

SKUPNO OSMIŠLJAVANJE¹ U DRAMSKOME KAZALIŠTU: *GALEB* ANSAMBLA ZAGREBAČKOGA KAZALIŠTA MLADIH, BOBE JELČIĆA I ANTONA PAVLOVIČA ČEHOVA

Višnja Rogošić

I.

Izvođeci opreku između *dramskoga kazališta* – »uprizorenja i govora na pozornici oponašalačkom dramskom igrom« i *novoga kazališta* – »iskustva, momentuma, ideje, problema, programa, (govornog) čina koji (...) postavljaju izazov alternative, istraživanja, promjene, budućnosti, (...) drugačije vrijednosti« (Blažević, 2012: 97), u knjizi *Izboren poraz*,

¹ Izlaganje sam na skupu održala pod naslovom »*Skupno izmišljanje* u dramskome kazalištu: *Galeb* ansambla Zagrebačkoga kazališta mladih, Bobe Jelčića i Antona Pavloviča Čehova«. Sintagmu *skupno izmišljanje* / *skupno izmišljeno kazalište* koristila sam kao naziv za kreativni pristup / izvedbenu vrstu koja je u engleskome jeziku poznata kao *devising* / *devised theatre*, *collaborative creation*. Međutim, s obzirom na negativne konotacije koje prate glagol *izmišljati* i zbog kojih bi navedeno pojmovlje moglo upućivati na *imaginarno kazalište*, spomenute sintagme promijenila sam u *skupno osmišljavanje* / *skupno osmišljeno kazalište*.

teatrolog Marin Blažević spominje važan međustadij. »Predstava može sadržavati sve formativne elemente dramskog kazališta, a da književno dramskom (...) predlošku ne prilazi na način literarnog kazališta, dakle da obavezno ne respektira i promovira estetske kvalitete verbalne fakture drame te ne prezentira navodnu značenjsku i inscenacijsku intenciju (autora)« (Blažević, 2012: 44-45), što je oprimjereno u različitim varijantama *redateljskoga kazališta*. Međutim, kako nas upućuju opsežniji ili djelomični prikazi takvih praksi i u zbornicima skupa Dani Hvarškoga kazališta – npr. Georgija Para koji istražuje ambijentalni potencijal dubrovačkih prostora, Mira Međimorca koji se okreće korskoj fizičkoj ekspresiji glumaca Studentskoga eksperimentalnog kazališta, ili Zlatka Boureka koji »lutku konfrontira sa živim glumcem« (Foretić, 1984: 288) – određivanje spram dramskoga teksta nerijetko je samo *jedna od* razlikovnih značajki djelovanja čiji je cilj i danas postizanje »idejnoga i stilskoga jedinstva svih elemenata i dijelova kazališne predstave« (Senker, 1977: 18). To se jedinstvo čini posebno složenim kad proizlazi iz sraza dramskoga teksta i postupka skupnoga osmišljavanja kojim se materijal predstave crpi, selektira i strukturira iz kreativne interakcije i stvaralačkih napora svih članova skupine, a ne iz literarnoga ili kojeg drugog predloška, odnosno kad kazalište postaje redateljskim, među ostalim i putem svojevrstne infiltracije elemenata skupno osmišljenoga kazališta u dramsko. Stoga ću, potaknuta možebitnom oprekom između njenih sastavnica, u nastavku teksta nastojati opisati pojedine estetske reperkusije takve sprege na primjeru predstave *Galeb* (premijerno izvedena 26. siječnja 2013.) redatelja Bobe Jelčića, glumačkoga ansambla Zagrebačkoga kazališta mladih i dramskoga pisca Antona Pavloviča Čehova.

II.

Prije ulaska u analizu najavljenju podnaslovom, željela bih se zadržati na zastupljenosti odabranoga hibrida, odnosno »podskupova« njegovih elemenata, u okviru Dana Hvarškoga kazališta, koja svjedoči o njihovoj neujednačenoj uvriježenosti i vidljivosti na domaćoj sceni, a ujedno daje naslutiti specifičnu relaciju između skupno osmišljenoga kazališta i dramskoga teksta. Slijedom podnaslova skupa, zbornici uprizorenju dramskoga teksta posvećuju dostojnu pažnju, dok se aspekti skupnoga osmišljavanja analiziraju rijetko i fragmentarno, čemu se razlog može tražiti u kombinaciji više činjenica. Ne samo što povijest hrvatskoga kazališta ne obiluje primjerima takvoga umjetničkoga djelovanja, nego se oni obično javljaju na rubu ili izvan institucije zbog čega ih je teže uočiti i proučavati. Uz to teatrološki interes za proučavanje kazališne predstave i dramskih predložaka kao dovršenih umjetničkih djela značajno preteže nad interesom za proučavanje teško pohranjive dinamike izvedbene skupine i posebnosti kreativnoga procesa, što ovdje narušava ravnotežu uvida. U tom smislu iznimke predstavljaju dva zbornika skupa koji svojim temama ujedno ukazuju na eksperimentalnu i društvenoangažiranu izvedbu kao prikladne okvire ove skupne prakse. Deseti zbornik, posvećen kazalištu u NOB-u, u nizu tekstova predočuje nastanak različitih agitpropovskih izvedbenih oblika koji se kontekstualno (zajednički rad skupine sustvaratelja s istim krajnjim ciljem), funkcionalno (neposredno djelovanje u danim okolnostima), sadržajno (trenutna zbivanja preuzeta iz svakodnevice sudionika izvedbe i sastavljena »na terenu«) i strukturno (otvorena i prilagodljiva forma) približavaju ovome području u svojstvu potencijalnih prethodnika te ističu u odnosu na tadašnja uprizorenja naslijeđenih dramskih tekstova

po tome što su »aktuelni i izražavaju narodne ideje i želje, mobilišu narod na borbu i otpor, nasuprot čekanja i pasivnosti« (Jovanović-Nikolić, 1983: 159).² Štoviše, i neki od naputaka za rad kazališnih družina koje je 1944. godine izdao ZAVNOH (Zemaljsko antifašističko vijeće narodnog oslobođenja Hrvatske), poput prijedloga da »‘na putu’ prikupljaju ‘narodne umotvorine’, a među njima i – šale kojima će obogatiti vlastiti program« (Flaker, 1983: 79), nalikuju građi suvremenoga priručnika za skupno formiranje predstave »iz ničega«.³ Spomenuto područje zahvaća i jedanaesti zbornik skupa, okrećući se razdoblju između 1955. i 1975. godine koje je ujedno i formativni period skupno osmišljenoga kazališta na zapadnjačkim scenama. Iako ih se samo fragmentarno dotiče, odjeke toga razvoja detektira u različitim aspektima hrvatskoga kazališta: manifestnim iskazima (koji zagovaraju ravnopravnu podjelu kreativne odgovornosti, usp. Cvjetković Kurelec, 1984: 209-217), strukturi scene (na kojoj se javljaju nove skupine, nerijetko na rubu i izvan institucije) i korištenju scenskih izražajnih sredstava (koja se preusmjeravaju prema fizičkomu teatru i uz njega vezanoj skupnoj igri, usp. Foretić, 1984: 267-290).

Ma koliko oskudni ili približni bili, navedeni izvedbeni primjeri koji se sadržajem oslanjaju na izvedbeni kontekst, proces i kolektivno tijelo ukazuju na odnos prve naslovne izvedbene kategorije prema dramskome predlošku kao problematičnu osovinu ovoga teksta. Odustajanjem od okova »teološke pozornice« (Derrida, 2007: 250) u korist skupne proizvodnje

² Autorica citiranoga teksta Milena Jovanović-Nikolić analizira predstavu iz povijesti srpskoga kazališta (izvedenu u selu Pečani), ali s obzirom na to da govori o njezinim općenitim karakteristikama, npr. pučkoj jednostavnosti, naivnosti i jezgrovitosti, ovdje je uzimam kao tipični primjer agitpropovskoga partizanskoga kazališta.

³ Društvenoangažirana izvedba ne isključuje eksperiment o čemu svjedoči i ova izjava glumca Vjeka Afrića: »Mi smo krenuli u revoluciju, igrali u revoluciji, ali mi nismo znali kako to sada treba igrati revolucionarni teatar. Pisali smo tekstove po nuždi, improvizirali na mjestu događaja, a je li to bilo revolucionarno, ja ne znam.« (Afrić u Kolesar, 1983: 286).

teksta predstave, skupno osmišljeno kazalište uspostavlja se kao formalna, pa i ideološka opreka dramskoga kazališta, no dva su područja ipak povezana još od razdoblja 1960-ih i 1970-ih godina u kojemu nova izvedbena metodologija i njome ostvarena vrsta stječu svoj legitimitet. Pojedine utjecajne skupine raspisuju dramske predloške (Kazališna radionica Pozdravi, 1973. – 1982.), istražuju ulogu pisca u zajedničkome stvaralačkome procesu ili skupnim radom proizvode dramske tekstove (The Joint Stock, 1974. – 1989.), dekonstruiraju klasike ili im pokušavaju dati novo lice (The Wooster Group, 1975. –), kombiniraju ove pristupe ili naizmjenično skupno osmišljaju nove predstave i uprizoruju dramske tekstove (The Performance Group, 1968. – 1980.; Théâtre du Soleil, 1964. –). Štoviše, britanske teatrologinje D. Heddon i J. Milling primjećuju kako rani predstavnici novoga izvedbenog područja poput skupina The Living Theatre (1947. –), Open Theatre (1963. – 1973.) ili People Show (1966. –) u osvrtima na svoj rad malo naglašavaju »navodno nehijerarhijski proces stvaranja ili nedostatak tekstualnoga predloška«,⁴ odnosno kako su te karakteristike njihova rada više istaknute u kasnijim kritičkim i analitičkim tekstovima (Heddon i Milling, 2006: 234). Istovremeno, teatrologinja i dramaturginja Duška Radosavljević elemente skupnoga osmišljavanja u vidu improvizacije ili radioničkoga rada pronalazi u okviru poznatih tradicija redateljskoga kazališta koje se oslanjaju na tekstualni predložak, npr. u radu Jerzyja Grotowskog (Radosavljević, 2013: 62-65), zaključujući kako se posebno u 21. stoljeću ova dva pristupa pretapaju, dopunjuju i mijenjaju jedan drugoga pa je uspostavljena razlika među njima neodrživa. Pišući prvenstveno iz britanske perspektive, Radosavljević naglašava kako »implicirana binarna opozicija« (...) »zbunjuje kontinentalne Europljane jer rad na bilo kojemu već napisanome tekstu u mnogim europskim kazalištima srednje struje obično uključuje kolektivni i improvizacijski pristup tijekom pokusa« (Radosavljević, 2013: 62), a svoj stav radikalizira priklanjajući se obuh-

⁴ Ako drugačije nije navedeno, svi prijevodi s engleskoga jezika su moji.

vatnijoj praksi pod nazivom *theatre-making* (eng. stvaranje/proizvodnja kazališta) koja ne isključuje ni neki oblik zajedničke adaptacije postojećega dramskog teksta (Radosavljević, 2013: 61-62). Skupno osmišljavanje, naime, trebalo bi promatrati kao »sveprisutnu kreativnu metodologiju, prije nego žanr izvedbe (koja se ne temelji na tekstualnome predlošku)« (Radosavljević, 2013: 68).⁵

Navedene poveznice dvaju područja, međutim, smatram prije pokazateljem određenoga stupnja hibridizacije (posebno u razdoblju formiranja novoga kreativnoga procesa / izvedbenoga oblika), nego potpunoga nestanka pojedinih izvedbenih kategorija koje su se pojavile u drugoj polovici 20. stoljeća. U sljedećemu ću tekstu stoga ustrajati u poimanju skupno osmišljenoga kazališta kao zasebne izvedbene vrste što je ostvarena odgovarajućim stvaralačkim procesom skupnoga osmišljavanja u kojemu predložak kazališne predstave ne postoji prije početka skupnoga rada (iako ga se u taj rad može naknadno uvesti). Ipak, s obzirom na mali broj znanstvenih tekstova i nedostatak opsežnijih stručnih izdanja o radu hrvatskih umjetnika koji skupno osmišljuju svoje predstave, relaciju između skupno osmišljenoga kazališta i dramskoga kazališta neću temeljiti na tuđim opisima, već na iskazima ovdje analiziranih umjetnika i na kronologiji razvoja njihova stvaralačkog sustava. Na prvome mjestu, gore osporavana relacija »lice-naličje«, koju suosnivač Open Theatrea Joseph Chaikin naslućuje 1974. godine, tvrdeći da je skupno osmišljavanje izgradnja djela u okvirima nekoga zajedničkoga interesa, težnje ili teme, naspram »detektivskoga rada« na uprizorenju teksta u kojemu »pojedinaac nastoji otkriti ključ kako bi ga učinio razvidnim i utjelovio« (Chaikin u Sainer, 1997: 2-3), opstaje do danas – među ostalim i u radu Bobe Jelčića.

⁵ Ovaj je prikaz teza Duške Radosavljević ponešto pojednostavljen jer se autorica oslanja na istraživanja europske scene, ali kao ključne razloge promjene načina na koji se percipira ovo polje i pojmovlje navodi promjene u britanskome kazalištu (npr. slabu upotrebljivost u Velikoj Britaniji već pohabanoga pojma *devising*), koje ovdje nisu primjenjive (Radosavljević, 2013: 62).

Prema tvrdnji dramaturginje i redateljice Nataše Rajković, s kojom Jelčić u suradničkim projektima razvija posebni kreativni proces »kada glumac ima pred sobom lik koji nastaje iz fiksiranog tekstualnog predloška, njegov je zadatak da uživljavanjem, zamišljanjem i sl. taj tekst usvoji. Cilj je u našim predstavama *sasvim suprotan*: da se tekst oprirodi i stalno oplođuje izmjenama, da se izvodi iz sebe« (Rajković u Blažević, 1998: 28; kurziv V. R.). Pa ako Chaikin u skladu s vlastitim pokušajima uvođenja dramskoga pisca u proces rada na predstavi govori o komplementarnosti dvaju procesa stvaranja čijom kombinacijom ansambl na neki način održava metodološku ravnotežu, Rajković i ne htijući utvrđuje okvire budućih istraživanja prenosivosti pojedinih postupaka iz jednoga stvaralačkog sustava u drugi. Osim toga, iako Jelčić već 1990. godine diplomira na zagrebačkoj Akademiji dramske umjetnosti te na samome početku karijere režira više dramskih predstava, stvaralački pristup kojim se ovdje bavim u nizu skupno osmišljenih predstava postupno razvija uglavnom od 1997. godine.⁶ Stoga povratak dramskome tekstu označava stupanj njegova rada koji i sam redatelj ističe kao specifikum, bez obzira na to radi li se o jednokratnome iskoraku⁷ ili eksperimentu kojemu će se vraćati i u budućnosti. Primjerice, Rajković ne sudjeluje u ovome radu jer, među ostalim, tvrdi Jelčić, »(d)ramski tekst njoj nije inspiracija, nešto što je provocira – niti sadržajem, niti kao referenca, niti kao odnos (...) budući da sam ja ovako obrazovan, formiran u nečemu što jest Akademija i što jest neka klasična literatura, onda su vjerojatno moje potrebe puno veće nego njene – za apriornim odnošenjem, ili za nekakvim obračunom ili za razrješavanjem odnosa.« (Jelčić u Rogošić, 2013a).

⁶ Te je godine premijerno izvedena njihova prva skupno osmišljena predstava *Promatranja*, napravljena u suradnji s glumcima Hrvatskoga narodnog kazališta u Varaždinu.

⁷ Sljedeća predstava na kojoj Jelčić radi pod nazivom *Allons enfants* (Dubrovačke ljetne igre, 28. srpnja 2013.) opet je ostvarena kao skupno osmišljeni projekt sa suredateljicom Natašom Rajković i glumcima ansambla.

Vjerujem da metodologija kojom se oblikuje kazališna predstava nužno ostavlja trag u onome što je oblikovano pa pitanju može li se skupno osmišljeno kazalište promatrati kao zasebna izvedbena vrsta prethode sljedeća pitanja: znamo li u predstavi prepoznati izvedbene posljedice procesa skupnoga osmišljavanja, držimo li ih dovoljno relevantnima (npr. u odnosu prema estetskim namjerama umjetnika ili regulativnim načelima nekog izvedbenog fenomena) kako bismo im dali razlikovnu vrijednost, te koristimo li vrijednosne i analitičke okvire adekvatne za proučavanje ove pojave (npr. ako metodologiju koja se razvija kroz više umjetničkih projekata promatramo kao jedinstvenu cjelinu, bismo li na isti način trebali promatrati i taj skup umjetničkih projekata, stvaralačku fazu ili opus). Pokušavajući se posredno baviti i ovim pitanjima, u predstavi *Galeb* istaknut ću pojedine elemente koji proizlaze iz specifičnoga stvaralačkoga procesa te ih dovesti u vezu s kreativnim načelima što ih Bobo Jelčić suradnički razvija u svojim ranijim projektima zbog čega čitav pothvat prerasta u jedan stupanj opsežnijega višegodišnjega istraživanja. U ovom slučaju istraživački interes možemo gradirati s obzirom na promjer sfere s kojom se Jelčić hvata u koštac. Na razini odluke da se bavi dramskim djelom suočava se s naslijeđem dramskoga kazališta u hrvatskome kazalištu, pretočenim u njegovo vlastito redateljsko obrazovanje na domaćoj instituciji i suvremene pristupe dramskome tekstu. Na sljedećoj razini – izbora A. P. Čehova – otvara pitanje aktualnosti psihološkoga realizma koji s MHT-ovom interpretacijom Čehova istupa na pozornicu te još uvijek dominira zapadnjačkim kazalištem. Odabirući *Galeba*, prema vlastitoj tvrdnji, poigrava se lokalnom idejom »intelektualne elite« koja je u Čehovljevu tekstu prisutna kroz likove nerealiziranoga mladog redatelja, pisca čija slava nadilazi njegove sposobnosti, nesigurne glumačke dive i nentalentirane amaterke koja žudi postati glumicom (Jelčić u Rogošić, 2013a). Pritom fuziju dramskoga teksta i procesa skupnoga osmišljavanja – čijom bi se distinktivnom karakteristikom svakako mogla smatrati i sklonost »zaigranoj otvorenosti«, »kreativnome riziku i eksperimentiranju«, »uvi-

dima i doprinosima različitih sudionika« te »promjeni i razvoju tijekom čitavoga procesa, čak i nakon prve predstave« (Mermikides i Smart, 2010: 28) – Bobo Jelčić sugerira samim naslovom i podnaslovom projekta: *Galeb 1. čin skice, 3. čin nedovršeno*. S obzirom na to da je spoj najvidljiviji u glumačkoj izvedbi i sudbini dramskoga teksta u predstavi (posebno njegove verbalne razine), u ovom ću se sažetom prikazu zadržati na tim formalnim aspektima djela. Iako je preuranjeno evaluirati ovaj estetski eksperiment, kontekstualizacije radi spomenula bih kako je predstavu kritika izvrsno prihvatila, kako je i četiri mjeseca nakon premijere gledalište još uvijek potpuno ispunjeno, te kako se publika gledajući *Galeba* – smije.

III.

Pozivajući se na pojam *autorsko kazalište* francuskoga semiotičara Patricea Pavisa, gdje su sve »materijalne komponente predstave ukomponirane u stvarni kazališni prostor prema autorskoj viziji« njezina (ili u ovom slučaju njihovih) autora, teatrologinja Nina Király zaključuje kako se, s obzirom na impliciranu međupovezanost jedinica predstave već u procesu nastajanja, glumačka izvedba i uloga u tome kontekstu ne mogu poimati odvojeno od poetike onoga tipa kazališta koji reprezentiraju (Király, 2001: 67-74). Takav stvaralački format primjenjiv je i na *Galeba* u kojemu je gluma – kao uostalom i izvedbeni prostor ili recepcija kojima se ovdje neću baviti – podređena parametru *autentičnosti*, regulativnome i u skupno osmišljenim predstavama redateljskih partnera Bobe Jelčića i Nataše Rajković (usp. Rogošić, 2012a). *Autentični* pristup koji Jelčić opisuje kao *neskriveno* uzimanje onoga što se u određenome kazališnom kontekstu može pronaći za gradbeni materijal predstave, u pretpremijernom procesu stvaranja (koji se može i nastaviti tijekom životnoga vijeka projekta) podrazumijeva derivaciju materijala iz osobnih stavova, iskustava, umijeća

i mašte izvođača (usp. Rogošić, 2012a), dok se u izvedbi manifestira kao specifični odnos izvođača i uloge. Kao što ističe Blažević, analizirajući njihovu skupno osmišljenu predstavu *Usporavanja* (1998.), izvođač ne predstavlja, nego postavlja lik, »a postavljajući lik on ga također utjelovljuje u dvostruki privid nekog/nečeg drugoga, ali sada kao lika stvorenog i stvaranog od sebe sama – prisutne stvarne osobe od tijela, glasa, duha, emocija i – vlastita imena« pri čemu imenovanje lika imenom izvođača (što je uobičajeno u predstavama ovoga kreativnoga para) prvenstveno stoji kao autorski potpis (Blažević, 2000: 249-251). Takav angažman ne vodi nužno ili isključivo prema »izvođenju sebe« (Carlson, 1996.) jer uz scene koje su doslovno prenesene iz života,⁸ skupnim osmišljavanjem dobiva se i posve fikcionalni materijal⁹ nimalo različit od, primjerice, teksta nekoga dramskog predloška. Poosobnjavanje uloge, međutim, u radu Jelčića i Rajković višeslojno je, pa ako se ne ostvaruje na temelju dokumentarnosti ili *autentičnosti izvedbenoga materijala*, ostvaruje se

⁸ Prema glumcu Nikši Butijeru, nastanak jedne od scena iz skupno osmišljene predstave *S druge strane* (2006.) tekao je na sljedeći način: » (...) ti pođi doma i napiši i vidi zašto se njoj otvara taj prozor, u čemu je problem. I ja sam doma došao i stvarno sam tako imao kvaku na prozoru (...) koja bi nakon ljeta tako bila oborena dole. I dođem nakon ljeta, 'Kako? Zašto? A, zato!', skinem prozor i ne pokušavajući sad to nešto prezentirat' i sebi objasniti', nego skineš prozor, staviš ga u gepek od auta, odneseš ga u ZeKaeM na probu i pokušaš objasniti'. I kako se taj put to objasnilo, tako je to ostalo, a to su moje riječi znači koje sam ja poslije toga zapisao (...)« (Butijer u Rogošić, 2012b). U skladu s nastavkom teksta, važno je naglasiti kako u predstavi nisu ostale samo Butijerove riječi nego i način reprezentacije materijala – na pozornicu je doista donesen prozorski okvir na kojemu lik demonstrira kvar.

⁹ Glumac Jerko Marčić naglašava fikcionalnost izvedbenoga materijala u opisu rada na predstavi *Allons enfants* s jednim od naturščika koji je »prošao sličan put kao i glumci da bi na kraju govorio svoj naučen tekst koji se isto tako korigirao, koji zapravo nije imao nikakve veze s njegovom životnom pričom, a imao si dojam da on stvarno živi u Lapadu, da ima takvih egzistencijalnih problema, da traži od političara da riješe njegove probleme. Njegovi problemi su bili neki drugi (privatni, ali su bili vrlo mogući)« (Marčić u Rogošić, 2013a).

na temelju *autentičnosti procesa stvaranja* koji se prilagođuje, preusmjeruje i oblikuje prema svakome pojedinačnome suautoru kroz dugotrajne pojedinačne razgovore s redateljima i formiranje novoga izvedbenog tkiva ciljanim »domaćim zadaćama« jer »(p)ravo glumca da predlaže, da sudjeluje u nastajanju predstave, je neprijeporno.« (Rajković u Blažević, 1998: 28). Po toj analogiji, predstava stvorena *autentičnim* stvaralačkim procesom slijedi i trend »samopromišljanja« koji teatrolog Marvin Carlson vezuje uz autobiografsku izvedbu, a koji se manifestira kao »svijest o njezinoj vlastitoj konstruiranosti« i »spremnost da se ta sama svijest učini dijelom predstavljanja« (Carlson, 1996: 604). Od autorefleksivnih digresija do oblikovanja čitave predstave kao metateatarskoga projekta (Blažević, 2000: 242-244) Jelčić i Rajković nerijetko prezentiraju i elemente vlastita stvaralačkoga procesa kao izvedbeni sadržaj. Neizbježnom se, dakle, čini pripadnost takvoga izvedbenoga materijala njegovim pojedinačnim autorima čija tijela, poput onih u performansu, mogu ne samo »metonimijski upućivati na sebe, na lik, na glas, na 'prisutnost'« (Phelan, 2005: 150), nego i na *svoj* kreativni proces, stoga su njegovi autori i njegovi povlašteni izvođači. U skladu s tim, predstave Jelčića i Rajković nemaju glumačke alternacije, a ako spletom okolnosti i dođe do preuzimanja tuđe uloge, ono ujedno predstavlja i udaljavanje od nje, bilo po ljestvici matričnosti uloge (Kirby, 1987: 3-20) kad je riječ o osobnome materijalu, ili po ljestvici autorске odgovornosti kad je riječ o skupno osmišljenome kreativnom procesu.

Slijedom opisanih metodoloških postavki, Bobo Jelčić i rad na *Galebu* započinje pojedinačnim razgovorima s glumcima¹⁰ »zato što nijedan tekst

¹⁰ Glumac Goran Bogdan koji u *Galebu* tumači lik doktora Dorna uočava razliku u odnosu prema radu u konvencionalnome dramskome kazalištu gdje »(u) pristupu drugim predstavama dobiješ tekst i imaš gotovu rečenicu zadanu i (...) automatski se bacaš u to. Kod Bobe se miče to sve i... recimo, dvije trećine rada s Bobom je samo za stolom. Samo razgovarate i on te dosta pita, dosta ga zanima što, zašto, koji je problem, zašto to činite, to više liči na jedan proces analize« (Bogdan u Rogošić, 2013b).

koji je napisan ne nudi osobnost čovjeka koji to igra«, a »čovjek je (...) jedinstven, ne možeš ga zanemarit' zbog nekog lika« (Jelčić u Rogošić, 2013a). Razvojni smjer, etape i stvaralački udjeli, međutim, zajednički se osmišljaju iz *lika* koji je sveden na »zbroy zadataka« poput »stalno je pijan, nesretan u braku i to teško izgovara« i iz *osobe izvođača* kojemu ih redatelj povjerava kako bi odlučio odgovaraju li izvođaču po prirodi ili trenutnoj životnoj fazi, odnosno može li ih, rječnikom Michaela Kirbyja, *jednostavno* odglumiti. Takav pristup, umjesto »transformacijom u lik«, rezultira demonstracijom »aspekta samoga sebe« (Jelčić u Rogošić, 2013a) koja postaje prepoznatljiva kao glumački »stil« ne samo svih članova ansambla ove predstave, nego i ovih glumaca u (gotovo) svim drugim Jelčićevim projektima.¹¹ Jednako je uočljiva kod izvođača koji se pojavljuju isključivo kao oni sami (npr. tehničari zvuka koji glasnim govorom iz kabine »ometaju« početak izvedbe ili scenski radnici koji liku Kostje pomažu namjestiti pozornicu na pozornici) na temelju čega su u programskoj knjižici / na sceni dosljedno predstavljeni vlastitim imenima i prezimenima, kao i kod izvođača koji se kreću širom trasom pozoričke reprezentacije. Ovi drugi djelomično su zaklonjeni logocentrizmom dramskoga kazališta što još uvijek karlsonovski *opsjeda* predstavu u kojoj se povremeno izgovaraju Čehovljeve rečenice ili se prepoznaje njegov zaplet: predstavljaju osobine, sklonosti i odnose fikcionalnih likova (npr. nezadovoljnu Mašu koja poseže za alkoholom, Nininu fascinaciju »velikim« piscem Trigori- nom) koji su svojim nositeljima pridruženi po načelu *nenasilja* (Rogošić, 2012a: 146). Riječima glumca Gorana Bogdana, »kad nije do kraja urađen posao, javlja se neki *efort*, neki trud. Isto kao što su kod Bobe svi glumci isti, u svim drugim predstavama svi glumci se trude na isti način. I taj trud

¹¹ Anticipirajući tu promjenu, Nataša Rajković govori o »nezgrapnoj i intuitivnoj težnji prema oprirođenju izvedbe i u govoru, i u pokretu, i u emociji (stanju), koja je redateljske upute svodila na stišavanje glumačke ekspresije i interpretacije«, a pojavila se već u Jelčićevu i njezinom radu na dramskoj predstavi *Turistički vodič* 1992. godine (Rajković, 2013: 46).

je manjak mentalnog procesa (...) kod Bobe ima užasno puno autorstva glumca jer sam to JA u toj situaciji.« (Bogdan u Rogošić, 2013b). Iako citirana tvrdnja naizgled sugerira već poznato kalemljenje lika na glumca u tradiciji Stanislavskoga i njegova psihološkoga realizma, promjenu fokusa potkrepljuju transparentne scenske uputnice na biografiju, umijeće, tijelo ili osobno iskustvo izvođača, koje su dio teksta predstave: slavonski naglasak Krešimira Mikića (Kostja), snaga potrebna Katarini Bistrović-Darvaš (Maša) da se oslobodi namještaja koji je na nju bačen, napor ansambla da iz svega glasa zajednički otpjeva pjesmu, podsjetnik Jadranke Đokić na nedavno gostovanje u Francuskoj itd. Ritam primicanja liku i povlačenja od njega odvija se tako u *Galebu* između dva krajnja pola – neuvježbanih proboja realnoga (npr. nepredviđenoga privatnoga smijeha glumaca) i izrazite, naglašeno artificijelne teatralizacije nastupa (npr. neprirodno ubrzanoga monotonoga govora, bacanja na kauč s jakim notom patosa u gesti itd.). Vidljivost te dinamike osigurana je povremenim metateatralnim iskoracima u mehanizme razvoja scenskoga identiteta (npr. uvježbavanjem i ponavljanjem scene koju smo upravo vidjeli, ispravljanjem glasovne artikulacije itd.), dokiskusni gledatelji Jelčićevih predstava osluškuju kad će se privatna glumačka imena pojaviti unutar obzora njihovih očekivanja (npr. »greškom« izgovorena i odmah »ispravljena« u ime lika). Tako se u glumačkome izrazu *Galeba* od *psihološkoga realizma* za koji je značajna relacija između mehanicističkoga i vitalističkoga poimanja glume, fokus pomiče (ili možda sužava) prema *autentičnosti* koja se prvenstveno poziva na razliku između metaforičkoga i metonimijskoga odnosa glumca i uloge.

IV.

Vraćajući se na citat kojim otvaram ovaj rad, u nastavku teksta morala bih ispitati najavljeni otklon hrvatskoga *Galeba* od značenjskih putokaza koji se pripisuju A. P. Čehovu ili koje pisac eksplicitno nudi, kao i položaj lingvističkoga teksta drame u tekstu predstave. No u skladu s početno iskazanim interesom za oblikovna načela predstave, kad je riječ o interpretaciji sadržaja (analizi upisanoga značenja ili odaslanih poruka), zadržat ću se na razini općenitih primjedbi, utvrđujući tek činjenicu da otklon postoji te da je u smislu novoga viđenja dramskoga teksta s prepoznatljivim redateljskim potpisom, riječ o predstavi redateljskoga kazališta koja se odlučuje za dijalog s predloškom, a ne za njegovo potpuno rastakanje. Primjerice, gore spomenutim gledateljskim smijehom Jelčić se »obračunava« s pojedinim redateljskim interpretacijama Čehovljeve drame, a ne s piščevom vizijom vlastitoga djela jer »(o)n je jadnik patio cijeli život što se nitko ne smije (...) na te njegove drame, na ovoj se *baj d vej* ljudi valjaju od smijeha cijelo vrijeme« (Jelčić u Rogošić, 2013a). Uz to *Galeb* preuzima naslov drame, iako su u njemu prikazane samo pojedine scene iz prvoga, dijelovi trećega i nigdje navedeni kraj četvrtoga čina. No svoju odluku da uprizori samo dijelove teksta redatelj objašnjava ne samo manjkom vremena, nego i eksperimentalnom prirodom rada koji – s obzirom na njime postavljena pitanja – želi ostaviti nedovršenim (Jelčić u Rogošić, 2013a). Time ujedno uspostavlja zanimljivu analogiju između otvorenosti *oblika* i otvorenosti pojedinih priča koje čine osnovicu dramskoga zapleta (*sadržaja*).¹² Verbalni sloj dramskoga teksta ne zauzima manje važno mjesto u fokusu Jelčićeva

¹² Kako napominje teatrolog Jovan Hristić, »(i) kada gradi svoje drame od nekoliko međusobno isprepletenih priča, on to čini i zato što na taj način svaku od njih može ostaviti nedovršenu onoliko koliko se priče ni u životu ne dovršavaju. Kraj Čehovljeve drame nije ni konačna definicija, ni konačna presuda; on je tajna koja ostaje da lebdi u vazduhu dok se svetla u gledalištu pale« (Hristić, 1981: 61).

propitivanja jer, promišljajući ponovno granice drame, redatelj provodi svojevrsnu inverziju konvencionalno shvaćenoga glavnoga i pomoćnog teksta, pa čak i teksta i ne-teksta, zaključujući kako je sadržaj Čehovljeva *Galeba* »koncentriran u neizgovorenim tih likova« gdje se događa »eksplozija osobnoga materijala« (Jelčić u Rogošić, 2013a). Zaključak se tek djelomično oslanja na viđenje Čehova kao dramatičara kod kojega se dramatično *probija* kroz »beznačajno« (Hristić, 1981: 108) unutar poliloga koji su nerijetko monološke prirode i dijaloga koji su prekratki, formalni ili prazni (Hristić, 1981: 96). Redatelj, naime, smatra kako načelo vrijedi i u svakodnevicu, pa bi ga se potencijalno moglo primijeniti i na druge predložke (Jelčić u Rogošić, 2013a). Iz toga slijedi paradoksalan tretman lingvističkoga teksta, čija se važnost posve relativizira, iako on jedini omogućuje vidljivost njemu vrijednosno nadređenoga ne-teksta, odnosno predstavlja trag namijenjen interpretaciji. *Galeb*, doduše, prikazuje *priču* o divergentnoj skupini (od ovdje samo osam) likova na ruskome seoskom imanju, gradi je od, uglavnom, prepoznatljivih odabranih *radnji* i *situacija*, ali redatelj sumnja u mogućnost da se Čehovljeve *riječi* danas izreknu bez ironije (Jelčić u Rogošić, 2013a) pa se u stvaralačkome procesu provodi njihova svojevrsna *aktualizacija* odnosno *autentifikacija*.

Glavnina lingvističkoga teksta, kojim se nastavlja prethodno otvoreni niz zadataka, ponovno se (pro)izvodi iz glumaca, doslovno »njihovim vlastitim riječima«, u kojima je više ili manje prepoznatljiv sadržaj *Galeba*. Verbalni se kod nadalje predstavlja kao šum nerazlučivih replika i nemuštij jezik (ciktanje ili nervozno mucanje), ili postaje hipertrofirana tjelesna reakcija (teatralno valjanje po podu, nasilno omatanje u sag, frustrirano skakanje pozornicom). Bogdanovim riječima, »(i) razgovor i priča (...) dolaze iz (...) neke motivacije. I kad su jasne motivacije, kad su čisti parametri, onda je svejedno kako ih izvodiš jer ti znaš što radiš, što govoriš. Masu puta u Bobinim predstavama se umjesto verbalizacije odlučuješ na pokret, na gest koji možda govori više nego sto riječi.« (Bogdan u Rogošić, 2013b). Preostale prepoznatljive Čehovljeve rečenice, pak, nerijetko su

očučene izvedbom (npr. izgovorene velikom brzinom), jedva čujne (npr. u gomili glasova) ili čak i doslovno marginalizirane (npr. dovikivanjem s ruba i iz dubine pozornice) – možda i kao priznanje vlastite nemoći da ih se izgovori s više uvjerenja. Pri tome nije cilj okrenuti se događajnome aspektu izgovorenoga (iako se i on aktivira u nekoliko navrata prilikom interakcije s publikom), nego ostvariti protočniju reprezentaciju koju svakodnevni Čehovljevi dijalozi ipak uvelike olakšavaju. Riječima autora, »(...) u životu ljudi se ne ubijaju, ne vešaju, ne izjavljuju ljubav svakog trenutka. I ne govore svakog trenutka patetične stvari. Oni jedu, piju, vuku se, govore gluposti. I, eto, potrebno je da se sve to vidi na sceni. Treba napisati takav komad u kome bi ljudi dolazili, odlazili, ručavali, pričali o vremenu, igrali karte, ali ne zato što je to potrebno autoru, već zato što se to događa u stvarnosti.« (Čehov u Hristić, 1981: 52). Čehovljev dramski tekst, dakle, ne bi trebalo slijedom Artaudovih prijedloga spaliti s Aleksandrijskom knjižnicom, ali bi ga se u neku knjižnicu svakako trebalo vratiti. »Ja sam otvorio jedan proces o kojem sam htio komunicirati javno, preko kazališta, preko glumaca i preko publike«, tvrdi Bobo Jelčić, pa je posve prikladno da mu se i odgovori parafraziranim izazovom jednoga od gledatelja: »Volio bih vidjeti kako bi se na ovaj način postavili *Gospoda Glembajevi*.«¹³

¹³ Komentar Stanka Juzbašića nakon predstave.

LITERATURA

- Marin Blažević. 1998. »Promatranja. Usporavanja. Razgovor s Natašom Rajković i Bobom Jelčićem«. *Frakcija*, magazin za izvedbene umjetnosti. CDU: Zagreb. No. 8, str. 24-28.
- Marin Blažević. 2000. »Književnost (bez knjige) i kazalište (bez književnosti)«. *Umjetnost riječi*. XLIV: 4, str. 24-29.
- Marin Blažević. 2012. *Izboren poraz. Novo kazalište u hrvatskome glumištu od Gavelle do...* Disput: Zagreb.
- Marvin Carlson. 1996. »Performing the Self«. *Modern Drama*, 39: 4, str. 599-608.
- Vesna Cvjetković Kurelec. 1984. »Manifesti, načelne izjave, programi i slično u suvremenom hrvatskom glumištu«. *Dani Hvarškoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*. HAZU – Književni krug Split: Zagreb – Split, str. 209-217.
- Marco De Marinis. 2006. *Razumijevanje kazališta*. AGM: Zagreb.
- Jacques Derrida. 2007. *Pisanje i razlika*. Šahinpašić: Sarajevo.
- Vida Flaker. 1983. »Segmenti komike na partizanskoj pozornici«. *Dani Hvarškoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*. HAZU – Književni krug Split: Zagreb – Split, str. 73-85.
- Dalibor Foretić. 1984. »Glumac i suvremeni oblici scenske ekspresije«. *Dani Hvarškoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*. HAZU – Književni krug Split: Zagreb – Split, str. 267-290.
- Deirdre Heddon i Jane Milling. 2006. *Devising Performance. A Critical History*. Palgrave Macmillan: Houndmills i New York.
- Jovan Hristić. 1981. *Čehov dramski pisac*. Nolit: Beograd.
- Milena Jovanović-Nikolić. 1983. »Partizanske priredbe u selu Pećani 1941.« *Dani Hvarškoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*. HAZU – Književni krug Split: Zagreb – Split, str. 155-161.
- Nina Király. 2001. »Glumac autorskog kazališta: između 'glumljenja čitavim sobom' i 'ne-glumljenja'«. *Frakcija*, magazin za izvedbene umjetnosti. CDU: Zagreb. No. 20/21, str. 67-74.
- Michael Kirby. 1987. *The Formalist Theatre*. University of Pennsylvania Press: Philadelphia.

- Irena Kolesar. 1983. »Moji doživljaji i moja sjećanja«. *Dani Hvarškoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*. HAZU – Književni krug Split: Zagreb – Split, str. 269-286.
- Alex Mermikides i Jackie Smart, ur. 2010. *Devising in Process*. Palgrave Macmillan: Houndmills i New York.
- Peggy Phelan. 2005. *Unmarked. The Politics of Performance*. Routledge: London i New York.
- Duška Radosavljević. 2013. *Theatre-making. Interplay Between Text and Performance in the 21st Century*. Palgrave Macmillan: Houndmills i New York.
- Nataša Rajković. 2013. »Zavodljivost teatra«. *Kazalište*. XVI: 53/54, str. 46-49.
- Višnja Rogošić. 2012. »Prema nezamjenjivosti: od autentičnoga materijala predstave do nultoga receptivnog tijela kroz *Izlog* Bobe Jelčića i Nataše Rajković«. *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, 49: 2, str. 139-155 (a).
- Višnja Rogošić. »Razgovor s Nikšom Butijerom o radu s Jelčić/Rajković«, 30. siječnja 2012., neobjavljeno (b).
- Višnja Rogošić. »Razgovor s Bobom Jelčićem«, 17. travnja 2013. neobjavljeno (a).
- Višnja Rogošić. »Razgovor s Goranom Bogdanom«, 20. travnja 2013. neobjavljeno (b).
- Višnja Rogošić. »Razgovor s Jerkom Marčićem«, 8. studenoga 2013. neobjavljeno (c).
- Arthur Sainer. 1997. *The Radical Theatre Notebook*. Applause: New York i London.
- Boris Senker. 1977. *Redateljsko kazalište*. CEKADE: Zagreb.

DEVISING PROCESS IN THE TEXT-BASED THEATRE:
THE SEAGULL BY THE ENSEMBLE OF THE ZAGREB YOUTH
THEATRE, BOBO JELČIĆ AND ANTON PAVLOVICH CHEKHOV

A b s t r a c t

The text examines the performance *The Seagull* (2013) created by the director Bobo Jelčić and the ensemble of the Zagreb Youth Theatre and roughly based on the play by A. P. Chekhov. The director transfers certain elements of the devising process which he has developed through his earlier work, primarily the authentic approach to the given material, to the group work on the previously existing script. As a result, the performance manifests some characteristics of devised theatre mostly visible in the relation of the actor to his/her role and the presence of the verbal text in the performance. Based on the authentic performer's material and the authentic creative process the performance now emphasizes the metonymical relation of the performer to the role which also includes the remake of the verbal layer of the play by the ensemble.