



**“Autoriranje”: pregovaranje vlastitosti i vlasništva tijekom *autorske izvedbe***

Nataša Govedić

Jesmo li prilagodili oči tako da konačno shvatimo  
kome pripada vlasništvo nad pojmom tame?  
Što me podsjeća da tama nije ni boja ni ljudsko stanje.

Michelle Whittaker, *Sloboda od straha*, 2018.

Jedno od najosjetljivijih pitanja u kazalištu kao duboko komunalnoj umjetnosti sigurno je pitanje autorstva. Tijekom svake probe, ideje su testirane i prezentirane zajednički, razvijane ne samo u službenom kontekstu interakcije između glumaca i glumaca ili pak glumačkog ansambla nasuprot pisca, redateljice, dramaturginje, kostimografa i scenografa, nego i u čitavom nizu neformalnih reakcija, koje prate diskusijski prostor prije i nakon proba, kao i široki radijus raspravljanja teme, uloga ili nekih drugih aspekata zajedničkog rada kroz susret s „vanjskim“ socijalnim grupama u kojima se sudionici kazališnog procesa kreću. Mnoge predstave nastavljaju puniti svoj „receptijski koš“ i nakon premijere, opet ne samo i ne primarno kroz pisanje kritičara, nego i kroz specifične reakcije publike pred kojima se predstava igra iz večeri u večer. Mogli bismo stoga reći da kazališni proces, čak i onda kad sve instance koje u njemu sudjeluju imaju vrlo jasnu viziju oko toga kamo žele dospjeti, nipošto nije proces *sustavne kontrole* sadržaja, nego njegove komunalne i često anonimne razmjene, arbitrarnog gomilanja i testiranja različitih rješenja, postepenog evaluiranja i selektiranja, kao i neprestanog preoblikovanja i nadopunjavanja.

Znamo li do koje je mjere kazališna kreacija nužno kolektivna kreacija, zašto onda i dalje negujemo kultove *autorskih* predstava i *autorskih* filmova? Zašto nam je i nakon svih teza o tekstu kao multipnosti u njega ugrađenih jezičnih redakcija i kultura na koje se oslanjamo i iz kojih crpimo čitalačko značenje (Barthes, 1977: 148) još uvijek bitno pojedinačno autorskog

brendiranje, a ponekad i autorsko fetišiziranje izvedbenih proizvoda? Je li razlog samo u produkcijskoj prinudi pretvaranja umjetnosti u „robu s potpisom“ ili u neponištivoj, romantičarskoj žudnji za unikatnim bardovima kreacije? Ili je potreba za pojedinačnim ili individualno istaknutim autorstvom ujedno i potreba za prepoznavanjem stilskih granica i koherencijski principa nekog iskaza? Michel Foucault (1984: 103) odgovorio je Rolandu Barthesu na utjecajnu teoriju o „smrti autora“:

Ako pojedinac nije autor, što da onda radimo sa stvarima koje je rekao i napisao, ostavljenima u tekstovima ili odaslanima prema čitateljima? Nisu li to zapravo djela? Što da, primjerice, radimo sa De Sadeovim pisanjem prije no što je proslavljen kao autor? Jedva da ćemo im posvetiti veću pozornost negoli običnoj hrpi papira na kojima je bez prestanka razotkrivao svoje zatvorske fantazije.

Za Foucaulta, autor nije ni „skribomanska“ ni biografska iluzija sveopće jezične komunalnosti ljudskog izražavanja. Prema Foucaultovskoj analizi, autor je konkretna, funkcionalna odrednica teksta. Autor je niz kriterija unutarnje organizacije ili manipulacije „konačnim odlukama“ oko nekog formalnog ili sadržajnog aspekta iskaza. Premda je tekst, kao i svaki iskaz, kontinuirano otvoren različitim oblicima recepcijskog testiranja i interpretiranja, Foucault poriče da „pogled izvana“ poništava „koherenciju iznutra“. Autor, dakle, čuva temeljni organizacijski princip nekog teksta, neke izvedbe ili nekog skupa iskaza (usp. Burke, 1989 i Gallop, 2011). Autor je osnovna razlikovna funkcija.

## II.

Osnovna, dakle uporna i izdržljiva.

Znakovito je da se suvremeni kazališni redatelji već stotinjak godina ne oslanjaju primarno na autorske *tekstove*, ali zato i dalje rade *autorske* projekte. Tako je i sa samim začetnicima kolektivnog pristupa scenskom autorstvu. Erwin Piscator i njegova marksistička ideologija osnaživanja proleterijata raskidaju s privilegiranim individualizmom autorske kreacije dramskog teksta, kao što se odmiču i od favoriziranja psihologije pojedinačnih likova, inzistirajući na političnosti zajedničke ili suautorske pripreme predstave. Piscator uspostavlja blisku suradnju dramaturga, redatelja, scenografa i izvođača oko konačnog skripta, kao i na zajedničkoj montaži različitih medijskih fragmenata (primjerice u legendarnoj režiji *Švejka*, na

kojoj Piscator surađuje i s Brechtom i sa karikaturistom Georgeom Groszom). Iz posve drugih razloga, ali također tijekom tridesetih godina prošlog stoljeća, Jacques Copeau i njegova metoda *création collective* također se oslanja na nove oblike autorskih praksi kroz trostruku iskaznost glumačkog tijela, glumačke mašte i glumačke improvizacije. Piscator i Copeau gotovo su istovremeno uspostavili dramaturške principe istraživačko-izvedbenog, a ne tekstem “determiniranog” rada na autoriziranju izvedbi, s naglaskom da će *svaka* izvedba nužno raditi na “prijevodu” jezičnog materijala u scenski materijal i da je potpuna iluzija očekivati u kazalištu da ključnu ulogu ima dramski tekst. Izvedba mora uspostaviti ishodišta u vlastitom, “nezapisanom”, postliterarnom, intemedijalnom istraživanju. To ne znači da nam “ne trebaju” literatura i dramski tekst, nego da ih ne možemo shvaćati kao *konačni i zatvoreni opseg* izvedbenog autorstva. Pri tom ostaje činjenica da literatura povijesno ima najdulje iskustvo s različitim vrstama jezičnoperformativnog, koliko i reformatorskog autorstva.

Naslijeđe ovih intervencija u kazališnim politikama autorstva veoma je kompleksno i zbog svoje opsežnosti ne može biti predmet ovog izlaganja, ali činjenica je da “autorski projekt” nastavlja i tijekom dvadesetog i tijekom dvadesetiprvog stoljeća trajati u kazalištu kao metoda u kojoj okupljena grupa stvaraoaca ulazi u pripremu predstave bez čvrstog oslonca na dramski ili bilo koji socijalni tekst, sa spremnošću generiranja i iskušavanja čitavog niza i osobnih i medijski posredovanih tekstova, često i bez unaprijed određene teme (posebno onda kad je autorski projekt sinonim za institucionalnu *carte blanche* predstavu), ali svakako s grupom suradnika u kojoj će gotovo svaki član ekipe imati utjecaja na konačnu dramaturgiju izvedbe. Autorstvo unutar sintagme “autorskog projekta” stoga u idealnom slučaju znači da će predstava svjesno “razvlastiti” sve prethodne autorizacije kolajućih socijalnih iskaza, dinamizirati i javno reflektirati kako političke, tako i intimne skriptiranosti svojih sudionika, odnosno stupiti u otvoreni proces izvedbenog “brisanja i ispisivanja” nove društvene kartografije umjetničkog iskustva.

U manje idealnom slučaju, autorski projekt može biti samo metodologijska maska za izrazito tradicionalne pristupe centralističkom odlučivanju tijekom stvaranja predstave kao **glumljenog kolektivizma**, kao i za redateljsko prisvajanje glumačkih materijala pod maskom njihove “kontrola”. Nije se, naime, baš tako lako primaknuti kolektivnom autorstvu. Čak i onda kad to deklariramo kao vlastiti cilj, moguće je da grupa ostane stvaralački zatvorena. Kako to izbjeći?

### III.

Modelno su nam zanimljivi kazališni autori kao Oliver Frljić, budući da ne falsificiraju proces kolektivnog re/skriptiranja društvenih obrazaca u kazalištu i oko toga ne provode nikakvu dodatnu mistifikaciju, odnosno ne koriste egidu „autorstva“ da bi prisvojili tuđe uplive u predstavu. Naprotiv, kao i Piscator, Frljić će potaknuti članove svog ansambla na što veći rizik *vlastitosti* u procesu istraživačkog rada i otvoreno će govoriti o tome da treba emancipirane suradnike, a ne sljedbenike. Bit će glumaca koji i danas na ovakav zahtjev reagiraju zbunjeno i defanzivno, smatrajući da ne mogu biti i pisci i dramaturzi i izvođači vlastitih scenskih materijala, ali bit će i glumaca koji objeručke prihvaćaju dodatne mogućnosti scenskog suautorstva, upravo u suradnji s Oliverom Frljićem razvijajući svoju scensku samosvijest. Utoliko je Frljić primjer suvremenog redatelja koji potiče glumca (baš kao i gledatelja) prema što većoj građanskoj i umjetničkoj artikulaciji vlastitih stavova, stilova i kriterija izvedbe. U intervjuu za *Peščanik* s Heni Erceg (26. 9. 2013), Frljić jasno formulira svoja očekivanja od glumaca:

Neki apriori ne žele raditi sa mnom jer se ne slažu s mojim političkim stavovima. S nekima ja ne želim raditi jer ne mogu njihovo umjetničko djelovanje odvojiti od njihovog cjelokupnog društvenog (ne) djelovanja. Uz to, kod mene ljudi često i izlaze iz podjele. Ponekad je razlog tome moja redateljska metodologija koja nema puno veze s onim što se uči na akademijama. U tom radu glumci jednostavno shvate da raspoložu s golemom zalihom nepotrebnih vještina koja, u kazalištu kakvo pokušavam raditi, postaju samo balast. Pokušavam ih također konfrontirati s načinima na koji je u okviru njihove profesije uvjetovana i programirana njihova percepcija svijeta. Glumac uvijek pokušava izgraditi dramski lik, postaviti se u dramsku situaciju i pri tom gotovo nikada ne reflektira ideološku bazu takvog kazališta. To je kazalište koje se zadovoljava neproblematičnom reprezentacijom svijeta u kojem živimo, to je kazalište u kojem se sukob može događati samo u fikcionalnoj situaciji među fikcionalnim likovima, a nikada na relaciji između kazališta i publike ili kazališta i centara političke moći. To je kazalište koje bi radije servisiralo želje svojih gledatelja, nego kultiviralo jednu novu publiku. I, naravno, kad se napadnu fundamenti tog i takvog kazališta, kad se počne prokazivati njegova ideološka baza, kad se glumcu počne osvješćivati njegova instrumentaliziranost i stavi pred njega zahtjev da aktivno misli i u datom okviru artikulira svoje mišljenje – mnogi pobjegnu glavom bez obzira. Jer kazalište je kod nas

jako rijetko mišljeno kao prostor društvene odgovornosti. (...) Sva naša društva su sazdana na kombinaciji nacionalne mitomanije, pljačke društvene imovine izvršene pod egidom nacionalnih interesa, samoporicanja i duhovne devastacije. Ona pate od kroničnog nedostatka kritičke autorefleksije. U onom trenutku kad se kritička autorefleksija ipak pojavljuje, pokreću se različiti mehanizmi koji pokušavaju diskvalificirati vrijednost takvih glasova.

I baš kao što je Gavella profesiju redatelja smatrao prije svega vrstom kritike, Frljić proširuje zahtjev **autorstva kao principa kritičnosti** i prema profesiji glume. To je u Hrvatskoj, predvidljivo, „uznemiravajuća“ izvedbena orijentacija, za mnoge sumnjivo neobazriva prema tradicionalnom sustavu kazališne autorizacije. Čak će i glumački doajen poput Pere Kvrgića (*Novosti*, 24. 9. 2012) sumnjati u ovakvu politiku izvedbe, više strepeći od „isprazne“ instrumentalizacije glumca, nego prepoznavajući u Frljićevim izvedbama zahtjev izgradnje glumca kao autora, sa svim respektom prema glumačkom građanskom i umjetničkom znanju. Kvrgić (ib.):

Glumac je danas izvođač, izvođač radova (*smijeh*), kao građevinar. Režiser je preuzeo ingerenciju autora, koji se mijenja, dodaju se tekstovi, oduzimaju i bacaju. Promatranje životnih detalja jako je važno, jer kažu: “Bog je u detalju i đavo je u detalju.” Preko detalja se otkrije osoba i tako sam ja pristupao. I onda sam u detalju otkrivao pojedine osobe i unosio ih u uloge. Danas glumac služi režiseru kao izvođač radova ili kao njegov rukopis.

Ali ne samo „danas“, dodala bih, nego od početka 20. stoljeća; od pojave takozvanog „redateljskog kazališta“ (usp. Senker, 1984), koje politički podrazumijeva glumca u poziciji poslušne marionete, nadmarionete ili naprosto scenskog znaka kojim redatelj upravlja po vlastitom nahođenju. Već prva grupa autorskih redatelja (Meiningen, Antoine, Appia, Craig, Reinhardt itd.) uspostavila produkcijsku hijerarhiju prema kojoj redatelj *instrumentalizira* svoj “građevni materijal”, odnosno djeluje kao glavni, Prvi (incijatorski) i Posljednji (sintetizirajući) autor; ključna „prevodilačka“ spona između pisca i ansambla; autoritet zadužen za viziju kompletne predstave, nesklon mogućnostima kolektivne valorizacije i revalorizacije umjetničkog odlučivanja.

Problem s institucijalizacijom redateljske profesije, međutim, dovodi do toga da mnogi “diplomirani redatelji” takozvanog redateljskog kazališta nemaju ni karizmatičnost pionira ove profesije, ni scensku erudiciju, a nisu ni naročito analitički predani radu oko izabrane teme, pri

čemu ih njihova redateljska **funkcija** (simetrična Foucaultovu shvaćanju spisateljske funkcije) *a priori* ovlašćuje za “primarno kazališno autorstvo” ili režiju, tobože neupitno „nadglednu“ svim ostalim scenskim profesijama i stabilnu u svojoj egzekutivnoj moći.

U praksi, mnogi redatelji ne samo da nemaju veličanstvenu *misiju i viziju*, nego nemaju ni vještine dijaloške komunikacije s ansamblom. Kako veli prvak britanske glume John Gielgud (1997: 28-39) u svojem tekstu o režiji *Hamleta*, potrebno se probiti i kroz gomile stručne literature o teatru i kroz opetovano vraćanje iskušavanju izvedbenih mogućnosti na sceni, ukoliko želimo postići inscenaciju koja nije površna. Zapravo je svejedno jesmo li u toj posvećenosti istraživanju “karizmatični” ili “neupečatljivi”. Bitno je da pristanemo na autorstvo kao stalnu akumulaciju znanja i pokušajnog iskustva, bez kojih nema nikakve „formalne“ ili „podrazumijevajuće“ funkcije redateljskog autoriteta. Autor u kazalištu, svejedno je li u pitanju redateljska, dramaturška, glumačka, glazbena, plesna, scenografska, kostimografska, rasvjetna ili lutkarska domena autoriziranja izvedbe, ima obavezu iz probe u probu stvarati polje najaktivnije moguće „zajedničke percepcije“, i to ne samo s okupljenom scenskom ekipom, nego i s prethodnim teatrološkim sugovornicima, kao i sa iskustvom zajednice kojoj se obraća. Kad bi postojao, glagol „autorirati“ nikako ne bi značio samo „odlučivati“ ili „predvoditi“, nego i stalno iznova *pažljivo slušati* suradnike i *sumnjati* u uvriježene društvene protokole, produbljivati njihovu refleksiju i scenski predlagati alternativne, ne-samo-mimetičke jezike. Kako veli Piscator (1980: 186) u *Političkom teatru*: “U naturalizmu nema ničeg revolucionarnog. (...) To je metoda koje ne može dalje od toga da nam izloži stanje. I onda krici očaja dolaze na mjesto mogućih odgovora na postavljeni problem.”

Pretpostavka ovog teksta je da kolektivno autorstvo ima potencijal biti političnijim od takozvanog singularnog autorstva, jer već i samo raskidanje s ideologijom primata pisca ili primata redatelja (kao povijesnih Napoleona kazališne produkcije) dovodi do revalorizacije iskaza na sceni. Čim ansambl djeluje kao suautorska grupa “scenskih etnologa”, dolazi do proboja “konvencionaliziranosti” i socijalne i dramske situacije. Čak je i u ekonomskom poimanju kreativnog vođenja naglasak na inteligenciji i ponovno socijalnoj perceptivnosti *čitave grupe*, a ne usamljenog pojedinca (usp. Sawyer, 2007), premda je na pozornici biznisa cilj proizvesti umjetničku robu koja postiže i najbolje prodajne cijene.

#### IV.

Kako umjetnost nužno zahtijeva različite oblike autorske discipline i posvećenosti, vrijedi navesti i primjene u kojima dolazi i do njihove zlorabe ili *podvrgavanja* kao implicitnog organizacijskog principa rada na zajedničkoj predstavi. Čak i pojedini nezavisni redatelji lijeve političke orijentacije, kao Borut Šeparović (osnivač i voditelj skupine Montažstroj), zahtijevaju od svih sudionika projekta vrlo konzervativno podvrgavanje redateljskom predvodništvu, do te mjere stabilno i neupitno da će pojedine Montažstrojeve izvedbe čak i javno izložiti Šeparovićevu ljutnju oko osobnog neslaganja s (bivšim) članovima ansambla. Premisa da je “sve javno” u procesu rada korištena je kao mjera pritiska, jer svaki e-mail može postati javnim ako dođe do sukoba i svaka snimljena proba može postati materijal otvoren kasnijem pogledu javnosti. Šeparovićevi izvođači često pristaju na ovaj rizik nesmiljenog gubitka privatnosti tijekom participacije u projektu, ali takav princip rada na predstavi bitno povećava stres samog istraživanja, jer svaki sudionik procesa prolazi i kroz kontinuirano dodatno monitoriranje vlastite motiviranosti i ideologijske podobnosti, a i kroz različite oblike autocenzure. Ogorčenost redatelja na istupanje pojedinih izvođača iz podjele, što je prezentirano kao oblik profesionalne izdaje (čemu sam svjedočila, primjerice, u javnoj izvedbi Montažstrojeve predstave *Budućnost je sada* uprizorene u Hrvatskoj gospodarskoj komori), u finalnoj fazi rada postaje vrsta javne kazne, što ponovno ne bih povezala s kolaborativnom inteligencijom. Ovakva vrsta otvoreno nadzorno-kaznene radne etike, u kojoj si redatelj uzima za pravo javno koriti svoje bivše suradnike zbog razilaženja u pristupima (doduše, predstava je puna gorkog prijekora i na račun vlasti i na račun pasivnosti publike), paradoksalno dovodi do slabljenja i kritičkog i reformatorskog potencijala predstave, odnosno do prevlasti deklarativnog moraliziranja. Šeparović će time demonstrirati i vlastitu političku rigidnost i redateljsku anksioznost oko vlasništva nad izvedbenim materijalima i odlukama, što će biti u jakom kontrastu s temom istraživanja novih oblika upravljanja bilo kakvim zajedničkim dobrom, čime se formalno bavi predstava *Budućnost je sada*. Čini se, stoga, da način komunikacije unutar kazališne grupe bitno određuje i kako ćemo doživjeti sadržaj izvedbe – jedna je stvar zagovarati socijalnu državu kao političko uvjerenje, ali tu vrstu zagovora onda mora potkrijepiti i uvažavalački odnos među ljudima koji pripremaju predstavu, inače kazališna tema „ukidanja vlasništva“ djeluje parodijski u odnosu na socijalnu strukturu njezine izvedbe.

## V.

I na razini klasičnih institucija, zajedničko autorstvo sve se češće oblikuje kroz „primarno sakupljanje scenskih materijala“ (najčešće glumačkih improvizacija), da bi se prema datumu premijere ipak priklonilo pojedinačnom autorstvu ili osobnoj estetici redateljske osobe koja potpisuje projekt, a ne o pažljivo prodiskutiranim i uvažanim potrebama ili prioritetima donositelja glumačkih materijala. Tako godinama rade redatelji Bobo Jeličić i Saša Anočić, obojica izbjegavajući u popisu autora bilo kojega od svojih redateljskih projekata potpisati glumce kao autore, premda su glumci (u oba slučaja) uistinu koncepturalni, stilski i performativni tvorci prizora koji se izvode.

To znači da etiketa „autorski projekt“ može značiti skriveno i/ili politički minorizirano glumačko autorstvo, odnosno stav da redatelj u konačnici *pregledava i posvaja* glumački generirane materijale te da ima pravo opozvati bilo koje predloženo glumačko rješenje, sve dok ne dođe do glumačkih sekvenci koje smatra „nužnima“ za *svoju* predstavu. Drugačije rečeno, „autorski projekt“ može značiti redateljsko apropriranje rada glumačkih kolega pozivanjem na konzervativnu pretpostavku „primarne“ redateljske institucionalne i političke moći, slično kuratoru koji osmišljava izložbu, ali ne zato da bi predstavio određene konkretne radove vizualnih umjetnika, nego da bi oko svog estetičkog tumačenja njihova rada postavio neki specifični interpretativni okvir.

Znači li to da se i u izvedbenim i u vizualnim umjetnostima *više vrednuje* interpretativni ili konceptualni potpis uprizorenja, negoli pojedinačne tehnike i umjetnički stilovi koji čine sadržaj navedenog reprezentacijskih „potpisa“?

Upravo suprotno. Povijest vizualnih umjetnosti dobar je primjer stalnog međusobnog političkog zrcaljenja između okvira i sadržaja, odnosno načina na koji autor postaje vlastiti kurator, kao što i kurator postaje vlastiti autor. Kuratorstvo ili reprezentacijski okvir umjetničke prakse, inače na mnogo razina usporediv i s režijom, dosljedno priznaje primat autorstva umjetniku, a ne uredniku. Terry Smith (2012: 102-103):

Unatoč recentnom i zasluženom slavljenju nezavisnih kuratora kao što su

Harald Szeemann, Rene Block, Pontus Hulten, Kynaston McShine plus nekoliko nezavisnih kritičarki kao što je Lucy R. Lippard, zaslužnih za uprizorenje revolucionarnih izložbi tijekom sedamdesetih godina prošlog



stoljeća, povijesni arhivi pokazuju da je izložbenoj praksi radikalnog kuratorstva prethodila, baš kao što ju je potom i naslijedila, praksa u kojoj kontrolu nad osmišljavanjem izložbe imaju sami umjetnici.

I baš kao što će glumci tijekom dvadesetog stoljeća sve češće tražiti priliku da igraju izvan kazališnih zdanja, ulazeći u edukacijske i medicinske institucije te dijeleći svoj zanat s amaterskom i građanskom publikom kao vrstu vježbanja zajedničkog javnog glasa (usp. Govedić, 2004), tako će i likovni umjetnici u istom periodu izboriti priliku da izlažu u nemuzejskim prostorima, dovodeći u pitanju ideologiju “kontrola institucionalnog mjesta” kao političke kontrole značenja. Pokazat će se da okvir nikad nije “iznad” sadržaja, kao što ni redatelj/kurator nikad nije “iznad” glumca ili kipara.

## VI.

Kritičko reformiranje koncepta kolektivnog autorstva u teatru (usp. Govedić, 2015: 206-242) povezano je i sa slabljenjem statusa primata literarnog predloška kao sidrišta izvedbe. Od Artauda i Brechta prema Beckettu i Richardu Foremanu, „tekst“ je sve više partitura izvedbenih akcija (s preciznijim odrednicama za socijalne kostime, maske i svjetlo nego za psihološko udubljanje glumca), negoli *biblija* propisanih jezičnih sadržaja. Na mjesto teksta stupa zbirka scenskih zadataka, koja sama po sebi ne traga za klasičnom hijerarhijom prema kojoj su pisac i redatelj uvijek iznad glumca i ostatka izvedbene kazališne ekipe, nego za istraživanjem pojedinačnih tragalačkih senzibiliteta i uvažavanjem različitih upliva svih članova kompanije. Primjerice, Beckettovi kratki komadi *Breath* (1969), *Act Without Words I* (1956) te *Come and Go* (1965) zaokupljeni su onime što autor paradoksalno imenuje “Nema se što izraziti, ništa čime bi se izrazilo, ali postoji obaveza da se izrazimo” (Beckett, 1949: 98). U ovoj je formulaciji eksplicitno proglašeno poništenje ne samo ideologije autorstva, nego i fenomenološkog iskustva subjektivnosti, odnosno stav da “kolektivno autorstvo” ili *volja za izrazom* ima izravne veze s implicitnom i eksplicitnom kolektivnošću “zajedničke kuće” samog jezika, koji, pak, kola komunikacijskim kanalima bez ikakve potrebe za autorskim atribucijama.

Pri tom je upravo Samuel Beckett autor koji i te kako striktno propisuje načine igranja svojih komada, poprativši 1984. godine *Kraj igre* ovim riječima: „Svaka produkcija *Kraja igre* koja ignorira moje scenske upute je za mene apsolutno neprihvatljiva. Moja drama zahtijeva praznu sobu i dva mala prozora. Američki repertoarni teatar nije se obazirao na moje upute i odgovoran je kompletnu parodiju mog komada. Tko god da imalo mari za ovo djelo, ne može a da ne

ostane zgrožen nad ovakvim ponašanjem“ (cit. prema članku Vanesse Badham iz *The Guardian*, 6. 4. 2015). Zgroženost? Zbog toga što scenska akcija nije egzaktno muzeizirana i značenjski mumificirana? Slavna britanska redateljica Deborah Warner dobila je 1994. godine doživotnu zabranu na autorska prava igranja Beckettovih tekstova jer nije poštovala autorove scenske upute za *Footfalls* (ib.). Redatelj i teatrolog Phillip Zarrilli na predavanju posvećenom Beckettovim tišinama, održanim na zagrebačkoj Akademiji dramske umjetnosti 18. travnja 2018. godine, također je naglasio da unutar Velike Britanije i danas (gotovo trideset godina nakon Beckettove smrti) vlada iznimno stroga kontrola i zakonska zabrana igranja Beckettovih komada izvan vizualnih i akustičkih parametara koje propisuje originalni tekst.

No je li na taj način zbilja zaštićeno „autrostvo“?

Ili samo autorova paranoja oko tuđih intervencija?

Jonathan Kalb kao priređivač zbornika *Beckett in Performance* (1991: 150): „Iz perspektive suvremene izvedbene teorije, Beckett je utjelovljene redateljske noćne more, Banquov duh koji zastupa Autora, premda je Autor trebao biti smrtno ranjen već krajem devetnestog stoljeća i definitivno mrtav od Artauda nadalje“. No isti citat govori nam da je redateljska kreacija često uzrupatorska figura nalik Macbethu, budući se njezina noćna mora javlja upravo u liku neponištenog dramatičareva autorstva. Duh pisca progoni i redateljsko i glumačko kazalište, s dobrim razlogom: pisac također zaslužuje udio u grupnom autorstvu kolektivne izvedbene kreacije. Istovremeno, povijest beskonačne serije „nečuvenih“ apropiacija i adaptacija Shakespeareovih tekstova od sedamnaestog do dvadesetiprvog stoljeća, Hamleta bez Hamleta i Macbetha bez Banqua, nasuprot Beckettovoj strogoj kontroli izvedbe, dokazuje da autorstvo nad dramama *profitira* od „uzurpatorskih“ intervencija, odnosno bolje podnosi kršenje zadanih okvira, nego njihovo „otvrđnjivanje“.

## VII.

Mnoštvo paradigmatičkih redatelja kasnog dvadesetog stoljeća nije, međutim, više intenzivno usredotočeno na pregovaranje s dramskim tekstom (bilo u smislu redukcije, ekspanzije ili eliminacije jezika), nego se prvenstveno bavi proizvodnjom i autorskom kontrolom scenske slike. Robert Wilson, Romeo Castellucci, Robert Lepage – svaki je od njih uspostavio estetiku osobitog ikonoklazma, jednako koliko i opsesivne ikonofilije, u kojoj slika ima status metafizičke objave i nije je moguće „autorski“ ovlastiti nikako drugačije osim redateljevim

imenom i prezimenom. Znači li to da se autorstvo preselilo iz domene jezika u domenu slike? Je li slika postala „utjelovljene drame“ kako hoće Castellucci (Semenowicz, 2016: 60)?

Slika je svakako postala redateljki „zaštitni znak“, s time da se za status radikalnog autorstva u međuvremenu izborio i pokret, pa govorimo o specifičnim koreografijama ili autorskim poetikama Mercea Cunninghama ili Trishe Brown ili Yvonne Reiner ili Pine Bausch ili Anne-Terese Keersmaeker (i mnogih drugih), baš kao i o plesnim pedagogijama koje inzistiraju na tome da i u sebi i svakom svom izvođaču oslobode unikatnu partituru „neiskušanog“ pokreta. Primjerice, potraga koreografkinje i plesne umjetnice Meg Stuart za originalnim plesnim materijalom izravno je povezana sa sviješću o međusobnom utjecaju i svekolikoj medijskoj trasiranosti/citatnosti kao preduvjetu razvijanja bilo kojeg umjetničkog jezika. Stuart (2008, intervju dostupan na [www. http://sarma.be/docs/1354](http://sarma.be/docs/1354))

Kad god s nekim radite neko vrijeme, ljudi s kojima surađujete

postaju vašim modelima. Ne samo da ih gledate kako donose umjetničke izbore, pri čemu i sami sudjelujete u tim izborima, nego sudjelujete i svim ostalim odlukama – koliko je potrebno proba da bismo oblikovali neko djelo? Kako pripremiti kompaniju za izvedbu? Kako održavati na životu starije izvedbe? Kako provoditi process audicija za plesače? (...) Svoja djela stvaram u dijalogu, plešem ih u konceptualnom partnerstvu. Na neki način, partner vam omogućuje da sami sebe jasnije definirate, isto

onoliko koliko i uznemirava vašu samodefiniciju. I ta je iritacija veoma važna jer vas vodi prema mjestima do kojih ne biste stigli da samostalno radite. Mislim da ima nečeg veoma važnog u cirkularnosti, u svim ljudima s kojima sam u prošlosti radila. Ti ljudi nisu samo *prošli* kroz mene, nego mi donijeli iskustvo u kojem stalno iznova i ponovno prolazim kroz našu povijest, vraćam se poveznicama i vezama s ljudima s kojima sam ranije radila. Rad cijelo vrijeme evolvirao, a ja naprosto uživam u konverzaciji s umjetnicima s kojima dijelim slične ideje.

Pa iako postoji razlika između autora koji dekrativno nastupaju kao “središnji umovi” svojih izvedbi i autora koji deklarativno nastupaju kao “kolektivne zbirke ideja”, činjenica je da iz ni izvođačke ni iz gledateljske perspektive autorstvo nikad nije jednostavna hijerarhijska struktura (bilo uspravni, bilo preokrenuti trokut), u kojoj se postojano “zna” da je na čelu predstave upravo redateljica ili koreografkinja koja je pokrenula projekt ili da je na čelu predstave grupa

plesača i glumaca koja sustavno g/radi izvedbene prizore. **Moć autoriranja neprestano fluktuirá.** Promjenjive su i strategije vođenja: od maksimalne elokvencije (Peter Hall) do minimalne elokvencije (Pina Bausch), preko različitih oblika kritičkog propitivanja. Pri tom djeluje i pravilo Paula i Eldera (2006: 35):

Kritičko mišljenje bez kreativnosti svodi se na puki skepticizam i negativnost, dok se kreativnost bez kritičkog mišljenja pretvara u novotariju koja postaje samoj sebi svrhom.

U mom autorsko-performerskom iskustvu u kazalištu, problemi nastaju zbog toga što kreativnost nije ujednačena i ravnomjerna “bujica”, već hiroviti kanal ekspresije, podložan različitim oblicima zapinjanja i zastoja. Originalni proboji događaju se u neredovitim razmacima, ovisno o nizu socijalnih i osobnih konstelacija, u kojima je možda najteže održavati stabilnu motiviranost za rad grupe kao cjeline. Usporedila bih to s pedagoškim procesima u učionici, gdje također kvaliteta pozornosti ovisi i o najlucidnijim i o najsporijim učenicima, ali i o perceptivnosti nastavnika oko njihova međusobnog usklađivanja. Mogli bismo to usporediti i s vještinama inoviranja u ekonomskoj sferi, gdje *kreiranje kompanije* s ambicijom imalo relevantnijeg socijalnog utjecaja ponovno zahtijeva kompleksna ohrabivanja i autorske i suautorske odgovornosti upravljačkih timova.

## VIII.

Govoreći o autorstvu u teatru, mislim da potrebno naglasiti i osobitu **kvalitetu pozornosti** kao vrstu autorstva. Redatelji poput Paola Magellija poznati su i cijenjeni u glumačkim krugovima kao osobe koje su u stanju posvetiti pozornost svakom pojedinom članu glumačkog kolektiva, radeći paralelno i na individualnoj mikromotivaciji i na makromotiviranju čitave grupe, s time da iz perspektive kritike gotovo svaka Magellijeva predstava donosi i stilskopolitički potpis koji je nezamjenjivo redateljski. To znači da je razmjena iskustva na relaciji glumac/autor i redatelj/autor vođena veoma fokusirano ili čak unaprijed zacrtana prema onim ciljevima i prioritetima koje prvenstveno kontrolira redatelj/autor. Jelena Miholjević o iskustvu rada s Magellijem (*Jutarnji list*, 20. 9. 2017):

Svi smo imali sreću zato što možemo surađivati s Paolom Magellijem, jer je rad s njim posebno i važno iskustvo, koje glumca mijenja i tjera ga uvijek dalje, bez obzira u kojoj životnoj dobi bio. Ranije sam surađivala s njim na 'Galebu' i to je bilo prekrasno iskustvo. Moram priznati da me je Magelli formirao i da bez iskustva rada s njim sigurno

ne bih promišljala kazalište na ovaj način i ne bih imala vječitu vatru u sebi, koju on zapali u glumačkom biću. Kad se toliko daješ kao što se on daje u režiju, s beskrajno puno kompetencije i strasti, te obraća veliku pažnju na osobnost ljudi s kojima radi, to su intenzivne stvari. Trenutačno imam dojam kao da na svijetu ne postoji ništa drugo osim naše predstave.

U usmenoj mitologiji zagrebačkog teatra, Paolo Magelli za mnoge glumice i glumce ima ulogu “porodničara” profesionalne hrabrosti, kao što recimo Rene Medvešek ima ulogu “njegovatelja” glumačke kolegijalnosti. Premda vrlo različiti u svojim pristupima, obojica redatelja svjesni su toga da živa kazališna energija neće prostrujati pozornicom ako ne uvažimo osobnost svakog člana ekipe – dakle osobnost performerera je ovdje uzeta kao *implicitno* ili “nulto”, nepreskočivo autorstvo, na koje se onda naslanjaju svi ostali stvaralački procesi izvedbe.

Slična se situacija događa i u okolnostima kad svi članovi autorske grupe odaberu prazno mjesto kreativnog vodstva ili naglašeno multipno autorstvo i s njime povezanu fluidnu kolektivnu odgovornost za predstavu, kao u slučaju skupine Institut za katastrofu i kaos (s kojima sam surađivala). Ipak, za razliku od rada s redateljem-predvodnikom, ovdje će proces pregovaranja oko konačnih autorskih odluka o izvedbi biti naglašeno spor i samopropitivalački, kao što će i izvedbu višestrukog autorstva obilježiti jaka stilska heterogenost, a ne homogenost redateljske vizije. Kao izvođačica i autorica u tome, međutim, nalazim mnogo više izazova no što ga nudi “sigurnost” centraliziranog predvoničkog autoriziranja.

Domaće institucije još ovakav način rada smatraju suspektnim. Naviklost na redateljsko biranje dramskih komada ili političkih fokusa u repertoarnom teatru (redatelji predlažu repertoarne naslove), kao i na redateljsko biranje glumaca unutar samog ansambla, kao i na redateljsko javno zastupanje izvedbe prilikom premijerne reprezentacije predstave u javnosti, još jednom svjedoči u prilog patrijarhalnom modelu delegiranja vlastitog u ime “zaštitničkog” ili “očinskog autoriteta” koji se očekuje od “glavnog” kazališnog autora/redatelja. U proteklih petnaest godina koliko kritičarski pratim kompletnu hrvatsku izvedbenu produkciju, pokušaji različitih redateljica da prevrednuju *mušku kuću* režije završili su njihovom institucionalnom marginalizacijom. Govorim o Anici Tomić, Franki Perković, Snježani Banović, Marini Petković, pa čak i Lenki Udovički (potonjoj ostaju zatvorena vrata svih domaćih pozornica, izuzev one brijunske, koju je osnovala zajedno s Radom Šerbedžijom). S time je povezan i problem uzmaca mnogih domaćih dramaturginja i dramaturga od redateljske pozicije, s jednim (ali zato međunarodno ovlaštenom) iznimkom Gorana Sergeja Pristaša, autorskog vođe skupine BADco., čiji rad objedinjuje

dramaturšku, redateljsku, koreografsku i izvođačku kompetenciju. Egzemplarno, Pristaš uopće ne pristaje na stroge podjele između redatelja i dramaturga, baš kao ni na imaginarnu podjelu na izvedbene i vizualne umjetnosti ili na glumca, performerera i plesača. BADco. integrira i izvedbeno ravnopravno iskušava sve navedene opcije.

Možda je problem u produkcijama koje se svjesno zalažu za disciplinirano paralelno autorstvo u tome što *tek razvijamo* metodologije koje na razini procesa proba raspolažu metodologijama “zajedničke” analitičke pozornosti. Kako navode Piers Ibbotson i Lotte Darso (2008: 533-634), citirajući anonimno glumačko iskustvo:

Dvojica najinspirativnijih redatelja koje sam dosad sreo  
Imali su jednu zajedničku osobinu – intenzitet koncentracije.  
Nijedan od njih nije puno govorio, ali dojmila bi vas  
se njihova usredotočena fokusiranost. Kao glumac,  
osjećao sam da me jako stimulira njihova rigorozna  
perceptivnost. (...) Očekivali su moje promašaje  
i takve ih stvari nisu nervirale. Nisu me ni krivili ni  
deprimirali ako bi na nekoj probi izostao bilo kakav  
uspjeh. Jednostavno su bili prisutni, sjedili su i pažljivo  
bdjeli oko svake iskre života koja bi iz mene izbila.  
Ohrabрили bi je. Savršena publika u jednoj osobi, tako  
bih ih nazvao.

Tu vrstu “savršene publike u sebi” ili preciznosmjerene i senzibilne profesionalizirane pozornosti prema suizvođačima mogli bismo usporediti i s terapijskom pozornošću, tijekom koje zaista dolazi do dubokog artikuliranja i autoriziranja autonomnog iskustva osobe koja je pažljivo gledana i slušana. Vrlo su rijetke situacije u kojima čitava grupa suradnika želi raditi na način da jedni drugima poklanjamo takvu vrstu velikodušne pozornosti. Na konkretnom institucionalnom terenu, rad je obično rasejepkan na niz pojedinačnih proba koje se polako integriraju u cjelinu, ali tako da fokus integracije čitavo vrijeme ostaje na jednoj osobi (redatelju), kao “autorizatoru” pojedinačnih umjetničkih istraživanja. Evo što o tome kaže ugledna kazališna redateljica Anne Bogart (2014: 106):

Kolaboracija je zloglasno osjetljiva. Mnogi uvaženi kazališni  
ljudi smatraju je nemogućom. Sjećam se radijskog intervjua s

redatelj Richardom Foremanom koji je bio usred proba sa spisateljicom Kathy Acker i vizualnim umjetnikom Davidom Salleom. Kad su ga pitali kako ide suradnja, odgovorio je: “Kolaboracija? Kakva kolaboracija, to je kolizija!”. Nevolja je obično u egu.

Koliko god da ego koji pristupa sceni sceni želi (kolonizatorsku) vlastitost i vlasništvo nad stvaralačkim procesom, toliko se kazalište kao institucija opire kolonizaciji ili ideologiji usamljenih korifeja, tragajući za uspostavom “korske percepcije”. Put prema njoj nije tako ezoteričan kako to znaju prikazivati tiranski redatelji. Opet riječima Anne Bogart (2014: 107): ako neka osoba nema prethodnog iskustva u umjetnosti suradnje kao aktivnog stvaralaštva, ako je dosad samo pasivno slijedio ili slijedila redateljske upute, proces otvaranja kreće od pitanja: “Što ti o tome misliš? Pokaži mi”. Postavljajući otvorena pitanja i inzistirajući na dijaloškoj pedagogiji izvedbe čitava se kultura probe pomiče prema razoktrivanju, izazivanju i revidiranju vlastitih izvedbenih kriterija, odnosno prema suradnji kao umjetnosti međusobnog otvaranja. Jesmo li time stigli do nove vrste jazz-autorstva ili komunalnog autorstva ili autorstva koje uživa u procesu dijaloške nestabilnosti? Ili smo samo učinili *vidljivijima* procese koji su na snazi sve otkad grupa izvođača priprema predstavu za grupu gledatelja?

## IX.

Kako god da pristupimo autorskom procesu u izvedbenim umjetnostima, moje je iskustvo da predstava u svakom slučaju javno odaje odnos okupljene ljudske grupe prema međusobnom slušanju, uvažavanju i su/autoriranju, pri čemu su umjetnički slojevitije one izvedbe koje mogu podnijeti **i političnost zajedništva i krizu zajedništva i njezino prevladavanje i različite oblike međusobne, heterogene, po mogućnosti pomne pozornosti na predmet istraživanja.** Takav pristup produkciji je bitno teži od ideologije jedinstvenog vođe i homogenog autorstva, ali neusporedivo je produktivniji iz pozicije teatra kao mjesta p/r/okazivanja i prikazivanja naše stalne *krize* oko rutiniranog socijalnog inženjeringa. Možda je autorstvo u teatru najproduktivnije upravo kao stalna montaža i premonitriranje različitih oblika društvene mimetičnosti, zbog toga izazivajući i strah svih svojih kolaborativnih sudionika (znamo da radimo na matricama ponašanja i znamo da time kršimo različita pravila vidljive i nevidljive normativnosti), ali i opipljivi entuzijizam svih svojih sudionika (znamo da su sve matrice nestabilne, podložne parodiji, promjenjive, potrošive). Autor, za razliku od prepisivača, možda

nije puno više od bezbroj puta neuspješnog i upornog eksperimentatora, ali nije ni puno manje od izumitelja novih dimenzija socijalnosti.

Definitivno funkcija za koju se i oko koje se vrijedi pomučiti; nigdje tako “strukturalno konfrontacijska” kao u kolaborativnom kontekstu teatra.

## BIBLIOGRAFIJA

- Barthes, Roland (1977). “The Death of the Author”, iz *Image – Music – Text*, New York: Fontana/Collins.
- Beckett, Samuel and Georges Duthuit (1949). “Three Dialogues: Tal Coat – Masson – Van Velde”, *Transition Forty-Nine*, No. 5 (December 1949), str. 97-103, University of Reading MS 3107.
- Burke, Sean (1998) *The Death and Return of the Author*, Edinburgh: Edingburgh University Press.
- Foucault, Michel (1984). “What is an Author”, iz *The Foucault Reader*, ur. Paul Rabinov, New York: Pantheon Books.
- Furse, Anna, ur. (2011). *Theatre in Pieces: Politics, Poetics and Interdisciplinary Collaboration, an Anthology of Play Texts, 1966-2010* (London: Methuen Drama, 2011)
- Gallop, Jane (2011). *The Deaths of the Author: Reading and Writing in Time*, Durham: Duke University Press.
- Gielgud, John (1997). *Acting Shakespeare*, London: Pan Books.
- Gordon, Robert (2006) *The Purpose of Playing: Modern Acting Theories in Perspective*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Govedić, Nataša, ur. (2004). *Igrom protiv rešetaka*, Zagreb: Druga strana.
- Govedić, Nataša (2015). *Strasti: kondicionali*, Zagreb: Akademija dramske umjetnosti.
- Graham, Scott i Steven Hoggett (2009). *The Frantic Assembly Book of Devising Theatre*, Abington: Routledge.
- Heddon, Deirdre i Jane Milling (2006), *Devising Performance: a Critical History*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Ibbotson, Piers i Darso, Lotte (2008). “Directing Creativity: The Art and Craft of Creative Leadership”, *Journal of Management and Organization*, vol. 14, Issue 5.



- Innes, C. D. (1972). *Erwin Piscator's Political Theatre: the Development of Modern German Drama*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Kalb, Jonathan (1991). *Beckett in Performance*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Nicholson, Helen i Normington, Katie (2007): *Making a Performance: Devising Histories and Contemporary Practices*, New York: Taylor & Francis.
- Paul, R. W. and L. Elder (2006). "Critical thinking: The nature of critical and creative thought". *Journal of Developmental Education* 30 (2):34-35.
- Piscator, Erwin (1980) *The Political Theatre*, London: Eyre Methuen Limited.
- Rabinov, Paul, ur. (1984). "What is an Author", iz *The Foucault Reader*, New York: Pantheon Books.
- Sawyer, Keith (2007). *Group Genius: The Creative Power of Collaboration*, New York: Basic Books.
- Senker, Boris (1984). *Redateljsko kazalište*, Zagreb: Cekade.
- Semenowicz, Dorota (2016). *The Theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio: From Icon to Iconoclasm From Word to Image, from Symbol to Allegory*, New York: Palgrave Macmillan
- Smith, Terry (2012). *Thinking Contemporary Curating*, New York: Independent Curators International.
- Turner, Cathy i Behrndt, S. K. (2008). *Dramaturgy and Performance*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.