

POMNO SUDJELOVANJE, UMJETNOST *FEEDBACKA*, RELACIJA POVJERENJA I KRITIČKA DIJALOGIKA

Nataša Govedić

UDK: 792.01

Suvremeno kazalište privilegira pojam »participacije«, shvaćene kao razmjena sukreativnog iskustva između publike i performativnog tima, odnosno kao hibridna umjetnička praksa njegovanja interakcije na razmeđu radioničkog rada (za publiku) nasuprot strukturalne kontrole dramaturgije izvedbe (za autorski tim). Tome nasuprot, malo se promišlja process *feedbacka* ili kompleksnih uzvratnih reakcija među različitim stvaralačkim dionicima predstave, premda upravo i glumci i plesači i dramaturzi i redatelji i vizualni umjetnici grade svoj umjetnički material kroz seriju reakcija »suprofesionalnih« gledatelja, ne samo tijekom proba i izvedbi, nego i u naknadnom periodu igranja predstave. Tekst promišlja osjetljivost *feedbacka* ili pomne participacije kao osobite suumjetničke i kritičke prakse, bliske literarnom pojmu »pomnog čitanja«. Korištene su izjave različitih umjetnika izvedbe o njihovom iskustvu *feedbacka*, mahom zainteresiranih za osobiti kondicionalni jezik »postajanja« umjetničkog rada kroz suradnju s »povjerenicima« predstave. *Feedback* kao suautorska relacija nespojiv je s kompetitivnim i evauacijskim promišljanjem umjetnosti, dok je veoma blisko povezan i s etikom međusobnog povjerenja i s kolaborativnom ili dijaloškom kompetencijom, baš kao i socijalnim praksama njegovanja međusobne komunalne tolerancije.

Ključne riječi: Pomno sudjelovanje, participacija, kritička kolaboracija, kompleksnost uzvratne reakcije, etička osjetljivost *feedbacka*, kritička praksa *feedbacka*, umjetnička svjedočanstva, kondicionalni jezik postajanja, povjerenje, suaturoska relacija, tolerancija.

U pedagogiji i psihoterapiji, povjerenje¹ među sudionicima učenja ovisi o nizu socijalnih i emocionalnih parametara koji daleko nadmašuju akademski ili analitički sadržaj ljudskih susreta. Relacija koja se uspostavlja dozvoljava različite kvalitete udaljenosti i približavanja među sudionicima, kao i stalno prisutnu opasnosti od pretjerane fuzije ili pak od teško premostive, rijetko kad racionalne, koliko i mnogo puta zabilježene averzije² među sudionicima diskurza.

Sudjelovanje u odnosu smatra se *uspješnim* ako obje strane toleriraju i neku mjeru distance, otpora, ljutnje i nerazumijevanja, baš kao i neku mjeru otvorenosti, suranjivosti i suintimnosti, kako bi se međusobno *su-nahratile* (nešto slobodnije prevodim engleski pojam *feedback*) novim uvidima, proširivanjem i prevrednovanjem svojih dotadašnjih socijalnih iskustava, kognitivnim i afektivnim probojima uvriježene percepcije. I u pedagogiji i u psihoterapiji, riječ je o odnosima u kojima je vrlo teško povući granicu između monologa i dijaloga, jer su razine participacijskog slušanja i participacijske suprisutnosti toliko visoke da ne možemo reći kako manjak neposrednog odgovaranja nečijem iskazu ujedno signalizira

¹ Usp. posebno studiju Johna Birtchnella *Relating in Psychotherapy: The Application of a New Theory* (New York: Brunner-Routledge, 1999.) te *Relating: Dialogues and Dialectics* Leslie A. Baxtera i Barbare M. Montgomery (New York: The Guilford Press, 1996.).

² Psihoanalitički pojam »transfera« također pokriva opseg navedenih relacija, ali zbog specifičnog konteksta njegova korištenja ne želim ga nekritički preuzimati.

pomanjkanje dijaloške razmjene. Naprotiv, dijalog teče na brojnim recepcijskim kanalima paralelno, ne uvijek verbalizirano i ne nužno u trenutku neposredne interakcije, već u vremenskim intervalima opetovanog vraćanja na doživljeno komunikacijsko iskustvo. Kontinuitet suizloženosti sudioničkih lica u nastavnom i terapijskom procesu najčešće doprinosi postupnoj izgradnji nijansiranog odnosa, u kojem obje strane pristaju i na različite stupnjeve primaka i na različite stupnjeve uzmaca, konsenzusa i disenzusa, kao i na svojevrsnu *naviku* ili predvidljivost vraćanja dijaloške situacije u očekivani, socijalno zadani okvir susreta.

U kritičkim dijalogizima situacija je manje predvidljiva, slabije ritualizirana i daleko osjetljivija po pitanju izgradnje međusobnog povjerenja među sudionicima, jer se otvaranje sudionika djelovanju kritičke relacije zbiva kroz singularne događaje, a ne redovitost ugovorene i očekivane interakcije.

Između umjetnika i kritike, posebice, interakcija se odvija najprije kroz »monolog« autorskog djela, a zatim kroz »monolog« kritičkog parafraziranja i promišljanja tuđeg stvaralačkog rada. Oba su monologa, pri tom, podjednako lažna. Koliko umjetnička artikulacija u sebi unaprijed uključuje dijaloških iskustava i dijaloških očekivanja, možda je najbolje ilustrirati na primjeru dramatičara Dubravka Mihanovića, iz teksta napisanog na osobni zahtjev autoru te objavljenog u *Zarezu* 29. siječnja 2015.:

Dok pišem, razmišljam i o recepciji (dodajmo joj i riječ feedback) svog dramskog teksta, o tome kako će biti pročitani i primljeni od ljudi. A te bih ljude, za ovu priliku, podijelio u tri skupine.

Prvi su oni koji će tekst, bude li sreće, prenijeti na scenu. To su, dakako, redatelj(ica), glumci, ostali suradnici na predstavi, osobe iz kazališta-producenta komada... Njihov feedback ujedno znači i (ne)pristanak na suradnju, i to pod određenim okolnostima. Napisati dramski tekst znači stvoriti strukturu koja računa na to da će biti prebačena iz jednog (pisanog) medija, u drugi (na scenu). To 'prebacivanje' događat će se u suradnji s kolegama koji će nužno u tekst upisivati sebe, svoje iskustvo,

darovitost, umijeće, poglede, stavove... Ne misliti o njima dok pišeš tekst čini mi se zanemariti kontekst izvedbe, a to nisam u stanju. Pritom je bitna razlika, barem u mom slučaju, u tome radi li se o narudžbi (pa mi je poznato gdje ću i s kim postavljati tekst na scenu) ili ne (pa ne znam gdje ću i s kim raditi na tekstu, odnosno hoću li uopće). U prvom slučaju, osobe na koje mislim su konkretne, u drugom, one su izmišljene/zamišljene (možda i priželjkivane). U oba slučaja, mislim o 'načinima' i mogućnostima prebacivanja teksta na scenu, o 'igrivosti' teksta i onome što on nudi osobama koje će oživjeti ispisana lica, o prostoru (onom koji prikazujem i onom u kojem se prikazuje), vremenu (fiktionalnom i realnom), komunikativnosti, humoru, ritmu, dinamici, jasnoći, političnosti ili bolje reći – 'etičnosti', formi... Razmišljam, dakle, o puno toga. Supruga bi mi rekla: 'o previše toga'. Naime, uvažavajući sve te potrebe, ponekad zateknem samoga sebe kako, pišući, nesvjesno činim ustupke (imaginarnim partnerima). Tada je dobro stati i promisliti. Držim da je omjer ključan: misliti na kontekst (moguće izvedbe), ali ostati vjeran tekstu i svom glasu koji ga ispisuje. Druga, ujedno najbrojnija, skupina ljudi čiji feedback očekuje onoga tko piše dramske tekstove su gledatelji. Oni moj tekst neće ugledati u napisanom, već u izvedenom obliku. Drugim riječima, nužno će ga vidjeti promijenjenog, kao rezultat moje suradnje sa svima koji su radili na predstavi. Ipak, to što dramski tekst pred publiku ne dolazi, poput proznog ili poetskog djela, na papiru, već kao 'interpretirana' cjelina, ne sprječava me da mislim o njima (gledateljima). S jedne strane, trudim se ne ostati im dalek, nerazumljiv, a s druge, svjestan sam koliko je pogrešno htjeti im se dopasti pod svaku cijenu, dodvoravati im se. 'Promašiti' ih jednako je krivo, kao i podcijeniti ih. Publici ne želim govoriti kakav je svijet, jer to bi značilo da smatram da sam pametniji od njih, a nisam. Ne želim ih ni (samo) zabaviti, jer to bi značilo da ne vjerujem u kazalište kao 'mjesto pomaka', a još uvijek vjerujem. Želim, vrlo jednostavno, uspostaviti s njima dijalog.

Komunicirati. Stoga dugo procjenjujem je li to čime im se obraćam (dramski tekst – predstava) doista vrijedno njihove pažnje i vremena koje su mi poklonili. Mnogo toga što napišem ne čini mi se takvim, iz raznih razloga, pa to bacim u smeće i pišem dalje. Iznova. Mehanizmi i alati moje procjene pritom su, vjerojatno je suvišno reći, posve subjektivni. Oni se temelje na određenom znanju o kazalištu, iskustvu rada u tom mediju, osjećaju unutrašnjeg zadovoljstva napisanim... Nema govora o objektivnosti.

Treća skupina (što više spominjem riječ 'skupina', to mi se ona ukazuje nesimpatičnijom – ne mislim da ljude treba dijeliti u 'skupine', ali ostat ću ipak pri ovoj neskladnoj terminologiji) mogla bi se obuhvatiti sintagmom 'javna recepcija'. Riječ je o feedbacku medija, kritičara... O tome ne razmišljam puno dok pišem tekst, možda više dok sudjelujem u radu na predstavi. Kad se pojave javne reakcije na nju (predstavu), ne mogu reći da mi je svejedno kakve su. I da se nije dogodilo da su me neki napisi, izjave, tvrdnje... zasmetali i(li) povrijedili. Stvari koje me pritom najviše smetaju su površnost, neznanje, lakoća izricanja 'presuda' o tome kakvo je što, omalovažavanje nečijeg rada, pozivanje na objektivnost... Ipak, dosad nikada nisam odgovarao ni na što javno izrečeno o mom kazališnom djelovanju, ne zato jer ne bih imao što za reći, već zato što ne vidim previše smisla u toj vrsti javnih polemika, a uglavnom mi se ne čini ni pristojnim puniti npr. novinske stranice prepiskom s nekim tko te povrijedio ili se ne slažeš s njim. U takvim situacijama, ego nastojim ostaviti negdje po strani. Smiriti ga i pustiti vremenu da postavi stvari na svoje mjesto. Zato, barem u mom slučaju, ta komunikacija završava nečijom javno izrečenom mišlju o radu mene i mojih kolega. Ja napišem tekst, zatim zajedno napravimo predstavu i potom u novinama čitamo o tome kakvo je to što smo napravili. Vidim puno nesklada u toj liniji, ali što da učinim, osim da se nastavim baviti svojim poslom te da to radim najbolje što mogu, trudeći se stalno iznova promišljati i izmišljati kazalište? Predstava

je i tako neponovljiva i neuhvatljiva, a na pitanje 'Kakva je?' nema jednoznačnog odgovora. Valjda je onakva kakva je svima koji su ju vidjeli, koji su se susreli s njom.

Pokušam li se sjetiti nečijeg feedbacka za koji držim da je unaprijedio moj odnos prema vlastitom tekstu ili predstavi, odnosno da je imao vrlo konkretan upliv u materijal na kojem sam radio, izmijenivši ga, na pamet mi pada nekoliko primjera... Recimo, prva verzija drame Žaba dobila je nagradu Marin Držić te je kao takva doživjela svoju koncertnu izvedbu na Marulićevim danima u Splitu. Čuvši tekst (odgledavši ga), glumac i pisac Elvis Bošnjak iznio mi je neke ozbiljne prigovore, koji bi se u glavnome mogli svesti na sljedeće: 'Ne dopuštaš likovima da dovoljno zarone u sukobe.'. Nekome bi se moglo učiniti čudnim što mi Elvis u tom času iznosi primjedbe na tekst, jer Žaba je dobila prvu nagradu, kao i Bijelo nekoliko godina ranije, i bili su to trenuci kad su me svi tapšali po ramenu i sricali mi unisone pohvale. S Elvisom sam se, međutim, zadržao u razgovoru do kasno u noć, razgovoru dvojice ljudi koji su, iz iskrene potrebe i ljubavi prema kazalištu, pokušavali rastaviti jedan tekst ne bi li mu pronašli slaba mjesta i otkrili kako ga iznova sastaviti s ciljem da bude što bolji, odnosno: točniji. Po povratku u Zagreb puno sam pričao i s Frankom Perković, koja je trebala (a kasnije i jest) režirati Žabu u Teatru ITD. Misleći o podjeli (odmah smo, na primjer, znali da Zeku mora igrati Sreten Mokrović), prostoru, atmosferi, zajedno smo došli do nekih novih rješenja. Tek tada krenuo sam pisati drugu verziju Žabe, u mnogočemu različitu od prve, verziju koja je otad višestruko izvođena i objavljena u mnogim izborima i antologijama suvremene hrvatske drame. Ili, Prolazi sve... Oliver Frljić i ja isprva smo planirali raditi zajednički autorski projekt. Pregovarali smo oko nekoliko tema, da bismo se na kraju odlučili za – starost. Potom smo sjeli i popisali glumce u ansamblu kazališta Gavella s kojima smo željeli surađivati okupljeni oko te teme, vjerujući da bi i oni voljeli sudjelovati u takvom načinu rada. Imao sam nekoliko

mjeseci za stvaranje tekstualnog predloška, koji bismo zatim ponudili izvođačima kao partituru. S njima smo prethodno imali sastanak – svi su pristali na suradnju na temelju obrazloženog koncepta i razgovora s nama. Imajući ih na umu, svakoga ponaosob, i poznajući ih, jer sam sa svima njima već radio, krenuo sam ispisivati nešto što sam podnaslovio kao ‘dramske skice’, težeći strukturirati cjelinu čiji bi se dijelovi mogli što slobodnije preslagivati i prekrajati, kratiti i nadopisivati... I redatelj i glumci bili su, za vrijeme čitavog procesa pisanja, u mojoj glavi. Imao sam na umu fizionomije izvođača, čuo sam njihove glasove kako govore replike koje upravo nastaju, promatrao sam ih kako se kreću (pokret koji je poslije u njih upisala Irma Omerzo u nekoliko je prizora nevjerojatno odgovarao onome što sam vidio dok sam te prizore bilježio na papiru), na CD-u mi je svirala glazba od koje će se ponešto čuti i kasnije u predstavi... Kad sam donio tekst, Oliver i glumci su, nakon kraćeg konzultiranja, zajedno sa mnom odlučili: nećemo raditi autorski projekt, pristupit ćemo Prolazi sve kao drami, jer ona to jest. Bio sam dakle, uvjeren da pišem nekovrsne natuknice za predstavu, a ispalo je da sam napisao dramski tekst. Glumci su u njega ubrzo unijeli i ‘zbijske sebe’, no on je i tako samo čekao da ga nastane oni za koje je sagrađen. Stoga je po svoj prilici očekivano da je i njihov feedback procesom proba pomogao do kraja oblikovati tekstualni materijal koji danas nazivam(o) dramom Prolazi sve.

I baš kao što Mihanović unaprijed računa na svoje izvođače, svog redatelja i svoju publiku (žaleći se tek na pretjeranu lakoću kritičkog odgovora na uloženi stvaralački rad – ali tolerirajući čak i *feedback* koji smatra površnijim od onog suradničkog), tako i većina javne scene u neformalnim razgovorima često daje do znanja kako je idealan davatelj *feedbacka* osoba koja pristaje na »upletenost« u stvaralački proces, koja dolazi na probe i razgovara s ansamblom ili performerom unutar procesa proba, prolazeći zajedno spori proces međusobnog upoznavanja i približavanja,

točnije rečeno izgradnje relacije *mimo* službene pozicije i *mimo* institucije. Svjedočanstvo koreografinje i plesne umjetnice *Aleksandre Janeve Imfeld* jezgrovito sažima ovu potrebu:

Najbolji pisani tekstovi su mi uvijek bili kad bi kritičar bio dio procesa i onda iznutra, znajući puno, napisao nešto o radu... znači najbolji feedback nije 'kritika na jednom pogledanu predstavu' – jer izvedbe mogu jako varirati od dana do dana – već netko tko prati rad dulje vrijeme... I naročito kad si ljudi nakon pogledanog progona³ daju vremena i sjednu i dio po dio komentiraju.

U našoj su umjetničkoj sredini istinske osobe od povjerenja ljudi koji *feedback* (FB u nastavku teksta) ne daju ni iz pozicije javno nominiranog autoriteta, niti iz pozicije povremenog gosta stvaralačkog procesa, već iz dublje potrebe kontinuirane razmjene znanja i iskustava. Takvu vrstu suradnje ponovno možemo usporediti s pedagoškom ili terapijskom situacijom, možda čak i s potrebom onoga što John Dewey u svojoj knjizi *Democracy and Education* (1966: 196) naziva »stvaranjem specifičnog okoliša«, u kojem je »moguće facilitirati mentalni i moralni rast sudionika« (ib). Govoreći o kvaliteti tog okoliša, sigurna sam da je kazališnim umjetnicima važno da se FB ne zaustavi na samo jednom susretu ili na jednokratnoj razmjeni iskustava. Duboka želja umjetnika je pokretanje dijaloga u kojem svaki sudionik barem neki dio vremena igra ulogu dramaturga ili supromišljatelja svih parametara izvedbene situacije. Pri tom je zanimljivo da su dijaloška praksa drame i dijaloška praksa filozofije od svojih najranijih početaka postavljene kao različite vrste diskurzivnog kretanja, ali u oba slučaja smatra se znakom dijaloške zrelosti da sudionici *mijenjaju i stalno nadopunjuju te razrađuju* svoje mišljenje, ne stižući do konačnih definicija (usp. Rockwell, 2003: 27).

³ Kazališni žargonizam za zaokruženu probu ili »probu bez prekidanja«.

To znači da je misao koju generiraju *feedback* i dijalog, a koje bismo terminološki mogli smatrati i sinonimima, živa samo ako je otvorena stalnom prevrednovanju, što postizemo ne samo kroz svjesno njegovanje pitanja, nego i kroz hajdegerijansko njegovanje »Sage« ili narativa koji komunikacijski igraju ulogu parabole (usp. Heidegger, 1982: 52). U kazališnom kontekstu, Sage ili *kazivanja* mogu biti i osobne anegdote i legende o drugim umjetnicima i razmjene biografskih iskustava i pozivanje na umjetnička ili filozofska djela, dok je djelo Martina Bubera dostatan dokaz da će se Saga moći prenijeti i o iskustvu dijaloga sa stablima, životinjama i s različitim instancama zamišljene onostrane prisutnosti. I za *feedback* i za dijalog, važno je da misao zadrži *kretanje*. Buber (1993: 25):

Osnovno kretanje živog dijaloga je okretanje čovjeka čovjeku. Naravno da se to u trivijalnom smislu događa svakog trena. Čim nekoga pogledamo i obratimo mu se, čitavo se naše tijelo i čitavo se naše biće okreće prema toj osobi, poklanja joj pozornost. Ali što je od svega toga bitna akcija, poduzeta iz suštine bića?

Buber (1993: 26-27) nastavlja tekst primjerom grljenja, češljanja, udisanja i emocionalnog osluškivanja dodira ljudske i konjske grive, dviju glava koje se blago naslanjaju jedna na drugu i oslušuju, dakle susretom u kojem se bića dotiču bez teksta, ali zato u gustoj relaciji povjerenja.

Vjerujem da je to najteža i najvažnija vrsta unutarnjeg kretanja od osobe osobi, pri čemu ona ne mora nužno nastati iz dugotrajnog poznanstva, niti iz opetovanih susreta. Način na koji pristupamo drugom čovjeku, životinji ili umjetnici također može sadržavati jezgru intimne otvorenosti i spremnosti na duboko prožimanje. Zaseban je problem jesmo li zadovoljni samo osjećajem uspostavljenog kontakta ili težimo artikulaciji tog iskustva koja je okrenuta i prema javnosti.

Za razliku od kazalištaraca, kojima je FB *prvenstveno* vezan za ulazak u što prisniju istraživačku situaciju, *subivanje*, dakle respektiranje što bespoštednijeg suučesništva u procesu artikulacije, pisci će profitirati i

od uzvratnog hranjenja koje je jednokratno, ali studiozno i nerijetko konfrontacijsko *sumišljenje* njihova djela. Navodim svjedočanstvo spisateljice spekulativne fikcije *Milene Benini*:

Najčešće feedback dobivam od kolega pisaca. Taj me ujedno i najviše zanima, jer je obično najviše 'tehnički' orijentiran, najzanatskiji. I uglavnom jest vrlo koristan, čak i kad se ne slažem s njime, jer mi otvara nove poglede na stvari, upozorava na neke aspekte koji meni promaknu. To zapravo najviše volim, jer mi se čini da je baš taj dio feedbacka za umjetnike najbitniji, onaj pogled iz neke druge vizure, onaj moment koji omogućuje da se stvari pogleda iz drugog kuta.

U knjizi *Hvala na feedbacku* autora Douglasa Stonea i Sheile Heen iz 2014. godine uspostavlja se razlika između FB-a kao *sugeriranog učenja* (»vidim kako možeš proširiti svoje znanje ili vještinu ili stil«), zatim FB-a kao *evaluacije* (»tvoje stvaralačke odluke smještaju te u posve određeni društveni i umjetnički kontekst«), sve do FB-a kao *čiste podrške* (»vidim koliko ti je stalo do toga što radiš, prepoznajem tvoju motiviranost i namjeru, zahvaljujem ti na trudu«). Autori knjige upozoravaju da postoje mnoge situacije u kojima je pametno izbjegavati FB sugeriranog učenja i evaluacije u korist nepodijeljene podrške, ali i da izbjegavanje učenja i evaluacije dugoročno rezultira prolongiranim amaterizmom, pa i infantiliziranjem umjetnika. Ili stagniranjem određene umjetničke sredine. O tom nam problemu pripovijeda i svjedočanstvo glumice *Barbare Rocco*, višestruko naglašavajući potrebu FB-a kao »grozničavog učenja«:

Jako dugo vremena radim s najstarijim ansamblom u Europi, u jednoj od najstarijih kazališnih kuća. Varaždin: tradicija teatra tu je toliko duga, stabilna, neupitna i statična da nitko ni na koga ne reagira. Svi su super! Dalje nema. Drugim riječima, to je sredina u kojoj kao glumac počinješ polako umirati. Svi te, kao, hvale i cijene, ali zapravo ti nitko ne daje nikakve kvalitetne primjedbe kako da nadmašiš tu

‘općepoznatu’ sebe. Mene je spasilo što sam počela raditi na kazališnoj Akademiji u Osijeku i što sam tamo srela studentsku generaciju, dakle izašla sam iz neupitne tradicije i ušla u živo polje diskusije. A to bi naš umjetnički posao uvijek trebao biti: živa razmjena mišljenja. Mi grizemo to jače što nam se postavi bolje pitanje. Nitko od studenata ne može si priuštiti da okreće očima na ulogu i onda je odigra ‘savršeno lijevom nogom’, jer studentima je svaka uloga jedina šansa koju će možda ikada dobiti. I zato nema prigovaranja i nadmenosti i lijenosti; bacaju se na ulogu svom svojom kreativnom snagom.

U zadnje vrijeme mislim da me kao glumicu spašava to što pedagoška odgovornost podučavanja studenata glumi dvostruko premašuje moju ‘običnu’ glumačku odgovornost. Ja moram biti tu za njih u svakom smislu, kad god me pozovu na probu koja je zapela i kad god me telefonski pitaju sve što ih muči. Kad tako radim, onda od studenata naučim vjerojatno i više nego oni od mene. Jer oni su jedna posve druga, veoma mobilna generacija. Ne samo da su proputovali svijet i nagledali se predstava (a nama je to bila živa egzotika), nego znaju gdje se mogu snimke izvedbi pronaći na internetu i na taj način također učiti. Mislim da je pravi feedback upravo to grozničavo učenje, taj lov na stalno nove ideje i na raspravu o njima poslije svake probe. Nama glumcima stalno treba feedback jer mi MORAMO stalno počinjati ispočetka. Ne možemo se zadovoljiti time da smo nešto izgradili u prošloj ulozi. Zato bi se moglo reći da je nama feedback nasušnja potreba, a ne luksuz.

I u ovom se svjedočanstvu naglašava intergeneracijsko učenje unutar same glumačke struke, ne i učenje od gledatelja predstave (stručnih ili nestručnih). Smatram da je razlog tome duboka glumačka potreba za diskrecijom i svojevrsnim ograđivanjem od javnosti tijekom procesa proba, pri čemu privremena izolacija također služi pojačavanju potencijalnog povjerenja među prijateljskim »zavjerenicima« (usp. također Rawlins,

1983: 7). Pisci nemaju takvo komunalno iskustvo, zbog čega i mnogo lakše primaju FB kao »sugerirano učenje«. Ali zato su znatno stidljiviji u izražavanju svoje potrebe za »nepodijeljenom podrškom«.

Glumac *Dražen Šivak* poslao mi je e-mailom svoje iskustvo davanja i primanja *feedbacka*, vrlo produktivno naglašavajući razliku između »reakcije« i »odgovora«. *Dražen Šivak*:

Onoliko je teško pisati o tome, koliko je i lako primijetiti do koje smo mjere različiti u našim potrebama za raznim načinima kontakta. Kao što psihoterapeuti znaju koliko je teško dati ljudski feedback drugome, kao što ja znam koliko je teško dati feedback prijatelju, isto tako teško i zahtjevno je dati feedback umjetniku.

Osim prvog preduvjeta, da netko taj feedback želi čuti, a ne da na stol bacamo nešto da se nekoga otarasimo, pohvalimo ili izazovemo tek pažnju zbog buke, važno je da taj feedback bude odgovor, a ne reakcija. Da pojasnim... reakcija za mene dolazi iz prošlosti. Ovisi o mojim ranijim stavovima i iskustvima. Čovjek bi rekao 'pa što je loše u iskustvu, dapače!', ali za mene to iskustvo je vezano za neki drugi kontekst i nije usporedivo. Naši stavovi se trebaju mijenjati iz trenutka u trenutak (da li se onda uopće zovu stavovi?) i otvoreni su za promjenu. Dakle u reakciji je moj rad uspoređivan s drugim radovima, u drugim kontekstima, i to je promašeno, osim ako nije tek časke radi (što je, opet, legitimno). No, ako dobijem odgovor umjesto reakcije, to je spontani i autentični odaziv i kao takav vrijedan. Ako dolazi od nekoga tko nije iz moje struke, ne očekujem da pričamo o mediju kao takvom, nego o onom što prenosi, ako prenosi. Ako pak razgovaram s nekim iz struke, bit će mi vrijedno da čujem specifične detalje vezane uz zajednički medij, koji bi mogli pomoći da svoj rad unaprijedim.

Vraćajući se u poziciju kada ja dajem feedback, onda prvo gledam koliko je drugi spreman primiti, jer želim da moj feedback bude konstruktivan, ne stavljajući sebe ispred njega. Ipak, lijek je važan samo

ako djeluje, zar ne? To se ispituje u živoj komunikaciji. Razmišljajući sada... u sve većem razumijevanju koliko je teško stvoriti jedno živo umjetničko djelo, imam sve više poštovanja prema raznim pokušajima, ako su iskreni. I isto tako, puno sam više nemilosrdan prema neiskrenim pokušajima smatrajući da nema vremena i resursa za gubljenje. No, kada sam doslovno ponesen nekim umjetničkim djelom, osjećam se kao da nismo iz iste branše, već da sam obični gledalac, i onaj dio mene koji percipiram 'tehničke' detalje je utihnut, a onaj jednostavni sudionik je u prvom planu. Tada je važna samo sadržina, a ne i paket. To ne umanjuje moju želju da pripomognem u tehničkom razumijevanju iskrenog pokušaja, jer to pruža mogućnost da će u budućnosti biti više izgleda za uspjeh. Brušenje dijamanta...

U tvom slučaju, nažalost, rijetko kada priznajem 'javni' odgovor. Što je to javni odgovor? On je toliko općenit, prilagođava se širokom broju ljudi, a ograničen je i okolnostima medija za koji se piše i ljudi koji ga čitaju/slušaju. Opet, poštujem i javni odgovor jer služi edukaciji i u krajnjoj liniji, percepciji medija koji ja sam koristim. Što se tiče nelagode na taj javni odgovor na moj javni rad... Gorko-smiješna bila bi knjiga u kojoj bi sakupili sve gluposti koje su dio nesporazuma stvorenog zbog javne prirode našeg posla, koji je pozvao mnoge da svašta slobodno i spontano izreknu. Na kraju, to je i gorko-slatki okus tog usamljeničkog posla koji mi daje inspiraciju za taj nemogući zadatak. Još malo o povjerenju... ono ne nastaje samo dugotrajnim poznavanjem. Kada osoba ne nameće svoje stavove, kada imam osjećaj da me sluša i uvažava a da ne gubi vlastiti integritet, kada nije fascinirana mojom pozicijom pa na nju nesvjesno reagira, pozitivno ili negativno, svejedno, ona zadobija moje povjerenje.

I za kraj... zona misinterpretacije. Pa to je ono najdivnije! Tko sam ja da kažem kako bi moj rad trebao biti interpretiran? Ili tko je taj da to kaže? Sve ovisi tko je taj koji interpretira. Na meni je da ostavim svoj rad neka ima svoj život. Sve ostalo nije u mojoj domeni.

Zbilja, koliko je uopće kritici moguće pružiti umjetnicima vrstu odgovora koju opisuje i opravdano vrednuje Dražen Šivak? Iz profesionalnog iskustva znam da katkad nije dovoljno pisati o predstavi u nekoliko različitih medija, niti je FB iscrpljen kad o njoj razgovaramo s umjetnicima. Odgovor na umjetnički događaj nastavlja izmicati, ali i raditi u nama. I to ne zato što kritičar/ka nije spreman na rizik dijaloga (razgovora tijekom proba ili nakon predstave), nego zato što na razini odgovora, a ne reakcije, nastavljamo tragati za što kompleksnijim i osjetljivijim ekspresivnim formatom. Na »strani jezik« izvedbe pokušavamo odgovoriti novoizmišljenim, svježeisprobanim jezikom kritike. Stil zahtijeva stil, a ne »dojmove«.

Jer baš kao što dramatičar Dubravko Mihanović osluškuje u sebi mnogobrojne glasove svojih mogućih suradnika i gledatelja, tako i kritika retrospektivno sondira čitav dijaloški proces stvaranja i *nošenja sa sobom* odigrane predstave, prateći koliko je zajedništva dospjelo do scene, na njoj se zadržalo i proželo ili u nama »primilo«, kako mi je jednom u e-mailu *vrtlarskim* vokabularom napisao Rene Medvešek. Ne mislim tu samo na multivokalnost autorstva u teatru, nego i na zahtjevnu intervokalnost autorskih izvedbi, bolje rečeno suprožetost i supromišljenost izvedbenih glasova koji se nastavljaju dodirivati s glasovima publike i kritike.

Jesu li burne, neprekinute *intervokalne i intertekstualne izvedbe* mogući sinonim stvaralačkog procesa? Vizualna i scenska umjetnica te performerica *Nicole Hewitt* za potrebe ovog teksta napisala mi je svoj komentar o beskorisnom i korisnom FM-u, također naglašavajući važnost uključivanja *feedbacka* prvenstveno u proces nastanka djela, a ne njegove recepcije:

Beskoristan feedback: onaj koji dođe kad je rad već gotov i onaj koji ne ide iz empatijske pozicije.

Koristan feedback: dugi, intenzivan, neformalan razgovor, najčešće je to ugovoreni 'date' nakon probe, probne projekcije, čitanja... puno pitanja, kao sastanak prevoditeljica...

Povjerenje se podrazumijeva, to je safe environment i podrška neupitna...

Voljela bih da je povjerenje zbilja sigurni okoliš svakog rada, ali nisam sigurna da se ono uistinu uvijek podrazumijeva. Češće ga je potrebno izgraditi. Čini se da su »formalni pristanak na zajednički rad« i »međusobno povjerenje« u vrlo sličnom odnosu kao »reakcija« i dubinski »odgovor«, kako ih promišljaju i Dražen Šivak i Martin Buber.

Nemalo sam puta svjedočila »prisilno« okupljenom stvaralačkom grupnom radu u kojem nije bilo međusobnog povjerenja (primjerice, unutar repertoarnih kazališnih kuća). Čak i na nezavisnoj sceni, gdje biramo s kime ćemo i kako raditi, stvaranje povjerenja je kompleksna razmjena i oscilacija tragalačkih procedura, u kojoj je moguće kreirati iz pozicije svjesno zadržanih usamljenosti, a ne prožimanja. Zbog toga mnogi umjetnici rade u vrlo uskim krugovima *zavjerenika*, zazirući od mogućnosti susreta s različitim poetikama i politikama. U glumačkom je ansamblu situacija drugačija. Repertoar nameće dragovoljne i nedragovoljne i redateljske i glumačke suradnje, o kojima sudionici nemaju pravo odlučivanja, nego samo sudjelovanja. Svjedočanstvo glumice *Branke Trlin*:

»Štogod da kažem o feedbacku znam da će odmah zvučati preopćenito i premalo vezano za konkretne situacije u kojima predstava nastaje ili igra. Moguće je da se oko toga što je dobar feedback neću sa samom sobom slagati ni za deset minuta, a kamoli sutra. To se stalno mijenja. Izvjesno je samo da mi glumci bez feedbacka ne postojimo.

Naše izlaženje na scenu prvenstveno je sondiranje publike, koja nam je daleko važnija od kritike. Nema te izvedbe nakon koje se glumci ne skupe i ne razgovaraju o tome kakvu je vrstu pozornosti te večeri imala publika. Vrlo, vrlo pažljivo osluškujemo publiku. Čemu su se smijali, što je prošlo u ledenoj šutnji, što je dobilo onu vrstu tople, netremične pozornosti koja nam je draga.

Kritika je, s druge strane, javni tekst u koji samim time sumnjam. Jako sam skeptična prema tome u kojem je mediju i s kakvom namjerom kritika pisana. Najviše sumnjam u takozvanu pozitivnu kritiku, jer mi se čini da u njoj sigurno ima neke vrste podilaženja, kojeg nema u takozvanoj negativnoj kritici, a ni u mom odnosu sa samom sobom. Glumci su često ekstremno samokritični prema sebi.

I nije svejedno kada mogu primiti kakvu kritičku reakciju. Neposredno nakon premijere uopće ne mogu čuti kritiku. Nisam to još u stanju. Tek kad igram predstavu neko vrijeme i kad se uloga u meni 'stabilizira', postaje mi jako korisno dobiti kritički feedback. Jer tada ga mogu procesuirati.

Mislim da je performerima puno teže nego glumcima jer oni ulaze u izvedbu svaki put kao da će biti neponovljiva i znajući da će je igrati maksimalno pet puta (takav je naš prosjek na nezavisnoj sceni), dok glumci znaju da će predstavu igrati barem pedeset ili sto ili dvjesto puta, što znači da će se naša gluma dospjeti jako mijenjati s obzirom na feedback koji stalno dobivamo. Posve je drugačije kad računajući na moguće 'popravljanje' izvedbe i kad igraš na samo jednu priliku. Govorimo li, pak, o feedbacku kao dubokom odgovoru na umjetnički rad, njega najčešće dobivam od supruga i glumačkog kolege Vilija Matule, ali to je opet krajnje specifična, unikatna situacija. A čak ni od Vilija ne dobivam uvijek tu vrstu produktivnog feedbacka. Odgovor na nečiji rad je najteže moguće i dati i primiti. Uvijek djeluje neka zadržka... Neka kočnica. Ako vidim da je netko povrijeđen mojim odgovorom, zaustavljam se, jer znam da nema smisla ići dalje, druga strana to neće moći podnijeti. I drugima je sigurno tako sa mnom. Odgovor ima smisla samo ako me drugi čuje i može prihvatiti. Tolike kočnice djeluju, posebno među glumcima, oko toga kako odgovaramo jedni drugima. Prostor povjerenja rijetko se otvara među kolegama. Kao da imamo mnoge strategije izbjegavanja odgovora. Otvaranje nečijem odgovoru je u svakom slučaju jednako zahtjevno i jednako

rizično kao i pružanje odgovora. To je u stvari jednako teško. Toliko toga može skrenuti u nerazumijevanje. S obje strane. Kad se odgovor dogodi, u pravilu je na obje strane dignuta rampa. To je divna... rijetkost.

I dijaloško prožimanje i *feedback*, stoga, mnogo više pripadaju redu etičkih, negoli užeestetičkih relacija. Ne samo da je za uspješan *feedback* potrebno obostrano poštovanje, nego i obostrani (makar i prolongirani) pristanak na suranjivost, koja se nipošto ne podrazumijeva sama po sebi i koja, kako točno ističe Branka Trlin, varira od dana do dana, od situacije do situacije, od konkretnog stanja osobnih ne/sigurnosti do zdušnih pristanaka na dijalektičku razmjenu.

Pri tom je važnost odgovaranja čovjeka čovjeku mimo transakcijske logike »oportune zatvorenosti« preduvjet rasta zajednice u cjelini. Kako veli filozof Robert Grudin (1996: 9):

Dijaloško samonadmašivanje vrijedno je ne samo kao osobno postignuće, nego i kao oblik umjetničkog postignuća, baš kao i obnova čitave sfere socijalnosti.

Govoreći o razlici između intervokalnog i intertekstualnog FB-a, izvjesno je da pisana riječ ima drugačiji prijem od one usmene, bez obzira na to smatra li je umjetnica »dobrodošlom« ili »zazornom«. Za pojedine umjetnike, zapisani odgovor na predstavu ili kritika u svakom slučaju rezultiraju nekim oblikom (nepremostive) frustracije. No ima i onih koji daleko više crpe upravo iz pisane forme. Za dramaturginju i redateljicu *Pavlicu Bajsić* idealan FB podrazumijeva distancu i komentar *nakon* predstave, k tome u pisanom, a ne usmeno razmijenjenom obliku:

Priznajem, meni osobno je u direktnom feedbacku nelagodno. Od te nelagode do mene riječi ni ne dopiru do kraja. A kada su napisane na cedulje, ostavljene na papirićima ili u inboxima – nemaju takav

uznemirujući efekt nego čišće prenose poruku. Kao da mi je potreban taj 'štit indirektnosti', ostavljenosti, zaustavljenosti, odgođenosti. Tko zna s čim to ima veze.

Iz vlastitog bih iskustva s ove i one strane izvedbene rampe rekla da premijerna napetost donosi takvo obilje *feedbacka* da se u njemu vrlo teško orijentirati – čut ćemo kontradiktorne glasove, pristrane i neodmjerene komentare, nerijetko i dugu jeku vlastitog uzbuđenja uhvaćenu u prostoru socijalno iskrivljenih ogledala. Kritika, s druge strane, upravo i vremenskim i analitičkim odmakom te drugačijom vrstom jezične cizeliranosti i empatijske refleksije, svjesno drugačije od »internističkog« rada na predstavi, donosi i čuva mogućnost razlike u mišljenju. Kao izvođačica ili autorica, nikada ne mogu anticipirati reakcije ni publike ni kritike. I ta me odvojenost i od opće i od stručne publike najviše veseli u stvaralačkim vokacijama – nepredvidljiva reakcija je mogućnost da u svom radu vidim nešto čega drugačije nikako ne bih bila svjesna. Time konačno izlazim iz »kontrolne« nad izvedbom ili nad tekstom; više nisam njima asimilirana. Mogu se osamostaliti prema novom stvaralačkom procesu.

Znači li to da kritici vjerujemo (ili ne vjerujemo) *baš zato* što se podjednako upušta u pomnu recepciju izloženog autorskog jezika, ali i u svjesno udaljavanje od pozicije konfidenta? Spomenuto mijenjanje relacijske udaljenosti prati i sâm rad na predstavi, jer velika osobna investiranost umjetnica koje sudjeluju u stvaralačkom procesu često sa sobom donosi i *konfliktnu bliskost* ili pristanak da se izložimo radikalnom sporenju oko različitih autorskih odluka. Što su konflikti otvoreniji, veća je šansa da će proces proba dotaknuti probleme koji će imati oslobađajući, protucenzorni učinak. Ponovno iskustveno govoreći, mnogo sam više naučila od umjetnica i umjetnika koji su bili spremni na sporenje oko radnog procesa, ali i na visoke razine empatijskog uvažavanja sugovornika (primjerice Vilima Matule i Selme Banich), negoli od kolegica i kolega koji su se predstavi prepuštali u pravilu ne dovodeći u pitanje ni metodologiju vlastitog, ni

metodologiju tuđeg rada. Čini se da izvanserijska empatija i izvanserijska kritičnost zapravo dolaze u paru, dvostruko premašujući ustoličene socijalne distance. Jednako tako originalnost tuđeg »prožimajućeg« odgovora na umjetnički rad (svejedno dolazi li u formi komentara, stihova, vica ili osobne ispovijesti) krši istodobno i pravilo o poželjnoj socijalnoj suzdržanosti i pravilo o emocionalnom neuznemiravanju, gradeći potencijalnu dozvolu i za prijateljsko približavanje i za stvaralački rizik.

Ne zaboravimo, međutim, da stupanj ekspresivne slobode u eksperimentalnoj grupi također može biti iznimno osjetljivo pitanje. Takozvani radikalni performeri u potrazi za *svojom* slobodom mogu biti ekstremno isključivi po pitanju načina na koji će facilitirati očekivani autorski proces, dakle problem autoritarnog zatvaranja područja istraživanja, koliko i interpretacije tog istraživanja, ostaje simptomatičan i za institucionalnu i za izvaninstitucionalnu scenu. Figure *apsolutnih tumača* susrećemo svugdje gdje redatelj, dramaturg, glumac ili bilo koji član autorskog kolektiva ima potrebu *prve i posljednje riječi* o zajedničkom radu. Drugim riječima, tamo gdje je živa intervokalnost napuštena u korist monovokalne riječi »autoriteta«.

Kritika, čak i ona koja se tiska u medijima izrazito komercijalne orijentacije, djeluje kao obrana od ideologije »dogovorenog« tumačenja umjetničkog djela od strane njegovih tvoraca, otvarajući djelo iskustvu novih – javnih – transformacija. Taj iznimno plodan prostor međutnosti nadahnjujuće opisuje plesna umjetnica i koreografkinja *Silvia Marchig*:

Pomirba sa činjenicom da je izvedba također medij kao i svaki drugi, koji jednom kad napusti svoju materijalnu orbitu, prestaje biti 'ja' i 'moje', već je jednako moje kao i onoga koji prima (gleda, sluša, suosjeća, subiva) potrebna je kako bih se otvorila za feedback bilo koje vrste. Time i tada feedback postaje razmjena za koju smo suodgovorni i onaj koji ju upućuje i ja. Što znači da feedback određujemo i moja izvedba (koja nije samo moja), i osoba koja je pruža, njeno iskustvo,

očekivanja, trenutno stanje, fokus, a prvenstveno naš susret. Događa se u prostoru između. Kao i sama izvedba.

Svaka moja izvedba, u bilo kojoj formi, teži postaviti polje za vlastite interpretacije gledaoca, potaknuti asocijacije, maštu. Jako volim kad izvedba ima neki svoj autonomni život, što ne umanjuje moju odgovornost kao autorice.

Obožavam duge razgovore potaknute izvedbom. Iz obje pozicije, kao izvođačica i kao gledateljica. Kada izvedba uspije otvoriti široko referencijalno polje i postavi pitanja nekoliko krugova dalje od sadržaja izvedbe, potakne razgovor o sasvim drugim temama, to je veliki uspjeh. Dogodilo mi se nekoliko puta da sam upravo zbog razgovora nakon neke predstave započela nove suradnje s kolegama. Uglavnom ne iz razloga jer mislimo isto, niti čak slično, već zato jer me razmišljanje drugog nečime iznenadi i zaintrigira.

Također i formalna kritika, ona pisana (koja je toliko dragocjena u trenutnom sistemu u kojem radimo i živimo, zahvalna sam za svaki pisani trag), najkorisnija je kad sagleda izvedbu iz meni neočekivanog kuta i otvori pitanja kojima se nisam bavila. Bitno mi je čuti 'drugu stranu', ne zbog procjene niti valorizacije napravljenog, već zbog poticaja za daljnji rad, obogaćivanja perspektive. Feedback je impuls koji čini da se koncentrični krugovi šire dalje.

Autori knjige *Hvala na feedbacku* (2014) također na mnogo mjesta naglašavaju kako se reakcije na FB bazično mogu podijeliti prema takozvanom »stupnju zgotovljenosti« nečijeg identiteta. Primjerice, za one ljude koji su uvjereni da je njihov identitet na neki način »fiksiran«, konačno uobličen i nepromjenjiv, FB je također neka vrsta strašnog i konačnog suda o djelu i radu. Samim time shvaćen je previše ozbiljno i precijenjeno, nerijetko vremenom postajući vrsta »isprike« za prestanak daljnjeg istraživanja. No tu su i ljudi koji smatraju da je njihov identitet u stalnom radu i previranju; permanentnoj nezgotovljenosti. Oni mnogo lakše pristaju

na dijalošku poziciju ili na proces u kojem publika s umjetnikom kooperativno prolazi aktivnost dorade djela.

U oba slučaja, FB može biti i promašen i površan i nedostatan i zavidan i naprosto neupotrebljiv, odnosno na nama ostaje ne toliko mogućnost da ga »prihvatimo« ili »odbijemo«, nego da ga *pokušamo razumjeti*. Isto onoliko kritički, koliko i empatijski.

Iskustvo dugotrajne autorske investiranosti i institucionalne marginaliziranosti može stvoriti potrebu za iznimno intimnim i empatijskim *feedbackom*. Prenosim svjedočanstvo iz pera *Damira Bartola Indoša*:

FD je kada me već više od 20 godina radosno pozdravlja prodavač koštica i kokica na 'mojem cvjetnom trgu' koji mi je posuđivao struju za više nastupa na otvorenom u blizini njegove lokacije

FD je kada mi za vrijeme nastupa na 'mojem cvjetnom trgu' uđe u komunikaciju s prstima slučajni prolaznik

FD je kada mi londonski policajci puste da izvedem performans na zabranjenom mjestu za izvedbe i na kraju me pitaju što ja to radim

FD je kada me beskućnik ujutro ispred Pompidou centra, gdje sam spavao i izvodio, pita za 20 centima, udalji se i potom se vrati s dugačkom štrucom kruha i ponudi mi da otkinem polovicu

FD je kada mi nakon 10 minuta poslije izvedbe performansa u Minhenu o vozaču automobila koji je pregazio jelena, u kojem se u završnici izudaram svojim cipelama, pristupi djevojčica koja je performans gledala sa svojim roditeljima i iz daljine ubaci velikih papirnatih 10 DM

FD je kada mi polaznica Šahtofonske radionice napiše mail da je njezino dijete reklo da će pojesti više hrane za doručak jer želi što prije narasti da bi moglo svirati Šahtofon

FD je kada mi 'tonac' u Kopenhagenu za vrijeme zajedničkog postavljanja mikrofona i kablova usput kaže 'brilliant'

FD je kada mi dječak u Kopenhagenu, kada sam mu poklonio kopiju šahtofonske partiture, prilikom odlaska svojoj kući kaže da sam ja

sada njegov prijatelj i da me poziva kod njega da me predstavi svojim prijateljima

FD je kada mi beskućnik sa psom s kojim sam stupio u 'slučajnu komunikaciju i poslovni odnos' ispred velikog trgovačkog centra kaže da je čuo od blagajnice da sam ja umjetnik

FD je kada djevojčica prilikom izvedbe šahtofonije u MSU pita mamu – Što je to?, a mama spremno odgovara – Šahtofon

FD je kada prolaznici koji su promatrali moju izvedbu na ulici u Beogradu ostaju okupljeni u krugu na mjestu gdje je izvedba već završila a ja sam izašao iz mjesta izvedbe

FD je kada mi jedan čovjek koji je izvodio u interaktivnoj šahtofonskoj instalaciji kaže da će njegov student 'poluditi' od toga što i on nije bio tamo kada mu on za to kaže

FD je kada mi se polaznici radionica – studenti Novih medija raduju prilikom slučajnih susreta, kada mi kažu da je prva radionica premašila sva njihova očekivanja, ili da ih je druga radionica ponovno iznenadila, ali da su tako nešto i mogli očekivati

FD je kada mi priđe nepoznat čovjek u tramvaju i kaže da je gledao moju izvedbu u Njihanju i da sam ja preuzeo tešku izvedbu

FD je kada mi prijateljica umjetnica poslije teške operacije kaže da je slušala Tanjin i moj razgovor na radiju i da joj je to bilo u tom trenutku važno

FD je kada moji poznanici – 'desničari' iz teretane – žele doći na naše predstave i uzbuđeno pričaju o tome

FD je kada za vrijeme Tanjine i moje izvedbe u Omišu jedan čovjek zove mobitelom drugog i glasno mu govori da hitno dođe, jer tako što nije mogao nikad vidjeti.

Pa premda su ovi primjeri sami po sebi poetski zanosni, oni istodobno govore koliko je duboka umjetnikova potreba da premosti socijalne distance i uspostavi nepodijeljenu ravnopravnost publike i performeru, *u kruhu*

i duhu. Svaki od Indoševih primjera je epigram o etičkoj relaciji publike i performerera, iz čega je posve izostavljena i estetička i ideologijska dimenzija kritičkog promišljanja autorskog rada. Što dakako ne znači da ih Damir Bartol Indoš u svom radu nije svjestan, niti da ih ne uvažava. Ali sigurno nije slučajno naglasak upravo na grčkom pojmu *dia (logos)*, u značenju ekstatičnog *prožimanja* iskustava.

Srodnu razinu spremnosti na upijanje svoje sredine, čak i onda kada je napitak gorak (pri tom i dalje ostajući transformativan), demonstrira i glumački umjetnik *Vilim Matula*, vlastitim svjedočanstvom o FB-u:

Ako postojano zuriš u materijal koji tvori tvoju ulogu, pri tom jednako pozorno osluškuješ partnere, režisera, dramaturga, pomoćno osoblje, feedback je neprekidan.

Raznih vidova, oblika, različitog intenziteta.

Ponekad je jasan i bridak pa ti se usječe u nastajanje uloge, ponekad nejasan, zagonetan, višeznačan, ali te uporno kopka.

Razorna primjedba kolege s kojim se ne voliš može izazvati radikalnu promjenu smjera razvoja uloge.

Kada predstava dospije pred publiku, počinje proces obostranog zrenja.

Pozorno zurenje u modele likova i situacija na sceni, nužno izaziva reakcije publike, a glumcu pruža priliku da nanovo sagleda mjesto i značaj vlastite uloge u tom trenutku i cijelom komadu.

Neposredne, spontane reakcije kolega, prijatelja, obitelji svakako su dragocjene. Kad im reakcija pobjegne, kad se ne uspiju »savladati«.

Kritika ima važan utjecaj na glumca, a pojedini kritičar, kao i glumac, ima boljih i gorih 'izvedbi' svojih kritika. Negativna nas ponekad samo ozlovolji, a ponekad nas pokrene na 'temeljite reforme i strukturne promjene'.

Sve može. A ne mora.

Matula je jedan od rijetkih sugovornika koji je za potrebe ovog teksta otkrio da je svjestan performativnog samootkrivanja kritičareve diskurzivne persone, koja može biti vrlo različita – jednako »uspješna« i »neuspješna« u FB-u koliko je to i stvaralački rad u autorskoj grupi. Ego kritičara može i stilski i konceptualno dominirati iskazom, pri tom izbjegavajući pomno čitanje izvedbe ili stvaralačkog djela, jednako kao što se može i posve povući u pozadinu i posvetiti preciznoj analitičkoj deskripciji (katkad i transkripciji) djela ili pak zauzeti otvoreno dijaloški stav, tražeći dodatna objašnjenja, suradnju, nastavak rada.

Izvesno je tek da FB nije set dijaloških ili diskurzivnih pravila, nego stalna i poželjno rastuća osjetljivost na upravo one mogućnosti postajanja i njegovanja međusobnog saznavalačkog interesa u kojima pristajemo na promjene. Ili, kako mi je napisala plesna umjetnica *Mila Čuljak*:

Feedback me čini okruženom i drugarskom.

Tko bi uspio trajati bez tog stalno iznova razmijenjenog i stalno iznova artikuliranog zagrljaja? Namjerno biram konkretnost *zagrljaja* koji donosi sa sobom mnogo više od fizičkog približavanja. Mislim da je *feedback* u konačnici jedna vrsta prihvaćanja, pomnog sudjelovanja, ostajanja u kontaktu. Pa ako je povijest, kako veli pjesnik Thomas McGrath (1988: 114), vrsta pamćenja u kojoj »Grci stalno iznova ubijaju Grke«, stvaralaštvo je vrsta sadašnjosti u kojoj *prihvaćamo* barbarski ritam i svoje i tuđe mijene. Vježbamo gostoljubivost.

LITERATURA

- Baxter, Leslie A. i Montgomery, Barbara T. (1996), *Relating: Dialogues and Dialectics*, New York: The Guilford Press.
- Birtchnell, John (1999), *Relating in Psychotherapy: The Application of a New Theory*, New York: Brunner-Routledge.
- Buber, Martin (1993), *Between Man and Man*, London: Routledge.
- Dewey, John (1966), *Democracy and Education*, New York: The Free Press.
- Grudin, Robert (1996), *On Dialogue. Essay in Free Thought*, New York: Mariner Books.
- Heidegger, Martin (1982), »A Dialogue on Language«. U: *On the Way to Language*, New York: Harper and Row.
- McGrath, Thomas (1988), *Selected Poems*, Port Townsend: Copper Canyon Press.
- Rawlins, W. K. (1983), »Openness as problematic in ongoing friendships«. U: *Communication Monographs*, 50, str. 1-13.
- Rockwell, Geoffrey (2003), *Defining Dialogue: From Socrates to Internet*, New York: Humanity Books.
- Stone, Douglas i Heen, Sheila (2014), *Thanks for the Feedback*, New York: Penguin Books.

CLOSE PARTICIPATION, THE ART OF FEEDBACK, THE RELATION OF MUTUAL TRUST AND DIALOGIC CRITICISM

Abstract

Contemporary theatre privileges the notion of »participation«, understanding it as the exchange of experiences between audience members and performers, usually creating an event that blurs boundaries between workshop experience (for the audience) and structured dramaturgy of performative frames (made by the authorial team). However, there are different and even more complex forms of participation in a performative piece, for instance live feedback exchanged between the writer, the performer, the dramaturg, the visual artist or the dancer and their »professional« viewer/s, in all cases understood as form of »close reading« or »close participation« in developing and rebuilding the artistic materials. This paper argues that sensitive critical feedback is constitutive part of art making and explores the way the artists themselves (via their own testimonies) see and transform feedback experience into open, critical dialogue with the community they belong to. Feedback is understood as a form of collaborative trust and subjunctive language of »becoming«; not as a evaluative or competitive way to »control« the artwork itself.

Key words: Close participation, feedback, trust, exchange of art materials, critical feedback, artists' testimonies, transformative experience of feedback, communal performance, language of trust and becoming.