

Vjernost

Poticaj da u ovom broju Kazališta govorimo o odnosu redatelja ili kazališta prema dramskom tekstu dobili smo na Forumu koji je održan u Marseilleu u okviru Svjetskog kongresa ITI-ja na kojem se moglo čuti zanimljivih i argumentiranih stavova, diskusija i polemika na temu interpretacije dramskih tekstova, bilo klasične ili suvremene dramatike.

Isto tako sve češće se u našoj sredini i ne samo u našoj spominje sintagma "autorsko kazalište" koja doživljava različite definicije tog pojma.

dramskom tekstu

Koliko je pristup dramskom tekstu, ponajprije redatelja pa onda i ostalih sudionika u “prenošenju” teksta publici u kazalištu važan, koliko je on interpretacija, koliko rekonstrukcija a koliko destrukcija teksta pokazali su odgovori naših sudionika u anketi na tu temu.

Hrvatski kazališni redatelj Lary Zappia napisao je uvodni tekst koji govori o problematici teme i njenim odjecima kod sudionika tog Forumu. Isto tako sastavio je pitanja koja su zamišljena kao podsjetnik za oblikovanje odgovora ili jednostavno signal što nas u odgovorima na tu temu zanima.

Pitanja smo poslali dramskim piscima i redateljima koji aktivno pišu i režiraju u kazalištu i ujedno se unaprijed ispričavamo ako smo nekoga zaboravili.

Iako odjek nije bio onakav kakav smo očekivali (mislimo na brojnost sudjelovatelja) zahvalni smo svima koji su se odazvali i poslali nam ozbiljne i relevantne odgovore koji će, nadamo se, biti zanimljivi čitateljima Kazališta a i korisni empirijski pogledi na kreativni suživot pisca i redatelja u kazalištu.

Lary Zappia, kazališni redatelj, Rijeka

Vjernost dramskom djelu ili Estetika lopova

Vjernost
dramskom
tekstu

BRITANSKI APSURD - VJERNOST KAO UGOVORNA OBVEZA

Sve dok Graham Whybrow nije spomenuo konkretna pravna ograničenja, nijedan od nas članova Izvršnog odbora Komiteta za dramsko kazalište¹ nije smatrao da bi se o vjernosti redatelja dramskome piscu trebalo posebno raspravljati. Za kazališne je praktičare nevjera oduvijek bila danost koja se podrazumijeva: kako bismo inače stvorili vlastiti rukopis i govorili o svojoj redateljskoj karijeri bez činjenice da imamo odriježene ruke pri stvaranju predstave? No, saznajući da postoje respektabilna kazališta koja ugovorom ograničavaju autorsku redateljsku slobodu, rasprava je o vjernosti odjednom dobila na težini.²

Whybrow se pojavio u svibnju 1999. u Linköpingu,

gdje je u sklopu Bijenala švedskog kazališta³ trebao predstaviti svoju matičnu kuću, Royal Court Theatre iz Londona. Gotovo cijelo svoje jednosatno izlaganje - do bure naših prosvjeda iz publike koji su slijedili pri spomenu vjernosti dramskome piscu kao ugovorne obveze - Whybrow je intonirao kao čovjek literature, a ne čovjek kazališta. Većina je okupljenih znatiželjnika takvo što i očekivala od *literary managera* teatra koji od svojega osnutka 1956.⁴ sustavno promiče novu domaću (britansku) dramu i koji i na globalnome planu, uz pomoć izdavačke kuće *Methuen (Methuen Drama)*, uspostavlja kriterije dobroga dramskog štiva. Ono što nas je iznenadilo u Whybrowljevu govorenju bilo je podsjećanje na činjenicu koju smo izgleda zanemarivali - RCT nije nudio tržištu ništa više od dramskih pisaca. Tijekom tri i pol desetljeća djelovanja RCT-a, europsko i sjevernoameričko kazalište asimiliralo je sve što je značajno iz te institucije stizalo (u četiri-pet generacijskih valova) - od pomalo zaboravljenih pisaca poput gnjevnog Osborna, ili neobaroknog Bonda, do danas trendovskih i brutalnih Ravenhilla i Kaneove te građanskijeg i ciničnog McDonagha - ne obazirući se na to što iz istog izvora nisu dolazila velika glumačka ili redateljska imena ili nove estetike. Royal Court Theatre se sve vrijeme postojanja potvrđivao ponajprije kao

¹ Komitet za dramsko kazalište (*Dramatic Theatre Committee*) djeluje pri Međunarodnom kazališnom institutu ITI/UNESCO još od 1990. i bavi se estetikom i ekonomikom dramskog kazališta. Njegov deseteročlani Izvršni odbor (*Board of the DTC*) sastavljen je od kazališnih profesionalaca - praktičara, tj. kazališnih redatelja i direktora kazališta ili nezavisnih grupa. Danas su, uz autora ovih redaka, koji je sad već u trećem mandatu član *Odbora* (od 1995.), u njemu i predstavnici Francuske, Velike Britanije, Njemačke, Islanda, Mongolije, Švedske, SAD-a, Bjelorusije, Ukrajine, Danske i Koreje. Seminari i simpoziji kojima je *Odbor* pokroviteljem odvijaju se u okviru postojećih festivala i manifestacija te pokrivaju široki raspon tema (recentne teme uključuju: *From Radio Drama to Living Theatre; Framing Shakespeare - a Cross Media Approach to the Bard; Mobility of Dramatic Theatre in Europe - Language Barriers and Linguistic Hegemonies; Theatre of Images - a Regressive Art?* i dr.)

² Kako vrijeme odmiče, svi su izgledi da se razgovori o vjernosti dramskom djelu pretvore u opsežniju raspravu o pravima redateljske profesije: nakon široke i vrlo uspjele rasprave u Marseilleu o kojoj će ovdje biti riječi te tim iskustvom potaknutog propitivanja među hrvatskim redateljima i teatrolozima. DTC i autor ovih redaka namjeravaju nastaviti bavljenje temom vjernosti u kazalištu i u sklopu *Bonner Biennala 2002*.

³ *Svenska Teaterbiennalen 99*, četvrti po redu bijenalni susret švedskih kazalištaraca održan je od 12. do 16. svibnja 1999. u Norrköpingu i Linköpingu. Po izboru eminentnih kritičara u službeni je program uvršteno jedanaest najboljih predstava iz prethodne dvije sezone, a uz njih je, u vidu *fringe* programa (tzv. *fri scen*), prikazano još dvadesetak predstava. Cjelokupni je kazališni program pratio niz stručnih rasprava, okruglih stolova i seminara.

⁴ Po datumu osnutka RCT je, ma koliko to nevjerojatno zvučalo, stariji od "nacionalnih" teataru - Royal Shakespeare Company osnovan je 1963., a National Theatre je uspostavljen tek 1965.

utjecajan promicatelj novih dramatičara. Za egoizam dramskih autora mogućnost prodora na svjetsko tržište i izvrsna, i k tome "krotka" produkcija koju je RCT jamčio, bili su i ostali neodoljivo privlačni mamci; malo se tko od njih opterećivao estetikama, redateljima i glumcima. Zbog toga su stotine talentiranih pisaca (uz još tisuće onih bez imalo dara) redovito zasipale RCT svojim djelima.⁵ Želeći potkrijepiti dokazima tradicionalnu podređenost RCT-a dramskome piscu i tekstu, Whybrow je naveo i nevjerojatnu "odredbu o vjernosti" što je sastavni dio ugovora koji redatelj potpisuje sa svojim kazalištem. Prema toj odredbi, redatelj se mora obvezati na potpunu vjernost predlošku koji mu je ponuđen, pristati na prisutnost autora svim pokusima te biti spreman prihvatiti njegove eventualne sugestije. Izrekavši to, Whybrow je bio prisiljen prekinuti izlaganje zbog lavine bučnih pitanja i prosvjeda iz publike. Štiteći pisce na jednoj strani, postalo je jasno da RCT uskraćuje temeljne slobode na drugoj...

U tom trenutku više nije bilo dvojbe da je izrečenim dotaknuta bolna točka suradnje redatelja sa živim dramskim piscima i da o njoj i te kako vrijedi raspravljati. Stoga je Izvršni odbor Komiteta za dramsko kazalište pokušao s Whybrowom i RCT-om dogovoriti skup u Londonu koji smo namjeravali organizirati uz pomoć Britanskog centra ITI-ja te *Directors Guild of Great Britain* kao partnera - o temi vjernosti predstave dramskome predlošku. Unatoč dugotrajnom planiranju i ponovljenim obećanjima zainteresiranih strana, susret je naposljetku otkazan dijelom zbog nemogućnosti Nevillea Shulmana i Faynie Williams da preko partnerskih institucija kojima su na čelu osiguraju dovoljna sredstva za simpozij, a dijelom zbog snažnog negativnog Whybrowa lobiranja koji je očito samo deklarativno želio razgovarati o stvarima koje su opasno zadirale u poslovnu politiku njegova kazališta.

MARSEILLSKO OPOVRGNUĆE: BESMISLENOST PRAVNE REGULATIVE

Izvršni odbor Komiteta za dramsko kazalište prebacio je stoga raspravu o vjernosti dramskom djelu za 28.

svjetski kongres ITI-ja što se održao u Marseillu od 14. do 21. svibnja 2000. Dogovoreno je da okrugli stol u Théâtre des Bernardines, uz potpisnika ovih redaka, vode još dva redatelja *freelancera*: Patrick Guinand iz Francuske te Christopher Martin iz SAD-a. Pripremajući se za razgovor, nas smo trojica odlučili da za odgovore na moguća pitanja o konkretnim pravnim aspektima problema pozovemo kao gošću Kajsu Hergren, stručnjaka za međunarodno autorsko pravo i savjetnicu pri Udruzi švedskih kazališta. No, Hergrenova je ostala gotovo sve vrijeme u pričuvi, jer, uz napomenu diskutinata da je Royal Court Theatre iznimka, svi su se brzo složili kako je precizno juridičko normiranje vjernosti dramskom tekstu zapravo nemoguće i besmisleno.

TRI POGLEDA OČIMA LOPOVA

Razgovor koji je slijedio nije mogao izbjeći pristranost, jer ga je oblikovala samo jedna, ona "druga" strana. Za stolom su sjedila tri lopova, kako nas je od milja prozvao Guinand - aludirajući pritom na činjenicu da svoje estetike gradimo preuzimajući različite tuđe utjecaje. Nisam mogao odoljeti a da ne dometnem da se i u mojoj zemlji krađu ideje, ali da se za one koji to čine koriste druga imena: tko ukrade samo jedno rješenje nazove ga se plagijatorom, tko u svoje predstave ugradi mnogo citata iz raznih izvora slavi se kao umjetnik. Kako bilo, bez obzira na terminologiju, nas smo trojica željeli dati na znanje da nemamo namjeru raspravu povesti ka solomonskom rješenju prema kojemu teatar stalno balansira na osjetljivoj granici između vjernosti i nevjere, rabeći malo jednu malo drugu u svakom trenutku svojega nastajanja. Jednako tako smo se namjerno oglušili o komentare kako je određena doza poštovanja pisca već upisana u etiku profesije. Namjera nam je bila podijeliti skup i kroz naše provokacije, generaliziranja i isključivost nagnati okupljene međunarodne izaslanike i kazališnu komunu Marseilla da se opredijele za samo jednu od "zaraćenih" strana.

Guinand je otvorio raspravu pitanjem ima li danas uopće ikakva smisla redateljeva vjernost piscu i njegovim intencijama. Ma koliko se takvo pitanje "prvoji" strani, dramatičarima, činilo skandaloznim i izrazito polemičnim, Guinand je podsjetio da oni, zagovarajući

⁵ Danas na adresu tima profesionalnih čitača RCT-a godišnje pristigne i do 3500 tekstova od kojih devetnaest sretnih ugleda svjetlo dana i osigura svojim autorima ulaznicu za bolju budućnost.

apsolutnu vjernost, lišavaju drame polisemije. Ustvrдио je da se kazališni čin slobodno može usporediti s nogometnom utakmicom, jer u oba slučaja i igrači i publika vrlo dobro poznaju pravila igre, ali da se, za razliku od nogometnog igrališta, na kazališnim daskama najveće uzbuđenje često stvori upravo u trenucima kad se iznevjere pravila. Tada smo, kaže Guinand, najkreativniji i naša velika stvaralačka energija potrebna za iznevjeravanje ostavlja dublji trag na gledatelje negoli kad odradimo tek "uredan", građanski posao. Zatim je, osvrćući se na "određbu o vjernosti" u redateljskim ugovorima RCT-a, rekao da u njoj vidi pionirski pokušaj da se kazalište iznova usredotoči na pisanu riječ. No, morao je priznati da je takva određba usko vezana uz izvornu misiju specifičnog londonskog kazališta te da je zato smatra endemskom, kulturološkom, ali i povijesnom nužnošću. Napomenuo je također kako onoga trenutka kad se novolansirani komadi nakon svoje prve izvedbe pojave tiskani u izdanju *Methuena*, oni - poput svih drugih dramskih tekstova - određa ulaze u vječnu igru novih iznevjeravanja.

Guinand također smatra da ustrajavanje na definiciji vjernosti primorava one koji za njom čeznu na opredjeljivanje gdje je za njih težište kazališnog čina: na tekstu, na glumcima (oni su, znamo, presudni: zadnji se uključe u igru, a na njima je najveća odgovornost...), režiji ili nečem četvrtom? Podredno, on vjeruje da se može stupiti u obranu ili osudu vjernosti cjelini svakoga od tih elemenata zasebno, a onda i vjernosti jednog elementa drugom, no pita se što činiti u slučajevima uspješnih predstava u kojima se svi čimbenici skladno nadopunjavaju i svojim fuzioniranjem brišu jasne granice koje ih određuju?

Martin je, za razliku od Guinanda, bio nešto privrženiji ideji suglasja s piščevim intencijama. Danas mi se, s odmakom uspoređujući Martinovo i moje izlaganje, nameće zaključak da je odnos prema problemu vjernosti redatelja dramskome predlošku neizbježno u funkciji geografske - a time i kulturne - dužine: Zapad (posebice SAD) na vjernost gleda kao na potvrdu civiliziranosti i, za razliku od Istoka, gotovo smatra pitanjem časti podrediti redateljski rukopis diktatu piščeva *copyrighta*. Martin na kraju krajeva - bez obzira na mnogobrojne osobne smjele interpretacije svjetskih klasika u dva desetljeća koliko je od osnutka proveo vodeći

Classical Stage Company u New Yorku - i dolazi iz zemlje Marinaca čiji se moto *semper fidelis* proširio kontinentom poput zaraze. On smatra da sjevernoameričko kazalište robuje svakoj piščevoj didaskaliji, a o štrihovima se gotovo nikada i ne razmišlja. Tome u prilog ide i predrasuda po kojoj, ako redatelj nije u stanju postaviti scenu kako je napisana, u integralnoj verziji, pisac tomu nikada nije kriv - takva situacija samo govori o pomanjkanju vještine onih koji su se uhvatili postavljanja predstave i o njihovoj duhovnoj nedoraslosti veličini primarnog autora, tj. dramskog pisca. Zbog takvog pristupa, veli Martin, on nikada nije režirao i ne želi režirati neke zanimljive američke dramatičare koji su na žalost još uvijek pod *copyrightom* - O'Neila, na primjer. Naravno, Martin se slaže da postoje valjani razlozi zbog kojih je *copyright* (i agencije koje ga štite) tako nemilosrdan, ali napominje da ga pogone zakoni *businessa*, a nikako dušebrižje agenata prema nezaštićenim piscima. U isto vrijeme, on anegdotalno ističe kako je svjestan da su ljudi vezani uz kazalište u većini društava ionako žigosani kao promiskuitetni. Ako tome pribroji činjenicu prema kojoj američki psihijatri tvrde kako u svojoj praksi monogamne parove doživljavaju kao iznimke i kako je gotovo u svakoj vezi barem jedan partner (a često oba) nevjeran, onda je izlišno tražiti vjernost od dvostruko nevjernih ljudi - opterećenih i genetski i profesionalno. Ionako je, dodaje Martin, Amerika u dubokoj moralnoj krizi, pa se o etici uopće - a stoga i o etici naše profesije - sve teže može govoriti. Naposljetku, svim budućim razočaranih piscima koji tek dolaze i kojima se ni ovoliko velika lojalnost američkoga kazališta partituri dramskoga teksta ne čini dovoljnom te onima koji bi željeli potpunu zaštićenost od odstupanja tijekom repriziranja njihovih djela, Martin preporučuje da pokušaju pisati filmske scenarije.

Položaj nas koji dolazimo s "divljeg Istoka" znatno je jednostavniji. Koncept intelektualnog vlasništva, tj. pomisao da bi neka ideja, ili pak cijela jedna predstava, mogli biti pravno zaštićeni i kao takvi pripadati nekome, još je u povojima. Nacionalne autorske agencije, u obliku u kojem postoje, djeluju tako da strpljivo čekaju da im se autori sami obrate, a i tada im se ne može pozavidjeti na brzini; privatne agencije koje se bave kazališnim autorskim pravima malobrojne su i

uglavnom služe samo ponekoj glumici/glumcu. Uz tako slabu kontrolu tržišta, nerijetko nadzoru izmakne čak i puka fizička prisutnost predstave u nekome gradu izvan glavnoga, a kamoli da se još netko pozabavi stupnjem vjernosti te predstave dramskome tekstu po kojemu je nastala. Ako se pak pitanje vjernosti shvati šire, pa se od nevjere do koje neizbježno dolazi repriziranjem, tj. habanjem premijernog sjaja u neprirodnim uvjetima repertoarnog sustava, poželi zaštititi cijela predstava, dakle poželi li se normirati eventualne posljedice što ih s vremenom donesu sindikalizam glumaca, aljkava tehnika, ili pak bezdušje uprave, e, tu je kulturni obzor Istoka još tužniji. Već i zaštita pisanoga teksta na europskom Istoku zahtijeva iznimne napore, dok se zaštita onog drugoga, odnosno teksta predstave kako ga klasificira Pavis, izgleda još dugo neće moći ni zamisliti.⁶

Unatoč primjedbama, kazališne su navike u bivšim komunističkim zemljama ipak evoluirale zajedno sa svojom publikom. Pedesetih i šezdesetih godina publika je istočnoeuropskih zemalja, što vlastitom voljom, što ideologijom nametnutim ukusom, često oštro prosvjedovala protiv radikalnih promjena koje su pristizale sa Zapada. Danas, možda i izrazitije od svojih zapadnoeuropskih susjeda, ta publika s veseljem očekuje promjene i tiho se buni kada izostanu. Zahvaljujući takvoj zdravoj otvorenosti gledatelja i manje strogoj zakonskoj regulativi nego na zapadu, moglo bi se očekivati da je nevjera ovdje izrazito prisutna u redateljskim interpretacijama dramskih tekstova. Na žalost, stvarnost je na našim geografskim dužinama drukčija.

Vjernost ili pak pomanjkanje vjernosti može se očitati u dvije osnovne skupine predstava: u onih nastalih na klasičnim dramskim djelima (tu podrazumijevam i modernu, dvadesetostoljetnu klasiku) te u onih nastalih na novonapisanim, neafirmiranim tekstovima. Analitički gledano, bilo bi lako pretpostaviti da će stupanj nevjere biti veći pri iščitavanju klasike te da će interpretatori poželjeti napraviti odmak i pronaći

neki svježi, svoj put, nezasjenjen silnom tumačiteljskom prtljagom koja prati klasična djela. Prema tome, praižvedbe nepoznatih tekstova ne bi trebale činiti pritisak na redatelje da se bitno udaljavaju od izvornoga teksta i tako potvrđuju genijalnost svojega autorstva. Praksa, paradoksalno, pokazuje posve suprotna kretanja: baština i klasika su na našim scenama najčešće nasmrtnosadne, a suvremena i nepoznata djela se nepotrebno izvrću začudnim i slabo komunikativnim čitanjima.

Hrvatska, iznimno, ima još jednu specifičnu skupinu predstava koje ju izdvajaju od drugih zemalja. Za razliku od ostalih država u tranziciji, iskustvo rata donijelo joj je poseban oblik mjerenja vjernosti - one koja se određuje prema većoj, tragičnoj, dokumentarnoj istini. Po tom kriteriju izdvojen dio hrvatskoga repertoara koji se bavi minulim ratom - bez obzira na to koliko se trudio biti utemeljen u činjenicama, pa čak i posve dokumentaran - kada se izloži pogledu onih koji su u prvo me licu preživjeli strahote, najčešće pada na ispitu vjernosti. Uspije li se taj isti segment iznijeti izvan granica zemlje (ili ako ga se izvan granica i napravi), pitanje se vjernosti stavlja u drugi plan, a prijam predstave biva manje određen tim jednim presudnim kriterijem.⁷

JOŠ NEKA UOPĆAVANJA O TEMI

Analizirajući proces stvaranja predstave, postoje tri aspekta koja potiču iznevjeravanje izvornika za kojim smo posegnuli.

Prvi je vezan uz sve kulture koje, kao naša, stvaraju na tzv. malim jezicima. Veliki dio njihova repertoara temelji se na prijevodima tekstova s drugih jezika. Pri preuzimanju takvih djela (bez obzira na njihovu starost i zemlju porijekla) pitanje prijevoda višestruko nadilazi literarnu dimenziju, a redatelj zajedno s glumcima i svojim autorskim timom mora prijeći teži put no što je onaj uvezenog filma ili knjige - on mora pokušati da od

⁶ Apsurdne su krajnosti u koje odlaze društva "sretnih pamničara", poput američkoga. Tamo je svijest o nedodirljivosti i ovoga drugoga teksta, tj. teksta predstave, toliko razvijena da su se na sudu već pojavile parnice u kojima redatelj tuži vlastitu predstavu zbog nevjernosti njegovu izvornom *mise en scène*.

⁷ Primjer predstave "Rwanda 94", koja govori o genocidu u toj afričkoj državi i koju je postavila kazališna skupina Grupov iz Belgije te prikazala u sklopu marseillskog Kongresa ITI-ja, dokazuje da za spomenutu vrstu kazališta vremenski odmak od stvarnog događaja ne mora umanjiti intenzitet percepcije na stranome tržištu te da istovremeno stvaraoocima - prema njihovim vlastitim riječima - može biti čak i dobrodošao.

transkulturalnog (tj. tek pukog prenošenja prevedenog teksta koje ostaje u svojoj biti površno i izvanjsko iz perspektive kulture-primatelja) dođe do interkulturalnog (tj. do proizvoda koji će u kulturi-primatelju biti asimiliran toliko da konzumenti shvate razlog i značaj posezanja za kulturom-davateljem). Neizbježno je da pritom rečeni proces implicira stanovitu dozu nevjere koja se ne može i ne smije izbjeći.

Drugi aspekt koji često potiče nevjeru jest obrazovni sustav: nerijetko se cijele generacije umjetnika (i ne samo kazališnih) odmah nakon izlaska s akademija svojim pristupom radu svjesno žele oduprijeti skolastici kojoj su bile podvrgnute za vrijeme studija. Na taj se način u sretnim slučajevima u valovima mijenjaju kulturni rukopisi zemlje, pa se u društvima s normalnom intelektualnom cirkulacijom ovaj oblik nevjere smatra generacijskim. On je najснаžniji u početku, s vremenom gubi oštricu, a potpuno nestaje kad se buntovnici etabliraju. Tada ih, ciklički, potisnu i zamijene neki novi gnjevni klinci kojima su dojučerašnji buntovnici postali učitelji.

Globalizacija kulture i uz nju prisutna hodočašća kroz bujicu međunarodnih kazališnih festivala, donose treći oblik poticaja nevjere. Mnogi redatelji danas oblikuju svoje predstave pod pritiskom festivalskog tržišta, a ne osobnog umjetničkog diktata. Svjesno uzidujući u svoje izvozne proizvode traženu dozu nevjere, oni neprestano osluškaju bilo globalnih trendova i, po cijenu pomodarstva i izdaje vlastitog kreda, nastoje se izdvojiti od mnogobrojne konkurencije.⁹ Problem ovoga poticaja jest da je malo relevantan za okolinu u

kojoj predstava nastaje te da u krajnjim slučajevima može imati i negativne posljedice pri kojima se predstava teško ili nikako ne prepoznaje u podneblju iz kojeg je izvezena.⁹

NEVJERA KAO VRLINA

Ovako razmišljajući, izgleda da je nevjera upisana u genetski kod redateljske profesije te da je - kad smo već, kako nas je Christopher Martin opisao, promiskuitetni - ne treba potiskivati. S piscima čija su djela s obzirom na svoju starost lišena pravne zaštite, lako ćemo izaći na kraj; s onima koja joj još podliježu, morat ćemo biti oprezniji, ali nikad posve pokorni. Drugim riječima, onim lapidarnim Michaela Fieldsa: "We love the authors - we have to betray them!"

Možda će piščeva neumoljivost (ili njegovih nasljednika) nekim redateljima doista postati odlučujući kriterij prema kojemu će birati tekstove kojih se prihvaćaju, ali će valjda jednako tako načelo redateljske selekcije opominjati pisce na potrebu za većom otvorenosću i fleksibilnošću, jer, u umjetnosti kolektivnoj poput kazališne, piščeva se sposobnost da napravljeno pusti od sebe i preda umjetnicima koji dolaze sljedeći može samo smatrati *vrlinom*. Neka im riječi što ih je Genet napisao 1969. Bourseilleru dok se radalo prvo uprizorenje "Balkona" služe za primjer:

Faites de ma pièce ce que vous voulez - je veux dire: faites qu'elle divienne ce que vous voudriez qu'elle fut. Vous pouvez la casser et recoller les morceaux, mais arrangez-vous pour qu'ils tiennent (...) Je suis un imposteur...

U jednome se ne treba zavaravati: kazališne će nevjere neizbježno biti čak i u redatelja koji se potpuno stave u službu strogoga pisca. Zato nema straha da će je odredbe kakvih budućih ugovora iskorijeniti. Ona će uporno i dalje - poput one bračne - tjerati srca stvaralaca da ubrzaju svoj ritam. Možda će tada i poneko srce u uspavanoj publici zakucati mrvicu brže...

⁹ Možda je jedini mogući oblik vjernosti u umjetnosti, vjernost umjetnika samome sebi. Tu moju tvrdnju izrečenu u okviru izlaganja potkrijepila je Thorhildur Thorleifsdóttir duhovitim primjerom. Ispričala je kako se jednom njoj posebno dragom islandskom romanu tri puta vratila tijekom života. Prvi ga je put pročitala u dvanaestoj godini i tada joj se činilo da sve u knjizi piše o njoj i za nju: bila je to priča o buđenju i spolnom sazrijevanju jedne mlade žene. Drugi ga je put pročitala 1968. I tada joj se činilo da sve u knjizi piše o njoj i za nju: bila je to priča o socijalizmu što ga nitko više neće moći zaustaviti. Treći ga je put pročitala devedesetih godina, kao žena s respektabilnom karijerom iza sebe. Još joj se jednom učinilo da sve u knjizi piše o njoj i za nju: bila je to priča o feminizmu! Sva tri puta njezina je interpretacija bila iskrena prema njoj samoj i prema okolnostima, ali je, na veselje naših napora, bila tri puta različito iskrena.

⁹ Krajnji primjer redatelja takvih putujućih produkcija jest Purkarete i Nacionalni teatar iz Craiove u Rumunjskoj. Najmanja vjerojatnost da se vidi neka od njegovih osobitih i *vrlom malo rumunjskih* predstava je upravo u Craiovi.