struktura”, kako teatralnost shvaća kanadska teoretičarka umjetnosti performansa Josette Féral (1996:214). Naime, Jelčić i Rajković svjesno umeću slabo vidljivu fikciju u uličnu realnost odabirom nepoznatih (i stoga manje prepoznatljivih) lica za glavne uloge te osmišljavanjem mizanscene koja se u mnogim trenucima (poput bacanja smeća, popravljanja automobila ili susreta na ulici) ne razlikuje od uobičajenih uličnih događanja, a u stapanju tih dviju razina pomaže im i specifična kognitivna navika kazališnoga promatrača da svaku scensku radnju tumači kao namjernu (McConachie 2008:73). Stoga prvi dio predstave – do formiranja prepoznatljive pirničke skupine – proizvodi stalnu zapitanost o tome što od viđenoga doista jest predstava, pri čemu gledatelji mogu imati različite odgovore. Uz to *Izlog* inzistira na djelomičnom profiliranju pojedinih komunikacijskih kanala uvođenjem naglašene neravnoteže između dominantnih znakovnih sustava predstave. Dok se većina zbivanja uprizoruje iza stakla izloga, čime redatelji *Izlog* pretvaraju u “nijemi film u živo” (Jelčić, u razgovoru 23. 2. 2012.) naglašavajući njegove vizualne aspekte nizom strukturalnih postupaka koje posuđuju iz drugih medija, sam kraj predstave je narativan pa nas vraća konvencionalnoj kazališnoj dominaciji govora.

Opisane dvojbe oko fikcionalnosti prikazanoga uglavnom ne nose sa sobom veliku recipijentsku odgovornost, a iznenađenje je kratkotrajno i minimalno. Prebacivanjem s vizualnoga na područje artikuliranoga govora, pak, jedna se “djelomična” informacija zamjenjuje drugom (prethodno smo samo gledali, a sad samo slušamo o onome što više ne vidimo) pa je gledateljska empatija i zrcalna reakcija slabija no što bi bila u kombinaciji zvuka i pokreta (McConachie 2008:71). Tom fizičkom, etičkom i značenjskom nenasilnošću prigodom prilagođavanja i redistribucije gledateljskih kompetencija Jelčić i Rajković ih objavljuju kao, Brechtovom terminologijom, “temelj zdrave regulacije ponude i potražnje”

u kazalištu. Štoviše, njihovim stalnim osvještavanjem gledatelja upućuju na postojanje svojevrsnoga *nultoga receptivnoga tijela* – ovdje se nameće usporedba s predizražajnom razinom glumačkoga nastupa koju uvodi Eugenio Barba¹⁷ – kao stanja pripremljenosti skupa intelektualnih i fizičkih recepcijskih vještina koje se u danoj kazališnoj situaciji mogu koristiti selektivno, naizmjenično i s različitim intenzitetom. “‘Rampa’ se ne pomjera fizički, nego na nekom unutarnjem, intuitivnom nivou. (...) Publiku se prebacuje iz stanja u stanje, od nje se očekuje spremnost na stalnu promjenu odnosa prema prikazivanoj priči i pojedinim likovima”, reći će Bobo Jelčić (Jelčić prema Blažević 1998:25, 27).

V

Utvrđeno metodološko-izvedbeno-recepcijsko ravnovjesje ne bi trebalo biti posebno isticana značajka umjetničkih djela, osim kad dođe do njegova narušavanja, baš kao što i talent, reći će Grotowski, ne postoji, postoji samo njegov manjak “kad je netko na mjestu koje mu – prirodno, očito – ne pripada” (Grotowski, prema Schechner i Wolford 2001:225). Međutim, ako je spomenuto ravnovjesje poznato i očekivano unutar široko rasprostranjenih i uobičajenih načina rada na predstavi, to je zanimljivije i važnije istražiti slijede li i nekonvencionalni stvaralački postupci isti “zakon ravnoteže” te kako. Analiza predstave *Izlog* dala je potvrđan odgovor na to pitanje, pokazavši kako se pažljivo praćenje neposrednih zadataki i zbivanja započeto dijalogom suautora (redatelja i izvođača) tijekom skupnoga izmišljanja predstave nastavilo “slušanjem” partnera tijekom izvedbe, a završilo gledateljevim osluškivanjem vlastitih receptivnih alata. Uz to je uputila na potrebu da se i gledateljska iskustva, vještine i stanja terminološki rasloje – kao i ona glumačka – prije svega zato jer takvu slojevitost od publike očekuju sami autori predstave.

Istodobno, ovim sam člankom pokušala opravdati i dva općenitija razloga njegova pisanja. Prvi je pokušaj da se konkretnim teatrološkim uvidom sustigne tako rado spominjano, a tako malo istraženo preusmjeravanje s proizvoda na proces, koje je u izvedbenoj praksi sve prisutnije od početka 20. stoljeća, jer sam iskreno uvjerena da se bez takva uvida “procesualnija” izvedbena praksa više ne može prihvatiti s odgovarajućim razumijevanjem. Drugi razlog, specifično vezan uz *Izlog*, nastojanje je da se više prostora posveti u svjetskoj, a posebno u Hrvatskoj teatrologiji još uvijek “nejasnom” aspektu kazališnoga “strujnog kruga” – kazališnoj publici. Naime, uz rijetke domaće projekte koji su se bavili

¹⁷ Riječima Marca De Marinisa: “Između *svakidašnjeg tijela* glumca-čovjeka i *imaginarnog tijela* glumca-lika može se dakle uspostaviti tjelesni međustadij (...) to će reći tijelo koje još nije (ili nije više) u prikazivačkoj fikciji, ali više nije (ili još nije), glede svojstva njegove prisutnosti, u čistoj i običnoj svakidašnjici” (De Marinis 2006:166).

ponajprije recepcijom, poput nedovoljno ispitane *Publike za posebne namjene* što ju je inicirao Vilim Matula (Kovač 2009), ili one kojima je publika bila nužna čak i za održavanje pokusa, poput *Eksplisitnih sadržaja* (2010.) Bacača sjenki, *Izlog* gledateljsko iskustvo objavljuje kao neizostavan dio predstave pružajući idealne uvjete za daljnje kompleksnije proučavanje položaja i vizure konvencionalne publike, izvođačke publike i prolazničke publike, odnosno igre i manipulacije tom mrežom pogleda. Zato tragom procesa skupnoga izmišljanja ovu analizu prilažem kao tek jedan od spomenutih pogleda – očekujući da mi ga netko uzvrat.

NAVEDENA LITERATURA

- Artaud, Antonin. 2000. *Kazalište i njegov dvojniik*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Augé, Marc. 2001. *Nemjesto. Uvod u moguću antropologiju supermoderniteta*. Karlovac: Naklada Društva arhitekata, građevinara i geodeta.
- Barton, Bruce, ur. 2008. *Collective Creation, Collaboration and Devising*. Toronto: Playwrights Canada Press.
- Ben Chaim, Daphna. 1984. *Distance in the Theatre*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Bennett, Susan. 2003. *Theatre Audiences*. New York, London: Routledge.
- Bicât, Tina i Chris Baldwin. 2002. *Devised and Collaborative Theatre. A Practical Guide*. Crowood Press: Marlborough.
- Bishop, Claire. 2004. "Antagonism and Relational Aesthetics". *October* 110:51-79.
- Bishop, Claire, ur. 2006. *Participation*. London: MIT Press.
- Blažević, Marin. 1998. "Promatranja Usporavanja. Razgovor s Natašom Rajković i Bobom Jelčićem". *Frakcija: magazin za izvedbene umjetnosti* 8:24-28.
- Blažević, Marin. 2007a/b. *Razgovori o novom kazalištu 1 i 2*. Zagreb: CDU.
- Bogart, Anne i Tina Landau. 2005. *The Viewpoints Book*. New York: Theatre Communications Group.
- Burns, Elizabeth. 1972. *Theatricality*. New York: Harper & Row.
- Chaikin, Joseph. 1991. *The Presence of the Actor*. New York: Theatre Communications Group.
- Cvejić, Bojana, ur. 2003. *Collect-If by Collect-If*. Ljubljana: Maska.
- De Marinis, Marco. 1987. "Dramaturgy of the Spectator". *The Drama Review. TDR* 31/2:100-114.
- De Marinis, Marco. 2006. *Razumijevanje kazališta*. Zagreb: AGM.
- Derrida, Jacques. 2007. *Pisanje i razlika*. Sarajevo: Šahinpašić.
- Féral, Josette. 1996. "Performance i teatralnost: demistificirani subjekt". *Zor: časopis za književnosti i kulturu* 1:207-215.
- Fischer-Lichte, Erika. 2009. *Estetika performativne umjetnosti*. Sarajevo: Šahinpašić.

- Goffman, Erving. 1966. *Behavior in Public Places. Notes on the Social Organization of Gatherings*. New York: The Free Press.
- Goldberg, RoseLee. 2003. *Performans: Od futurizma do danas*. Zagreb: Test!, URK.
- Gotovac, Mani. 2009. "Nesigurne priče". U *Krležini dani u Osijeku 2008*. Hećimović, Branko, ur. Zagreb, Osijek: HAZU, HNK Osijek, FF Osijek, 245-251.
- Govan Emma, Helen Nicholson i Katie Normington. 2007. *Making a Performance*. New York, London: Routledge.
- Grotovski, Ježi. 1976. *Ka siromašnom pozorištu*. Beograd: ICS
- Heddon, Deirdre i Jane Milling. 2006. *Devising Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Kaprow, Allan. 2003. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley, London: University of California Press.
- Kaye, Nick. 1994. *Postmodernism and Performance*. London: The Macmillan Press.
- Kirby, Michael. 1987. *A Formalist Theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Kovač, Mario. 2009. "Tko gleda zlo ne misli. Razgovor s Vilijem Matulom". *Kazalište* 39-40:82-85.
- Lehmann, Hans-Thies. 2004. *Postdramsko kazalište*. Zagreb, Beograd: CDU, TkH.
- Matan, Branko, ur. 1982. *Bertolt Brecht. Dramski tekstovi II*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost.
- McConachie, Bruce. 2008. *Engaging Audiences*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Nietzsche, Friedrich. 1997. *Rođenje tragedije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Pavis, Patrice. 1998. *Dictionary of the Theatre*. Toronto: University of Toronto Press.
- Peterle, Astrid. 2009. "Obnove predstava i potencijal proračunatog neuspjeha". *Frakcija: magazin za izvedbene umjetnosti* 51-52:108-113.
- Peterlić, Ante. 2000. *Osnove teorije filma*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Schechner, Richard i Lisa Wolford, ur. 2001. *The Grotowski Sourcebook*. New York, London: Routledge.
- Schechner, Richard. 2006. *Performance Studies. An Introduction*. New York, London: Routledge.
- Shank, Theodore. 1982. *American Alternative Theater*. New York: Grove Press.
- Violić, Božidar. 2004. *Lica i sjene*. Zagreb: Naklada Ljevak.