

Višnja Rogošić

# Pokreneš dvije stvari i ne znaš što će se dogoditi kada se susretnu



Razgovor s  
Fionom Templeton

Razgovor s Fionom Templeton, predavačicom na londonskom Brunel University, koja danas uglavnom piše i režira u New Yorku, uokviruju dvije izvedbene skupine. Britanski The Theatre of Mistakes iz 1970-ih godina i američki The Relationship iz ovoga tisućljeća predstavljaju prvobitno i sadašnje izvedbeno okružje ove britanske umjetnice, dva važna područja njezina interesa i dvije glavne teme našega razgovora. Fiona Templeton izložila je poetiku prve kazališne skupine na ovogodišnjoj konferenciji PSI, razgovor je, međutim, obavljen tijekom proljetnoga simpozija "Sjencenje

grada: hipertekstualizacija urbanih prostora" u organizaciji zagrebačkih Bacača sjenki, gdje je govorila o svojim *gradom određenim* radovima. U skladu s tim, *prostor* čini treće uporište ovoga teksta. Tridesetogodišnju posvećenost izvedbi Fiona Templeton započela je kao suosnivačica i izvođačica "Kazališta pogrešaka" pomagavši proizvesti kolektiv kojim britanska alternativna scena konkurira američkim eksperimentima iz 1970-ih godina. Na tragu prepoznatljivoga popisa izvedbenih preokupacija te dekade, ispitivali su bivanje na sceni, a ne glumu, kao temeljnu izvedbenu kategoriju, stvaralačku ravnopravnost, dramaturgiju igre i slučaja, naglašenu tjelesnost izvedbi i scenski minimalizam. Uvjereni kako pogreška može biti kreativni izvor oblika i medij otkrića (uvjerenje koje će desetljeće-dva kas-

nije ponavljati i Forced Entertainment), The Theatre of Mistakes obogatit će i knjižničnu policu s produkcijskim teorijama / priručnicima svojevrsnom knjigom recepata njihova rada, *Elements of Performance Art* (1977.), koju su zajednički napisali Templeton i Anthony Howell.

Istraživanje aleatorike kroz apstraktne zadatke i savjete poput "odaberite *okidač* kako biste odlučili kad započeti i kad prestati s izvođenjem vježbe", povremeno je uključivalo i prolaznike u ulozu nepredvidljivih izvedbenih skretanja, naslućujući interakciju s gledateljem kao fokus kasnijega rada Fione Templeton. Tako je uspostavljanje komunikacije važno čvorište njezinih samostalnih radova, poput nagrađenoga *You – The City* (New York, 1988.) ili *L'île* (Lille, 2003.), ali i sadašnje preokupacije trupe The Relationship, kojoj je ispitivanje odnosa s drugim utkano u ime. No spomenuta njujorška "intimna drama za publiku sastavljenu od jednoga gledatelja koja se odvija širom grada" i francuski projekt upletanja snova stanovnika / suizvođača u predstavu uprizorenu po cijelom gradu, dijele i prostornu određenost. Njome se pak Templeton upušta u istraživanje velikoga raspona, od povezivanja dinamičnih gradskih razina do kontempliranja ispražnjenoga prostora. "Cells of Release" (1995.), instalacija u napuštenom filadelfijskom zatvoru panoptičkoga tipa, gdje je tjednima ispisivala poeziju na dugoj traci papira kako bi njome povezala sve čelije, primjer su takvoga promišljanja.

Objašnjavajući svoju neglumu na sceni kasnih 1970-ih, The Theatre of Mistakes tvrdili su kako je "jedina drama u kojoj se izvođači nalaze tijekom izvedbe, drama njihovih stvarnih života". Fiona Templeton još uvijek iscrpljuje nadrealna, zajednička, lažna, pouzdana, ponovljena, nesigurna lica te kompleksne drame.

**Već desetljećima stvarate predstave u kojima aktivno sudjeluje i publika. S obzirom na kontinuitet participatornih projekata u izvedbenim umjetnostima od 1960-ih do danas, ali i promjena u svakodnevnome okružju, kako se promijenila recepcija tih radova?**

FT: Iako takve predstave postoje već duže vrijeme, kad sam je kasnih 1980-ih napravila prvi put i pokušala pronaći financijsku potporu, ljudi baš nisu razumjeli o čemu se tu radi, pa čak i oni koji su poznavali neke prethodnike. Mislim da je to djelomično povezano s izvedbom

"jedan na jedan". Morala sam napraviti snimak svojih prijatelja, koji su se pretvarali da glume u predstavi, kako bih dobila novac da napravim pravu verziju. Sad ne bi bilo teško objasniti što

želim raditi, ali postoji drugi problem. Ljudi misle "aha, znamo što je to", kao da je sve jedna te ista stvar.

Osim toga, publika

koja je dolazila gledati predstavu imala je osjećaj za avanturu, nije joj smetalo što ne zna što će se dogoditi. Na primjer, kad sam napravila *You – The City* Times Square u New Yorku bio je prilično opasno mjesto, a predstava je počinjala upravo tamo. Ljudima je bilo pomalo čudno na tom mjestu ući u zgradu koju ne poznaju, iz koje ih netko uvodi ili izvodi ili da ih uvlače i izvlače iz automobila, ali svi koji su došli bili su spremni na to. Danas, čini mi se, žele da ih se zabavlja, manje su angažirani.

**Žongliranje okvirima "tko je tko" i "tko gleda koga" uvijek je bio važan fokus vašega rada, koji ste tijekom godina rafinirali. Što vam danas predstavlja izazov?**

FT: Čini mi se da sam rafinirala "jedan na jedan" i varijacije toga rada: kako to režirati, kako o tome razmišljati i kako pisati za to. U predstavi *L'île* (2003.) napravila sam pomak prema brojnijoj publici. Započela sam s "jedan na jedan" tako da počinje s malim fragmentima i vodi k zajedničkom iskustvu. Do kraja, publika prolazi kroz sve veće i veće scene i angažira se na intimnijoj razini. Svi u toj predstavi završili su na istome mjestu i logistika izvedbe manje je problematična jer je Lille relativno maleni grad. Zanimalo bi me to napraviti u gradovima gdje predstava ne mora biti ograničena samo na centar. Dakle, kako rastegnuti takvu izvedbu na veće zemljopisno područje gdje se ljudi možda ne bi susreli, gdje bi moglo biti preklapanja samo na rubovima. Ali to je pitanje logistike. Također, dugo sam radila sa strukturama igre i nedavno sam napisala veliki komad koji ima vrlo kronološku narativnu strukturu, ali jezik je izmišljen tako da vas, kad uđete u scenu, vodi u najrazličitijim smjerovima. Obnovila sam i predstavu The Theatre of Mistakes iz 1977. godine, *Going*, koja ima strukturu igre. To me nikad

**U toj vrsti posla umjetnika često dovedu u zajednicu kako bi jeftino riješili nešto što je u stvari zadatak socijalnih radnika, da ljude zabavi ili da ih nečim okupira, kao vrsta terapije.**

nije prestalo zanimati, ali zanima me i kako raditi s tekstom u strukturi igre.

**To je još jedan aspekt izvedbe koji već dugo godina razvijate – rad sa slučajem ili pogreškom.**

**FT:** The Theatre of Mistakes proizišao je, kao specijalizirana skupina, iz grupe Anthonyja Howella The Ting, koja je već aleatorički pristupala materijalu. Mene su više zanimale igre i ime The Theatre of Mistakes na neki je način proizašlo iz toga: kad pokreneš dvije stvari i ne znaš što će se dogoditi kad se susretnu – to je ono s čim smo radili. Ponekad smo i improvizirali. Bavila sam se iniciranjem složenijega niza događanja, koji bi publiku privukao gotovo kao da gleda sport, nogometnu utakmicu. Postoje pravila, ali ne znaš kako će se igra razviti. Dio zabave je u tome što gledaš izvođače kako razmišljaju. Nisam željela da se natječu, tako da nije stvar u tome tko će pobijediti, nego kako se izvođači nose s onim što trebaju prihvatiti. To je bio rani rad iz kojeg sam razvila veće strukture igre.

**Kako taj proces vodi do predstave *Going (with Coming)* koju ste napravili sa skupinom The Relationship?**

**FT:** *Going* je u stvari bila konačna verzija rada s prilično jednostavnom idejom kopiranja drugih ljudi. Ranija varijanta zvala se *Homage to Pietro Longhi* (1976.). Gledali smo slike Pietra Longhija, od kojih su mnoge temeljene na Goldonijevim dramama i na kojima se vrlo često nešto događa u pozadini ili neki lik gleda nešto izvan slike, tako da je pogled vrlo važan – tko gleda koga. To smo povezali s idejom gledanja drugih ljudi kako bi ih se kasnije kopiralo. U *Homage to Pietro Longhi* izvođači su smješteni oko ruba neke vrste boksačkoga ringa. Prvi izvođač koji uđe na scenu nešto napravi, bilo što, drugi izvođač napravi ono što je prvi upravo izveo. U međuvremenu prvi izvođač radi nešto drugo. Tako prvi izvođač radi nizove pokreta koji će se na kraju događati simultano. Treća stvar koja se događa je da druga osoba ne može ponoviti ono što je prva upravo izvela jer je bila zauzeta kopiranjem prethodne radnje. Tako prva osoba nastavlja raditi treći pokret, druga osoba miruje na sceni i promatra radnju, a sljedeći izvođači dolaze i izvode radnje broj jedan i dva. Svi su na pozornici, a potom prvi izvođač počinje izvoditi radnje u suprotnom smjeru. To bi mogao biti jedan čin, dok u drugome drugi izvođač postaje prvi tako da svi imaju priliku

stvoriti izvorni materijal. Struktura je jednostavna, ali se s vremenom usložnjava. Prvi izvođač možda može napraviti nešto što se može pratiti ili što izgleda lako na prvi pogled, ali je vrlo teško kad na sceni imate višak ljudi koji prate druge ljude. Predstava je na neki način postavljena poput utrke s preprekama, primjerice, morate sjesti na stolicu, ali tamo već netko sjedi. U predstavi *Going* odlučili smo probirati materijal koji je ovdje stvoren i za koji se činilo da izražava osnovnu ideju rada. *Going* je bio u potpunosti uvježban od početka do kraja, gotovo opresivno organiziran, a iako je bilo pogrešaka, i one su s vremenom postale uvježbane.

Prošle sam godine uzela *Going* kao neku vrstu kostura tako da su prvi, treći i peti čin *Going*, a priča ispunjava praznine i razvija se od prvoga do petoga čina. Buja prema unutra tako da se rečenice događaju između drugih rečenica itd. Željela sam ponovno otvoriti praznine u predstavi. *Going* je na kraju izgledao poput uvježbane verzije neke igre, dok je u novoj verziji jedan čin vrlo strog, jedan potpuno otvoren, jedan vrlo strog i opet jedan potpuno otvoren. Zanimljivo je kako anarhija međučinova doista utječe na emocionalni ton činova koji slijede. Peti čin je ponovno jako strog, ali ste u međuvremenu prošli kroz sve ove eksplozije. Izvorni komad *Homage to Pietro Longhi* više se bavio subverzijom, kako potkopati jedno drugoga, a onda je na neki način prešao u svoju suprotnost, tako da sam htjela ponovno uvesti prvo u drugo i učiniti subverzivnu namjeru jasnijom.

**Željela bih se vratiti na drugu problematiku koja vas okupira i postaviti više pitanja o predstavi *L'le*. Jesu li snovi, koje ste nazvali "prirodno stvorenim umjetnim oblikom", sugerirali nove načine stvaranja odnosa u zajednici?**

**FT:** To se može gledati na dva načina. Ljudi su s jedne strane vrlo "posesivni" kad je riječ o njihovim snovima i imaju osjećaj da ih posjeduju. S druge strane, nakon što su iskusili snove drugih ljudi, mnogi od njih izjavili su kako misle da su i oni sanjali to isto. A ako i nisu, iskusili su snove onako kako bi ih i inače doživjeli jer su svi znali što znači sanjati. Pričala sam s Katarinom (Pejović – op. V. R.) o razlici između zapadnjačkoga poimanja sanjanja gdje su snovi vrlo privatni i otkrivaju se u psihoanalizi ili dnevniku, dok ih u drugim kulturama dijeli cijela zajednica i koriste

se kako bi se osvijestilo neko iskustvo. Ona je dotakla nešto čime sam se definitivno željela baviti u toj predstavi, posebno pri kraju gdje postoji zajednički san. Ljudi su prolazili kroz vlastite izmišljaje, ali su znali da postoji i onaj zajednički. Također, zanima me pomak u subjektu u snovima, u smislu pomaka od publike do izvođača. Na primjer, u jednom epizodičnom snu o netrudnoj ženi, osobi prvo kažu da nije trudna, a kasnije ta osoba može vidjeti glumicu kako utjelovljuje nju samu, netrudnu ženu. Postoji i san koji se razvija obrnuto: vidite glumca koji predstavlja nekoga, a kasnije postanete lik kojeg ste upravo gledali.

**Biste li taj rad onda nazvali "umjetnošću u zajednici" – pojmom koji je danas tako općenit – a ako biste, što vas je njemu privuklo?**

**FT:** U toj vrsti posla umjetnika često dovedu u zajednicu kako bi jeftino riješili nešto što je u stvari zadatak socijalnih radnika, da ljude zabavi ili da ih nečim okupira, kao vrsta terapije. To je prilično iskorištavajuće i ujedno izbjegavanje problema, jer je često jeftinije nego pronaći nekoga tko se bavi dramskom terapijom, primjerice, a za umjetnika je jako frustrirajuće jer pokušava igrati ulogu koja mu ne stoji. Područje umjetnosti u zajednici je kompromitirano. U Britaniji, primjerice, poziv umjetniku bio bi tako specificiran da bi bilo gotovo nemoguće napraviti rad i zadovoljiti svih, a pokušavali biste ispuniti viziju nekoga savjetnika.

**Ali u Britaniji postoji jaka tradicija kazališta u zajednici.**

**FT:** Kazalište u zajednici ima veliku tradiciju, ali postoji i velika razlika između toga i rada Augusta Boala, na primjer, koji je uvidio kako nije stvar u tome da samo daš ljudima nešto da rade. On je mijenjao živote, nije ih samo koristio kao sredstvo. Govorio je kako je to umjetnost, a ne drukčija vrsta umjetnosti koja je samo za ljude s problemima, i to je bilo ono što je iznimno važno u njegovu radu. U mom ulasku u zajednicu i prikupljanju tuđih snova posebno me zanimalo kako su mnogi kriteriji koje umjetnik smatra ekskluzivnima za svoju percepciju svijeta u stvari zajednički. To je jedan od načina da se približimo vrlo sofisticiranom setu kritičkih sposobnosti koje svatko od nas ima i koje možda nije razvio, ali su tu. Govorili smo o snovima, a ne o stvaranju kazališne predstave ili umjet-

**Govorili smo o snovima, a ne o stvaranju kazališne predstave ili umjetnosti, ali smo istodobno primijenili profesionalne kriterije u stvaranju. Rezultat je umjetnost.**

nosti, ali smo istodobno primijenili profesionalne kriterije u stvaranju. Rezultat je umjetnost.

**Po kojim ste još kriterijima birali snove za konačnu verziju projekta *L'le*?**

**FT:** Primijetila sam neke teme koje su se stalno pojavljivale. Na primjer, jedan vrlo važan san bio je o Svjetskom ratu i Pokretu otpora, mnogi o demonstracijama (to doista nešto govori o Lilleu), neki su snovi bili potpuno nepričajivi. Htjela sam izbjeći jednostavna rješenja i samo prepričati san jer je ideja cijeloga rada bila obrnuta stvar: ti nisi tek slušač izvan sna, nekako si u njemu. Publika doživljava vrlo fragmentarne impresije, nešto što ne mogu opisati. To me pitanje također jako zanimalo: kako uključiti u predstavu nešto što je potpuno neuhvatljivo? Lokacija je bila u srži rada, ali neki su snovi bili nevezani za prostor pa sam to rješavala šetnjom kroz neodređene prostore, dodavajući mjesto. Znala sam iz *You – The City* da gledatelj neće znati gdje počinje stvarnost, a gdje završava. Vidjeli bi neki slučajni susret i pomislili "aha, ovo je sigurno odglumljeno", a kasnije su tvrdili kako su ti nejasni trenuci bili među najzanimljivijima. Željela sam uključiti takve momente u *L'le* i ti snovi postali su trenuci u kojima se pitaš: "Što je ovo?"

**Dosta je vaših radova uvjetovano prostorom. Ako je odnos između izvođača i publike za vas ključni element izvedbe, kakva je uloga prostora u njoj?**

**FT:** To je za mene esencijalno. U Engleskoj se u posljednjih desetak godina puno govori o psihogeografiji i prostoru u kojem prebivaš, ali psihogeografija je već tu, sve je to dio kazališta. Na primjer u *You – The City* glumci se dosta bave okvirima unutar kojih izvode i ako publika uđe u kafić s izvođačem, onda je odluka da izvođač sjedi tu, a gledatelj tamo važna. Kad radim u apstraktnom prostoru, radim puno vježbi s izvođačima koje su vezane uz prostor. Kazališni prostori i prostori za probe su na neki način čudni jer ih moraš definirati, kao da nemaju svojih svojstava, imaju to čudno prazno svojstvo. Prostor je za mene osnova, u stvari, nekad sam htjela biti arhitektica. Kazalište je bilo jeftinije, ne, u kazalištu je bilo ljudi.