

PREGLEDNI RAD

Višnja R O G O Š I Ć (Odsjek za komparativnu književnost  
Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu)

## O SKUPNO OSMIŠLJENOME KAZALIŠTU DANAS: POJMOVLJE, STATUS I ZNAČAJKE

UDK 792.01/.02

Primljeno 2. 5. 2013.

U prvome dijelu teksta objašnjava se pojam skupno osmišljeno kazalište i razlikovna obilježja te izvedbene prakse koja se zapadnjačkim kazalištem proširila 1960-ih i 1970-ih godina. Opisuju se promjene u društveno-kulturnome položaju skupno osmišljenoga kazališta od 1980-ih godina do danas, kad ono polako ulazi u kazalište srednje struje i obrazovni sustav te se sve intenzivnije žanrovski grana. U drugome se dijelu promatra način na koji se suvremeno skupno osmišljeno kazalište mijenja u odnosu prema prvobitno uspostavljenim parametrima skupnoga rada, odnosa prema kazališnoj publici i izvedbenome prostoru te stvaralačkoga procesa.

**Ključne riječi:** skupno osmišljeno kazalište, izvedbena zajednica, suradnja, kazališna publika, proces stvaranja kazališne predstave

81

Upletana u gustu mrežu različitih novokazališnih pristupa stvaranju predstave unutar marginaliziranih područja poput alternativnoga, društveno-angažiranoga ili istraživačko-edukativnoga kazališta, zapadnjačkim se kazališnim scenama 1960-ih i 1970-ih godina proširila nova stvaralačka praksa i izvedbena forma o kojoj je teško govoriti jer se uz nju još uvijek vežu različiti nazivi, dok se njezine specifičnosti preispituju, pa ih je važno uvodno ograničiti. U Velikoj Britaniji i Australiji obilježava se sintagmom *devised theatre* (»osmišljeno/izmišljeno/izumljeno« kazalište)<sup>1</sup> koja je nastala u okviru britanskoga programa *theatre-in-education* (kazalište u obrazovanju), a odnosila se na skupine umjetnika koji su stvarali »obrazovne ‘programe’, a ne samo ‘drame’« (Radosavljević 2013a: 10), iako pojam *devising* u kazalištu danas označava općenito »stvaranje u okviru postojećih okolnosti, planiranje, izgradnju zapleta, smišljanje, a usto i izmišljanje« (Heddon i Milling 2006: 2). Drugome čestom nazivu, *collective creation/création collective* (kolektivna

---

<sup>1</sup> Ako drugačije nije navedeno, svi su prijevodi s engleskoga jezika moji.

kreacija), među ostalima su bile sklone kanadske kazališne skupine 1960-ih godina, nazivajući njime *drame* nastale iz glumačkih improvizacija tijekom kazališnih pokusa, kojima dominiraju kazališni, a ne književni elementi (Bessai u Barton 2008: 63), te francuske skupine iz istoga razdoblja koje su tako imenovala *kazališne produkcije* »kolažne i montažne strukture« nastale u okviru »dehijerarhiziranih kazališnih kolektiva« gdje »kreativni proces oblikuje glumačka improvizacija« (Champagne 1980: 23). Na američkoj se sceni 1960-ih godina tim terminom obilježavaju predstave razvijene »tematskim istraživanjem ideje u okviru snažno povezanoga ansambla, i to improvizacijama i kazališnim vježbama« (Aronson 2007: 80), dok se danas za isti način stvaranja često rabi naziv *collaborative creation* (suradnička kreacija), kojim se »naglašava proizvodnja materijala *ex nihilo*« (Heddon i Milling 2006: 3).<sup>2</sup> Razlikovne nijanse tih triju najčešćih naziva<sup>3</sup> pokušava utvrditi kanadski teatrolog Bruce Barton, zaključujući kako se radi o različitim kategorijama, odnosno kako se pojam *collective* odnosi na »zajedničku svrhu i motivaciju, *ideologiju*« skupine, pojam *collaborative* na »samonametnuti okvir i strukturu, *kontekst*« stvaranja, a pojam *devising* na »usvojene strategije i pravila, *proces*« (Barton 2008: ix).

82

Iz navedenih objašnjenja pojmovlja naziru se i ključne značajke spomenute kazališne prakse, oblikovane pod utjecajem kulturnih i društveno-političkih promjena 1960-ih godina (Heddon i Milling 2006: 10–19), koje danas podliježu različitim revizijama. Prva je od njih interaktivno grupno stvaralaštvo, implicirano slikom kolektiva, koje se ponekad relativizira opsegom pojma *devised theatre/performance* (»osmišljeno/izmišljeno/izumljeno« kazalište/predstava/izvedba) što se može odnositi i na projekte soloizvođača (Govan i dr. 2008: 4), a time i na stvaralaštvo autorskoga para. Ipak, držim kako se širi opseg riječi *devising* ne bi trebao prebrzo izjednačavati s čitavim stvaralačkim pristupom/izvedbenom formom, nego bi ga trebalo vezati uz njezine margine ili srodne pristupe/forme, i to iz dvaju razloga. Prije svega time se remeti ekvivalencija često upotrebljivanih

<sup>2</sup> Iako ovdje spominjem samo nekoliko podučja, ovakav pristup stvaranju predstave, primjerice, pronalazimo i na njemačkoj (Patterson 1981), poljskoj (Cioffi 1996), hrvatskoj (Blažević 2007b), danskoj i švedskoj (Marker i Marker 1982, Torch 1982) te talijanskoj (Prosperi 1978) sceni.

<sup>3</sup> Povremeno se javljaju i sintagme koje povezuju neke od spomenutih termina, poput *group devised theatre* (grupno »osmišljeno/izmišljeno/izumljeno« kazalište), *collaboratively devised theatre* (suradnički »osmišljeno/izmišljeno/izumljeno« kazalište) i *ensemble-based work* (rad ansambla).

termina na koju se poziva više autora,<sup>4</sup> jer je dinamika pojedinačnoga rada, suradničkoga rada u paru ili suradničkoga grupnoga rada sasvim različita.<sup>5</sup> To potvrđuju i autori/urednici niza preglednih studija, zbornika i priručnika na koje se ovdje pozivam (usp. Bicăt i Baldwin 2002, Oddey 2007, Barton 2008, Turner i Behrndt 2008), koji pojam *devising* prvenstveno vezuju uz djelovanje izvedbene skupine (od vremena u kojemu se javlja pa do danas), dok se autorski par obično spominje kao stalna kreativno-administrativna jezgra kojoj se u samome procesu proizvodnje predstave pridružuju različiti sustvaratelji (usp. Mermikides i Smart 2010). S druge strane širenje pojma *devised theatre/performance* na projekte samostalnih izvođača/autora otvara novi kategorizacijski problem jer bi moglo zahvatiti i umjetnost performansa u kojoj rad, s iznimkom žanra obnovljene izvedbe, obično ne nastaje na temelju predloška, nema normirane postupke stvaranja, formu ili sadržaj, a autor<sup>6</sup> je najčešće i izvođač (usp. Goldberg 2003). U tom bi slučaju *devised theatre/performance* trebalo promatrati kao novu krovnu kategoriju<sup>7</sup> kojoj je uz razlikovne značajke potrebno revidirati i cjelokupnu povijest (okolnosti u kojima nastaje i prema kojima se formira te razvoj), npr. u odnosu prema

<sup>4</sup> Tri najčešća naziva nerijetko se supostavljaju kao sinonimi ili pojmovi koji se odnose na različite aspekte istoga djelovanja, npr. u naslovima studija koje su posvećene ovakvome stvaralaštvu (Barton 2008, Bicăt i Baldwin 2002) ili u njihovim uvodnicima (Heddon i Milling 2006: 2–3, Govan i dr. 2008: 4, Radosavljević 2013a: 10).

<sup>5</sup> Kao jedan od pokazatelja različite dinamike skupnoga rada i rada u paru navodim izjavu redatelja Božidara Viočića iz razgovora s Radoslavom Lazićem 1978. godine u kojoj Viočić komentira domaći termin *kolektivna režija*, osobito aktualan 1970-ih godina i srodan pojmu kolektivne kreacije: »'Kolektivna režija' se bitno razlikuje od korežije, jednako kao što se ljubavni odnos između dvije osobe razlikuje od grupnog seksa« (Viočić 2004: 122).

<sup>6</sup> Iako povijest performansa kao umjetnosti poznaje i umjetničke dvojce i kolektive, performans, kojemu je praktičnost stvaralačkoga procesa i pristupačnost forme jedna od produkcijski najkonkurentnijih značajki, još uvijek najčešće (pro)izvodi jedan umjetnik (Carlson 2007: 6).

<sup>7</sup> Primjerice, autori knjige *Making a Performance: Devising Histories and Contemporary Practices* E. Govan, H. Nicholson i K. Normington, koji predlažu ovako prošireno shvaćanje pojma *devised theatre/performance*, u svoj pregled uključuju bodiartističke performanse samostalnih autora poput francuske umjetnice Orlan i australskoga umjetnika Stelarca jednako kao i kazališne predstave američke skupine The Wooster Group (usp. Govan i dr. 2008), smatrajući »generiranje, uređivanje i oblikovanje novoga materijala u originalnu izvedbu centralnom dinamikom« te stvaralačke prakse/oblika (Govan i dr. 2008: 6). Zanimljivo je da i D. Heddon i J. Milling *devising* vezuju uz hepening i umjetnost performansa, ali se fokusiraju na primjere skupnoga rada ili rada u kojemu publika postaje aktivan sustvaratelj te time pokazuju kako se u navedenim područjima istražuju neki elementi prenosivi u suradnički kazališni rad (usp. Heddon i Milling 2006: 63–94).

svijetu suvremenih vizualnih umjetnosti, što nisam pronašla u literaturi koju ovdje spominjem.

Druga moguća posebnost toga stvaralačkoga pristupa jest »način rada kod kojega nikakav predložak – ni napisani dramski tekst ni scenarij izvedbe – ne postoji prije djela što ga je stvorila skupina«, iako se »tekst ili scenarij mogu proizvesti ili upotrijebiti u različitim trenutcima tijekom procesa unutar kojega se predstava osmišljava« (Heddon i Milling 2006: 3),<sup>8</sup> odnosno inverzija u odnosu prema procesu koji je usmjeren već postojećim dramskim tekstem u smislu da se glavnina elemenata predstave definira tijekom procesa stvaranja (Bicât i Baldwin 2002: 7–9, Oddey 2007: 1). Dvije recentne britanske studije tu značajku također dovode u pitanje, posebno kad je vezana uz pojam *devising*, navodeći i niz primjera suvremenih skupina koje se značajno oslanjaju na postojeće predloške (Mermikides i Smart 2010: 28, Radosavljević 2013b: 56–84). Štoviše, Duška Radosavljević zaključuje kako danas razlika spram kazališta koje se temelji na napisanome tekstu više nije u tome koristi li se ansambl tekstualnim predloškom, nego predstavlja li tekst autoritet kojemu će se podrediti tvorci predstave (Radosavljević 2013b: 82–83), što značajno širi proučavani pristup/oblik prema području različitih kazališnih adaptacija. No iako je vrijedno uočiti metodološke, sadržajne i strukturalne međutjecaje i pretapanja područja koja su se nekad držala oprečnima, takvom relativizacijom, s druge strane, sve više gubimo uvid u specifičnosti jednoga od polova neprekinute linije između konvencionalnoga dramskoga kazališta i proizvodnje kazališne predstave skupnim radom *ex nihilo* koji obično uključuje i kontinuiran razvoj originalnoga stvaralačkoga procesa. Naime, pokušaji da se sustavno i detaljno evidentiraju i prouče značajke pojedinačnih izvornih procesa skupnoga stvaranja još su uvijek rijetki i mukotrpnji (usp. Mermikides i Smart 2010: 1–2, Harvie i Lavender 2010: 1–2), što otežava i analizu općih značajki užega stvaralačkoga pristupa kojemu bi se mogli izgubiti obrisi i prije nego što ga potpuno proučimo. Stoga sam u ovome tekstu sklona promatrati skupine koje se oslanjaju na tekstualni predložak, ali ujedno razvijaju originalan materijal predstave, kao vrijedne primjere hibridne prakse, značajke koje mogu jednako korisno rasvijetliti oba pola skupnoga rada.

Značenje dviju opisanih karakteristika potvrđuju i nazivi koji se za takvu izvedbenu praksu rabe na hrvatskoj kazališnoj sceni. Sedamdesetih je godina aktualan pojam *kolektivne režije* (Kugla glumište 1978, Blažević

<sup>8</sup> Primjerice, velik broj skupina uvodi dramske pisce u stvaralački proces ili proces usmjerava tako da se njime zajednički proizvede dramski tekst.

2007a: 164–167), koji je donekle ideološki obojen te obuhvatniji od opisane prakse s obzirom na to da se kolektivno može režirati i dramski tekst, dok je danas uvriježen pojam *autorskoga kazališta/projekta* koji se javlja ne samo u opisima kazališnih predstava (npr. »autorski projekt skupine Bacači sjenki: *Muški-ženski/Ženske-muške*«, Ružić 2011) već i u naslovima manifestacija (npr. »festival hrvatske drame i autorskog kazališta *Marulićevi dani*«, Parić 2013), sugerirajući kako cjelokupni projekt, a ne samo pojedini njegovi dijelovi poput dramskoga teksta ili inscenacije, pripada navedenim autorima. Ipak, za potrebe proučavanja ovdje opisanoga stvaralačkoga pristupa ni taj pojam nije dovoljno precizan jer se njime jednako obilježava rad kojim dominira jedan ili više autora (npr. »autorski projekt Olivera Frlića *Mrzim istinu*«, Zozoli 2011), čime se prizivaju već opisani terminološki i kategorizacijski problemi. Uz spomenute nazive, u domaćoj teatrološkoj literaturi mogu se pronaći i dva recentna prijedloga koja još nisu zaživjela na sceni. Prvi je termin *razvojno kazalište* koji uvodi suosnivač izvedbene platforme Bacači sjenki Boris Bakal opisujući vlastite predstave »koje nastaju ne na osnovu nekog teksta, ili barem ne integralnog, već kroz rad s performerima-glumcima i proces otkrivanja mogućnosti« (Bakal 2013: 65). Sintagma prepoznatljivo opisuje rad Bacača sjenki te naglašava važnu značajku skupnoga stvaralaštva, no mogla bi se odnositi i na bilo koje kazališno djelo »u nastajanju«, primjerice na predstavu koju samostalno razvija jedan autor ili predstavu za koju se kontinuirano razvija inscenacija cjelovitoga dramskoga teksta, pa držim da ju je zasad bolje rabiti samo kada se vezuje uz kazališni rad svojega tvorca. Drugi pojmovni prijedlog pripada teatrologu Marinu Blaževiću koji u jednoj od fusnota knjige *Izboren poraz* termin *devising* prevodi kao *kolaborativno kazalište*, pozivajući se na opis te prakse u uvodu studije *Devising Performance: A Critical History* D. Heddon i J. Milling (Blažević 2012: 185).<sup>9</sup> Držim da razlikovna moć ni toga termina nije dovoljno velika, prije svega zato što su u kazalištu i proizvodnja i recepcija umjetničkoga djela još uvijek najčešće skupne, pa se isticanje suradnje kao jedine odredbene komponente može odnositi na velik broj kazališnih predstava uopće. Stoga ću umjesto navedenih pojmova u nastavku teksta rabiti pojam *skupno osmišljeno kazalište* kojim nastojim povezati dva često isticana aspekta ovdje opisanoga stvaralaštva: proizvodnju glavnine materijala predstave zajedničkim radom svih članova kazališne skupine tijekom »pokusa«. Želeći izbjeći potencijalni ideološki prizvuk naziva kojem bi se priklonili samo pojedini

<sup>9</sup> S obzirom na izvor koji citira pretpostavljam da se autor oslanja na američki pojam *collaborative creation* koji je ondje također istaknut.

umjetnici, odlučila sam se za neutralan pojam kazališne *skupine* u prvom dijelu sintagme, dok je drugi dio prijevod engleske riječi *devised*. Terminom istovremeno želim obuhvatiti stvaranje izvornoga izvedbenoga materijala, ali i pronalazak, odabir i integraciju manjih i već dovršenih cjelina u predstavu tijekom pokusa, čime se one ponovno kreiraju, iz (interesa, mogućnosti, vještina, okolnosti djelovanja, osobnih povijesti članova) skupine i kroz skupinu suautora, a nisu joj unaprijed zadane i time nadređene. Njime sam ujedno zamijenila prethodno upotrebljavan pojam *skupno izmišljeno kazalište* (Rogošić 2012c) u kojemu središnja riječ može imati negativan prizvuk i odnositi se na imaginarno, nepostojeće kazalište.<sup>10</sup>

Razlikovnost skupno osmišljenoga kazališta kao izvedbene forme, dakle, izvire iz perioda proizvodnje i uvježbavanja kreativnoga materijala koji ostaje skriven kritičko-analitičkoj javnosti, a na koji se predstava neprekidno poziva cikličkim poimanjem stvaranja u kojemu je izvedba samo jedna od metodoloških stuba. Pridruži li se tomu postupno estetičko i metodološko »klizanje« vrste prema konvencionalnijim načinima proizvodnje predstave, koje se, ovisno o sceni, događa pretežno od 1980-ih godina, nije neobično što su precizne i pregledne studije o skupnome osmišljavanju malobrojne. Slijedom rečenoga, ovim tekstom nastojat ću doprinijeti nekomu budućemu ispisivanju jedne takve studije, pokušavajući naznačiti neke od važnih promjena u socio-kulturnome položaju skupno osmišljenoga kazališta koje su se dogodile nakon njegove prvobitne faze procvata, a potom i predočiti pojedine aktualne značajke vrste. Pri tome ću se, u skladu s opsegom namjere, poslužiti primjerima s različitih svjetskih scena, uključujući i hrvatsku, a razmatranje (posebno u drugome dijelu) usmjeriti prema neizostavnim elementima skupno osmišljenoga procesa/čina: izvedbenoj skupini/zajednici koja je stvaralački agens i izvor/provodnik materijala predstave, njoj svojstvenome procesu rada, realnome prostoru ostvarenja predstave i kazališnoj publici.

86

## STATUSNI OBRAT SKUPNOGA OSMIŠLJAVANJA

Korisnu matricu promjena koje skupno osmišljeno kazalište postupno doživljava od 1980-ih godina uspostaviti će kanadska teoretičarka Josette Féral u utjecajnom članku »Što je preostalo od umjetnosti performansa: autopsija

<sup>10</sup> Zahvaljujem uredništvu *Umjetnosti riječi* koje mi je predložilo promjenu termina i zamjenu riječi »izmišljeno« riječju »osmišljeno«, upozoravajući na negativne konotacije prethodnoga termina.

funkcije, rođenje žanra« (»What Is Left of Performance Art? Autopsy of a Function, Birth of a Genre«). Analizirajući pomake koji se događaju u umjetnosti performansa od 1970-ih godina, kad žanr stječe legitimitet, do početka 1990-ih godina, Féral zaključuje kako su performansima umjetnici izvorno ispitivali granice, norme i sustav vrednovanja područja u kojima su stvarali, iz čega je proizlazila i funkcionalnost jednokratnoga eksperimenta:

(Č)ini se da je performans sedamdesetih esencijalno korespondirao s velikim društvenim pokretima koji su predstavljali ideologiju čija je snaga ležala u važnosti struktura i praksi koje je pokušavala potkopati. (...) Nestanak te ideologije utjecao je na performans, pa je on tijekom te evolucije izgubio ono što mu je davalo smisao i opravdavallo postojanje (Féral 2007: 98).

U samo dva desetljeća umjetnost performansa prihvatila je mnoge formalne elemente koje je nekada izbjegavala, poput priče, kostimografije, scenografije i ponovljivosti djela, koncentrirajući se više na poruku i značenje. Performans je napustio svoju prvobitnu *funkciju* te se istovremeno pojavio kao prepoznatljiv *žanr* čiji okvir nove generacije umjetnika preuzimaju iz različitih razloga i s različitim ciljevima (usp. *ibid.*: 98–99).

Scene na kojima se skupno osmišljeno kazalište razvija i učvršćuje prolaze sličnu preobrazbu nakon formativnoga perioda 1960-ih i 1970-ih godina u kojemu su pod snažnim utjecajem društvenih okolnosti (usp. Heddon i Milling 2006: 10–19). Njujorški ofofbrodvejski pokret<sup>11</sup> u drugoj polovici 1970-ih »smiruje« se u ofofbrodvejsku scenu koja je čvrsto definirana jedino komercijalnim čimbenicima te umjetnicima jednako služi kao utočište alternativnoga izričaja i kao odskočna daska na putu prema konvencionalnijemu Off-Broadwayu i Broadwayu (Bottoms 2009), dok alternativni kazališni pokret Velike Britanije početkom 1980-ih prelazi iz »kulturnoga pokreta u industrijski sektor«, pretvarajući se u »niz praksi od kojih se svaka okreće svome tipu publike, s više ili manje jasnim vlastitim ideološkim projektima« (Kershaw 2003: 89). Nakon 1980. godine kolektivni pokret koji je u kvebečkome dijelu Kanade 1960-ih i 1970-ih rezultirao tisućama predstava gubi svoju dominaciju i plodnost (usp. Wallace u Barton 2008: 51–52). Umorne

<sup>11</sup> Prema Stephenu J. Bottomsu, autoru kritičke povijesti ofofbrodvejskog pokreta, pojam ofofbrodvejska scena danas može obuhvatiti bilo koji kazališni projekt na najnižoj produkcijskoj razini njujorške scene, ispod razine Off-Broadwaya i Broadwaya. Sintagma ofofbrodvejski pokret odnosi se na neformalnu mrežu uglavnom nekomercijalnih kazališnih pothvata u njujorškim četvrtima Greenwich Villageu i East Villageu, u razdoblju od ranih 1960-ih do ranih 1970-ih, koji su bili skloniji eksperimentu, ali su nerijetko zadržavali čvrstu vezu s dramskim piscem (Bottoms 2009: 1–15).

od dugogodišnjih pritisaka »alternativnoga« statusa i kontradikcija skupnoga rada, od početka 1980-ih godina skupine hrvatskoga studentskoga/mladoga kazališta raspršuju se u niz pojedinačnih karijera i počinju graditi manje društveno, a više estetski definiranu alternativu (usp. Vnuk 2010: 55). Skupno osmišljeno kazalište na tim scenama prvobitnu kulturno-društveno-političko-ekonomsku funkcionalnost zamjenjuje sve standardiziranim okvirom vrste, što je vidljivo u njezinu statusu, općim obilježjima procesa rada i pojavi profesionalnih predstavnika skupnoga osmišljavanja.

## ZAMKE SREDNJE STRUJE

Vrsta prije svega postaje sve vidljivija i prepoznatljivija te se postupno institucionalizira ulaskom u kazališne kuće i festivalska zbivanja srednje struje, zbog čega je »više ne možemo smatrati ni radikalnom ni otpornjačkom« (Mermikides i Smart 2010: 5). U mnogim slučajevima ta sprega prolazi bez vidljivih kompromisa, ali može rezultirati i produkcijskom/recepcijskom diskrepancijom između dvaju područja koja otvara problematična pitanja poput različitih vremenskih okvira stvaranja, prilagodbe ansambla kazališta novom sustavu rada, promjene obzora očekivanja ili nepredstavljivosti skupno osmišljenoga projekta koji je uvelike određen kontekstom nastajanja.

88

Dobar je primjer nastup skupine *Ex Machina* (1994–) s redateljem Robertom Lepageom na Edinburškome međunarodnome festivalu 1994. godine, kad su organizatori usprkos protivljenju umjetnika odlučili veliku manifestaciju otvoriti novom predstavom tada svježije kanadske atrakcije. Kao skupno osmišljavani rad u nastajanju, predstava *The Seven Streams of River Ota* bila je tek »napola dovršena« te je potpuno iznevjerila očekivanja festivalske publike i kritike navikle na atraktivne spektakle kojima bi se obilježilo otvaranje (usp. Lepage u Delgado i Heritage 1996: 141–142), ali i postavila problem vrednovanja umjetničkih radova u nastajanju. Riječima Karen Fricker:

Lepage nam, međutim, nudi sudjelovanje u projektima koji su u kontinuiranom umjetničkom razvoju (...) njegova se praksa temelji na modernističkom vjerovanju u mogućnost i poželjnost umjetničke i osobne cjelovitosti, što dokazuje metafora života kao putovanja prema samoispunjenju koja se provlači kroz njegov opus, kao i njegove izjave o tome da predstava napreduje prema ostvarivome, idealnome stanju. To bi, čini se, impliciralo da su u svome ranijem stadiju razvoja njegove predstave manje dovršene i,



podrazumijeva se, manje dostojne publike nego kad su potpuno razvijene. (Fricker u Crossley 2010: 4–5)

Sudjelovanje predstave *Radionica za šetanje, pričanje i izmišljanje* (2003) redatelja Bobe Jelčića i Nataše Rajković na festivalu Marulićevi dani 2004. godine u Splitu problematiziralo je drugu nefleksibilnost »festivalске mašinerije« koja se oslanja ne samo na ponovljivost nego i na preseljivost kazališnih predstava. Slijedom principa autentičnoga stvaranja iz neposrednoga konteksta i u njemu (usp. Rogošić 2012b),<sup>12</sup> skupno osmišljene predstave u režiji B. Jelčića i N. Rajković uvijek su više ili manje određene prostorom. *Radionica...*, koja procesijski zahvaća predjele i stanovnike Svete Marije i Mrtvoga Zvona u Dubrovniku, gdje je izvorno uprizorena, na drugome je mjestu mogla gostovati samo kao prezentacija projekta videoprojeksijom i zbog toga – izvan konkurencije. Stoga je i razvoj skupnoga osmišljavanja, gdje je usidrenost u prostorni kontekst nastanka predstave vjerojatnija, pridonio tome da se u okviru postojećih produkcijskih modela razmišlja o većoj mobilnosti publike ili o gostovanju koncepta, a ne njegove pojedinačne realizacije, odnosno o izgradnji predstave uvijek ispočetka u novome prostoru, a ponekad čak i s novim izvođačima.<sup>13</sup> Problem predstavljivosti projekata unutar zadanih okvira, međutim, nerijetko počinje već s potragom za financijskom potporom ili planiranjem gostovanja, pa tako, primjerice, zagrebačka izvedbena skupina Bacači sjenki umjesto detaljne analize planirane predstave *Ex-pozicija* (hipertekstualne formacije ispletene od pojedinačnih priča svih izvođača, a u konačnici i gledatelja) na različite natječaje za potporu šalje tekst kojim pokušava objasniti zašto je projekt nemoguće opisati (usp. Bacači sjenki, tekst prijave za financiranje predstave *Ex-pozicija*).

Nespremnost kazališta srednje struje na nove kategorijske nijanse skupnoga osmišljavanja odjekuje i njegovim terminološkim aparatom, iako je taj proces prisutan već dulje vrijeme pod drugim nazivima, posebno u okviru vrlo općenito shvaćene *improvizacije*, u različitim estetikama, od kojih neke pripadaju srednjim strujama svoga kulturnoga konteksta, pa čak i vrlo

<sup>12</sup> Neobjavljeni razgovor s Bobom Jelčićem.

<sup>13</sup> Britansko-njemačka skupina Gob Squad, primjerice, od 2003. godine do danas izvela je svoju predstavu *The SuperNightShot* u nizu gradova na više kontinenata, vrlo često s nekima od lokalnih ili s gostujućim izvođačima, zadržavajući čvrst okvir predstave i prilagođavajući improvizirane dijelove (»SuperNightShot«), glumica Jelena Lopatić na svakom gostovanju s predstavom *Ex-pozicija* izvedbene platforme Bacači sjenki gradi u potpunosti novu izvedbu iz novih okolnosti itd.

rigidnim sustavima stvaranja. S jedne strane specifična autorska struktura izvedbene skupine prilagođava se nekoj od postojećih i raširenih, dok se s druge strane sad već žanrovski profilirani konačni proizvodi skupnoga osmišljavanja krnje svodenjem na uobičajene odrednice. Rješenje nude sami umjetnici, koji sadržajnoj i metodološkoj razini skupnoga osmišljavanja vrlo često pridružuju i pojmovnu, pri čemu neki od naziva smjeraju ozbiljnoj sistematizaciji (npr. niže navedeni pojam *dramaturgija visokoga rizika*), dok su drugi kratkoročni i namijenjeni ponajprije internoj uporabi (npr. niže navedeni pojam *monumomenti*).

Izvedbena skupina prvenstveno promišlja kreativne funkcije iz kojih stvara, pa se uobičajenim kategorijama redatelja i dramaturga, primjerice, dodaje vrlo zahtjevno shvaćena uloga *moderatora* i *performera*, dok su gledatelji preimenovani u *posjetitelje*, *suputnike* ili *poetske detektive* predstava Bacača sjenki (Rogošić 2007: 66),<sup>14</sup> što implicira aktivno fizičko sudjelovanje publike u predstavama, ili pak u *svjedoke događaja*, koje je inicirala skupina Forced Entertainment (Etchells 2004: 49), što implicira nenasilno uklanjanje četvrtoga zida. Glumačka obuka i vještine te proces stvaranja i elementi estetike također dobivaju nove nazive. N. Rajković govori o *slušanju* partnera kao osnovi skupne izvedbe ili o *povijesti lika* koja se gradi tijekom pokusa. Ona svoj rad obuhvaća sintagmom *prostorna dramaturgija* (Rogošić 2012a),<sup>15</sup> suosnivač Bacača sjenki B. Bakal pojmom *dramaturgija visokoga rizika* (Rogošić 2011/2012),<sup>16</sup> dok Welfare State International riječju *sanjanje* opisuju ocrtavanje teksta predstave iz kojega suutemeljitelj grupe John Fox izvodi ulogu *sanjača te vrijeme sanjanja* kao svojevrsnu atmosferu događaja (Coult i Kershaw 1997: 21–23). Nova kategorizacija dalje se prenosi na sadržaj predstave, njezine strukturne elemente ili poetiku. Duhovite interne nazive smišlja britansko-njemačka skupina Gob Squad, pa se njihovi *monumomenti* odnose na emocionalno ili sadržajno monumentalne izvedbene trenutke (usp. Rogošić 2006), dok se njemačka skupina She She Pop koristi konceptom *trenutačne scenske biografije* prema kojemu sve što se dogodi tijekom izvedbe postaje materijal koji se inkorporira u predstavu, što posve rekategorizira pojam neuspjeha (usp. Rogošić 2008a: 39).<sup>17</sup> Kategorija koja se čini

90

<sup>14</sup> Razgovor s Borisom Bakalom i Katarinom Pejović (Bacači sjenki).

<sup>15</sup> Neobjavljeni razgovor s Natašom Rajković.

<sup>16</sup> Neobjavljeni razgovor s Borisom Bakalom, Katarinom Pejović i Stankom Juzbašićem (Bacači sjenki).

<sup>17</sup> Razgovor sa Sebastianom Barkom i Lisom Lucassen (She She Pop).

najviše iskoristivom tiče se žanrovskih odrednica – npr. *živi interaktivni film*, kako su Gob Squad nazvali svoju sudioničku predstavu *Room Service (Help Me Make It Through the Night, 2003)* ili *vremenska skulptura*, kako Bacači sjenki, primjerice, kategoriziraju svoj projekt *Shadow Casters (2001–2003)* (Rogošić 2007: 66).

### »MOŽEMO LI POUČAVATI SKUPNO OSMIŠLJAVANJE ILI SKUPNO OSMIŠLJAVATI POUČAVANJE?«

Drugi pokazatelj snaženja područja jest ulazak skupnoga osmišljavanja u obrazovne institucije i druge sustave prijenosa znanja i vještina, gdje je prihvaćeno kao legitiman stvaralački proces. Umjetnici nerijetko održavaju radionička predstavljanja,<sup>18</sup> čemu se pridružuju studije posvećene dokumentaciji i analizi pojedinačnih kreativnih procesa skupina poput npr. Goat Island (Bottoms i Goulis 2007), The Wooster Group (Quick 2007), Reckless Sleepers (Brown i dr. 2007), Frantic Assembly (Graham i Hoggett 2009) itd. Nešto je viša razina razvoj i prijenos obuhvatnijih obuka izvođača, npr. sustava *Viewpoints and Composition* Anne Bogart i Tine Landau, koji su američke autorice djelomično preuzele od Mary Overlie (usp. Bogart i Landau 2005), dok se poglavlja o skupnome osmišljavanju pridodaju općenitim kazališnim pregledima i priručnicima (Callery 2001, Behrnt i Turner 2008). Konačno, nastupi, radionice i izlaganja praktičara skupnoga osmišljavanja vrlo su često uključeni u sveučilišne programe, čime se sustav širi prema »alternativi«, dok stvaratelji kojima sveučilišni okvir obično dopušta umjetnički rizik i autorsku kontrolu nad predstavom te podržava/tolerira društvenu kritiku dobivaju sigurnije radno okruženje (usp. Heddon i Milling 2006: 226–227).

Novo područje, međutim, i u obrazovnome procesu predstavlja problematičan pomak sumiran uvodnim pitanjem na panelu konferencije *Devised Dramaturgy: A Shared Space* (Prag, 2012) koji se bavio skupnim osmišljavanjem i edukacijom: »možemo li poučavati skupno osmišljavanje ili skupno osmišljavati poučavanje?« (»Devised Dramaturgy: A Shared Space«). Naime,

<sup>18</sup> Kao primjer mogu navesti nekoliko višednevnih radioničkih predstavljanja održanih u Hrvatskoj u posljednjih nekoliko godina, na kojima sam i sama sudjelovala: Goat Island (Zagreb, 21. – 22. 6. 2001), Gob Squad (*Me, the Monster*, Zagreb, 3. – 8. 4. 2006), She She Pop (Zagreb, 25. – 28. 3. 2008), Bacači sjenki (*Sjenčanje grada u Dubrovniku*, 20. – 22. 3. 2009).

92 s obzirom na to da se svaki pojedini postupak stvaranja predstave razlikuje, prijenos skupnoga osmišljavanja kao dovršene metode uvijek smanjuje invenciju na metodološkoj razini i pogoduje pojavi epigonskih skupina koje klišeiziraju pojedine aspekte rada (Heddon i Milling 2006: 217), odnosno napuštaju temeljnu kreativnu slobodu postupka. Stoga je nužan paradigmatički iskorak od poučavanja metode prema poučavanju skupnoga osmišljavanja kao, riječima češke redateljice Jane Svobodove, »načina razmišljanja«, odnosno prema osiguravanju uvjeta za slobodan autorski rad koji učitelj može garantirati samo iz pozicije neznalice, kako to objašnjava francuski filozof Jacques Rancière. Slijedom nastojanja na intelektualnoj emancipaciji svojih učenika koje je početkom 19. stoljeća provodio francuski učitelj Joseph Jacotot, Rancière je izveo teoriju koja se temelji na pretpostavci da se u odnosu između učitelja i učenika radi o podčinjavanju volje volji, a ne inteligencije inteligenciji, pri čemu učitelj daje odgovarajući poticaj, stvara uvjete i provjerava učenikovo nastojanje da nešto nauči, dok je učenik slobodan da se svojom inteligencijom koristi samostalno. Na takvoj ravnopravnosti inteligencija temelji se univerzalno poučavanje u okviru kojega se svi ljudi koriste inteligencijom na isti način, npr. tako da traže ono što ne znaju, uspoređuju s onim što znaju, povezuju ono što su spoznali itd. Stoga učitelj neznalica – učitelj koji razdvaja svoje znanje od svoga učiteljskoga umijeća – može poučiti učenika onome što on sam ne zna tako da mu osvijesti moć koju sam učenik posjeduje i da ga ne uči znanju, nego procesu učenja. Krajnji je cilj emancipacija učenika koja ujedno znači i novu afirmaciju njegove pojedinačnosti (usp. Rancière 2010). Na tome tragu Jiří Havelka, redatelj i predavač na praškom DAMU-u (Divadelní fakulta Akademie múzických umění) ističe nekoliko temeljnih principa skupnoga osmišljavanja koje nastoji prenijeti studentima: *pozornost*, u smislu osvještavanja tijela i njegova konteksta te koncentracije na partnera; *nesigurnost*, koja uključuje prihvaćanje da uloženi rad možda neće voditi neposredno iskoristivome materijalu; *nedovršenost*, odnosno stalnu otvorenost, pri kojoj svaki detalj može promijeniti čitavu strukturu rada; *naivnost* pristupa, što je možda najveća prepreka u radu sa stvarateljima koji imaju veliko iskustvo te *slučaj*, kojega je plodove važno uočiti i iskoristiti (usp. Havelka i Hrab 2012).

## RUBOVI SKUPNO OSMIŠLJENOGA KAZALIŠTA

Treći znak razvoja područja jest njegovo žanrovsko grananje u okviru kojega A. Oddey, primjerice, izdvaja prostorom određeno i sudioničko kazalište

u obrazovanju (*participatory theatre-in-education*) (usp. Oddey 2007), dok ga D. Heddon i J. Milling promatraju preko odnosa prema glumi, izvedbi koja naglašava vizualnu i fizičku komponentu, političkome i socijalnome angažmanu te postmodernizmu (usp. Heddon i Milling 2006), a E. Govan, H. Nicholson i K. Normington dopunjuju očistima autobiografske, interkulturalne i virtualne izvedbe (usp. Govan i dr. 2008). Većinu skupina možemo smjestiti u nekoliko kategorija, pa navedeni primjeri svjedoče o tome kako je i ovdje prisutna žanrovska hibridnost koja je uobičajena u izvedbenim umjetnostima druge polovice 20. stoljeća, ali i pokazuju neujednačenost u parametrima kategorizacije. Naime, izvedbena vrsta koja je nazvana isključivo prema procesu nastajanja još se uvijek kategorizira prema nigdje razjašnjenom mješavini elemenata toga procesa, elemenata kazališne predstave ili elemenata konteksta u kojem skupina djeluje, što zamagljuje njezinu posebnost u odnosu prema drugim izvedbenim vrstama ili žanrovima i u suvremenoj proliferaciji novih naziva čini ju pomalo suvišnom kategorijom. Stoga se žanrovi skupno osmišljenoga kazališta i njihova pretakanja mogu utvrditi jedino pomoću njima svojstvenih elemenata, od administrativno-tehničkih poput sastava skupine, njezine unutarnje organizacije i uz to vezanoga trajanja kreativnoga ciklusa, do umjetničkih poput stupnja promjenjivosti i otvorenosti procesa rada.

Na tom tragu želim istaknuti tek margine područja, na kojima se postupak svjesno okreće u smjeru drukčijih produkcijskih polova što ih prihvaća i skupina, poput redateljskoga kazališta koje je vođeno kreativnom vizijom neupitnoga pojedinačnoga autoriteta, a ne čitave skupine, ili u smjeru komercijalnoga kazališta koje se ravna prema željama konzumenata, čime se odbačeni, procesu skupnoga osmišljavanja izvanjski okvir tekstualnoga predloška zamjenjuje istim takvim recepcijskim okvirom. Tako T. Bicat i C. Baldwin, autori priručnika o skupnome osmišljavanju, otvoreno predlažu uvođenje dvojne razine ansambla u kojemu nadređena jezgra donosi sve ključne odluke, uključujući i onu o potencijalnoj zamjeni pojedinih izvođača u prvobitnoj probnoj fazi rada, u skladu s rješenjima koja su se pojavila, a ne obrnuto (usp. Bicat i Baldwin 2002: 15). Članovi njujorške trupe The TEAM pak, u pomaku od fragmentiranih montažnih prema linearnim zapletima, vode se, među ostalim, patronizirajućim stavom i komercijalnom namjerom da se obrate široj publici (usp. Rogošić 2010a: 100).<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Razgovor s Rachel Chavkin (The TEAM).

S obzirom na opisane promjene i složenost područja, u nastavku teksta neću nabrajati i opisivati sve značajke skupnoga osmišljavanja u suvremenome kazalištu jer bi to zahtijevalo vremenski i zemljopisno puno opsežnije istraživanje te bi se pretvorilo u otvoren niz. Umjesto toga okrenut ću se načinu na koji vrsta petrificira, razvija, transformira ili gubi interes za *prvobitno postavljene okvire* ravnopravnoga grupnoga stvaranja predstave bez predloška iz improvizirane interakcije zajednice suautora, širenja izvedbene zajednice kroz interaktivnu ili posve uključivu izvedbenu estetiku te uočljivo ekspanzivnoga tretmana prostora (usp. Heddon i Milling 2006: 1–22). Umjetnici ili projekti koji nastavljaju intenzivnije problematizirati pitanje zajedničkoga stvaralaštva danas predstavljaju tek jedan fragment skupno osmišljenoga kazališta, no s obzirom na hibridnost vrste i otežan pristup informacijama teško je odrediti bismo li na temelju postojanja te preokupacije kod pojedinih skupina mogli ustanoviti novu podvrstu, ili problematika zajedništva ima status fakultativne značajke za kojom slobodno posežu skupine različitih socijalnih, ekonomskih i estetičkih profila. Stoga ću se služiti odgovarajućim primjerima, podsjećajući kako elementi koje spominjem mogu biti prisutni u čitavome opusu ili samo u pojedinim projektima skupina, manje ili više naglašeni, a skupine im mogu pristupati ozbiljno ili s popularnim ironijskim odmakom.

## OD KOLEKTIVA PREMA SURADNJI

Kontrakulturalna utopistička vizija zajedništva lomi se 1968. godine nakon postupnoga gašenja ili nasilnoga gušenja niza revolucionarnih zbivanja koja uglavnom predvode mladi i obrazovani ljudi, a čiji se epicentri nalaze u SAD-u, Francuskoj i tadašnjoj Čehoslovačkoj te Kini, dok odjekuju Južnom Amerikom, Italijom i Njemačkom, pa i tadašnjom Jugoslavijom. U njima iskazana borba protiv moći i univerzalni zahtjev za jednakošću, razvidnom prije svega u direktnim međuljudskim odnosima, zaustavljena je te polako blijedi 1970-ih godina. Iako se ovdje ne mogu opširnije baviti povijesnim zbivanjima, spomenut ću nekoliko primjera. Tako će niz revolucionarnih akcija koje su buknule u SAD-u 1960-ih godina, od utopističkoga komunalnoga pokreta, pokreta za ostvarivanje ljudskih prava različitih skupina, do ulančanih demonstracija u studentskim kampusima, postati manje radikalne ili se ugasiti početkom 1970-ih (usp. Daniels 1989: 43–65, 95–147), pokušaj demokratizacije i decentralizacije Čehoslovačke te entuzijazam iz kojega

je proizašlo praško proljeće bit će ugušeni sovjetskom okupacijom zemlje 1968. godine kojoj je cilj bio zadržati vojnu dominaciju SSSR-a (usp. *ibid.*: 187–211), dok će pobuna ujedinjenih francuskih studenata i radnika, koja je težila rušenju režima i gotovo dovela do generalnoga štrajka, biti okončana kontrarevolucionarnom akcijom tadašnjega predsjednika De Gaullea (usp. *ibid.*: 149–165). Istovremeno, otuđenje uzrokovano ubrzanim i sve više virtualiziranim suvremenim životom vodi općemu slabljenju zajednice, nacionalne, regionalne, susjedske i obiteljske, na što posebno reagiraju stvaratelji djela suvremenih umjetnosti čije je naslijeđe u domeni vizualnoga (usp. Rogošić 2010c: 438).

Skupno osmišljeno kazalište kao izvedbena vrsta, međutim, više ne predstavlja estetski odjek ideoloških strujanja i društvenih okolnosti koje ju okružuju. Prije svega napušta se ideja totaliteta zajedništva te kvantitativno i kvalitativno ravnopravnoga autorskog kolektiva. Mnoge skupine koje su odredile vrstu prestat će djelovati – poput The Open Theatrea, okrenut će se konvencionalnijim načinima stvaranja – poput skupine El Teatro Campesino, ili doživjeti zastaru svojih estetičkih vizija – poput The Living Theatrea (usp. Harding i Rosenthal 2006). Novoosnovane skupine pak »istrotšit« će inspiraciju kolektivom, poput skupine The Winter Project (1976–1983) koja zadržava razvoj predstave iz skupnoga istraživanja, ali odbacuje vježbe kojima se gradi duh i fokus zajednice, a kojima je važnost i upotrebljivost istekla sa šezdesetima (usp. Rogošić 2010b),<sup>20</sup> ili ju neće naglašavati s jednakom samouvjerenošću. Naime, skupine koje zadržavaju interes za istraživanje zajedničkoga stvaralaštva nastavljaju se razvijati u skladu sa suvremenom krizom zajednice. Formirane u razdoblju koje odbija priznati krovnu bit što bi priskrbila legitimitet i nadređenost jednoga jezika drugome te u kojemu se umjetnost od »isporuke zbiljnosti« okreće »pronalaženju aluzija na mislivo koje ne može biti prikazano« (Lyotard 1984: 81), nove izvedbene skupine odbacuju gotove pretpostavke o sebi koje je potrebno samo utjeloviti: od *kolektivnoga* rada usmjerit će se prema umjetničkoj *suradnji* kao »zajedničkome radu što se gradi na pregovaranju o razlikama, a ne nameće više-manje strog okvir jednakosti ili jednakovrijednosti« (Allsopp 2003/2004: 60). Pregovori se kreću u smjeru eksplicitnoga ili implicitnoga nastojanja da odgovore na pitanje mora li se uopće i čime odrediti izvedbena zajednica; otkriju način i medij uspostavljanja zajedništva te osiguraju okvir unutar kojega je moguće djelovati i opstati – u smislu pronalaženja,

<sup>20</sup> Neobjavljeni razgovor s Rogerom Babbom.

promišljanja ili aktivističkoga stvaranja potrebnih društveno-kulturnih uvjeta jer »virtualno ‘taking-place’ potrebuje materijalnu projekciju, prostor koji bi dopustio proizvodnju i eksperimentiranje, a da mu nad glavom ne visi dispozitiv kazališne izvedbe« (Cvejić 2003/2004: 42).

## ZAJEDNICA RAZLIČITIH

96

Jedna krajnost novoga zajedništva manifestira se u pokušajima da se izbjegne zajednički nazivnik, odnosno krene tragom *koje god singularnosti* koju, prema talijanskome filozofu Giorgiu Agambenu, karakterizira »neesencijalna zajedničkost (*commonality*), solidarnost što se ni na koji način ne tiče neke esencije« te koja omogućuje da se o zajednici misli kao o »zauzimanju mjesta, komunikaciji singularnosti putem atributa protežnosti« što ih »ne ujedinjuje u esenciji, nego ih raspršuje u egzistenciji« (Agamben 2007: 1, 18). Međutim, tako izražena zajednica koja se ne bi temeljila na isključivanju i negativitetu, kako podsjeća René ten Bos, prije svega podrazumijeva odbijanje u njoj ukorijenjenih već postojećih i ponuđenih zajedničkih identiteta, nudeći se samo kao potencija naspram »naizgled nazaustavljivih aktualizacija« (Ten Bos 2005: 28). Stoga je dobar izvedbeni primjer nastojanja da se uspostavi *kolekcija* autora »definirana brojem onih koji rade-jedni-s-drugima bez esencije« međunarodni projekt *Collect-If by Collect-If* (2003) kojega sedam članova pokušava istražiti vrijednost kolektivnosti u vrijeme naglašene individualizacije »afirmirane trendom poosobnjenja i intimizacije izvedbenih pristupa« (Cvejić 2003, nepaginirane stranice). Naime, potencijalni kolektiv otvara, ali i ostavlja otvorenima mnoga pitanja, poput kako okupiti kolekciju autora bez jednoga autora inicijatora (usp. Cvejić 2003/2004: 42) ili kako osmisliti stvaralački proces, a da on ne dobije već »prežvakanu« formu predstave u nastajanju (Cvejić 2003, nepaginirane stranice). »Kraj se ne spaja s početkom kroz paradoks ili pogrešku, već kroz pitanje: treba li projekt zaživjeti ili ne?« (Cvejić i Hrvatin 2005: 92). »Opipljiviju« varijantu na sličan način uključivoga zajedništva pak ponudit će francusko-karipski autor Édouard Glissant, razvijajući pojam *poetike odnosa* i njoj pridruženoga *odnosnoga* ili *relacijskoga identiteta*. Naspram onoga *korijenskoga* kojemu legitimitet daje mit, kontekst pruža prisvojeni teritorij, a opstojnost osigurava nasilje spram Drugoga, relacijski identitet vezuje se uz »svjesno i kontradiktorno iskustvo kontakata među kulturama; proizvodi se u kaotičnoj mreži Odnosa, a ne u skrivenome nasilju pridruživanja; ne izmišlja neki legitimitet kao



garanciju svoga prava, nego cirkulira, nanovo proširen« (Glissant prema Bishop 2006: 78). Zbog toga se nadaje kao prikladan okvir unutar kojega je moguće održati izvedbeni kolektiv kao množinu suradnika afirmirane karakterne, profesionalne i druge različitosti, od kojih svaka skupini donosi vlastito bogatstvo. One se, međutim, ne samo oslanjaju jedna na drugu nego svojim dugotrajnim međusobnim određivanjem nerijetko postaju i ovisne jedna o drugoj, što pokazuju, primjerice, višedesetljetne izvedbene prakse američkih skupina The Wooster Group i Goat Island. Tako Elizabeth LeCompte, redateljica prve skupine, sebe smatra »funkcionalnim centrom« skupine, »centralnom žilom, ili sredstvom, ili posljednjim krugom kroz koji sve mora proći« (LeCompte prema Quick 2007: 11), istovremeno se nazivajući »grabežljivicom« koja zbog manjka narcisoidnosti materijal za predstave ne može izvući iz sebe, nego ga mora uzeti od glumaca ili pronaći u neposrednoj okolini (usp. Savran 1988: 66). Organizacijska struktura skupine Goat Island pak pokazala je jednaku međuovisnost i krhku ravnotežu osobnosti i kreativnih uloga redateljice i izvođača koji kruženjem pitanja/zadataka i izvedbenih odgovora/reakcija vode polilog, pa se skupina nakon dva desetljeća postojanja razila kad ju je odlučila napustiti redateljica Lin Hixon jer nakon dugogodišnjega zajedničkoga rada izvođači nisu htjeli tražiti »zamjenu« ni sami režirati predstave.<sup>21</sup>

Drugi pol potrage za nekompromitiranim modelima skupnoga djelovanja oslonit će se na *liminalnu normu* što ju Jon McKenzie otkriva u suvremenim avangardnim praksama. Američki teoretičar izvedbe sintagmu izvodi iz V. Turnerova pojma liminalnosti ili međutnosti (*in-between-ness*) kao vremena koje unutar obreda označava prijelaz iz jedne normirane matrice u drugu te je stoga prikladno za oslobađanje stvaralačkoga i transgresivnoga potencijala, mogućnosti da se pronađu nove odrednice svijeta. Prema McKenzieju suvremena kulturalna izvedba svoju čimbenost realizira prekoračenjem ili otporom, »kao oblik aktivnosti čija nam prostorna, vremenska i simbolička 'međutnost' omogućava da društvene norme zamrznemo i izazivački osporimo, da se njima poigravamo, pa čak i da ih preobrazimo« (McKenzie 2006: 80). Stoga raspon liminalnoga prigrbljuje kao svoje prirodno stanište, iz čega,

<sup>21</sup> Funkcionalnu međuovisnost identiteta potvrđuje i činjenica da je tijekom njezina postojanja skupinu napustilo (Joan Dickinson 1989. godine, Greg i Timothy McCain 1995. godine, Antonio Poppe 1996. godine) ili joj se pridružilo (Joan Dickinson 1988. godine, Karen Christopher 1989. godine, Antonio Poppe i Bryan Saner 1995. godine, Mark Jeffery 1996. godine, Litó Walkey 2001. godine) više izvođača, što očito nije ugrozilo postojanje skupine (Bottoms i Goulish 2007).

98 međutim, izrasta novi model – ili McKenziejevim riječima metamodel – vlastitih funkcionalnih i formalnih ograničenja (usp. *ibid.*: 82–83). Izbjegavajući nepoželjno određenje ili ograničenja poželjnoga, niz izvedbenih skupina poslužit će se upravo opisanim pomakom okvira na metarazinu, istražujući zamjenu jedne stalne i prirodne skupne pojavnosti – nizom privremenih i artifično postignutih. Koristeći se, prema Z. Baumanu, konceptom *identiteta* kao surogatom prirodne zajednice u smislu pouzdanoga okruženja ljudi koji se međusobno razumiju (usp. Bauman 2006: 15), umjetnici će se posvetiti izvedbenome testiranju grupnih identiteta, gradeći na tome čitave predstave ili njihove pojedine dijelove, igrajući se postojećim, pa čak i stereotipnim skupnim označiteljima i potencijalom njihove zamjenjivosti, ali i zadržavajući vjeru u pronalazak održivoga okvira. Tako će Gob Squad postati filmska ekipa akcijskoga filma (*SuperNightShot*) ili četvero osamljenih gostiju bezimenoga hotela (*Room Service: Help Me Make It through the Night*), prenoseći igru gledateljima koji npr. postupno zauzimaju njihove uloge izvođača *underground* filmova Andyja Warhola (*Gob Squad's Kitchen (You've Never Had It So Good)*, 2007) i zamjenskim izvođačima – npr. grupi od sedmero djece koja će pred našim očima ubrzano skakati iz jednoga u drugo razdoblje vlastitoga zamišljenoga života (*Before Your Very Eyes*, 2011). Skupina She She Pop, koja je ne samo inspirirana estetikom Gob Squada nego s njim dijeli i pojedine članice, isprobat će grupne uloge natjecatelja u apsurdnome nizu igara (*Rules*, 2001), utopijskoga kolektiva okupljenoga oko logorske vatre (*Lagerfeuer*, 2005), ili neumornih posjetitelja plesne večeri (*Warum tanzt ihr nicht?*, 2004), tvrdeći kako »(n)ije cilj saznati tko smo, nego to redefinirati, potraga za identitetom više je strategija, a cilj je iskoristiti druge opise sebe ili druge načine da se predstavimo, druge perspektive« (Bark prema Rogošić 2008a: 36). S druge strane, Jelčić i Rajković odbacit će ironijsko udaljavanje tragajući za nitima koje povezuju realnu ili fiktivnu zajednicu npr. zagrebačke građanske obitelji (*Usporavanja*, 1998), svatova sa zagrebačke Trešnjevke (*Izlog*, 2010) ili dubrovačkih umirovljenika i djece sa Svete Marije (*Radionica za šetanje, pričanje i izmišljanje*, 2003), dok će Bacači sjenki u svakoj izvedbi trilogije *O zajedništvu* (2010–2011) s novim skupinama gledatelja voditi izvedbene pregovore o preprekama koje nas razdvajaju, poput vlastitih strahova, neosvijestjenih predrasuda ili stereotipa, o čemu svjedoče i stihovi klapske<sup>22</sup> pjesme koju će otpjevati s gledateljima *Eksplisitnih sadržaja*:

<sup>22</sup> Autor je stihova i glazbe Stanko Juzbašić.

*Ti si moja predrasuda, duboka i trajna  
Što bi bilo da te nema ostati će tajna.*

Opisana preispitivanja odjekuju i unutarnjom organizacijom izvedbene skupine, pa nekad istraživano, a i proklamirano ukidanje različitih kreativnih funkcija unutar izvedbene skupine, koje se najčešće pokazuje neodrživim, u ovoj fazi skupnoga osmišljavanja prelazi u otvorenu kreativnu specijalizaciju pojedinih članova, uvjetovanu među ostalim i samom izvedbenom vrstom/postupkom. Prije svega, neophodno gomilanje materijala predstave, među kojim je potrebno prepoznati i izdvojiti onaj uporabljivi, zahtijeva promatračku distancu, dok neizbježna fragmentiranost i raspršenost »probranoga« traži strukturiranje u koherentno djelo, pa skupno osmišljavanje počinje podrazumijevati moderatorski iskorak i »pogled izvana«, koristan također i u slučajevima kreativne blokade (usp. Callery 2001: 165, Oddey 2007: 155). Ovisno o skupini, nužno remećenje jednakosti na taj način vezuje se uz neku drugu kreativnu odgovornost, obično redatelja/dramaturga, npr. Elizabeth LeCompte u skupini The Wooster Group, Tima Etchellsa u skupini Forced Entertainment, Katarine Pejović i Borisa Bakala u Bacačima sjenki, ili prerasta u zasebnu funkciju koju naizmjenično mogu preuzeti članovi skupine, npr. kod Gob Squada, ili kamera, npr. kod skupine Frantic Assembly. Opreka apolonijskoga i dionizijskoga uvida obično se smatra neprevladivom, pa su rijetki pokušaji njihova stapanja, primjerice u britanskoj skupini Reckless Sleepers čiji osnivač, redatelj, ali i jedan od izvođača Mole Wetherell »ulazi« i »izlazi« iz scena tijekom samih pokusa, što, tvrdi, izvođačima omogućava višekratno iskušavanje scena (usp. Brown i dr. 2007: 19). Međutim, i održavanje razgraničenja jednako je profitabilno za izvođača koji »u cijelom uopće ne može bit', jer ako je u cijelom nije u momentu« (Rogošić 2012a), čime se skupno osmišljavanje vraća konvencionalnome poimanju podjele stvaralačkih zadataka – empirijski potvrđenome i obogaćenome novim smislom. Naime, introspektivni aspekt skupnoga osmišljavanja – nužno poniranje u sebe kako bi se pronašao materijal kazališne predstave (usp. Filewood u Barton 2008: 4) – čini jasnijom unutarnju podjelu kreativnih dužnosti, omogućujući svakome članu pronalaženje ili izgradnju njemu urođenoga statusa (i njegovih novih nijansi) koji može biti manje ili više formaliziran (Oddey 2007: 42–72). Primjerice, u skladu s njezinim nazivom glumci belgijske skupine tg STAN<sup>23</sup> (Stop Thinking

<sup>23</sup> tg STAN skupina su belgijskih glumaca koji obično uzimaju gotove dramske tekstove ili od dramskih pisaca traže da pišu za njih, ali rade bez redatelja, nastojeći staviti izvođača u

About Names – prestani razmišljati o imenima) ne imenuju svoje kreativne pozicije, ali se neki od njih uz zajedničku režiju i rad na tekstu vole baviti glazbom, drugi svjetlom, a treći vizualnom komponentom predstave (usp. Rogošić 2008b: 50–51).<sup>24</sup> S druge strane, priroda i obujam nekih imenovanih pozicija djeluju prepoznatljivo samo zbog nepreciznosti terminologije, pa je među *redateljima* u skupno osmišljenome kazalištu Hixon prije svega »katalizator« ili osoba koja izvođačima daje »šlagvorte«, Etchells je svojevrsan »filar«, dok je LeCompte najbliže tradicionalnome poimanju redateljice kao osobe koja oblikuje sirovi materijal (usp. Heddon i Milling 2006: 213). Jednako tako umjetnici se oslobađaju pritiska uloga koje im ne odgovaraju, pa izvođači skupine She She Pop postaju »stručnjaci za sebe« (Lucassen prema Rogošić 2008a: 36), dok članovi skupine Forced Entertainment nakon rada na nekoliko predstava tijekom kojega svi iskušavaju sve, otkrivaju ono što *ne žele* raditi ili to *ne rade dobro* (usp. Heddon i Milling 2006: 202), a što će glumica Nina Vioić u predstavi *Bez glume, molim* (2004) sažeti ovim monologom: »Ne mogu... bhleaaaa... ne mogu pisat' tekst. Neću više nikad u životu, neću sebi pisat' tekst. Deset godina ja sebi pišem tekstove, deset godina ja – improviziram! Radim na sebi! Šta ja zanimljivo nekome mogu napisat'?! Šta iz mog života bi bilo zanimljivo?! Za slušat'?! (...) Oni rade *Galeba*. Naravno da ONI rade *Galeba*. Ti ćeš... ti ćeš jadnice do kraja života pisat' sebi tekstove i bit ćeš alternativna!« (*Bez glume, molim*, arhivska snimka). Više ili manje formalizirana, podjela kreativnih uloga vraća se kako bi iz prezrenoga mehanizma hijerarhizacije i ograničenja prerasla u onaj kojim se afirmira pojedinačna različitost.

## POVRATAK JEZIKU

S pojavom niza postmodernističkih teorija i izvedbenih radova koji razotkrivaju kulturnu, rodnu, političku, tehnološku itd. proizvedenost tijela što se mora održavati stalnom izvedbom ili se može radikalno mijenjati, riječima Orlan, poput kostima (usp. Jovičević i Vujanović 2006: 196–218),

---

prvi plan, te polovicu procesa rada na predstavi ulažu u prevođenje dramskoga teksta koji su izabrali na flamanski kako bi ga »prilagodili onome što bi doista htjeli izgovoriti« (Rogošić 2008b: 50). Stoga ih smatram graničnim ili hibridnim primjerom skupnoga osmišljavanja i rada na dramskome tekstu te ovdje rabim kao prikladan primjer.

<sup>24</sup> Razgovor s Tiagom Rodriguesom i Tine Embrechts (tg STAN).

»autentično« otvoreno aktivističko tijelo 1960-ih i 1970-ih gubi svoj primat među medijima uspostavljanja zajedništva.<sup>25</sup> Simboličko zajedništvo pak, kako sam prethodno nastojala pokazati, jednako se relativizira ili teško pronalazi. No budući da nužnost povezivanja (među umjetnicima i s publikom) ostaje, skupine se okreću najrazvijenijemu među jezicima – verbalnom, u kojem će slovenska teoretičarka Bojana Kunst prepoznati novu mogućnost povezivanja sa »suradničkim drugim« predlažući govor u prvome licu, ne samo zato kako bismo govorili u svoje ime ili izbjegli da se o nama govori nego kako bismo jezikom i u jeziku razotkrili nužno bivanje s drugim. »Tijekom govorenja događa se stalna reartikulacija vremena i prostora. (...) u trenutku eksplicitnoga govora, mi smo drugi i veza između značenja, mjesta i vremena postaje vidljiva« (Kunst prema Ridgeway i Zdjelar 2007: 18). Tako diskurzivno zajedništvo 1960-ih i 1970-ih, koje teži biti rezultat konsenzusa i demokratskoga procesa raspravljanja o svakoj stvaralačkoj odluci, prerasta u »kretanje rojeva, tok singularnosti« (Kunst prema Ridgeway i Zdjelar 2007: 18) koji stvaralački proces nerijetko povezuje s kazališnom predstavom, a nju pak s gledateljima. Razgovor među sustvarateljima tijekom skupnoga osmišljavanja pretapa se u glumljenu scensku raspravu o mogućim vremenskim i prostornim okvirima *Nesigurne priče* (1999) Jelčić i Rajković (usp. Blažević 1999), kružnu autobiografsku »mrežu« priča kojom se posjetitelje *Ex-pozicije* (2005) Bacača sjenki hvata u predstvu, dugotrajno pripovjedno tkivo koje naizmjenično pleću izvođači skupine Forced Entertainment tijekom predstave *And on the Thousand<sup>th</sup> Night* (2000) (usp. Smart 2002/2003: 38–43) te u supostavljene televizijske monologe/dijaloge s posjetiteljima izvođača Gob Squada u *Room Service (Help Me Make It Through the Night)* (exUF 2004/2005: 38–41). Štoviše, na tragu širenja pojma izvedbe od naziva za jednokratni događaj do paradigme primjenjive na različite fenomene u okviru izvedbenih studija, jasne, organizirane i precizne poliloške strukture počinju se profilirati i isticati i u drugim modusima skupne komunikacije. Heddon i Milling napominju kako tijelo skupno osmišljenoga fizičkoga teatra od sredstva autentičnoga osobnoga izraza postaje instrument koji se

<sup>25</sup> Tracey Warr zaključuje kako se u zapadnjačkoj umjetnosti druge polovice 20. stoljeća posve mijenja odnos prema tijelu kao mediju umjetničkoga djelovanja. Svjetski ratovi smrću i uništenjem okrutno osvještavaju realno tjelesno bivanje, na što se nadovezuje kasnije lomljenje tabua i granica, potkopavanje fiksnih jezičnih i vizualnih konstrukcija te prihvaćanje liminalnosti, aracionalnosti i subjektivnosti tjelesnoga izričaja. Visceralno tijelo rabi se kao sredstvo kojim se izlaže umjetnikova osobnost i osobitost, bori protiv komercijalizacije umjetničkoga proizvoda, povezuje političko s osobnim, pobjeđuje sve izraženija medijalizacija društva, ali i potvrđuje socijalna dimenzija umjetničkoga stvaralaštva (usp. Warr i Jones 2006: 10–47).

obučava određenome fizičkome *vokabularu* kako bi progovorio »zajedničkim jezikom« (Heddon i Milling 2006: 189); Goat Island matricu razgovora, niz »uputa i odgovora«, prenose na čitav postupak proizvodnje materijala, pri čemu izvedba dobiva status iskaza, a materijalnost razvija vlastiti jezik (usp. Hixon 2004, Jeffery 2004), dok Reckless Sleepers tiskani prikaz skupnoga osmišljavanja predstave *Schrödinger's Box* (1997, 2006) pišu četirima glasovima – izvanjskim pridruženoga suradnika, unutarnjim umjetničkoga voditelja skupine, skupnim čitave grupe i glasom koji je zabilježen u predstavi. »Velik dio skupnoga osmišljavanja nije posvećen izgradnji scena. Posvećen je izgradnji razumijevanja ovoga novoga svijeta u kojemu djelujemo« (Brown i dr. 2007: 43).

Kad je pak riječ o modusu uspostavljanja zajednice različitih, nove izvedbene skupine osvještavaju mogućnost konfliktnoga zajedništva u smislu suočavanja s drugim. Prikladan okvir ovdje priželjkivanih društvenih okolnosti nastanka predstave grade teoretičari Ernesto Laclau i Chantal Mouffe svojom prekretničkom studijom *Hegemonija i socijalistička strategija* (*Hegemony and Socialist Strategy*, 1985). Čitanjem kanonskih marksističkih tekstova kroz leću poststrukturalizma izvode koncept *antagonizma* kao važan za funkcioniranje demokratskoga društva – polja u kojem se međuodnosi ravnopravnih nefiksiranih društvenih identiteta, koji su uspostavljeni na različitim osnovama, stalno preispituju poticajnim konfliktom (usp. Laclau i Mouffe 2001). Nužnost prožimanja stvaralačkoga procesa kreativnim konfliktom jednako ističu i Bacači sjenki koji rade na tome »da dođe do eskalacije konflikta i pretvaranja te konfliktne energije u kreativnu energiju. Ne želimo nikoga tetošiti, želimo da taj čir izbije, želimo totalnu kulminaciju krize zato što smatramo da je konflikt korisna stvar, kao i bolest ili simptomi bolesti koji su znak zdravlja tijela koje se bori protiv nečega« (Bauer 2004/2005: 70), ali i Jelčić i Rajković, za koje različitost »nekad donosi jaku nesnošljivost i konflikt, ali te dovodi u poziciju samokritike i sumnje u sebe. Tu ne letiš previsoko, ali ni ne padaš prenisko. Platforma je postavljena izrazito dijaloški, da ne kažem dijalektički« (Jelčić prema Blažević 2007b: 280).

## PUBLIKA: MI ILI ONI?

S obzirom na to da izostaje čvrsta definicija kojom bi se povezao niz pojedinaca u skupini, razgraničenje između »nas« i »njih«, koje svako zajedništvo pretpostavlja, postaje relativno, što vodi ispitivanju opsega,

razlike i međuovisnosti dvaju tradicionalnih kazališnih kolektiva, izvedbenoga i gledateljskoga, te rezultira pokušajima da se ponovo utvrde forma i funkcija nekadašnje »publike«. Preduvjet je toga pokušaja osvještavanje suprisutnosti izvođača i gledatelja u istome izvedbenome događaju, čime se gledateljska masa »oslobađa« u niz pojedinačnih sudionika kazališnoga čina, a što je analogno početnoj poziciji izvođača u »nedefiniranoj« izvedbenoj skupini. Individualizacija gledatelja proizvodi se reorganizacijom pojedinih komponenata izvedbe, npr. prostora (djelomičnim osvjetljavanjem gledališta u predstavama skupine tg STAN ili njegovom organizacijom u najviše tri reda u predstavama Goat Islanda), vremena (provedenom u dugotrajnim izvedbama skupine Forced Entertainment) ili izvođača (koji mogu uhvatiti pogled gledatelja poput skupine Frantic Assembly, izravno mu se obraćati poput skupine Forced Entertainment ili ga dodirnuti poput Bacača sjenki), ali uvijek se radi o nekoj vrsti približavanja (usp. Etchells 2004, Bottoms i Goulis 2007, Graham i Hoggett 2009, Rogošić 2008d). »(K)azališna komunikacija« više se ne provodi »u prvom redu kao *konfrontacija* s publikom, nego kao uspostavljanje situacija *samoispitivanja* i *samodoživljavanja* sudionika« (Lehmann 2004: 134). Terminološki, ista se težnja manifestira već spomenutim preimenovanjem gledatelja, primjerice u »posjetitelje«, »suputnike« ili »svjedoke«.

103

Kao rezultat, raspon novoga promišljanja publike u suvremenome skupno osmišljenome kazalištu određuju dvije krajnje funkcije, obje uračunate u proces stvaranja kao sastavni element buduće izvedbe. S jedne su strane predstave koje naizgled zadržavaju tradicionalnu podjelu izvedbenoga i gledateljskoga prostora, ali samo kako bi publici osvijestile njezinu ulogu »okvira«, nužnog i izvođačkoj zajednici i samoj izvedbi koje je tako moguće raspoznati na temelju razlike. Primjerice, predstave Goat Islanda poput *It's Shifting*, *Hank* (1993), *It's an Earthquake in My Heart* (2001) ili *The Lastmaker* (2007) okružene su gledalištem s više strana koje, iz pokušaja redateljice Lin Hixon da »u prvi plan stavi ono što se ne vidi, a u drugi ono što se vidi«, postaju »ne-predstava«. »(M)ožda bi se mogle promatrati kao otok (...) okružen 'morem' publike« (Bottoms i Goulis 2007: 29–30, 36). Forced Entertainment pak pred gledateljima se ispovijedaju (*Quizoola!*, 1996), glume krivce (*Hidden 7*, 1994), ili ih zatrpavaju priznanjima (*Speak Bitterness*, 1995) očekujući svjedočenje, jer »biti svjedok događaja znači biti prisutan na neki fundamentalno etički način, osjećati težinu stvari i svoje mjesto u njima« (Etchells 2004: 17). Drugi kraj obilježavaju predstave koje se uvelike oslanjaju na gledatelje, pretvarajući ih u aktivne fizičke sudionike (»oni« postaju »mi«), a svoj rad u koncept za čiju su realizaciju »suigrači« nužni

čak i tijekom pokusa. Stoga Bacači sjenki upućuju javni poziv publici da im pomogne finalizirati i »testirati« participatornu predstavu *Eksplicitni sadržaji*, zbog prevelike »ovisnosti o publici« She She Pop održavaju redovite javne pokuse, a gledatelje ponekad pozivaju da im se pridruže već nakon dva-tri tjedna rada (usp. Rogošić 2008a: 38), Jelčić i Rajković članove organizacije prijatelja kazališta pozivaju mjesec dana prije premijere kako bi im razgovor s njima pomogao da izgrade »vlastitu sliku iz ove neke objektivne« (Rogošić 2012b) itd. Time se otvara pitanje uvođenja kategorije »pokusne publike« – još uvijek najčešće sastavljene od članova skupine, obitelji i prijatelja – kao nove recepcijske mogućnosti kojoj tek treba utvrditi osobni »profit«, jer svjedoči razvoju koncepta, a ne nekoj varijanti njegove realizacije, ali i autorske zasluge, jer obično nije potpisana kao suautor niti sudjeluje u zatvaranju otvorenoga djela koje tek treba konstituirati. Iz perspektive definicije kazališne predstave kao djela ta se faza recepcije mora proglasiti neumjetničkom (npr. dijelom teatrološkoga interesa za proces rada), no iz perspektive ovdje primjenjive definicije kazališne predstave kao događaja između dviju skupina tijela, s pokusnom publikom uvelike se relativiziraju granice umjetničke izvedbe. Otvorenomu djelu kojemu je recipijent potreban za realizaciju jedne njegove varijante ili čak djelu u nastajanju koje nikada nije dovršeno prethodi otvoren proces rada kojemu je recipijent potreban za napredovanje, a s gubitkom uočljivoga kriterija razgraničenja, razliku između pokusa i predstave može uvesti samo umjetnik kojemu djelo pripada. Čini se da je upravo u toj točki i temeljna razlika između dviju različitih kategorija suizvođača, odnosno njihova neprevladiva neravnopravnost, jer bez obzira na obostran angažman u proizvodnji i realizaciji predstave, ni pokusna, a ni »stvarna« publika nemaju moć da donesu odluku o spomenutoj granici. No bez obzira na to, utvrđujući margine izvedbene skupine, skupno osmišljeno kazalište podržava trend koji se širi suvremenom kazališnom scenom i njoj odgovarajućom industrijom: sve više vjeruje svojim gledateljima i prepušta im sve više odgovornosti (usp. Freshwater 2009: 72–74).

## PROSTOR: VIDLJIV I (PRIVREMENO) NAŠ

S obzirom na standardizaciju skupnoga osmišljavanja kao spleta samovoljnih stvaralačkih postupaka među kojima ne moraju biti jednako zastupljeni svi elementi kazališnoga događaja, te na bujanje primjera upotrebe izvankazališnoga i prilagođenoga prostora čak i u masovnome komercijal-



nome kazalištu s posve neinventivnim ishodima, u suvremenome kazalištu jednako su brojni primjeri skupno osmišljenih predstava na konvencionalnoj pozornici i iza četvrtoga zida, kao i prostorni eksperimenti s kojima skupno osmišljavanje nije povezano. Stoga se ovdje ponovo selektivno okrećem samo onim primjerima u kojima mogu pronaći vezu između novoga poimanja izvedbene zajednice i tretmana izvedbenoga postora. Naime, zajednica nesigurnoga ili relativiziranoga određenja, odnosno grupa koja za takvim određenjem tek traga odustaje od samouvjerenoga prisvajanja poznatoga prostora i njegova obilježavanja vlastitim vrijednostima (što je karakteristično za skupno osmišljavanje 1960-ih i 1970-ih) u korist opreznijega i pozornijega istraživanja nepoznatoga. U skladu sa zamjenom binarne opozicije kulturnoga (proizvedenoga) i prirodnoga (autentičnoga) prostora međuodnosom mnoštva socijalnih priroda, koja se događa na području kulturne geografije (usp. Hinchliffe u Atkinson i dr. 2008: 253–257), prvi je (iako ponekad i jedini) korak te istrage brehtovski. Kako bi se osvijestilo otuđenje od svakodnevnoga, normalnoga i zadanoga okružja i to isto okružje razotkrilo kao slojevit proizvod vidljivih i nevidljivih mehanizama pridavanja značenja, »trebali biste započeti priču zatvorenih očiju i otvarati ih jako jako polako« (Kaye 2008: 14). Tako u predstavi *Shadow Casters* Bacači sjenki šalju »poetske detektive« u šetnju urbanom mrežom, pri čemu potraga za skrivenim putokazima postupno izoštrava njihovu percepciju (nerijetko vlastitoga) grada; predstavom *Izlog* Jelčić i Rajković uokviruju fragment trešnjevačke ulice, pridajući auru režiranoga i fiktivnoga svakomu elementu unutar okvira; Forced Entertainment posjetitelje projekta *Nights In This City* (1995, 1997) vode u obilazak Sheffielda i Rotterdama turističkim autobusom, prekrivajući povijest, imena i dinamiku njihovih ulica vlastitim pričama (Kaye 2008: 13–24); dok Rimini Protokoll predstavom *Cargo Sofia* (2006) nomadski život dvojice bugarskih vozača kamiona rekonstruiraju po zamjenjivim nemjestima (industrijskim zonama, skladištima, benzinskim crpkama, avenijama i parkiralištima) gradova u kojima predstava gostuje (»Cargo Sofia: A Bulgarian Truck-ride through European Cities«). Sumnja u prevladavanje te pozicije »outsidera« jednako je jaka kao i sumnja u ostvarenje izvedbenoga zajedništva, a borba protiv nje uočljivo se često odvija povezivanjem mnoštva neodređenosti u *zajedništvo po mjestu*, odnosno nenasilnim pristupanjem prostornome kontekstu kao privremenomu »estetskomu« staništu sudionika kazališnoga čina ili mogućemu stalnomu prebivalištu osnažene zajednice. Tako Bacači sjenki upoznaju svoje posjetitelje s hodnicima i sobama napuštenih gradskih tvornica, praznih hotela i lokalnih osnovnih škola izvan radnoga vremena (*Ex-pozicija*), uspavljuju ih u spavaonicama

improviziranima u gradskim knjižnicama, koncertnim dvoranama i bivšim kinima (*Odmor od povijesti*, 2008) te pomažu organizirati predstave vidljive samo iz gledateljskih stanova (*Vitić pleše*, 2004–2009), dok Jelčić i Rajković vode gledatelje kroz fiktionalna ili poludokumentarna zbivanja smještena u kazališnoj zgradi (*Promatranja*, 1997), otkrivaju im zapušteno susjedstvo izvan turističkih ruta (*Radionica...*), ili ih pozivaju u svoj imaginarni dnevni boravak (*Heimspiel*, 2002).

## PROCES SKUPNOGA OSMIŠLJAVANJA: STRAH OD NAVIKE

106

Radikalna istraživanja skupnih stvaralačkih procesa 1960-ih i 1970-ih godina te standardizacija i profesionalizacija scene skupno osmišljenoga kazališta vode prevladavanju mnogih ranijih nesporazuma koji opterećuju i usporavaju stvaralački proces, iako mogu pogodovati stvaranju »avangardnih klišeja ili predvidivih elemenata« (Rogošić 2011: 62).<sup>26</sup> Među potonjima navela bih otvorenost radova, dehijerarhizaciju kazališnih sredstava i upotrebu osobnoga realnoga materijala koji su u ovome kontekstu vezani uz specifičnosti procesa skupnoga osmišljavanja, ali su danas ujedno i znakovi postdramskoga kazališta (usp. Lehmann 2004: 106–136). Navedeno pomaže stabilizaciji izvedbene skupine u skupno osmišljenome kazalištu jer »problematične« sfere rada čini vidljivijima, a umjetnička očekivanja jasnijima<sup>27</sup> – umjetnici se svjesno odlučuju za skupno osmišljavanje jer »vole stvarati vlastitu alternativnu stvarnost (...), uživaju uspostaviti niz pravila i slijediti ih« (Gob Squad 2007), jer je »saznavati stvari o sebi, o svijetu u kojem živiš, bez postavljanja dramskoga teksta između sebe i ljudi koji te slušaju« »puno poštenija vrsta istraživanja« (Rogošić 2008a: 36), jer ih zanima »usmeno generirani materijal predstave, prije nego onaj književni« (Rogošić 2008c: 40)<sup>28</sup> itd. Istovremeno preciznije se profiliraju i zahtjevi spram članova skupine te se uz temeljnu spremnost i otvorenost izvođača da preuzmu veći stupanj odgovornosti (»ne mislim da se moja uloga smanjuje, nego da se uloge drugih povećavaju«, reći

<sup>26</sup> Razgovor s Bonnie Marranta.

<sup>27</sup> Elizabeth LeCompte tvrdi kako su se u počecima rada skupine glumci pridruživali slučajno – npr. Ron Vowter bio je u potrazi za drogom – dok im danas pristupaju školovani umjetnici koji su u okviru studija učili o skupini The Wooster Group (usp. Cote 2008).

<sup>28</sup> Razgovor s Nature Theater of Oklahoma.

će A. Mnouchkine (Mnouchkine prema Williams 2005: 57)) osvještavaju nužna razina profesionalizma i nove socijalne i retoričke kompetencije potrebne u pregovaračkomu okruženju skupnoga osmišljavanja. Tako Bacači sjenki od autora unutar platforme očekuju kompletnoga suradnika koji je u okviru svoje domene npr. performerera, videoumjetnika, teorijskoga istraživača itd. već usvojio potrebna znanja i razvio potrebne vještine te projekt može iznijeti u svim njegovim segmentima bez mentorstva ili se može ravnopravno pridružiti istraživačkomu procesu. She She Pop pak preciziraju tražene vještine spominjući »spособnost da 10–15 sati dnevno provodiš s 8 do 15 ljudi, moraš brzo razmišljati, biti u stanju donositi odluke s drugim ljudima ili prihvatiti činjenicu da drugi ljudi donose odluke koje ti se ne sviđaju (...) vjerovati vlastitim idejama u pravom trenutku i u pravom trenutku na njih zaboraviti« (Rogošić 2008a: 36).

No s komercijalizacijom, institucionalizacijom i novom razinom intimitnosti dugotrajne i stabilne izvedbene skupine dolazi i do uspostave norme. Dok se umjetnici 1960-ih i 1970-ih godina bore protiv izvana nametnutih normi, suvremeni predstavnici skupnoga osmišljavanja strahuju od »ukopavanja« u vlastita ograničenja, navike, tradicije i slijepe ulice jer čak i kad »stvaraju strukture otvorenosti«, svojim radom uspostavljaju »otvorenost kao strukturu« (Bailes 2011: 167). Stoga jednim od ključnih mehanizama suvremenoga procesa skupnoga osmišljavanja postaje proizvodnja različitih obrambenih zahvata, među kojima su upotreba slučaja, greške i neuspjeha česta rješenja. Bez obzira na to radi li se o predviđenom i namjernom, ali neuvježbanom uvođenju takvih interupcija ili o prigrbljivanju nepredviđene greške/slučaja/neuspjeha kao iskoristivoga materijala (i tijekom stvaranja i tijekom konačne izvedbe predstave), njihova afirmacija najčešće ima ulogu kreativne devijacije kojom skupina može nadići vlastite stvaralačke navike, iako joj se može pripisati i subverzivno potkopavanje postojećih izvedbenih konvencija te osvještavanje pripadnosti zajednici onih koji su prisutni tijekom kazališnoga čina i koji skupnim naporom održavaju optimalnu izvedbu socijalne uloge »kvalitetnoga« glumca (usp. Goffman 1956: 132–151). Tako, ostavljajući donošenje konačnih kreativnih odluka za premijernu izvedbu i glumeći vrlo često na stranome jeziku, izvođači skupine tg STAN uvode dopuštenu marginu greške koja se ne može nadići i koja je nevjerojatna upravo po tome što ih na sceni čini nesavršenima, nagima (usp. Rogošić 2008b: 53), She She Pop neuspjeh čine temeljnim principom glumačke izvedbe, naglašavajući: »mumljamo, ne pjevamo jako lijepo, loše sviramo glazbene instrumente, ali jako smo strastveni u svemu tome« (Rogošić 2008a: 36), dok Tim Etchells slučajnost uzdiže na razinu principa rada skupine, tvrdeći

kako »vjeruje otkrićima i slučajevima, a ne vjeruje namjerama, pa stoga sjedi za kompjutorom i ispisuje listu nesporazuma i krivih prepoznavanja u (njihovu) suradničkom procesu, slaveći takve primjere umjesto onih jasne komunikacije« (Etchells 2004: 55). Štoviše, zaključuju Mermikides i Smart, ta sklonost »zaigranoj otvorenosti«, »kreativnome riziku i eksperimentiranju«, »uvidima i doprinosima različitih sudionika«, »promjeni i razvoju tijekom čitavoga procesa, čak i nakon prve predstave« – mogla bi se smatrati distinktivnom karakteristikom skupnoga osmišljavanja (Mermikides i Smart 2010: 28).

\* \* \*

108

Zamjetno je da krajem XX. i početkom XXI. stoljeća skupno osmišljeno kazalište mijenja svoj kulturni identitet prelazeći iz domene subverzivnoga u domenu normativnoga, posebno preko mehanizama kazališta srednje struje i sveučilišnoga sustava, koji povratno otvaraju nova estetska i produkcijska pitanja, odnosno područja kompromisnoga odustanka od radikalnih značajki na kojima su zagovornici skupnoga osmišljavanja inzistirali ili koje su istraživali 1960-ih i 1970-ih godina, uglavnom ih ne uspijevajući realizirati. Zadržimo li se, ipak, na tragu rane, »idealističke« faze skupnoga osmišljavanja, primijetiti ćemo kako je antitehnokratski i dehijerarhizirani kolektiv uglavnom zamijenila suradnička zajednica kreativno specijaliziranih članova, otvoreni i dinamični stvaralački proces počeo se usustavljivati do te mjere da umjetnici svoja subverzivna nastojanja sad usmjeravaju i prema vlastitim procesima, dok se prostoru i gledatelju pristupa jednako oprezno, s manje povjerenja u intenzitet i kontinuitet transformativne moći vlastite izvedbe, moći da se gledatelja učini ravnopravnim članom izvedbene zajednice, a prostor uspješno prisvoji za tu zajednicu. Međutim, ako se skupno osmišljeno kazalište danas i ne određuje obilježjima koja je nekada pokušavalo afirmirati, svoju suvremenu pojavnost nerijetko gradi upravo njihovim iscrpljivanjem, obogaćujući aktualnu vizuru tuđim iskustvom plodnoga »neuspjeha« i pokušavajući izgraditi održiviju varijantu umjetnički intrigantnoga djelovanja. Stoga je u povijesnoj perspektivi skupnoga osmišljavanja teško precizno odrediti i točno interpretirati kosine, stube i lomove koji su usmjerili i usmjeravaju njegov razvoj, a pitanje koje nas stalno vrebata jest i koliko seciranjem kreativnoga procesa ugrožavamo njegovu krhkost. Riječima Allana Kaprowa: »dok novi mit sam raste, ne odnoseći se ni na što posebno, umjetnik može postići prekrasnu privatnost, slavljem

zbog nečega posve imaginarnoga, a istovremeno slobodan da istražuje nešto što nitko neće primijetiti« (Kaprow 2003: 26).

## RAZGOVORI

- Bauer, Una. 2004/2005. »Majeutika i sinkronicitet. Razgovor s Borisom Bakalom, Shadow Casters«. U: *Frakcija* 33/34: 62–75.
- Blažević, Marin. 2007. *Razgovori o novom kazalištu 1 i 2*. Zagreb: CDU (a i b).
- Cote, David. 2008. »Elizabeth LeCompte, Wooster Group Founder, Director; Toilet Cleaner«. U: *Time Out New York*. 24. rujna 2008. Internet. 21. kolovoza 2013.
- Delgado, Maria i Heritage, Paul. 1996. *In Contact with the Gods? Directors Talk Theatre*. Manchester i New York: Manchester University Press.
- exUF. 2004/2005. »The Gob Squad«. U: *Frakcija* 33/34: 37–41.
- Radosavljević, Duška. 2013a. *The Contemporary Ensemble. Interviews with Theatre-makers*. London i New York: Routledge.
- Rogošić, Višnja. 2006. Razgovor sa Simonom Willom i Sarah Thom, članovima izvedbenoga kolektiva Gob Squad (neobjavljeno).
- Rogošić, Višnja. 2007. »Trudimo se mnoge stvari ne znati. Razgovor s Katarinom Pejović i Borisom Bakalom, suosnivačima izvedbenoga kolektiva Bacači sjenki«. U: *Kazalište X*, 29/30: 66–73.
- Rogošić, Višnja. 2008a. »Ovisnost o publici je opasna, ali vrlo uzbudljiva. Razgovor s Lisom Lucassen i Sebastianom Barkom, članovima njemačkoga izvedbenoga kolektiva She She Pop«. U: *Kazalište XI*, 33/34: 34–39.
- Rogošić, Višnja. 2008b. »Greška na sceni je nevjerojatna. Razgovor s belgijskim izvedbenim kolektivom tg STAN«. U: *Kazalište XI*, 35/36: 48–53.
- Rogošić, Višnja. 2008c. »Igramo se svojim siromaštvom, razgovor s američkim izvedbenim kolektivom Nature Theater of Oklahoma«. U: *Kazalište XI*, 35/36: 38–43.
- Rogošić, Višnja. 2010a. »Bolje reagiramo na priče. Razgovor s Rachel Chavkin (The TEAM)«. U: *Kazalište XIII*, 43/44: 98–101.
- Rogošić, Višnja. 2010b. Razgovor s Rogerom Babbom (29. studenoga) (neobjavljeno).
- Rogošić, Višnja. 2011. »Brine me kako je kazalište prebrzo napustilo svoje naslijeđe. Razgovor s Bonnie Marrancom«. U: *Kazalište XIV*, 44/45: 60–65.
- Rogošić, Višnja. 2011/2012. Razgovor s Bacačima sjenki (prosinac/siječanj) (neobjavljeno).
- Rogošić, Višnja. 2012a. Razgovor s Natašom Rajković (14. ožujka) (neobjavljeno).
- Rogošić, Višnja. 2012b. Razgovor s Bobom Jelčićem (23. veljače) (neobjavljeno).
- Smart, Jackie. 2002/2003. »O pripovijedanju, razgovor s Timom Etchellsom«. U: *Frakcija*. 26/27: 36–42.
- Violić, Božidar. 2004. *Lica i sjene*. Zagreb: Naklada Ljevak.

## OSTALA LITERATURA I FILMOGRAFIJA

- Agamben, Giorgio. 2007. *The Coming Community*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Allsopp, Ric. 2003/2004. »Collect-If«. U: *Frakcija* 30/31: 52–57.
- Aronson, Arnold. 2007. *American Avant-garde Theatre. A History*. London i New York: Routledge.
- Atkinson, David, Peter Jackson, David Sibley i Neil Washbourne. 2008. *Kulturna geografija*. Zagreb: Disput.
- Bacači sjenki. Tekst prijave za financiranje predstave *Ex-pozicija*.
- Bailes, Sara Jane. 2011. *Performance Theatre and the Poetics of Failure. Forced Entertainment, Goat Island, Elevator Repair Service*. London i New York: Routledge.
- Bakal, Boris. 2013. »O krhkosti i otvorenom polju razlika«. U: *Kazalište* XV, 53/54: 50–67.
- Barton, Bruce, ur. 2008. *Collective Creation, Collaboration and Devising*. Toronto: Playwrights Canada Press.
- Bauman, Zygmunt. 2006. *Community. Seeking Safety in an Insecure World*. Cambridge: Polity.
- Behrndt, Synne i Cathy Turner. 2008. *Dramaturgy and Performance*. Houndmills i New York: Palgrave Macmillan.
- Bez glume, molim*. rež. Tomi Janežič. arhivska snimka.
- Bicât, Tina i Chris Baldwin, ur. 2002. *Devised and Collaborative Theatre: A Practical Guide*. Marlborough: Crowood Press.
- Bishop, Claire, ur. 2006. *Participation*. London: MIT Press.
- Blažević, Marin. 1999. »Kako početi? Možda prekoračiti!«. U: *Frakcija* 12/13: 24–29.
- Blažević, Marin. 2012. *Izboren poraz*. Zagreb: Disput.
- Bogart, Anne i Tina Landau. 2005. *The Viewpoints Book. A Practical Guide to Viewpoints and Composition*. New York: Theatre Communications Group.
- Bottoms, Stephen J. 2009. *Playing Underground. A Critical History of the 1960s Off-Off-Broadway Movement*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Bottoms, Stephen i Matthew Goulish, ur. 2007. *Small Acts of Repair: Performance, Ecology, and Goat Island*. London i New York: Routledge.
- Brown, Wetherell i Reckless Sleepers. 2007. *Trial: A Study of the Devising Process in Reckless Sleepers' Schrödinger's Box*. Plymouth: University of Plymouth Press.
- Callery, Dymphna. 2001. *Through the Body. A Practical Guide to Physical Theatre*. London: Nick Hern Books.
- »Cargo Sofia: A Bulgarian Truck-ride through European Cities«. U: Rimini Protokoll. Internet. 21. kolovoza 2013.
- Carlson, Marvin. 2007. *Performance. A Critical Introduction*. London i New York: Routledge.
- Champagne, Lenora. 1980. *French Theatre Experiment Since 1968*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Cioffi, Kathleen M. 1996. *Alternative Theatre in Poland 1954–1989*. Harwood Academic Publishers.
- Coult, Tony i Baz Kershaw, ur. 1997. *Engineers of Imagination. The Welfare State Handbook*. London: Methuen Drama.

- Crossley, Mark 2010. »The River Flows On: Student performer engagement with the texts and methodology of Robert Lepage«. U: *Education and Theatre Journal* 11: 23–34.
- Cvejić, Bojana, ur. 2003. *Collect-If by Collect-If*. Ljubljana: Maska.
- Cvejić, Bojana. 2003/2004. »Kolektivnost? Želiš reći kolaboracija«. U: *Frakcija* 30/31: 34–42.
- Cvejić, Bojana i Emil Hrvatinić. 2005. »COLLECT-IF«. U: *Frakcija* 36: 82–89.
- Daniels, Robert V. 1989. *The Year of the Heroic Guerrilla. World Revolution and Counter-revolution in 1968*. New York: Basic Books.
- »Devised Dramaturgy: A Shared Space«. U: PQ. Internet. 24. kolovoza 2013.
- Etchells, Tim. 2004. *Certain Fragments. Contemporary Performance and Forced Entertainment*. London i New York: Routledge.
- Féral, Josette. 2007. »Što je preostalo od umjetnosti performansa? Autopsija funkcije, rođenje žanra«. U: *Up & Underground Art Dossier* 11/12.
- Freshwater, Helen. 2009. *Theatre & Audience*. Houndmills i New York: Palgrave Macmillan.
- Gob Squad. 2007. »Why We Make Performance«. U: You Tube. Internet. 21. kolovoza 2013.
- Goffman, Erving. 1956. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh: University of Edinburgh.
- Goldberg, Rose Lee. 2003. *Performans. Od futurizma do danas*. Zagreb: Test! i URK.
- Govan Emma, Helen Nicholson i Katie Normington. 2007. *Making a Performance. Devising Histories and Contemporary Practices*. London i New York: Routledge.
- Graham, Scott i Steven Hoggett. 2009. *The Frantic Assembly Book of Devising Theatre*. London i New York: Routledge.
- Harding, M. James i Cindy Rosenthal, ur. 2006. *Restaging the Sixties. Radical Theaters and Their Legacies*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Harvie, Jen i Andy Lavender. 2010. *Making Contemporary Theatre. International Rehearsal Processes*. Manchester i New York: Manchester University Press.
- Havelka, Jiří i Ondřej Hrab. 2012. »Here I Am Human! Devising in Archa«. Neobjavljeno izlaganje na simpoziju *Devising Dramaturgy: A Shared Space*.
- Heddon, Deirdre i Jane Milling. 2006. *Devising Performance. A Critical History*. Houndmills i New York: Palgrave Macmillan.
- Hixon, Lin. 2004. »Small Acts of Repair«. U: *Frakcija* 32.
- Jeffery, Mark. 2004. »The Materiality of Lightness«. U: *Frakcija* 32.
- Jovičević, Aleksandra i Ana Vujanović. 2006. *Uvod u studije performansa*. Beograd: Reč.
- Kaprow, Allan. 2003. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley, Los Angeles i London: University of California Press.
- Kaye, Nick. 2008. *Site-specific Art. Performance, Place and Documentation*. London i New York: Routledge.
- Kershaw, Baz. 2003. *The Politics of Performance. Radical Theatre as Cultural Intervention*. London i New York: Routledge.
- Kugla glumište. 1978. »Skupština Kugla glumišta 24. studenoga 1978.«, zapisnik.
- Laclau, Ernesto i Chantal Mouffe. 2001. *Hegemony and Socialist Strategy*. New York: Verso.
- Lehmann, Hans-Thies. 2004. *Postdramsko kazalište*. Zagreb/Beograd: CDU i TkH.
- Lytard, Jean-François. 2005. *Postmoderno stanje*. Zagreb: Ibis grafika.

- Marker, Frederick J. i Lise-Lone Marker. 1982. »Thalia in the Welfare State: Art and Politics in Contemporary Danish Theatre«. U: *The Drama Review: TDR* 26, 3: 3–14.
- McKenzie, Jon. 2006. *Izvedi ili snosi posljedice*. Zagreb: CDU.
- Mermikides, Alex i Jackie Smart, ur. 2010. *Devising in Process*. Houndmills i New York: Palgrave Macmillan.
- Oddey, Alison. 2007. *Devising Theatre. A Practical and Theoretical Handbook*. London i New York: Routledge.
- Parić, Jasmina. 2013. »Počeli Marulićevi dani, posthumno nagrađen Čedo Martinić«. U: *Slobodna Dalmacija*. 21. travnja 2013. Internet. 21. kolovoza 2013.
- Patterson, Michael. 1981. *Peter Stein. Germany's Leading Theatre Director*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Prosperi, Mario. 1978. »Contemporary Italian Theatre«. U: *The Drama Review: TDR* 22, 1: 17–32.
- Quick, Andrew. 2007. *The Wooster Group Work Book*. London i New York: Routledge.
- Radosavljević, Duška. 2013b. *Theatre-making. Interplay Between Text and Performance in the 21<sup>st</sup> Century*. Houndmills i New York: Palgrave Macmillan.
- Rancière, Jacques. 2010. *Učitelj neznanica*. Zagreb: past:forward.
- Ridgway, Renée i Katarina Zdjelar, ur. 2007. *Another Publication*. Piet Zwart Institute u suradnji s Revolver Archiv für Aktuelle Kunst.
- Rogošić, Višnja. 2008d. »Vraćanje prostora čovjeku: udvajanja u predstavi *Ex-pozicija* Bacača sjenki«. U: *Frakcija* 47/48: 46–53.
- Rogošić, Višnja. 2010c. »Srednjovjekovno izvedbeno naslijeđe u prostorom određenom kazalištu: zajednica i putovanje gradom u predstavama skupina Kugla glumište i Bacači sjenki«. U: *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova XII. Istodobnost razonodobnog. Tekst i povijesni ritmovi*. Ur. Cvijeta Pavlović. Split i Zagreb: Književni krug – Odsjek za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu: 430–444.
- Rogošić, Višnja. 2012c. »Prema nezamjenjivosti: od autentičnoga materijala predstave do nultoga receptivnog tijela kroz *Izlog* Bobe Jelčića i Nataše Rajković«. U: *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku* 49, 2: 139–154.
- Ružić, Igor. 2011. »Nijanse svedene na binarnost«. U: *Vijenac*. 24. ožujka 2011. Internet. 21. kolovoza 2013.
- Savran, David. 1988. *Breaking the Rules: The Wooster Group*. New York: Theatre Communications Group.
- Ten Bos, René. 2005. »Giorgio Agamben and the Community without Identity«. U: *The Sociological Review* 53/Issue Supplement s1: 16–29.
- Torch, Chris. 1982. »Earthcircus«. U: *The Drama Review: TDR* 26, 3: 97–104.
- Turner, Cathy i Synne K. Behrndt. 2008. *Dramaturgy and Performance*. Houndmills i New York: Palgrave Macmillan.
- »SuperNightShot«. U: Gob Squad. Internet. 21. kolovoza 2013.
- Vnuk, Gordana. 2010. »Hrvatska alternativna scena sedamdesetih«. U: *Kazalište XIII*, 43/44: 46–55.
- Warr, Tracey i Amelia Jones. 2006. *The Artist's Body*. New York i London: Phaidon.
- Williams, David, ur. 1999. *Collaborative Theatre. The Théâtre du Soleil Sourcebook*. London i New York: Routledge.



Zozoli, Lidija. 2011. »O prošlosti bez patetike«. U: *Vijenac*. 30. lipnja 2011. Internet. 21. kolovoza 2013.

## Abstract

### DEvised THEATRE TODAY: TERMINOLOGY, STATUS AND CHARACTERISTICS

Devised theatre/collaborative creation, in which the majority of performance material is created collaboratively by the company during rehearsals, is being slowly institutionalised and standardised since the 1980s. The text describes the changes in the aesthetic and methodological frame of devised theatre/collaborative creation, which was initially established in the 1960s and 1970s. Companies are making a shift from collective to collaborative creating, while also supporting creative specialisation of their members. They increasingly trust their audience, and if they choose to thematise performance space, they explore it rather than invade it. Also, they attempt to detect and break free from the newly created habits and norms of the creative process, which appear both in their surrounding and within the company.

**Key words:** devised theatre/collaborative creation, community of performers, collaboration, theatre audience, creative process

