

Uvodni razgovor

...s Borisom Senkerom i Darkom Lukićem vodila Višnja Rogošić

Nezahvalan je zadatak ukratko predstavljati poznate kazališne i teatrološke autoritete poput Borisa Senkera i Darka Lukića jer već i sama količina njihovih zasluženih titula, aktualnih i prošlih profesionalnih preokupacija i realiziranih projekata brzo iscrpljuje predviđenu „retkarinu“ uvoda, a još ga brže približava uspavljajućemu ritmu telefonskih imenika. Redovite sveučilišne profesore (a profesor Senker je i akademik), autore značajnih teatroloških izdanja, Fulbrightove stipendiste, dramske pisce, nekadašnje kazališne kritičare (itd.) daleko je lakše najaviti razlogom razgovora koji slijedi – dvjema knjigama izdavačke kuće Leykam international koje su 2013. godine objavljene u biblioteci Uvodi. *Uvod u antropologiju izvedbe. Kome treba kazalište?* Darka Lukića i drugi dio *Uvoda u suvremenu teatrologiju* Borisa Senkera koji zaočuju cjeloviti pregled započet prvim dijelom 2010. godine, vrijedni su udžbenici koji jačaju glas hrvatske teatrologije, ne samo zbog širine naslovom najavljenih uvida i nesumnjive stručnosti autora, nego i zbog naglašene domaće perspektive iz koje su pisani, velikoga broja domaćih autora na koje se pozivaju i domaće znanstvenoga kraja u koji se jezično i problemski nastoje ugraditi. Ta vrsta pokušaja da se održi znanstvena „ravnoteža“ za kojom, s obzirom na mali broj stručnjaka, domaća znanost

uvijek vapi dala mi je povoda da im, barem u ovome razgovoru, dodijelim status arbitara koji su napornim radom otupili oštricu vlastite subjektivnosti pa im se s povjerenjem mogu postaviti i najopćenitija pitanja.

Vrijednost i održivost teksta kao medija kojim se prenosi znanje o izvedbi problematična je posebno s obzirom na pomak prema proučavanju procesa ili pokušajima da se pohrani izvedba. Iz perspektive autora ovih knjiga i sveučilišnih profesora koji knjige koriste u nastavi, što mislite kako knjiga kotira u odnosu prema sadržaju kojim se bavi i kakav je odnos znanstvenoga teksta i izvedbe?

B. S.: Za početak jedna anegdota: današnji susret s profesorom Žmegačem i tema – pisanje knjiga i problem što studenti ne čitaju knjige. On se žalio da ima osjećaj da je pisanje i objavljivanje knjiga postalo gotovo anakronizam, barem sa stajališta studenata. Jasno da čovjek onda i kad piše knjigu ima osjećaj da je to posljednji trzaj vremena kojemu smo mi pripadali. Po broju prodanih primjeraka očito je da stvari s knjigama čak i ovoga tipa ne stoje nimalo dobro. Postoji jedan način prisile u koji ni Darko ni ja nemamo običaj ulaziti, a to je da zatražite od studenata da svakako imaju svoje primjerke knjige. Unatoč tomu,



Boris Senker



Darko Lukić

Foto: Krasnodar Peršun

koliko god bilo dostupno sve drugo u drugim medijima, mislim da i o izvedbi knjiga mora postojati. Naravno da bi bilo bolje da uz ovakve knjige ide CD s primjerima i to je sve češća pojava u našoj struci. Kao što su nezamislive knjige o kazalištu bez ilustracija, tako bi ovaj tip knjiga bio sve poželjniji s dodatnom dokumentacijom koja, međutim, podliježe autorskim pravima. Da bi se moglo ostvariti, to bi zahtijevalo drugačiju potporu nakladnika.

D. L.: Činjenica jest da je to Pandorina kutija autorskih prava i da je nemoguće osigurati sva moguća prava koja bi bila potrebna za ovakvu publikaciju. S druge strane, problem je što su novije generacije studenata sve više naviknute na hipertekstualne medije, a sve manje na knjigu. Gotovo da očekuju *link* na pojam ili temu o kojoj se govori. Ja puno knjiga kupujem na Kindlu jer je to jeftinije četiri do pet puta, nema poštarina i dobijete ih tog trena kad „kliknete“, a u njima postoji mogućnost da objašnjenje pojma koji mi je nejasan odmah dobijem iz oksfordskog rječnika, da odmah mogu naručiti knjigu koju želim konzultirati, ako se navodi u fusnoti, ili barem pogledati sažetak, što izvanredno olakšava posao. Mislim da će budućnost knjige ići u tom pravcu. Međutim, knjiga će u ovoj klasičnoj formi nastaviti postojati jer se još nikad nije

dogodilo da neki novi medij negira postojanje onog prethodnog. Ljudi su nastavili pisati rukom i nakon izuma tiskarskog stroja, nastavili su slikati i nakon izuma fotografije i fotografirati nakon izuma filma, tako da kakve god te knjige budu i ove će klasične knjige sasvim sigurno postojati.

No pokušavaju se pronaći i drugi načini prenošenja izvedbenoga iskustva i znanja o izvedbi bez obzira na to je li to iskustvo/znanje recipijentsko ili izvodačko, laičkoga ili stručnoga promatrača itd.

B. S.: Lakše mi je opravdati to zašto knjiga i zašto samo knjiga – zato što meni glavni junak nije predstava, nego teatrologija, dakle *diskurs* o i to onaj koji je uglavnom i dalje tiskan u knjizi ili časopisu, koji se i dalje može citirati. To može biti i jedan od razloga što knjiga jest *uvod* u suvremenu teatrologiju, što ona dolazi *do* suvremenoga doba. Ostao sam na pristupima humanistike koja se u prvom redu koristi pisanim tekstom. Najproblematičnije u mojoj knjizi poglavlje je o odnosu teatrologije i izvedbenih studija i tu očekujem i polemičke odgovore i nezadovoljstvo nekih koji tu problematiku gledaju na drugi način. Otvorena su pitanja na koja niti mogu u ovom trenutku dati odgovor, niti sam ja taj koji ga treba dati. S druge

strane, danas bi, recimo, bila potpuno besmislena knjiga poput *Sistema Stanislavskoga*. Romansirati metodu, opisivati, davati imena, izmišljati likove – to je sjajna literatura, ali to je zbilja prošlost. Nitko danas ne bi pisao priručnik za glumu, dao bi ga. Snimke određenih vježbi i tekst koji bi čovjek mogao povremeno pregledavati ili prattiti istodobno, mislim da bi to bio jedini put.

D. L.: U mom slučaju riječ je također o *uvodu* u antropologiju izvedbe koji se referira manje-više na knjige, dokumente i pisane materijale. Žao mi je što nisam mogao dati ilustraciju nekih primjera o kojima govorim, a primjere za koje nisam mogao biti dovoljno ilustrativan ili za koje sam mislio da bi verbalno objašnjavanje i opisivanje zapravo narušilo samu bit te vrste izvedbe jednostavno sam morao prešutjeti. Kako govoriti, recimo, o tome na koje načine Marina Abramović praktički kroz pola stoljeća reciklira i razvija neke iste elemente izvedbenog materijala, a nemati video *clipove* kojima to možete nekome pokazati? Upravo sam zato na svom kolegiju *Intermedijalne izvedbe* s jednom izvrsnom studenticom ove godine krenuo u eksperimentalnu izradu intermedijalnog seminarskog rada. Mislim da je budućnost knjige u intermedijalnosti i hipertekstualnosti. Jednoga će dana sasvim sigurno i u konzumiranju novih knjiga ili platformi koje će biti nove knjige i u njihovu opstanku biti nužno vrlo brzo mijenjati vlastite rukopise odnosno dopunjavati ih novim podacima. Zato bi neka internetska platforma na kojoj bi autor mogao pristupiti vlastitom rukopisu i inovirati ga onog trenutka kad u svojim istraživanjima dođe do nekih novih spoznaja sasvim sigurno omogućila da knjige ne zastarijevaju istom brzinom. Pogotovo kad su u pitanju prirodne ili biomedicinske znanosti gdje knjiga za tri godine više uopće nije upotrebljiva u suvremenoj znanosti. Čak i u humanističkim znanostima i teoriji umjetnosti, u temama za koje mislimo da su odavno prošle svršene vrijeme i da je o njima sve rečeno, podaci se neprestano inoviraju i nova saznanja zahtijevaju nova izdanja, a ako nismo na engleskom ili španjolskom govornom području, koja su velika „jezična tržišta“ i gdje je još uvijek rentabilno tiskati knjige u novim izdanjima, možemo biti sretni ako uopće doživimo drugo izdanje. To se u Hrvatskoj drži velikim, velikim uspjehom. Tako da mi se čini da će neke nove platforme u budućnosti biti jeftinije, brže i korisnije

– sasvim intermedijalne i intertekstualne da se može pogledati video iz predstave, da se može poslušati zvučni zapis iz nekog performansa, da se može tamo gdje, recimo, ja citiram Borisa istog časa ući u citirano poglavlje njegove knjige i pročitati taj ulomak... To bi i našim studentima bilo zanimljivije jer je to način na koji nove generacije već misle. Na pismenim ispitima studenti traže vrijeme za odmaranje ruke jer nisu naviknuti na pisanje. Nekidan sam čitao vrlo ozbiljnu raspravu njemačkih, američkih i britanskih teoretičara i pedagoga o tome ima li uopće potrebe djecu učiti pisana slova koja izlaze iz upotrebe zbog činjenice da više nitko ne piše rukom. Dakle, cijela se paradigma obrazovanja mijenja i tko zna koja će sve učila biti na raspolaganju generacijama koje dolaze.

B. S.: Kazališni leksikon, koji pripremamo u Leksikografskom zavodu i na kojemu vas oboje surađujete, bit će tiskan i kao knjiga, i dostupan na internetu tako da se članci i dalje mogu redigirati, korigirati, dopunjavati jer onog trena kad takve publikacije izađu u jednom su segmentu već zastarjele. Primjer je najkvalitetnija ili najobiljnija rađena edicija ove kuće – Hrvatski biografski leksikon. Godine 1983. kad se krenulo oni koji su tada uvršteni u Leksikon kao razmjerno mladi ljudi – odluka je uredništva bio dobnii kriterij: ne „ulaze“ ljudi rođeni nakon 1945. – predstavljeni su samo s manjim dijelom svojega opusa. Nikola Batušić, primjerice, našao se po abecedi već u prvom svesku, gdje je dobio omanji članak u kojemu dakako nema nekih od najvažnijih njegovih knjiga, s druge strane svi iz mojega naraštaja s prezimenima „na slova“ S, Š, T itd. neće se naći u prvom nizu, nego u nekom dopunskom svesku, premda će vjerojatno biti pokojnici kad ta slova dođu na red. Prema tome ovaj tip kombinacije i pisane knjige i nekog drugog medija moguć je i dobar i neophodan.

Po kojim ste kriterijima vi selektirali ovako opsežan materijal u *Uvodima*?

D. L.: Ja sam bio u velikoj prednosti jer je Boris već završio dva toma *Uvoda u suvremenu teatrologiju*. Moj je kriterij bio jednostavno ne ponavljati ono što se već nalazi u tim knjigama, ne samo zato što su objavljene kod istog nakladnika ili u istoj biblioteci. Čak i da nisu, u istoj su kul-

turi, u istom jeziku i u istom području, pa sam se pozivao, upozoravao na Borisove knjige ili ih citirao.

B. S.: Mene je, pak, vodio osjećaj što bi bilo dobro studentima ponuditi kao temelj. Iskustvo mi je da vrlo brzo dođu u kontakt s recentnom literaturom. Jako su dobro informirani i vole čitati stvari koje dolaze iz poststrukturalizma, ali onda čovjek vidi da ne znaju strukturalizam i ima dojam da i ne razumiju do kraja u čemu je poststrukturalistički otklon. U nekim segmentima moja knjiga sigurno jest konzervativna, ali zato što mislim da im ne treba davati ono što dobivaju od drugih iz prve ruke, nego ono što je pomalo potonulo, što je ostalo zaboravljeno, a bez čega nikako ne bi bilo ni izvedbenih studija.

Terminologija je drugi veliki problem koji se javlja i u ovome razgovoru s obzirom na to da se nerijetko govori o djelima koja nisu prevedena na hrvatski jezik, a i o područjima koja kod nas nisu na isti način zaživjela pa onda ni iz uporabe u praksi nemamo adekvatni pojam, nego se mučimo s nekoliko prijevoda koji nam jednako strano zvuče. Primjerice, doista sam oduševljena prijedlozima koje ste ponudili, kao što je pojam *performatike* kojim bi se zamijenila sintagma *izvedbeni studiji*.

D. L.: Mislim da je u *Uvodima* Boris napravio još jedan dodatan ogroman posao – uspostavu hrvatskog teatrološkog nazivlja. Nije samo preveo termine s engleskoga jezika, nego ih je i kulturno preveo i utemeljio u hrvatskoj teatrologiji kao vrlo upotrebljive i točno prevedene pojmove. To je veliki problem s obzirom na činjenicu da su neki nazivi do te mjere anglofono kulturno određeni da i Nijemci i Francuzi imaju problema s prijevodima. Ja sam u svojoj knjizi uvijek navodio jednu, dvije ili tri mogućnosti prijevoda i engleski naziv u zagradi, kako bih ostavio čitatelju mogućnost da nađe i četvrtu, bolju riječ. Mi smo u procesu uspostave nazivlja za jedno relativno fluidno područje koje čak ni u engleskome jeziku nije toliko čvrsto utemeljeno.

B. S.: Meni je zadovoljstvo ponuditi nešto, ali nema načina da čovjek to nametne premda se vidi da i u području koje je najjače prožeto engleskim jezikom postoje stvari koje su ušle u hrvatskim inačicama, i one koje su ostale u

engleskom. Nitko od nas neće reći *tvrdi disk* nego *hard disk*, ali govorimo *matična ploča*. *Miš* je sjeo, a *software* i *hardware* su ostali. Poljaci su za izvedbene studije skovali riječ *performatika* i čini mi se da bi ona bila i u duhu našeg jezika, pa je i spominjem kao mogućnost. Ne vjerujem, međutim, da će je struka prihvatiti jer su *izvedbeni studiji* kao termin čvrsto sjeli premda nisu sretno rješenje. Darko je jako dobro rekao – kulturno prevođenje. Riječ *studies* na engleskom govornom području izaziva posve drukčiji sklop asocijacija nego li *studiji* kod nas. Kod nas je to ipak vezano isključivo uz nastavni dio, uz visoko školstvo, a ne uz istraživanja, proučavanja. *Studies* bi zapravo bilo *proučavanje* i *poučavanje*, ali to neće proći jer je nezgrapno.

D. L.: Ili, recimo, problem prijevoda *community theatre* izvan protestantskog konteksta pojma *community* kao djelatne zajednice čiji članovi aktivno sudjeluju u svakodnevnom životu. U engleskom jeziku kad kažete *community theatre*, to se kulturno podrazumijevajuće referira na život zajednice po modelu anglikanskih ili drugih protestantskih župa, ali ne u smislu katoličke župe gdje je posve druga organizacija života, nego u smislu zajedničkog donošenja odluka o životnim problemima i potpuno je kulturno neprevodivo izvan tradicija protestantizma. Mi koristimo *kazalište* u *zajednici* kao nekakav opisni pojam, ali on ni približno ne označuje ono što *community theatre* jednom Englezu ili Amerikancu odmah govori o naravi tog sudjelovanja.

B. S.: Ono što postaje problem jest da se znanost stvara oko značajnog polja jedne riječi u engleskom jeziku koje se tek dijelom preklapa s tim poljem u drugim jezicima. Značajnsko polje pojma ili pojmovi koji su bliski u jednoj kulturi počinju određivati vaše polje istraživanja, a da vi u svojoj kulturi ne pronalazite nikakvo opravdanje za to.

D. L.: To je onda problem kulturnog imperijalizma, nametanja obrasca iz jednog sustava vrijednosti drugim sustavima vrijednosti koji se bez provjere *a priori* prihvaćaju. Dakle, uvoz ne samo kulture, znanja, podataka i činjenica, nego i nametanje određenih kulturnih normi sredinama kojima one nisu bez ostatka prihvatljive ili su potpuno neprihvatljive.

S obzirom na taj trend, kako možemo izbjeći da brzo postanemo teatrološka provincija?

D. L.: To je i pitanje pristajanja ili nepristajanja na poziciju kolonijalnog mentaliteta. Postoje primjeri rubnih kultura koje su se jako čvrsto postavile i nametnule se *mainstreamu*. Ne mislim samo na Francuze koji su se jezičnim purizmom trudili pružiti otpor anglicizaciji svijeta, nego na kulture malih sredina, poput Indonezije, koje su svoje izvedbe, svoje tradicije, svoje načine razmišljanja o izvedbenim umjetnostima uspjele izvesti u velika središta i zadržati ih kao posebne studije, za razliku od nekih puno većih sredina, kakva je primjerice Rusija, koja se potpuno utopila i zapravo, bez obzira na to koliko politički pružala otpor, postala američka kulturna kolonija.

B. S.: Naravno, na skupovima nas uvijek primaju kao gotovo egzotična bića, a još češće kao da dolazimo iz kulture koja je samo odjek nečega. Uvijek je dobro kad ih uspijemo iznenaditi – i to je jedan od putova – nečim što pokazuje da nismo odjek, nego da znamo biti i ispred. Imate u našoj struci ljudi koji zagovaraju ideologiju „sira i vrhnja“ – zatvorimo se pa ćemo onda biti svoji. Ne možemo se zatvoriti, pogotovo u znanosti, ali to onda podrazumijeva i pristajanje na neke stvari. Kad već engleski jest jezik međunarodnoga sporazumijevanja, onda moramo što više biti prisutni na engleskom, ali ne zato da bismo govorili o temama koje nam drugi diktiraju, nego da bismo prezentirali ono svoje, ustrajno to ponavljali i počeli privlačiti više pozornosti. Kad dolazimo sa svojim temama bude odjeka i meni se događalo da sam gotovo sa svakoga od simpozija na kojima sam bio u Americi barem jednog čovjeka dovukao da dođe u Hrvatsku i da se pozabavi nekom hrvatskom temom. Konkretni su primjeri Luc Gilleman, koji je specijalno za *Vijenac* napisao tekst o Begovićevu *Pustolovu pred vratima*, Jay Malarcher, koji je odlučio Fulbrightovu stendiju iskoristiti za boravak u Zagrebu, i Maria Ignatieva, koja je za prošlogodišnje Dane hrvatskoga kazališta pripremila osvrt na prijevode hrvatskih drama na engleski.

D. L.: Druga je strana medalje provincijaliziranja pristajanje na samodefiniranje stereotipima koje o nama imaju u velikim središtima. To je ono što Maria Todorova fantastično naziva *izmišljenim Balkanom ili izmišljanjem*

Balkana. Zapad ima jednu sliku izmišljenog Balkana kakav nikad nigdje nije postojao, ponajmanje u nekoj od zemalja jugoistočne Europe. Samo oni umjetnici koji se uklupe u tu sliku mogu biti prepoznati i priznati kao značajni umjetnici, tako da u filmovima iz nekih zemalja iz regije imamo svjesne kulturne krivotvorine da bi se udovoljilo očekivanoj slici. Ne kažem da upotrebljavanje elemenata folkloru ne može biti izuzetno funkcionalno u izvedbama, ali bazirati sve na tome da, primjerice, u Americi od žene s Balkana očekuju isključivo naricaljku samo je druga strana istog inferiornog provincijalnog mentaliteta. Svakda je riječ o usvajanju tuđih kulturnih pretpostavki, pristajanju na definiranje ili samodefiniranje koje je u opreci s činjeničnim stanjem vlastita identiteta.

Čini mi se da postoji i obrnuta situacija, da ovdje stvaramo sliku nepostojećeg Zapada – ne samo kroz sekundarnu literaturu, nego i kroz sama umjetnička djela. S obzirom na to da je kazalište teško dostupno, uživo gledamo uglavnom one umjetničke izvedbe koje nude „proizvođači“ određenih umjetničkih svjetova, npr. za najveći broj ljudi u Zagrebu suvremeno je svjetsko kazalište ono što zadnjih dvadeset godina mogu vidjeti na Eurokazu ili sličnim festivalima.

D. L.: Čim dodemo do sfere generaliziranja slike svijeta na jedan model, upadamo u zamku krivotvorenja. Ne postoji jedna Amerika, naravno, ne postoji jedan Zapad i ne postoji jedna mala ni jedna velika kultura. Postoji interakcija velikog broja dinamičnih procesa u svim kulturama gdje pojednostavljivanje služi samo nametanju stereotipa koji su univerzalno prihvaćeni, bilo da je u pitanju američki san, bilo da je u pitanju izmišljeni Balkan ili stereotip veselih raspjevanih Roma.

Bi li kazališna kritika koja se posve izgubila mogla pomoći da se situacija raščisti?

B. S.: Kazališna je kritika i za Darka i za mene dosta bolna tema jer pripadam naraštaju koji je kazališnu kritiku ne samo ozbiljno shvaćao, nego je pisanje kritika koje su bile dio kazališne kulture bilo i dio našeg života. Naravno da se uvijek javljala i glumačka i autorska reakcija da njima osobno kritike nisu važne, da ih uopće ne čitaju, ali bez ozbiljne, odgovorne kritike kazališta nema.

D. L.: Kritiku su korporativni mediji koji ne zastupaju javni interes protjerali kao nešto nebitno. Još je se uvijek može naći na blogovima gdje pišu ljudi koji žele analizirati predstavu, koji se ne žele ograničiti na petnaest redaka nečega što najradije nazivam „eventografijom“, odnosno na opis događaja u kazalištu. Na blogovima pišu autorice i autori kojima urednici ne određuju dimenzije, pravce, ideologiju i ishod teksta. Ozbiljnih kritika da se pročitati i u specijaliziranim časopisima, nažalost uglavnom inozemnim. Kod nas, nažalost, nemamo dovoljno ozbiljno kritičko promišljanje o cijelom jednom području umjetničke proizvodnje – ili se ono upreže u sam marketing predstave i kazališta, ili je senzacionalistički upregnuto u proizvodnju skandala i tamo gdje ih nema.

Ako je kazališnu kritiku moguće tako bezbolno zamijeniti člancima koji pišu samo o senzacijama, znači li to da publika nije „odgojena“ ili naviknuta da traži kazališnu kritiku – da postoji potražnja, netko bi je i isporučio?

D. L.: Krug ljudi koje to zanima getoizirao se oko praćenja ozbiljnih eseja na blogovima, gdje mogu i raspravljati o tome, a široki mediji svjesno ne odgajaju publiku da konzultira kritiku prije nego što ode na kazališnu predstavu, nego odluku o tome hoće li ili neće otići donosi upravo po tome je li na toj predstavi bila neka slavna pjevačica, ili je bio neki političar sa suprugom, ili ima li u toj predstavi nečeg skandaloznog, političkog, erotskog, kako god hoćete provokativnog.

B. S.: Mi smo odgojeni u vremenu u kojem se govorilo: „buduće sretno društvo nastat će kad budu zadovoljene sve potrebe čovjeka“. Ta se tvrdnja temeljila na pretpostavci da su ljudske potrebe ograničene, konačne i da se mogu zadovoljiti. Pretpostavljalo se da te konačne potrebe sve pokreću, da potiču čovjeka na proizvodnju, razmjenu, promjene odnosa... Međutim, mi smo sve više svjesni toga da nije potreba ta koja navodi nekoga da nešto proizvede, nego upravo suprotno, da ponuđen novi proizvod u ljudi proizvodi potrebu za samim sobom. Mi nikakve potrebe za mobitelima nismo imali, mi nikakve potrebe za internetom nismo imali, mi nikakve potrebe za mnogo drugih stvari nismo imali – sad imamo zato jer su

one tu. Stoga mi se čini da je to floskula koju koriste nakladnici: nema potrebe za kazališnom kritikom pa je mi ne objavljujemo. Da se dobra kazališna kritika objavljuje u novinama, ljudi bi je voljeli čitati. Postojalo je vrijeme kad se znalo da netko piše dobro, da netko piše peckavo – ti ljudi i objavljivanje njihovih tekstova stvarali su potrebu za njima i čitali su se. Mislim da bi posao urednika trebao biti u odgajanju novih generacija kazališnih kritičara, a ne smišljanju isprika za odustajanje od njihova objavljivanja. Itakako bi se mogla ponovo pojaviti potreba za dobrom kazališnom kritikom.

U Uvodu u suvremenu teatrologiju malo je poglavlja koja se bave proučavanjem kazališnih publika. Uvod u antropologiju izvedbe, pak, podnaslovljen je Kome treba kazalište?, ali ljudsku izvedbu promatra kao dio kontinuiteta na liniji između prethumane i posthumane izvedbe te i podnaslovom daleko nadilazi i ljudsku, a kamoli kazališnu recepciju. Kako čvršće povezivanje kazališta s drugim izvedbenim umjetnostima i neumjetničkim izvedbama utječe na oblikovanje, percepciju i proučavanje kazališnih publika?

B. S.: Godine i godine protekle su od teatrološkoga skupa, u Osijeku ili Hvaru, na kojemu je Nikola Batušić ustvrdio da je istraživanje kazališne publike – on je još govorio u jedini – „bijela mrlja hrvatske teatrologije“. Tomu je i danas tako, a problem je, barem mi se tako čini, kulturološke naravi. Rekao bih da kod nas, i to već desetljećima, prevladava model u kojemu se, kako je to na jednom mjestu rekao britanski teatrolog Baz Kershaw, odnos publike i izvođača može usporediti s odnosom „klijenta“ i „eksperta“. Stoga i znanost koja se bavi izvedbom gotovo svu pozornost posvećuje „ekspertu“ – jer on o svemu odlučuje, on za sve pronalazi rješenja – a zapostavlja pasivnoga „klijenta“ koji katkad i slijepo vjeruje u znanje i moć „eksperta“.

D. L.: Puno sam se opsežnije i detaljnije bavio kazališnim publikama u svojim ranijim knjigama, u prvom dijelu knjige *Kazalište u svom okruženju: kazališni identiteti*, ali i u drugom dijelu *Kazalište u svom okruženju: kazališna interkulturalnost i intermedijalnost*. Proučavanje i razumijevanje publika (uvijek isključivo u množini) iznimno je važno za razumijevanje svih raznovrsnih izvedaba, pa

tako i kazališta, ali i za oblikovanje strategija njihova budućeg razvoja. U novoj knjizi *Uvod u antropologiju izvedbe* s podnaslovom *Kome treba kazalište?* jasno pokazujem da je riječ o evolucijski uvjetovanoj, urođenoj potrebi *Homo Sapiensa* za izvedbom, za koju je predodređen i opremljen sposobnostima izvođenja, praćenja i razumijevanja, ali i vođen potrebom za izvedbama. Tu se, osim odgovora na pitanje „kome i zašto treba kazalište“, između ostalog, mogu naći i odgovori na pitanja zašto ljudi slijede različite ideologije, religije i sljedbe, ali i objašnjenje za planetarnu fasciniranost nogometom. Samo područje izvedbe, međutim, fluidno je i podložno promjenama u polju mnoštva dinamičnih procesa koje ga oblikuju, pa je razumijevanje ponašanja publika gotovo presudno i za mapiranje tog područja i snalaženje u kretanju po njemu.

Kakav je položaj izvedbenih studija u Hrvatskoj te odnos teatrologije i antropologije izvedbe prema izvedbenim studijima ovdje?

B. S.: Širinu i izgled polja izvedbenih studija odredila su značenja riječi *performance* u engleskom jeziku. Međutim, ni na engleskom se govornom području ne može reći da su dokraja zaživjeli tako obuhvatni studiji. Ipak se razlikuju posebni interesi za područje tehnološke izvedbe, za područje kulturne izvedbe, za neke druge izvedbe. Mislim da mi možemo stvoriti svoje izvedbene studije, interes usmjeriti na ono što je relevantno za nas, a ostaviti po strani ono što nam nije zanimljivo ili što uopće ne ulazi u naš pojam izvedbe. Teško da ćemo mi s izvedbom povezati performanse automobila i da ćemo na istom skupu govoriti i o jednome i o drugome. Mislim da čak i oni koji se nađu na skupovima gdje se govori i o jednome i o drugome, nemaju o čemu razgovarati. Nema straha. Važno je da naši izvedbeni studiji jače povežu kazalište i ono što je do sad bilo izvan naše teatrologije – ples, glazbu, performanse, hepeninge – da se kao nastavak *Povijesti hrvatskoga kazališta* Nikole Batušića, ili kao nova takva povijest, napiše *Povijest izvedbenih umjetnosti u Hrvatskoj*. To je posao tima koji bi postavio neke zajedničke točke i nezamislivo mi je da se ta povijest piše bez suradnje ADU-a i drugih naših umjetničkih akademija, Instituta za etnologiju i folkloristiku, Filozofskog fakulteta...

D. L.: Suradnički model koji Boris opisuje model je projekta. Tu dolazimo do našeg glavnog problema – Ministarstvo znanosti nije u zadnjih ne znam koliko godina odobrilo nijedan novi istraživački projekt u području teorije umjetnosti, a ni društvenih i humanističkih znanosti, dok su oni stari ugašeni i to na dvije trećine obavljeno posla. Istraživanje teorije umjetnosti i umjetničkoistraživački projekt, iako nominalno zakonski priznati kao ravnopravni znanstvenom istraživanju, u dodjeljivanju sredstava i u odobravanju projekata apsolutno su marginalizirani. To je vrlo opasno jer će naši malobrojni istraživači početi ovisiti o stranim *grantovima* koji će diktirati i teme njihovih istraživanja te ih, naravno, sve više odvoditi u istraživačke projekte izvan Hrvatske. Stvar mora početi od sustavne brige prema omogućivanju istraživanja. Mi imamo istraživače koji su zainteresirani i kapacitirani za takvo istraživanje, i sposobni ga provesti, međutim, nemamo potporu tim ljudima i njihovim naporima da daju svoj maksimum i da dođemo do rezultata koje bismo mogli dobiti po onome što objektivno imamo na raspolaganju.

Mislite li da bi os antropologija – teatrologija, koja se pokazala jednom od najvažnijih u razvoju izvedbenih studija polovicom 20. stoljeća, mogla biti jednako značajna za hrvatsku inačicu izvedbenih studija kao i za angloameričku?

B. S.: Čini mi se da bi mogla biti jer, bez imalo podilaženja sugovorniku, meni je Darko s antropologijom izvedbe zblijla znatno proširio područje koje me počelo zanimati. Ja sam studirao u šezdesetim godinama kad su se zagovarale „čiste“ discipline, kad se primjerice promicao takozvani unutarnji pristup književnosti. Htjelo se, dakle, odbaciti sve što nije književno i razviti iz književnosti same instrumentarij koji je primjenjiv isključivo u znanosti o književnosti. Isto se dogodilo s teatrologijom. Za vrijeme našeg studija stalno se naglašavalo da se teatrologija napokon odvojila od povijesti umjetnosti i od povijesti književnosti, da ima svoje vlastito područje, razvija svoju vlastitu terminologiju – ni s kim se ne druži, da tako kažem. To je očito bilo razdoblje specijalizacije istraživanja strogo omeđenih područja u svim znanostima, došlo se do nekih rezultata, ali i do zida, i kao da je došlo vrijeme sinteze. S obzirom na to da je kazalište umjetnost čovjeka – govori

o čovjeku, a čovjek se javlja i kao tvorac, i kao izvođač, i kao gledatelj – dakle, ljudska umjetnost za druge ljude, mislim da je upravo zato antropologija područje na kojem se proučavanje kazališta može povezati s drugim znanostima.

D. L.: Suvremena je antropologija izrazito uključujuća i upravo je zato dobar okvir koji podnosi gotovo nevjerovatne različitosti. Krajnje je otvorena prema hibridnim disciplinama koje se u okviru neke druge znanosti ne bi mogle tolerirati. Naravno, antropologiju treba doživljavati šire od onog pojma znanosti o čovjeku u užem smislu iz 19. stoljeća, ali i tada se valja podsjetiti da se na britanskim sveučilištima u vrijeme nastajanja antropologije razvila velika rasprava je li to medicinska ili humanistička znanost, odnosno proučava li ona čovjeka kao živo biće ili njegov kulturni utjecaj i ponašanje. U tom smislu svaka nova disciplina ima problem neistraženog i neomeđenog prostora, a mislim da ta neomeđenost nije nipošto mana i nedostatak, nego upravo izazov i mogućnost stvaranja.

Kakva je suradnja između društvenjaka, humanista i prirodnjaka u Hrvatskoj?

D. L.: Nažalost, vrlo loša. Neki znanstvenici u području neuroznanosti ili računalnog programiranja koje sam konzultirao bili su krajnje ljubazni, ali u najmanju ruku podozrivi, a čak pomalo i podsmješljivi prema tome da netko tko se bavi izvedbom uopće pokušava shvatiti načine na koje funkcionira ljudski mozak ili načine na koje funkcionira računalo. Međutim, moram priznati da su nakon određenog vremena i razgovora pokazali zanimanje upravo za ovaj aspekt, vidjevši da bi tu možda i oni mogli u svom području otvoriti neka nova pitanja. Jednostavno, kod nas ima premalo dijaloga. Ljudi uglavnom nisu zatvoreni zbog želje da budu zatvoreni, nego zbog toga što imaju premalo prilike informirati se i sagledati mogućnosti da profitiraju, najgrublje rečeno, od rada onih drugih, ma koliko udaljenih znanosti. Skidanje tih čvrstih granica jako bi pomoglo tomu da se otvorimo prema drugim i drugačijim mogućnostima i da svoje znanje obogatimo iskustvima drugih istraživanja.

Jesu li kod nas razvijeni neki oblici „primijenjenoga kazališta“ koji kazališna sredstva koriste u druge

svrhe, a ne isključivo ili primarno estetske i koji bi mogli pomoći u brisanju tih granica, u interdisciplinarnome proučavanju izvedbe?

B. S.: Koliko znam, Boalovo forum kazalište privuklo je i privlači podosta veliku pozornost. Koriste se kazališna sredstva i u nastavi stranih jezika, i u nastavi hrvatskoga kao drugoga ili stranog jezika.

D. L.: Slažem se da se od svih oblika primijenjenoga kazališta kod nas najdalje otišlo s primjenom Boalovih metoda i forum teatra. Primjena i razvoj tog oblika primijenjenoga kazališta u Hrvatskoj na najvišoj je profesionalnoj razini. Postoji i dosta duga, iako ne previše raširena, tradicija psihodrame. U posljednje vrijeme javljaju se i vrlo vrijedni projekti edukacijskog kazališta, kazališnog aktivizma usmjerenog protiv nasilja u društvu, zatim kazališta u bolnicama, kao i različiti pokušaji razvijanja inkluzivnog kazališta, u prvom redu u radu s osobama s invaliditetom, a postoje i iskustva kazališnog rada s maloljetnim delinkventima. To je sve u ovom trenutku utemeljeno više na entuzijazmu i trudu pojedinačnih vrijednih kazališnih djelatnika nego na organiziranoj društvenoj akciji, ali važno je da postoji.