

Višnja Kačić Rogošić

DOI: <https://dx.doi.org/10.21857/yk3jwhpjv9>  
Izvorni znanstveni članak  
Rukopis prihvaćen za tisak: 24.11.2025.

## PRONAĐI, PRESLOŽI, IMPROVIZIRAJ: STVARALAČKI PROCES I NJEGOVE MANIFESTACIJE U RADU IVANA PENOVIĆA

### Sažetak

Članak tematizira nekoliko uspješnih i popularnih predstava (*Katalonac*, 2018., *Flex*, 2019., *Proces Kafka*, 2020.) kazališnoga umjetnika mlađe generacije Ivana Penovića u kojima taj dramaturg zauzima više kreativnih pozicija, poput redatelja, autora pisanoga teksta ili autora videa, a projekte razvija uz pomoć izvođača kroz postupke koji povezuju dramatizirani predložak ili napisanu dramu s elementima skupnoga osmišljanja. Inspirirajući se praksom asamblaža te njezinim estetskim i ekološkim implikacijama, tekst se fokusira na pojedine aspekte izvornoga koautorskog stvaralačkog procesa koji Penović prakticira sa stalnim suradnicima. Odjeke postupaka, kao što su sukreiranje lingvističkoga teksta tijekom pokusa, namjerno oslanjanje na pamćenje prilikom rekonstrukcije teksta predstave ili uporaba pronađenog, gotovog i odbačenog materijala, moguće je pronaći u kasnijoj fleksibilnosti izvedbe unutar čvrste i ponovljive dramaturške kompozicije, „besmislenim“ scenskim dijalozima, „sirovoj“ glumačkoj izvedbi i neskladnom vizualnom aspektu predstave zbog čega se rad Ivana Penovića opisuje čak i sintagmom „estetika smeća“ (B. Munjin).

**Ključne riječi:** Ivan Penović, stvaralački proces, asamblaž, *Katalonac*, *Flex*, *Proces Kafka*

### I.

Unutar svog lucidnog istraživačko-stvaralačkog prijelaza od akcijskog kolaža do *hepeninga*, kroz nekoliko različitih umjetničkih oblika i medija tijekom 1950-ih godina, američki umjetnik i teoretičar Allan Kaprow drugu je razinu dodijelio asamblažu, „vizualnoj i taktilnoj umjetnosti koja kombinira različite materijale u neočekivane cjeline“ (Kaprow u Meyer-Hermann et al., 2008).<sup>1</sup> U skladu s tim, Kaprowljevi asamblaži svjedočili su o njegovoj fascinaciji stvarnošću, slučajem, nasumičnošću i spontanošću, a uglavnom su se sastojali od pronađenih i rabljenih predmeta te

---

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

sitnijih otpadaka. Demonstrirajući rijetku sposobnost opažanja gotovo čudesnog u uobičajenom, umjetnik je opisao taj specifični stvaralački izbor na sljedeći način: „Korištenje krhotina, otpadnog materijala... ima, naravno, jasan raspon aluzija s očiglednim sociološkim implikacijama (...) Ali iza toga stoji veće pitanje stvarnosti koja se poima kao *stalna metamorfoza*. Ovo gledište, ova metafizika, fundamentalnija je od naše kulture 'odbacivanja'. Potonje je aktualno sredstvo prethodnoga i, iako značajno, s vremenom bi trebalo postati nešto drugo.“ (Kaprow u Meyer-Hermann et al., 2008) S mišlju o tom kontinuiranom otvorenom procesu sljedeći ću rad posvetiti hrvatskom kazališnom umjetniku Ivanu Penoviću koji dijeli neke od Kaprowljevih interesa i koristi slične kreativne postupke na pozornici – naizgled bez velikih ambicija, ali s iznenađujućim ishodom.

Kao jedan od zanimljivijih i popularnijih mlađih kazališnih umjetnika domaće institucionalne i izvaninstitucionalne scene, Penović je dramski pisac s diplomom dramaturga, ali se vrlo uvjerljivo bavi kazališnom režijom. Tijekom posljednjega desetljeća kreirao je više pozorničkih hitova, razvio je profiliranu publiku, koja prati njegov rad, zaslužio je niz relevantnih nagrada<sup>2</sup> za nekoliko djela koja je režirao, kao što su *Katalonac* (2018.), *Flex* (2019.), *Znaš ti tko sam ja* (2020.) ili *Proces Kafka* (2020.), a od 2025. godine obnaša i dužnost ravnatelja Drame Hrvatskog narodnog kazališta u Splitu. Višestruke pohvale njegovu stvaralaštvu, međutim, prate i povremene kritike, često usmjerene prema tematskome sloju Penovićevih predstava. Komentirajući predstavu *Katalonac* kazališna kritičarka Ana Fazekaš, primjerice, zaključuje kako autor „evidentno (...) želi govoriti o određenoj generaciji te iz određene generacije, no čini se da ne zna što točno želi reći, a to nastoji i uprizoriti“ (Fazekaš, 2019), a još je kritičnija prema predstavi *Proces Kafka* za koju drži kako „(n)ije riječ o produktivnom obesmišljavanju jer pomaka nema u odnosu na dominantne okvire, ništa se bitno ne preispituje, ne artikulira se nikakva vrsta kritičke misli, a implicitni i eksplicitni društveni mehanizmi i odnosi moći u reprezentaciji se samo dodatno cementiraju.“ (Fazekaš, 2020) I zaključci Leona Žganeca-Brajše o *Kataloncu* i *Flexu* na tom su tragu pa u prvoj predstavi primjećuje „raspon motiva skupljenih iz poticaja za koje je potpuno nevjerovatno kako bi mogli funkcionirati u istom teatarskom kontekstu, osim u nepostojanju bilo kakvih stvarnih tematskih granica“ (Žganec-Brajša, 2018), dok se druga, prema istome kritičaru, „ne opterećuje rješenjima, složenim značenjima koja bi gledatelju trebala nešto poručiti i nečemu ga poučiti“ (Žganec-Brajša, 2020). Štoviše, Tomislav Kurelec, procjenjujući dojam predstave *Proces Kafka*, pretpostavlja kako je „većinu publike počelo nervirati to da joj se ponavlja nešto što joj je već dugo

<sup>2</sup> Ovdje tematizirane predstave nerijetko osvajaju nagrade koje su izvan „konvencionalnih“ kategorija najboljega te uzimaju u obzir ne samo njihovu inovativnost, već i skupnu prirodu rada. Tako su, među ostalim, dobile Nagradu hrvatskog glumišta za poseban doprinos kazališnoj umjetnosti ansamblu i autorskom timu (*Flex*, *Proces Kafka*), Posebnu nagradu za specijalno postignuće Ivanu Penoviću za dramaturško oblikovanje predstave (*Znaš ti tko sam ja*) odnosno za kazališnu hrabrost, autentičnost i kreativnu slobodu ekipi predstave (*Katalonac*) na Danima satire Fadila Hadžića.

poznato“ (Kurelec, 2020), a čak i sam umjetnik donekle potvrđuje citirane dojmove priznajući povremeni nedostatak skrivenog značenja i svodeći kritičarski prijekor na osviještenu stvaralačku intenciju. „Sama predstava je banalna“, tvrdi on, opisujući, primjerice, popularnu produkciju *Flex*, „i nemate šta dublje tražiti u njoj. Ide samo na humor“ (<https://trend.com.hr/2024/01/31/ekipa-kunst-teatra-gostuje-u-karlovackom-zorin-domu-s-nagradivanom-predstavom-flex/>). Ne zanemarujući ove izjave, ali uzimajući u obzir promišljenost i popularnost Penovićeve estetike, koju ne niječu niti njegovi kritičari,<sup>3</sup> suzdržat ću se inicijalno od rasprave o temama i porukama spomenutih izvedbi i usredotočiti se na ono što im prethodi, u što se prevode i putem čega se prenose pa nužno oblikuje i njihovo značenje i njihovu „prijemчивost“. Slijedom podsjetnika Marshalla McLuhana o sadržajnosti i utjecajnosti medija, kojega odaslana poruka „skriva“ ili od kojega odvlači pažnju, posvetit ću se, stoga, analizi scenskoga jezika koji stvaralački tim osmišljava i kojim se služi, odnosno, njegovih izvora, mehanizama i oblikotvornoga potencijala. Isti je, naime, ukorijenjen u originalnom kreativnom procesu, a koristi se za uspostavljanje specifične „estetike smeća“, kako je imenuje kazališni kritičar Bojan Munjin, a koja postaje ne samo prepoznatljiv, već i preporučljiv aspekt Penovićeve rada, za Munjina bremenitog značenjem u suvremenom „društvu zlih namjera“ (Munjin, 2021). S tim ciljem u ovome radu oslonit ću se na primjere iz dviju spomenutih najuspješnijih i najdugovječnijih Penovićevih produkcija *Katalonac*<sup>4</sup> i *Flex*,<sup>5</sup> koje potpisuje kao autorske projekte, te iz predstave *Proces Kafka*,<sup>6</sup> scenske adaptacije romana Franza Kafke *Proces*. U kontekstu ove analize važno je napomenuti kako je sve spomenute predstave sukreirao s autorskim timom mlađih glumaca (Matija Čigir, Domagoj Janković, Karlo Mrkša, Bernard Tomić i Pavle Vrkljan) koji se okupio još tijekom zajedničkoga studija na zagrebačkoj Akademiji dramske umjetnosti oko Penovićeve projekta *Sva lica Kim-Jong-Una* (2014.), a s istim redateljem intenzivno je počeo surađivati od 2017. godine.

## II.

Kao tehnika oblikovanja i njome stvoreno umjetničko djelo, koje dolazi iz likovne umjetnosti, asamblaž je poticajan i u sadržajnom i u metodološkom smislu.

---

<sup>3</sup> Fazekaš, npr., u već citiranome kritičkome tekstu o predstavi *Proces Kafka*, ustvrđuje: „Penovićev rad uspijeva zapanjujuće spretno balansirati između nepodnošljive čežnje da bude dopadljiv, i barem jednako snažnog stremljenja da bude potpuno nepodnošljiv, te stoga i kod najotpornije publike nužno uspijeva u nečemu od toga.“ (Fazekaš, 2020)

<sup>4</sup> Režija, tekst, video: Ivan Penović, dramaturška suradnica: Franka Perković, scenografija: Filip Triplat, glazba: Karlo Mrkša i Filip Triplat, oblikovanje svjetla: Elvis Butković, producent: Danijel Popović, produkcija: UO RUPER i Teatar &TD. Premijera 14. lipnja 2018. godine.

<sup>5</sup> Režija: Ivan Penović, glazba: Karlo Mrkša i Filip Triplat, oblikovatelj svjetla: Alen Marin, producentica: Romana Brajša, produkcija: UO Punctum i KunstTeatar. Premijera 3. svibnja 2019. godine.

<sup>6</sup> Režija i adaptacija: Ivan Penović, scenografija: Filip Triplat, glazba: Karlo Mrkša i Filip Triplat, kostimi: ansambl predstave, produkcija: Teatar &TD. Premijera 25. studenoga 2020. godine.

Prema enciklopedijskome tumačenju, premda naziv dobiva tek 1950-ih godina, razvija se postupno iz likovnoga kolaža od početka 20. stoljeća u radu umjetnika poput Pabla Picassa i Georges Braquea, ali mu je preteče moguće pronaći i u literarnim eksperimentima, npr. Stéphanee Mallarméa, Guillaumea Apollinairea, Filippa Tommasa Marinettija i Andréa Gidea (Seitz, 1961), a poseban će mu doprinos, istaknut će to i Kaprow, dati dadaistički i nadrealistički eksperimenti, primjerice, kroz *ready-made* Marcela Duchampa i *Merz* Kurta Schwittersa. Različite radove ovih umjetnika povezuje niz stvaralačkih principa, kao i tematskih preokupacija, koji će se afirmirati kroz asamblaž polovicom stoljeća, npr. supostavljanje i to heterogenom logikom posve raznorodnih materijala, oblika i predmeta umjesto uspostavljanja ili ukazivanja na njihove jasne odnose, okretanje životnoj svakodnevici kao inspiraciji (pri čemu je posebno drastično dadaističko izvrtnje vrijednosti i inspiracija bezvrijednim i odbojnim) te korištenje prepoznatljivih pronađenih predmeta ili njihovih fragmenata kao gradivnoga materijala. No, u kataloškom eseju značajne izložbe njujorškog Muzeja moderne umjetnosti (MoMA) *The Art of Assemblage* 1961. godine kustos William C. Seitz sabrat će uočljiva svojstva asamblaža (pokušavajući pronaći ujedno obuhvatnije i preciznije značenje ovoga stručnog termina, posebice u odnosu prema kolažu) u svega dvije značajke. Opisujući „fizičke karakteristike“ selektiranih likovnih djela Seitz naglašava kako su „1. Uglavnom složena, prije nego li naslikana, nacrtna, modelirana ili izrezbarena“, a uz to „2. U potpunosti ili djelomično njihove su sastavnice prethodno prirodno formirani ili proizvedeni materijali, objekti ili fragmenti koji ne teže biti umjetničkim materijalom“ (Seitz, 1961). Na tome tragu i asamblaži Allana Kaprowa, kao što je slavni *Rearrangeable Panels* (1957. – 1959.) – sastavljen od devet panela prekrivenih, među ostalim, razbijenim fragmentima ogledala, komadićima papira, suhim lišćem, plastičnim jabukama te vizualno povezanih nizom crveno obojanih žarulja na gornjemu bridu – nastavljaju razvijati naslijeđene utjecaje i već utvrđene putanje, npr. *ready-made*a i heterogenoga kolaža te se mogu povezati s estetizacijom efemernog i odbačenog u suvremenoj „umjetnosti smeća“ (Whiteley, 2011). Štoviše, u izjavama i tekstovima, u kojima komentira korištenje „propadajućega“ materijala u svome radu (kako u asamblažima, tako i u kasnijim ambijentima), Kaprow nerijetko naglašava i njegovu prolaznost, odnosno činjenicu da će se i samo djelo ubrzo pretvoriti u gradski otpad (Kaprow u Whiteley, 2011, Kaprow u Meyer-Hermann et al., 2008). Kaprowljev rad, međutim, nije inspirativan samo u svojoj proizvodnoj, već i receptivnoj fazi u koju umjetnik nastoji prenijeti utvrđene oblikovne postupke otvaranjem stvaralačkoga procesa prema svakome tko rad doživljava. Primjerice, svjedočeći o tome i svojim imenom, opisani su paneli tako dostupni za rearanžiranje u formu zatvorenoga kubusa, rastvorenoga paravana ili kao niz ploha naslonjenih na zid, a prema željama kustosa ili posjetitelja, moguće im je mijenjati i poredak. Ipak, kako podsjeća Paul Schimmel, „izborom materijala, konstrukcijom vizualnih elemenata i uparivanjem panela, Kaprow stvara djelo koje

inkorporira element proizvoljnosti i slučaja, *ali unutar unaprijed određenih parametara*“ (Schimmel u Meyer-Hermann et al., 2011, naglasila V. K. R.) te se autorstvo, bez obzira na demokratičnost postupka i širenje kruga suizvođača, sve do razine dokidanja konvencionalne publike, i dalje može pripisati njemu. Ova problemska područja, poput reevaluacije umjetničke vještine, posezanja za svakidašnjim, inkluzivnosti stvaranja i fluidnosti stvorenoga jednako su važna i za svjetsku kazališnu scenu 20. i 21. stoljeća, posebno kad je u pitanju ekološki aspekt procesa, a u kontekstu aktualne hitnosti ekoloških pitanja, suvremene hiperproizvodnje, megalomanskih produkcija i, nažalost, još uvijek uobičajenoga nesrazmjera ugljičnoga otiska kazališne predstave u odnosu prema njezinome životnome vijeku. Jedno od kompleksnih pitanja (na koje Kaprow, čini se, daje jednostavan odgovor) tako postaje kako pomiriti estetske i ekološke zahtjeve kazališne umjetnosti kroz „kreativni proces (...), a ne osjećaj frustracije da je sve ono što smo do sada činili bilo krivo“ (Jacques u Peckova Černa i Danzer, 2023), odnosno kroz održiva rješenja koja će „preusmjeriti naš fokus od kvantitete prema intenzitetu i kvaliteti, od statusa prema odnosima i vezama“, kako podsjeća HaDivadlo iz Brna u promociji svoje sezone *Nerasta 2021./2022.* (godine <https://www.hadivadlo.cz/en/dramaturgie/sezony/sezona-47/>). Uočljiv doprinos daljnjem razvoju te putanje stoga pruža niz umjetnika, među ostalima i neki kazališni, poput Ivana Penovića i njegova stalnog suradničkog kolektiva, i to scenskim izričajem koji po svojim dramaturškim, vizualnim i performativnim komponentama, distribucijom autorske odgovornosti, ali i – nenamjeravanim – ekološkim implikacijama poziva na to da ga se interpretira u opisanome kontekstu.

### III.

„Kultura smeća je gradska umjetnost. Izvor pronalazi u zastarjelosti, otpadnom materijalu gradova koji se skuplja u ladicama, ormarićima, tavanima, kantama za smeće, olucima, otpadima i gradskim smetlištima...“ (Alloway u Whiteley, 2011) Izjava engleskoga likovnoga kritičara i kustosa Lawrencea Allowaya iz ranih 1960-ih još uvijek zvuči istinito i dostojno se odražava u predstavama čiju režiju potpisuje Penović. Njihove su radnje, naime, uglavnom pozicionirane u urbanim sredinama, a obrise im redovito utvrđuje Penovićev stalni suradnik i scenograf Filip Triplat. *Katalonac* se tako događa u običnomu gradskom stanu u kojem žive dva mladića, *Flex* je smješten u neodređeni poslovni prostor, a *Proces Kafka*, očekivano, u različita stambena i administrativna okruženja, poput stana Josefa K. i nadzorničkog ili sudskog ureda. Štoviše, konvencionalnost urbanoga prostora doseže razinu stereotipa iako se gradi različitim postupcima. Složeni u kazališnoj crnoj kutiji – čiji se „nevidljivi“ artificijelni okvir ponekad vizualno prelazi i rastvara prema gledalištu – pohabani kauč, lažni perzijski tepih, TV na kojem neprekidno titra slika, stara kada i perilica rublja stvaraju ambijent prve spomenute predstave dok tri radna stola sa stolnim lampama i računalima grade drugo okruženje. U *Procesu Kafka* Triplat usložnjava

strukturu prostora te, uz ono što je u njemu sadržano, gradi i okvir. Tako je čvrsti stisak sustava kojemu se može umaknuti samo bijegom prema gledalištu (ali i odnos između izvedbe i predložka kojem ću se posvetiti u zadnjemu dijelu teksta) naglašen pomičnom bijelom konstrukcijom<sup>7</sup> koja pozornicu obuhvaća te dalje povremeno pregrađuje u više segmenata različite veličine. Unutrašnjost te geometrijske strukture, međutim, i dalje ispunjavaju prepoznatljivi stolci i naslonjači te pomoćni, bankovni ili odvjetnički stolići i stolovi po potrebi opremljeni pepeljarama, kompletima knjiga i kućnim ukrasima, telefonskim uređajima ili naslaganim registratorima. Običnost i uobičajenost opisanih mjesta zbiljanja nadalje opravdava zaplet ispunjen svakidašnjim događajima jer „Kazalište je ogledalo realnosti!“, ustvrdit će vehemently lik Josefa K. u predstavi: „Trebalo bi prikazivati svakodnevicu, nešto što se stvarno događa, nešto s čim se čovjek može poistovjetiti! (...) pa da vidimo šta radi taj čovjek koji je slobodan, a nije, nego je uhićen! Da vidim svakodnevicu tog čovjeka, šta on radi! To ti meni pokaži!“. *Katalonac* tako predstavlja skupinu milenijalaca na beskrajnom ispraznom *after partyju* kao potencijalnoj metafori njihove egzistencije, a jednako je nedogađajna i narativna linija *Flexa* koji prikazuje dugi neproduktivni dan u uredu neodredive male tvrtke „mutnoga“ poslovanja koja bi, pak, mogla biti i tužno svjedočanstvo tranzicijske ekonomije u Hrvatskoj. Prikaz dnevne dinamike glavnoga junaka Kafkina *Procesa* Josefa K. – koji mjesecima obilazi različita mjesta u potrazi za razumijevanjem ili rješenjem neobjašnjivoga trajnog procesa koji se protiv njega vodi, ali ne uspijeva postići napredak niti uspostaviti jasne poveznice među osobama i događajima s kojima se susreće – posve se uklapa u obrazac.

Posvećeni pogled i razvoj scenskih aktivnosti, međutim, citiranome zahtjevu Josefa K. brzo pridružuje ironijski nazivnik, a sliku ovih predstava čini neobičnom ili čak začudnom. Sva okruženja, naime, odišu svojevršnom polovnošću, odaju dojam „siromaštva“ i otrcanosti produkcije ili namjerne vizualne diskrepancije. To je posebno uočljivo na pozornici *Katalonca* koja nalikuje kolažu nekoliko stambenih prostorija što su razbijene, a potom na brzinu ponovno slijepljene, pa čak i popravljane tijekom izvedbe. Opisani dojam ne može se pripisati ograničenom budžetu jer ga dodatno naglašava evidentni zamjenski odabir pojedinih elemenata scenografije i rekvizita koji je određen općenitim okolnostima rada (kao što je npr. spora izrada scenografije u odnosu na trajanje razdoblja pokusa), neposrednim okruženjem i skupljačkim instinktom, i čije se scensko korištenje često vodi načelima metonimije ili metafore. „Uđeš prvi dan u dvoranu i skupiš što je ostalo nekom drugom (...) Imate karoseriju auta koja je zadnji put korištena 1975. Zašto to stoji u skladištu, nego da ja to sad uzmem? Ja ne vidim zašto bi se to inače čuvalo“, objašnjava Penović (Penović

<sup>7</sup> Sličnu scenografsku odluku Triplat ponavlja u predstavi *Bolna djeca u cojjeću* koju je prema tekstu Antonele Tošić u HNK-u Split postavio Vinko Radovčić (premijera 6. prosinca 2024.), gdje okvir ponovno upućuje na sustav (ovoga puta društvenih mreža i interneta) u kojemu su „zarobljeni“ likovi predstave.

u Kačić Rogošić, 2024). Stoga autori umjesto ispravnih računala biraju zastarjelu, vizualno sličnu tehničku opremu, „hands-free“ pribor zamjenjuju starim podatkovnim kabelom, a škljocanje fotoaparata paljenjem plinskog upaljača (*Flex*). Kadu, nadalje, pretvaraju u krevet, kružni otvor perilice rublja u prozor stana (*Katalonac*), kantu za smeće i mobilni kovčeg u prototip nove vrste tostera, bankare navode da kuckaju po pisaćim mašinama umjesto po tipkovnicama, a Josefa K. „premlaćuju“ lupanjem vratima kuhinjskoga ormarića (*Proces Kafka*). „Kostimski fundusi su čudo jedno, pogotovo u većim kazalištima“ (Penović u Kačić Rogošić, 2024), fascinirano tvrdi redatelj podsjećajući na Allowayevu izjavu, pa se kao element scenske likovnosti na isti način obilato koristi i kostim čiji izbor, kompoziciju (za spomenute predstave kostimi se nisu izrađivali nanovo) i animaciju, odnosno transformaciju u rekvizit, prema istim stvaralačkim principima dosljedno potpisuje ansambl predstave. Tako se na opisanim pozornicama likovi beskonačno presvlače stvarajući gomile odbačene odjeće ili defiliraju kao *partijaneri* u suknjici (*Katalonac*), zaposlenik s crvenom peruškom u međunožju (*Flex*) i „zalutali“ lik iz Kafkine *Preobrazbe* u zgužvanom kostimu kukca hrušta (*Proces Kafka*). Pri tome temeljni oblikovni postupak po analogiji postaje „ulazak u fundus“, a potom stilski nemarno, neukusno, neadekvatno ili nevješto odijevanje i transodijevanje, maskiranje u životinje, starije ili osobe s tjelesnim nedostatcima, zbog čega rijetki „uspješno“ izvedeni kostimi očekivano karakteriziraju mamurne mladiće usred kućne zabave na izmaku.<sup>8</sup> Kako radnje odmiču, ta reciklirana vizualna kompozicija postaje sve više disharmonična, postupno naglašavajući „redateljski kadar“, u selekciji i principima povezivanja pojedinih elemenata, a koji je uočljiv i na promotivnoj razini, npr. najavnih fotografija predstava.<sup>9</sup>

Spomenuti manjak kompatibilnosti – koji omogućuje da se pojedini ponovno korišteni scenski elementi međusobno komentiraju dok publike istovremeno potiče da se nad viđenim zamisle – pojačan je neizostavnom, ali neopterećujućom interakcijom s auditorijem. Naime, osim što je ponekad podcrtana vizualnim ili osjetilnim jedinstvom gledališta i prizorišta (npr. u *Kataloncu* čija scenografija prelazi rub pozornice), veza se stalno održava i performativno neskrivenom igrom za, prema i s gledateljima. S ovih se pozornica gledateljima recitira, najavljuje i komentira pojedini dio scene, izvođači skaču u auditorij ili se iz njega dovikuju s onima koji

<sup>8</sup> Redatelj ističe inspiraciju senzibilitetom *campa* čija se pretjeranost, izvještačenost, površnost, ali i pretencioznost, ironijski odmak i subverzivnost svakako mogu povezati s analiziranim predstavama (Penović u Kačić Rogošić, 2025).

<sup>9</sup> Primjerice, *Katalonac* se najavljuje fotografijom na kojoj likovi/izvođači poziraju u dvorištu zagrebačkoga Studentskog centra u i oko metalnoga kontejnera za reciklažu papira okruženi papirnatim i drvenim otpadom uz proizvoljne rekvizite (kućni usisavač) i nagi do pojasa (<http://itd.sczg.hr/events/penovic-katalonac/>), a najavna fotografija predstave *Proces Kafka* na istoj lokaciji u zelenom okruženju prikazuje izvođače u pronadenim nesloživim odjevnim kombinacijama i sa sličnim pomagalima (metla, ćelava lutka, drveni štapovi) (<https://www.vecernji.hr/kultura/proces-kafka-redatelja-ivana-penovica-u-teatru-td-1448577>).

su ostali na pozornici. A bilo da nam nude jeftino besplatno pivo ili hladne pekar-ske proizvode, da od nas traže milodar („za djecu glumaca“) ili nam prijete ako napustimo gledalište, izravan kontakt s auditorijem uglavnom je osmišljen kako bi poništio osjećaj sigurnosti u zatamnjenoj dvorani, zaoštrio koncentraciju gledate-lja, naglasio „jedinstvenost“ izvedbe (Penović u Kačić Rogošić, 2024) i otvorio pro-stor za propitivanje. Takva je gradnja izvedbenoga prostora doista brechtovska, ne samo zbog izostanka četvrtoga zida, već i zbog toga što nije osmišljena unaprijed i neovisno o izvedbi, već se razvija „(s)ad ispred glumca, sad iza njega, uvijek za-jedno s njim“ (Brecht u Baugh, 2006) i ukazuje na viši stvaralački princip koji Peno-vić primjenjuje u izgradnji cjelokupnoga djela. To je ujedno i domena u kojoj cvjeta u svom izvornom pozivu dramaturga, posebice u kontekstu skupno osmišljenoga kazališta. Naime, kao što pokazuje istraživanje Cathy Turner i Synne K. Behrndt, „taj naizgled slobodan i otvoren proces može zahtijevati čak i jači osjećaj za struk-turnu organizaciju i pregled, nego što bi to zahtijevala produkcija konvencionalne dramske predstave“, stoga bi ključna uloga dramaturga „mogla biti identifikacija opipljivih i praktičnih strategija kojima se razvija djelo, osobito na početku proce-sa“ (Turner i Behrndt, 2008). Na tragu te tvrdnje Penović naglašava istraživanje ra-zličiti izražajnih sredstava, te žanrovskih, stilskih i medijskih formata kao temelj procesa skupnoga improviziranja koji ansambl prakticira proizvodeći često posve dispartatne kombinacije. *Katalonac*, primjerice, počinje kao narodna bajka (o tri brata iz Katalonije), koketira s hitchcockovskim krimićem (o mogućem silovanju koje se kroz prozor može vidjeti u zgradi preko puta), pretvara se u komediju zabune (kada vlasnici stana otkriju da je anonimni lokalni tip zauzeo mjesto Katalonca koji „surfa na kauču“ u njihovoj spavaćoj sobi) i završava kao tužna ljubavna priča (s emocio-nalnim razilaženjem dugogodišnjih sustanara Ive i M-a). *Flex*, s druge strane, isprva oponaša dokumentarni film (anonimnim svjedočanstvom o incidentu u čileanskom rudniku), unosi elemente stripa i kasnonoćnih televizijskih emisija, razvija se kao komorna drama (u kojoj su četiri izvođača i četrdesetak gledatelja nagurani u ma-lenom adaptiranom prostoru izvedbe) da bi se u finalu pretvorio u mjuzikl maloga formata. Iako u manjoj mjeri, sličnim se skokovitim vezama među žanrovskim i me-dijskim obrascima služi i *Proces Kafka*, gdje se saslušanje Josefa K. na sudu, slijedom uobičajene napomene „ovdje se sve snima“, prezentira kao snimanje *reality showa*, a najava kazališne pauze i narativne upute gledateljima postaju pjesma zahvalnica („Hvala ti kazališna pauzo što ćeš trajati petnaest minuta i što ćemo na taj način zamisliti šest mjeseci koji će proći, a da se u Josefovom procesu neće ništa novo dogoditi.“). Jednako je razveden i kompleks dramskih situacija (pri čemu redatelj navodi francuskoga estetičara Étiennea Souriaua i njegovu studiju *Dvije stotine tisuća dramskih situacija* kao koristan oslonac prilikom određivanja odnosa među likovi-ma), a tu su konačno i različiti glumački stilovi i razine fikcionalnosti, od naglaše-ne izvještačenosti do brzih i realističnih transformacija, od neglume do utjelovljenja

lika, koji npr. mogu biti vezani uz vještine izvođača (oponašanje različitih dijalekata u *Kataloncu* kojima vlada glumac Domagoj Janković), svojstva medija (ponavljanje i usavršavanje izvedbe lika sudca prilikom „snimanja“ sudskog saslušanja Josefa K.) ili žanrovske konvencije (promjena glasa kojom se, uz zamračenje scene, skriva identitet govornika u „dokumentarnome snimku“ *Flexa*) kojima se kolektiv igra. Ovi prepoznatljivi gradivni blokovi spomenutih predstava, međutim, obično se prikazuju kao puki fragmenti, naznake ili asocijacije, sastavljeni, primjerice, od nekoliko poznatih imena stripovskih junaka ili najave TV emisije. Oni se krive, potkopavaju ili iznevjeravaju, nerijetko „autoreferencijalnim demaskiranjem“ (Novak, 2018) te svjesnom dramaturškom i ekspresivnom aljkavošću, pa se autorski tim, primjerice, ne suzdržava od provokativno dugih glazbenih brojeva ili monoloških ispovijesti likova koji prekidaju razvoj scenske radnje i bude frustraciju gledatelja, baš kao što se ne boji ni izvedbene grubosti u formi pretjerivanja ili grešaka u scenskome pokretu i govoru koje su posve usklađene s opisanom vizualom predstava. Nabacani se materijal naposljetku često i ponavlja, pri čemu se ponekad mogu prepoznati i odjeci ranijih predstava,<sup>10</sup> te povremeno simbolički preopterećuje i doseže razinu svojevrsnoga performativnog otpada, ispražnjenog od bilo kakvoga konačnog značenja. Ono što nam ostaje otvorena je heterogena konstrukcija koja se približava asamblazu dvama uočljivim karakteristikama na tragu Kaprowljeva postupnog pomaka od vizualnih poticaja prema izvedbi i Seitzova opisa toga umjetničkog pristupa/oblika. Pa premda uspostavljanje takve analogije s izražajno kompleksnom kazališnom umjetnošću, čija se djela nužno „slažu“, ne samo od zasebnih, a često i dovršenih elemenata, već i iz zasebnih kreativnih pozicija, ranije citirane tvrdnje toga kustosa naizgled pretvara u opće pretpostavke, ona je još uvijek korisna radi li se pri tome o predstavama u režiji Ivana Penovića. Upućuje, naime prvenstveno na Penovićevo naglašavanje upravo izvornih pojedinačnih komponenti – pronađenih predmeta, zatim samoga postupka zajedničkoga sastavljanja i konačno vidljivih šavova, odnosno rascjepkanu, a ne jedinstvenu prirodu kazališne cjeline, kao i obilato korištenje oblikovanih/proizvedenih fragmenata koji auru „umjetničkoga materijala“, ako su je ikada i posjedovali, sve više gube zbog ciljano „neambicioznog“ pristupa autora. Nadalje, poveznica se može uspostaviti i slijedom opisane scenske reciklaže (i posljedične redukcije otpada u analiziranim kazališnim produkcijama) iako redatelj ne ističe ekološki aspekt svoga kazališnog rada te smatra da proizlazi iz nepovoljnih radnih okolnosti, odnosno iz nužnosti ili kreativnih odluka. Ipak, u hrvatskom je kazalištu rijetka promišljena i konzistentna posvećenost isluženome materijalu bilo koje kategorije koji u „drugome“ izvedbenom životu otvara nove estetske horizonte opravdavajući tako svoju uporabu i izvan kratkotrajnih okvira pojedinačne kaza-

<sup>10</sup> Primjerice, izvođač Pavle Vrkljan koristi istu frazu „Pet, četiri, tri, četiri, sad.“ prilikom objašnjavanja pripreme drugome liku u predstavama *Proces Kafka* i *Flex* što svjedoči o načinu nastanka lingvističkoga teksta obaju predstava, ali i selekciji izgovorenoga koja je do određene mjere prepuštena izvođaču.

lišne predstave<sup>11</sup> pa je u tome smislu značajno naglasiti i uspješan sraz umjetničke domišljatosti i veće ekološke prihvatljivosti.

#### IV.

Ako opisani scenski rezultat i nije uvijek zadovoljavajući u svakoj komponenti ili izvedbenoj inačici, iskupljuje ga kreativni proces. Iako uprizoruje i dramska i prozna djela drugih autora,<sup>12</sup> Ivan Penović skloniji je neodređenosti, nesigurnosti i pritisku koje sa sobom nosi razvijanje ukupne predstave ili njezinoga većega dijela kroz zajednički rad na svim jezičnim, tjelesnim, kostimskim, scenografskim pa i glazbenim komponentama za koje su također često odgovorni njegovi stalni suradnici.<sup>13</sup> Štoviše, i na domaćoj kazališnoj sceni prepoznat je kao uspješan stvaralac „autorskih projekata“ do te mjere da već i svojim imenom, ako ne gotovim dramskim predloškom, repertoarnom kazalištu može donekle osigurati isporuku najavljenoga djela (Tribina *Kazališna alkemija: autorski projekti*, 2025.). Pri tome je rastezljivost raširene sintagme autorsko kazalište poželjna kad je u pitanju ovaj autor jer kod umjetničkih djela, koja potpisuje na taj način, razlikovnu značajku ne čini postojanje/izostanak pisano-ga predložka, već način zajedničkoga stvaranja i utvrđivanja teksta predstave, pa u okviru njega i lingvističkoga teksta, bez obzira na materijal koji prethodi stvaralačkome procesu. Ovdje analizirani projekti tako predstavljaju gradiranu skalu odnosa između predložka i predstave. Lingvistički tekst *Flexa*, koji do danas nije zabilježen,

<sup>11</sup> U tome se smislu, primjerice, može govoriti o djelovanju zagrebačke produkcijske platforme Bacači sjenki koja svoju općenito ekološku perspektivu i sklonost *ready-madeu* primjenjuje na brojne segmente predstava, od društvene situacije do osobnoga iskustva, ali je u sprezi s kontinuirano prisutnim arhivarskim i revitalizacijskim nastojanjima te interesom za razvoj i život grada posebno oprimjeruje oživljavanjem napuštenih, odbačenih, zapostavljenih i previđenih okruženja (kao što su zatvorena tvornica, izgorjela radionica ili oronulo dvorište) čija „reciklaža“ redovito ukazuje na novi performativni i urbani potencijal pojedinoga prostora. Drugi inspirativni putokaz nude Damir Bartol Indoš i Tanja Vrvilo koji u okviru umjetničke prakse dosljedno izvedbeno i dramaturški razvijane iz duha glazbe prakticiraju „duhovnu reciklažu smeća“ – izvedbenu prenamjenu industrijskog, električnog i drugog otpada, poput metalnog posuđa, poklopca šahta ili televizora koji se transformiraju u elemente scenografije i rekvizite/instrumente, ali s dalekosežnim učinkom. Indoš, naime, opisane postupke kategorizira kao „humano popravlanje i prikupljanje“ naspram kapitalističkoga potencijalno uništavačkog popravlanja (Indoš u Munjin, 2018.), a među ostalim koristi i za oblikovanje specifičnoga glazbenog jezika te pomak recipijentske spoznaje od misaone prema osjetljivoj (Žugić Borić, 2025).

<sup>12</sup> Među ostalim u ZKM-u je postavio *Neprijatelja naroda* H. Ibsena (premijera 6. veljače 2021.), u HNK-u Ivana pl. Zajca adaptaciju romana *Fahrenheit 451* R. Bradburyja (premijera 3. prosinca 2021.), u GDK-u Gavella *Kozmičke žonglere* K. Mesarića (premijera 27. listopada 2023.), a u Budvi, Skoplju, Beogradu (2025.) i Ljubljani (2026.) režira *Život provincijskih plejboja nakon Drugog svjetskog rata* D. Jovanovića.

<sup>13</sup> Penović primjećuje i tematski kontinuitet među pojedinim predstavama što dijelom objašnjava i vlastitim pozivom dramaturga jer „uvijek kreće iz priče“. Primjerice, predstavu *Tužan pogled u prazan takujin* koju je ostvario s članovima ansambla HNK-a u Splitu (premijera 6. srpnja 2024.) po njezinu dovršetku prepoznaje kao svojevrsni tematski nastavak *Katalonca* jer se obje radnje odvijaju prije određene „kri-ze“, progovaraju o svojevrsnoj otuđenosti i predstavljaju likove koji bi mogli biti isti, ali u različitim životnim fazama (Penović u Kačić Rogošić, 2024).

u potpunosti nastaje tijekom trojtjednih pokusa na temelju redateljeva prijedloga početne situacije i likova. *Katalonac* se rahlo temelji na Penovićeveu dramskome tekstu, iako je potonji puno kraći od onoga kojega se izgovara na pozornici. Premda se ne najavljuje kao autorski projekt, već adaptacija Kafkinoga predložka, *Proces Kafka* idealno zaključuje ovaj niz jer Penović samostalno drammatizira roman, ali autorski tim koristi fragmentiranost i nedovršenost Kafkina djela kako bi ga slobodno i po potrebi „nadopisivao“ (Penović u Primorac, 2022).

Iako se polazne točke, pa time i količina i vrsta dopremijernoga skupnoga rada koji iz njih proizlazi, razlikuju, njegovo idealno trajanje redatelj procjenjuje na deset do dvanaest tjedana (uz povremene pauze koje omogućuju sazrijevanje i bistrenje odluka), a vrijednost stvorenoga materijala drži – relativnom. Naime, ni kad Penovićev ili Kafkin, izvorno napisani ili adaptirani predložak postoji kao koherentna cjelina, on nije mišljen kao autonomno umjetničko djelo (namijenjeno isključivo čitanju ili potencijalno i scenskome uprizorenju), već samo kao detaljna priprema za rad na predstavi koju se može slijediti s manje ili više stvaralačkoga respekta.<sup>14</sup> Stoga ga ni glumci ne uče nužno napamet, nego čitaju tijekom pokusa i koriste kao polazište za ponovno ispisivanje i dopunjavanje vlastitim riječima kroz konkretne scenske improvizacije kojima redatelj utvrđuje ili sugerira okvir, npr. trajanje, podjelu likova, zaplet, pojedine situacije ili stil koji će istraživati. Pri tome, kako bi rekao Kaprow, „blago prilagođavanje može biti izvrstan modus izvedbe kao i sastavljanje“ (Kaprow u Meyer-Hermann et. al., 2008), ali može doći i do opsežnih izmjena u količini materijala, kompoziciji i žanru. *Proces Kafka*, primjerice, strukturno vjerno prati dramtizaciju, pojedine scene igraju se prema napisanome predlošku, ali ga se i mjestimično ponovo osmišljava te dopunjuje prizorima koji u adaptaciji ne postoje. Primjerice, duga središnja scena u kojoj potraživač bankovnog kredita službenicima banke detaljno demonstrira rad novoga proizvoda (tostera koji se koristi tehnologijom „plavoga zuba“ s funkcijom „nasumično“ koja omogućuje da se u njega stavi kruh, a izvadi bilo što) ne može se pronaći u Kafkinom *Procesu*. S druge strane, *Kataloncu* se pristupa kao „lošem tekstu“ te ga se značajnije skupno revidira. Tako se inkluzivni potencijal didaskalije „vrata od stana (su) otključana i većinu vremena otvorena jer se lagano skupljaju ljudi. Za party. Za proslavu. Za pakicu. Tulum. Zabavu. (...) Ulaze u sve sobe, od svega stvaraju mjesto za sjedenje ili naslanjanje, nije to odmah veliki tulum. Predvečerje je. Ovo je zagrijavanje“ (Penović, 2017), radikalno razvija prerastajući u zajedničku zabavu, na koju su „pozvani“ i gledatelji s pivom kao medijem povezivanja, a različitost ozbiljnoga tona drame se u odnosu prema prilično humorističnoj izvedbi dodatno naglašava prenošenjem u drugi medij te se izvorni monolozi, koji su preuzeti iz teksta, izgovaraju u dvama dugim videoprojkcijama (Penović u Kačić Rogošić, 2025). Nadalje, izvedbeni i jezični tekst, sukreirani tijekom glumačkih pokusa, nikad se zapravo ne zapisuju, niti

<sup>14</sup> Penović nije zainteresiran niti za objavljivanje napisanih tekstova kao dramskih djela, ali dopušta mogućnost da ih jednom objavi kao niz pripremnih tekstova za rad.

u natuknicama, što rezultira „prirodnom selekcijom“ produciranog materijala tijekom pokusa, koji se „sam po sebi prirodno krati bez nekih velikih dogovora“ (Penović u Kačić Rogošić, 2024), ovisno o glumčevu pamćenju, koncentraciji, interesu, trenutku inspiracije ili nekom drugom naizgled proizvoljnom faktoru koji redatelj drži indikativnim. Penović prati veliki broj repriznih izvedbi (ponekad i s pozornice npr. kao scenski tehničar/statist u predstavi *Proces Kafka*), među ostalim i zbog testa realnosti javne izvedbe i suočavanja s publikom (odnosno više različitih tipičnih publika od pretpremijere do repriza) kao sljedećim ključnim čimbenikom u procesu profiliranja slučajne konačne verzije. Tekst se, naime, i nakon premijere mijenja s obzirom na iskoristive slučajnosti koje se javljaju tijekom izvedbi, skupno analiziraju i potencijalno uključuju u buduće djelo pa se pojedine verzije predstave i svojim sadržajem i svojom duljinom mogu značajno razlikovati.<sup>15</sup> Kao cjelina, predstava se u konačnici pohranjuje samo u memoriji kolektiva, ne samo zato što se improvizacije ne prenose najbolje s pozornice na papir i natrag, već i zato što redatelj smatra da nema potrebe „pamtiti točnu rečenicu, već samo funkciju te rečenice“ (Penović u Kačić Rogošić, 2024) u odnosu na prethodnu i sljedeću scenu i njezino opće značenje.<sup>16</sup> U zapamćeni i ponavljani tekst predstave, stoga, ulaze elementi, poput teme, trajanja pojedine scene, dramaturške strukture s nizom dramskih situacija, „ulaznim“ i „izlaznim“ replikama te odnosima među likovima, dok su elementi, poput cjeline izgovorenoga teksta, scenskoga pokreta, rekvizitarija ili čak korištenoga prostora potencijalno proizvoljni. Predstave, doduše, nisu planirane kao djelo u nastajanju, niti se proizvoljnost izvedbe artifično održava pa s većim brojem pozoričnih realizacija svi njihovi elementi polako mogu postati utvrđeni. Ipak, predmeti kojima se bave ili ih nagovještavaju, poput različitih „izgubljenih generacija“, nepotizma, lažnog poslovanja i birokratskih apsurdna, uvijek se inicijalno podređuju opisanoj suptilnoj, luksuznoj, grotesknoj, a ponekad i otvoreno „šlampavoj“ igri kolektiva na pozornici te zadržavaju njezine tragove. Tako, među ostalim i u duhu djelovanja Allana Kaprowa, bitna vrijednost Penovićeva kreativnog pristupa postaje živi proces, kontinuitet transformacija koje se dijelom odvijaju i pred nama i u kojima smo pozvani sudjelovati dok kolateralni apsurdni humor, po kojemu je redatelj poznat, služi, rekla bih, kao naznaka pozitivnog prefiksa ili sugeriranog stava koji bi svjedok ili sudionik po mogućnosti trebao zauzeti. Riječima Ivana Penovića, „te su predstave poligon (...) susretna točka mišljenja ljudi koji su se dogovorili razgovarati o istoj stvari (...) i provoditi neku dramsku radnju koja cijelu stvar čini gledljivom“ (Penović u Kačić Rogošić, 2024).

<sup>15</sup> Redatelj navodi kako su početne verzije predstava *Katalonac* i *Flex* dvadesetak minuta dulje od onih koje se smatraju „finalnima“.

<sup>16</sup> Tu praksu napušta jedino iz praktičnih razloga npr. kad predstavu radi u institucionalnom kazalištu kako bi se ubrzao proces rada ili zbog toga što je neće nužno moći sam obnavljati pa je transkript potrebno ostaviti inspicijentu, no ni tada ne nastoji sačuvati „najuspješniju“ varijantu teksta, već „samo uzme reprizu i prepíše“ (Penović u Kačić Rogošić, 2024.).

## Literatura:

1. (2025), Kazališna alkemija: autorski projekti, tribina (Brajša, R., Nikolić, R., Kovačić, J., Penović, I., Pletikosa, A., Čelić, E., Stojaković Olenjuck, A.), SPID/HNK Split, 27. travnja.
2. Baugh, Christopher (2006), Brecht and stage design: the Bühnenbildner and the Bühnenbauer. U: P. Thomson i G. Sacks (ur.), *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge: Cambridge University Press, str. 259-277.
3. Fazekas, Ana (2019), Boys, Boys, Boys: homosocijalna macho (anti)utopija Katalonca. Ivan Penović: Katalonac, Teatar &TD. *Kazalište*, XXII, 78, str. 20-25.
4. Fazekas, Ana (2020), „Enfants terribles i afirmacija besmisla“. <https://kulturpunkt.hr/kritika/enfants-terribles-i-afirmacija-besmisla/> (7. svibnja 2025.).
5. <https://www.hadivadlo.cz/en/dramaturgie/sezony/sezona-47/> (5. svibnja 2025.).
6. <http://itd.sczg.hr/events/penovic-katalonac/> (15. svibnja 2025.).
7. <https://trend.com.hr/2024/01/31/ekipa-kunst-teatra-gostuje-u-karlovackom-zorin-domu-s-nagradivanom-predstavom-flex/> (1. kolovoza 2024.).
8. <https://www.vecernji.hr/kultura/proces-kafka-redatelja-ivana-penovica-u-teatru-td-1448577> (27. svibnja 2025.).
9. Kačić Rogošić, Višnja (2024), Razgovor s Ivanom Penovićem, 28. kolovoza (neobjavljeno).
10. Kačić Rogošić, Višnja (2025), Razgovor s Ivanom Penovićem, 20. svibnja (neobjavljeno).
11. Kurelec, Tomislav (2020), Predstava koja je atraktivno započela a zatim se posve izgubila, <https://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=2881> (8. svibnja 2025.).
12. Meyer-Hermann, Eva; Perchuk, Andrew; Rosenthal, Stephanie, ur. (2008), *Allan Kaprow – Art as Life*. Los Angeles: Getty Research Institute.
13. Munjin, Bojan (2018), Damir Bartol Indoš: Uvijek zasuzim zbog načina na koji se raspala SFRJ, <https://www.portalnovosti.com/damir-bartol-indsos-uvijek-zasuzim-zbog-nacina-na-koji-se-raspala-sfrj> (8. svibnja 2025).
14. Munjin, Bojan (2021), Estetika smeća, <https://www.portalnovosti.com/estetika-smeca> (6. rujna 2024.).
15. Novak, Tena (2018), Katalonac: Izvrsna satira zamaskirana u zabavnu i neobaveznu predstavu, <https://ziher.hr/katalonac-teatar-itd/> (5 svibnja 2025.).
16. Pecková Černá, Martina; Danzer, Matouš, ur. (2023), *Rare Czechs: Contemporary Performing Arts Within and Beyond in the Czech Republic (2019–2023)*. Prag: Institut umění – Divadelní ústav.
17. Penović, Ivan (2017), *Katalonac*, neobjavljeno.
18. Primorac, Branka (2022), Volim posegnuti za rješenjima iz spektra znanstvene fantastike ili alternativne povijesti. Intervju: Ivan Penović. *Hrvatsko glumište*, <https://hrvatskoglumiste.hr/voli-posegnuti-za-rjesenjima-iz-spektra-znanstvene-fantastike-ili-alternativne-povijesti/> (14. svibnja 2025.).
19. Seitz, William C. (1961), *The Art of Assemblage*. New York: The Museum of Modern Art.

20. Turner, Cathy; Behrndt, Synne K. (2008), *Dramaturgy and Performance*. Houndmills i New York: Palgrave Macmillan.
21. Whiteley, Gillian (2011), *Junk. Art and the Politics of Trash*. London i New York: I. B. Tauris & Co. Ltd.
22. Žganec-Brajša, Leon (2018), Zabavljanje do opće izmorenosti, <https://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=2549> (9. svibnja 2025.).
23. Žganec-Brajša, Leon (2020), Humorni apsurd birokratskih banalnosti, <https://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=2847> (1. kolovoza 2024.).
24. Žugić Borić, Anamarija (2025), *Od Rap opere 101 do Opere industriale – dramaturgije glazbe i zvuka u hrvatskom kazalištu 1991.–2020*. Doktorski rad. Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.

### **Find, Rearrange, Improve: Creative Process and its Manifestations in the Work of Ivan Penović**

#### Summary

The article is focused on a series of successful and popular theatre performances (*Catalonian*, 2018, *Flex*, 2019, *Process Kafka*, 2020) by Croatian theatre artist of the younger generation, Ivan Penović. When working on those performances, Penović, who has a degree in dramaturgy, takes over several creative positions (director, author of the written text or video) but develops performances with the help of the performers through procedures which connect a dramatized template or the written play with the elements of devising. Inspired by the practice of assemblage and its aesthetic and ecological implications, the text focuses on individual aspects of the original co-authorial creative process, which Penović practices with his permanent collaborators. Procedures such as co-creation of the linguistic text during rehearsals, intentional relying on memory during the reconstruction of the performance text or the use of the found, finished and rejected material are reflected in the flexibility of the performance within the fixed and repeatable dramaturgical composition, „meaningless“ scenic dialogues, „raw“ acting and disharmonious visual segment of the performance which is why the work of Ivan Penović is sometimes described with the syntagm „aesthetics of trash“ (B. Munjin).

**Keywords:** Ivan Penović, creative process, assemblage, *Catalonian*, *Flex*, *Process Kafka s Kafka*

Dr. sc. Višnja Kačić Rogošić  
Filozofski fakultet, Sveučilište u Zagrebu  
Ivana Lučića 3, 10000 Zagreb  
[vrogosic@m.ffzg.hr](mailto:vrogosic@m.ffzg.hr)