# Konstrukcija hibridnog žanra i poetizacija kazališne stvarnosti (Prilog)

**Manojlović, Natalija**

**Supplement / Prilog**

*Publication year / Godina izdavanja:* **2018**

*Permanent link / Trajna poveznica:* https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:205:836437

*Rights / Prava:* In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-03-29**

*Repository / Repozitorij:*

Repository of Academy of Dramatic Art





**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU**

**AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI**

**Studij kazališne i radijske režije**

# KONSTRUKCIJA HIBRIDNOG ŽANRA I POETIZACIJA KAZALIŠNE STVARNOSTI

**Diplomski rad**

**Mentor:** red. prof. art. Branko Brezovec

**Studentica:** Natalija Manojlović

**Zagreb, 2018.**

## ***SAŽETAK***

Ovaj rad otvara pitanje žanra i roda u umjetničkom djelovanju, fokusirajući se primarno na žanr kazališne izvedbe. Raspravlja o određenju i granicama žanra, mogućnostima i kriterijima za razlikovanje žanrova te, najzad, postavlja pitanje svrhe dodjeljivanja žanrovske oznake nekom umjetničkom djelu. Umjesto odgovora na ta pitanja, nudi se polje miješanja žanrova, prezentirano kroz dva postupka izvedbene poetizacije: postupak hibridizacije i model tangente. Autorica razvija dinamični pristup u razumijevanju žanra izvedbe, razvijajući skicu teorijske osnove uz nekoliko primjera iz suvremene kazališne prakse.



***Ključne riječi:***

genologija, žanr, žanr izvedbe, predložak, hibridni žanr, poetizacija, model tangente, intersticijski žanr



## ***ABSTRACT***

This paper opens the question of genre and gender in artistic activities, focusing primarily on the theatre performance genre. It further discusses definitions and boundaries of genres, possibilities and criteria used to differentiate genres, and finally, it brings up the question of the purpose of attributing a genre label to a piece of art. Instead of answering these questions, the author offers a field of genre hybridization, presented in two performative poetisation procedures: the procedure of hybridization and the tangent model. The author develops a dynamic approach to understanding the performative genres by proposing a draft of theoretical basis accompanied with a few examples from contemporary theatre.



***Keywords:***

genealogy, genre, performance genre, template, hybrid genre, poetisation, tangent model, interstitial genre

***SADRŽAJ:***

1.UVOD ..... 1

1.1. GENOLOGIJA – ZNANOST O ŽANRU ..... 3

1.2. Terminus technicus: *žanr predloška – žanri zvedbe* ..... 10

2. ŽANR PREDLOŠKA KAO PARAMETAR ŽANRA IZVEDBE ILI FORMALNI PRISTUP ... 11

2.1. (Ne)stabilnost relevantnih kriterija ..... 12

2.2. Približavanje egzaktnosti ili operacionalizacija u umjetnosti ..... 14

2.3. Tijelo ..... 16

2.4. Izvođač(ko tijelo) ..... 19

2.5. Tekst i izvedba ..... 21

3. HIBRIDIZACIJA – POSTUPAK POETIZACIJE KAZALIŠNE STVARNOSTI, 1. pokušaj .... 26

3.1.Povijest hibridizacije (dva početka hibridnog žanra) ..... 27

3.2. Budućnost hibridizacije (je u kraju hibridnog žanra) ..... 30

*PRIMJER 1: PASO DOBLE, Josef Nadj*..... 31

4. SPEKULATIVNI PRISTUP ..... 33

5. TANGENTA – POSTUPAK POETIZACIJE KAZALIŠNE STVARNOSTI, 2. pokušaj ..... 39

5.1. Korijen imaginacije ..... 40

5.2. Izdanci imaginacije ..... 42

*PRIMJER 2: MRTVA SVADBA, Natalija Manojlović* ..... 45

6. INTERSTICIJSKI ŽANR – GROTESKA KAO REZULTAT POSTUPKA POETIZACIJE ..... 50

*PRIMJER 3: MRTVI RAZRED, Tadeusz Kantor* ..... 53

7. MOGUĆA SKICA ZA NEKU ZAVRŠNU MISAO..... 58

# ***1. UVOD***

Razumijevajući ovaj rad prvenstveno kao teorijsku eksplikaciju nekih ideja vlastitog kazališta (za početak, a jednostavnosti radi, upotrijebit ću pretencioznu sintagmu – *vlastito kazalište*, podrazumijevajući pritom i postupke i sadržajne i estetske preferencije i sve ono što ću razlagati u daljnjem tekstu iz subjektivne pozicije recepcije i stvaralaštva u kazalištu), nastojala sam imenovati ključne pojmove iz osobnog polja interesa već u samom naslovu. Počevši od konvergentnog odabira pojmova – žanr, hibird / *hibridni žanr*, poetika / *poetizacija* i kazališna stvarnost, moja je namjera bila, putem njihova definiranja, suočiti ih u polju vlastitog poimanja kazališnog postupka i kazališnog djela.

Međutim, već u tim prvim, naizgled banalnim postupcima, susrela sam se sa širinom i duljinom niza poglavlja u pokušaju najprostijih definicija. Sabirući misli i konzultirajući literaturu, moj je pokušaj ovog teorijskog rada stvorio neuhvatljivu divergenciju misli i njihovih referenci, citata i sjećanja na citate, koje otvaraju nove asocijativne veze prema poljima koje prepoznajem, ali ih je još teže i sve teže verbalizirati. Takav kaos misli kontaminiranih osjećajima, koje je teško pretvoriti u sustav jednostavnih verbalnih simbola, prepoznala sam kao vrlo poznato stanje – ono koje me pokreće u kazališnom radu. Našavši se na poznatijem terenu, pristupila sam ovom radu iz pozicije rada na predstavi.

S jedne strane, pokušajima verbaliziranja iznutra – na razini osobnih asocijacija, analogno toku misli kojima započinjem rad na predstavi. S druge strane, izvana – od nekoga kome je verbaliziranje pošlo za rukom prije mene – konzultirajući literaturu.

Konkretno, iznijet ću krhotine misli i ideja iz procesa rada na predstavi "MRTVA SVADBA" Asje Srnec Todorović, upisujući upute i natuknice iz komunikacije sa skladateljem i dugogodišnjim suradnikom Gordanom Tudorom i nastojati te fragmente redateljskih priprema povezati s referentnim točkama (točnije poljima) iz literature i s nekim vlastitim promišljanjima. Dotaknut ću i neke primjere iz suvremene umjetničke prakse, te ću putem njihove analize pokušati rasvijetliti ideju *vlastitog kazališta*.

Možda će praćenje ovoga rada olakšati još jedna eksplikacija. Naime, istraživanjem i promišljanjem teme ovoga rada, misli, pitanja i zaključci (a ne uvijek i odgovori) razgranali su se u dva problema: prvi je polje definiranja i diferenciranja žanra kazališne predstave, kojemu sam pokušala pristupiti sa strane formalnih obilježja (Poglavlje 2.), a drugo je polje sadržajno usmjerenih prilagodbi (Poglavlje 4.). Na počecima tih dvaju studija, očekivala sam da ću ovladati nekim teorijskim alatkama pomoću kojih ću moći opisati žanr onog *vlastitog kazališta* u zaključnom poglavlju. Ali to se nije dogodilo. Prvo pitanje – kako i čime odrediti kazališni žanr – našlo je svoj odgovor u novom pitanju. U poglavljima 3., 5. i 6. otvaram dva modela kreiranja kazališne stvarnosti: postupak hibridizacije i model tangente, koji umjesto kraja rečenice i imenovanja žanra, nude dinamički pristup razumijevanju žanra.

## ***1.1. Genologija – znanost o žanru***

*Moje predstave su preplesne za dramske festivale*
*i predramske za plesne festivale.*
*Zato me najčešće ne zovu nikamo.*

*Josef Nadj.*

Zadržim li usporedbu ovog pismenog rada s radom na kazališnoj predstavi, nameće se slavno i uvijek ključno pitanje: *zašto*?

Parafraza neke davne izjave Josefa Nadja na čelu ovog odlomka ilustrira problem osobnog interesa za naslovnu temu ovog rada. Kako imenovati rukopis nekog ambideksterskog pisma? *"Ne znam ja da li se tu glumi ili se tu pleše",* izgovoreno je ne jednom i o mojim predstavama. Nazovemo li nedoumice o plesu i glumi, recimo, pomalo pejorativno *hibridnim* i dalje stoji pitanje: zašto? Odakle potreba za imenovanjem, svrstavanjem, žanriranjem?

Ljudsku potrebu za klasifikacijom pojmova i događaja, bazična psihologija objašnjava uređivanjem kognitivne sheme svijeta, odnosno organizacije usvojenih činjenica iz okoline u sliku *subjektivne stvarnosti*. Njome su uvjetovani svjetonazori, ideje, stavovi, a posljedično i ponašanje i ličnost pojedinca, a grade je sve informacije, znanja i iskustva organizirana u sustavu pamćenja i mišljenja. Sam postupak organizacije ili *sistem* s*kladištenja* podataka određuje pojedinca u većoj mjeri nego spektar sadržaja koje pohranjuje. Klasifikacija doprinosi redu i dostupnosti informacija u pamćenju i ekonomizira njihovu pohranu i korištenje. S druge strane, postupci klasifikacije u kognitivnim shemama prethode i stereotipizacijama, predrasudama, minimaliziranju Otvorenosti[1] prema novom i nepoznatom, ukratko, sužavaju perspektivu u razotkrivanju *objektivne stvarnosti.* Ako mislimo o (umjetničkoj) kreaciji kao o pomicanju granice između objektivne i subjektivne/subjektivnih stvarnosti, onda klasifikacije tih kreacija nailaze na ozbiljan konceptualni problem. Iz te perspektive, nameće se pitanje: zatvara li postupak *žanriranja* (određivanja žanra) određeno djelo, pa ga time i unazađuje, ili ga samo prepakirava za prihvatljivu upotrebu? Je li, dakle, žanriranje oblik tržišne komunikacije umjetničkog djela? Udaraju li imenovanje i komercijalizacija istim smjerom?Ili se ipak preispitivanje imenovanja žanra (među ostalim

[1] Prema *Big Five* teoriji ličnosti, autori Costa i Mccrae (1996.) navode *Otvorenost* (*O)* kao jedan od pet faktora ličnosti. Definiraju ga kao sklonost traženju novih iskustava, a osobe s visoko izraženom *O* opisuju crtama ličnosti kao što su *znatiželjnost, kreativnost, širokih shvaćanja, netradicionalnost* i sl.

preispitivanjima) može razumjeti kao  širenje horizonta pri subjektivnom pogledu na objektivnu stvarnost? Je li zaista nužna pretpostavka da razumijevanje žanrova određuje granice autorskoga djelovanja, ili baratanje žanrovskim oznakama možemo razumjeti i kao kakav spoznajni ulog u obim autorske *subjektivne stvarnosti*?

Pogled iz kazališne prakse upućuje na specifičnu grupu problema u samom postupku stvaralaštva. Naime, autorov *umjetnički uvid* u neku jedinstvenu vezu između objektivnog i subjektivnog svijeta, nije posljednja postaja prije realizacije samoga umjetničkog djela. Kao što kiparu treba ponešto znanja o materijalu i ponešto vještine u rukama (pa bile one i *zlatne* ili samo nadarene), tako i kazališnom autoru trebaju izvjesna oruđa za materijalizaciju svoje ideje. U radu s drugim subjektima kazališne kreacije - ljudskim sudionicima u stvaranju kazališnog djela, to je oruđe *jezik*. Kao sustav znakova i simbola u sporazumijevanju s autorskim timom, izvođačima pa i publikom, kazališni je jezik otvoren mnogo širem poimanju od *verbalnog* sustava znakova i simbola, no i kao takav taj je sistem redateljska/autorska odgovornost prema vlastitoj inspirativnoj spoznaji. Nije li prema tome standardizacija terminologije, sustav konvencija za poopćena imenovanja ili postupak (pokušaj) žanriranja, samo jedno oruđe u rukama kazališnog autora?

Prema ovome, pitanje o principima određivanja žanrova, zaustavlja se već u temelju, na njegovoj funkciji: razumijemo li umjetničku kreaciju kao umijeće (vještinu, zanat, *techne*) ili kao zaustavljeni trenutak mutnog *božanskog nadahnuća*? Ili njegovu svrhu treba tražiti između ove dvije krajnosti?

Najplodnije studije u ovom polju bilježi teorija književnosti. Od Platona i Aristotela do Staigera i Derride, genologija (i nauka o književnom rodu je imenovana), razvija se uvelike zahvaljujući ovom nejasnom uporištu *svrhe* poetike[2]. Trebamo li diskusiju o rodovima u umjetnosti tretirati kao niz propozicija za dobru kreaciju, svojevrsnu *Poetiku za neznalice* ili kao kritičko analitički postupak za evaluaciju i razumijevanje djela i društveno političkih prilika u kojem ono nastaje. Aristotelova *Poetika,* i podnaslovom (*O pjesničkom umijeću*) i uvodnom rečenicom, najavljuje praktičnu poduku o načinu kako *"sačiniti pjesmotvor ako on ima biti lijep"*. I dvadesetak stoljeća kasnije, Gottsched eksplicitno iznosi pravila igre koja imaju i početnika dovesti do besprijekornog pjesništva (J.C. Gottsched, 1729, V*ersuch einer critischen Dichtkunst*, prema Emil Staiger, 1996)[3]. U drugoj krajnosti Benedetto Croce, samo stoljeće kasnije, osporava umjetnosti bilo kakvu mogućnost spoznaje, tretirajući je kao intuitivnu ekspresiju pojedinca, oslobođenu svih

---

[2] *Poetika,* nauk o književnom stvaralaštvu, u kontekstu ovoga rada, kazališne hibridizacije, pojam je generalizirano apliciran na šire polje umjetničkog stvaralaštva, pozivajući se na izvorno značenje riječi *poiesis* (**grč**. stvaranje, djelovanje, kreacija). Isto i *poetizacija.*

[3] Staiger, Emil (1996). *Temeljna pitanja poetike*. Zagreb: Ceres

estetskih ili historijskih propozicija. Croce u svojoj radikalnosti umjesto diferencijacije rodova, fuzionira umjetničke grane izjednačujući glazbu i književnost, likovnost i teatar te upozorava da je umjetnost jedinstveni fenomen društvenog života, materijaliziran na razini individualne i trenutne intuicije stvaraoca, uronjene u društveni kontekst.

Milivoj Solar (1971) ističe kako se *"književno djelo može (...) razmatrati bilo s aspekta njegove vlastite individualne vrijednosti, bilo s aspekta u kojem se ono ukazuje kao proizvod opće književno stvaralačke aktivnosti"* (Solar, 1971:63)[4]. Patrice Pavis (2004) upozorava da određivanje žanra nadilazi funkciju arhivsko edukacijske klasifikacije i sagleda žanriranje kao *"... ključ razumijevanja svakog teksta u odnosu na skup konvencija i pravila (koji precizno određuju svaki žanr)"* (Pavis, 2004:177)[5]. Zanimljivom se čini pozicija koja rodovsko ili žanrovsko određenje nekog djela svodi samo na usporedbu s teorijskom kategorijom idealnog žanra ili nekim povijesnim primjerom čistog reprezentanta istoga.

No čak i ako tretiramo primjerak idealnog žanra kao teorijski hipotetski konstrukt, opet ostaje nejasno (ili podložno vrlo subjektivnim prosudbama) koji su to principi, konvencije i pravila koji ga određuju i gdje je uporišna točka koja ih valorizira. Ipak, unatoč specifičnoj subjektivnosti kako kreacije, tako i njezine interpretacije, u književnosti je i danas prepoznatljivo i prihvatljivo trojstvo književnih rodova ponuđeno još u 5.st.pr.Kr. u Platonovoj *Državi.* Lirika, epika i drama genološki su stupovi, koji već dvije i pol tisuće godina poprilično stameno odolijevaju reinterpretacijama, hibridizacijama i drugim povijesnim previranjima u književnosti, estetici i filozofiji. Što ih to čini lirskima, epskima ili dramskima, pitanje je na kojemu se donekle mogu sistematizirati različiti genološki pristupi, s dvjema osnovnim tendencijama.

Prva je induktivni postupak određivanja vrste iz veće skupine književnih djela koja povezuju neke zajedničke karakteristike. Tako je žanr definiran kao niz sličnih primjeraka pojedinih djela, određuje se postupkom klasifikacije postojećeg historijskog materijala, i to na osnovi principa koji se prepoznaju u istom tom materijalu. Ovakav cirkularni pristup nazivan je historijskim, a Solar (1971) ga naziva empirijskom morfologijom, ističući morfologiju učenja ruskih formalista, kao najznačajniju struju u ovom pristupu. Tako je slavna Proppova morfologija bajke svojevrsna katalogizacija formalnih obilježja stotine slučajno odabranih ruskih bajki, koja donekle podsjeća na logaritamske tablice, kao nezaobilazni popis formula za pisce toga žanra. Nominalno se ovaj pristup usredotočuje prvenstveno na formu u književnom postupku, no u osnovi ideje nije ignorancija sadržaja. Uvjerenje da sadržajni elementi djela proizlaze upravo iz formalne strukture, temeljeno je

[4] Solar, Milivoj (1971). *Pitanja poetike.* Zagreb: Školska knjiga.
[5] Pavis, Patrice (2004). *Pojmovnik Teatra.* Zagreb: Izdanja ANTIBARBARUS d.o.o.

na konceptu *začudnosti* - specifičnog ustroja formalnih elemenata, koji bi kod čitaoca poticao novo razumijevanje riječi i stvarnosti koju one označavaju.

Kritičku nadogradnju strogog formalizma otvaraju René Wellek i Austin Warren[6], nudeći operacionalizaciju odnosa između forme, stila i sadržaja upozoravajući na razlikovanje *vanjske* forme (metar, struktura) i *unutarnje* forme (stav, ton, svrha). Njihove studije unutarnje forme kod literature ulaze u zanimljive muzikalne aspekte jezika i njihova suodnosa s glavnom idejom i emotivnim tonom djela ili njegovih segmenata. Općenito upozoravaju na elemente muzikalnosti i likovnosti u literaturi, odnosno na kompleksan i djelu specifičan suodnos različitih umjetničkih grana.

Potpuno suprotno stajalište o poretku forme i sadržaja zauzima György Lukács. Njegovo otpuštanje morfologije temelji se na ideji da je formalna sličnost među srodnim djelima koju prepoznaju formalisti, samo nusprodukt sličnog stvaralačkog cilja. Stvaralački cilj je taj koji objedinjuje djela u jedan žanr, a on je pak određen sadržajem. *"Kada se drama dijeli na komediju i tragediju, (...) onda su tome ozbiljniji sadržajni razlozi one životne činjenice koje se odražavaju, i to* dramski *odražavaju u tragediji i komediji. (...) Tragedija i komedija imaju različit odnos prema stvarnosti i upravo zato različit način kompozicije radnje, karakterizaciju itd."* (G.Lukács, 1937*,* prema Solar, 1971:70)[7]. Ključna determinanta književnog postupka, pa posljedično i žanra, je odnos prema stvarnosti. A odnos prema stvarnosti implementiran u neko umjetničko djelo, neodvojiva je refleksija generalnog odnosa prema životu i svijetu nekog autora u vremenu nastajanja djela. Ovaj pozitivistički pristup genologiji još uvijek zadržava empirijsku analitičku metodu, ali ideja da *svjetonazor* diferencira žanr, princip je izveden iz filozofske antropologije, što je karakteristično obilježje druge tendencije u povijesti genologije.

Spekulativne metode, kako ih naziva Solar (1971), izviru iz specifičnog filozofskog koncepta, teorije ili modela, odnosno njegove primjene na različita fenomenološka polja stvarnosti – od prirodnih pojava do aspekata društvenog djelovanja. Antropološki pristup podrazumijeva određenje i diferencijaciju književnih vrsta iz sekundarne pozicije – iz interpretacije recipijenta nekog djela. Nešto je lirika jer biva prepoznato kao *lirično*, nešto je ep jer biva prepoznato *epskim*, nešto drama jer je u tome prepoznato *dramsko*. Određenje roda i žanra odvija se deduktivno, prepoznavanjem pripadajućeg obilježja nekog idealnog ili teorijskog žanra na nekom nizu djela.

---

6 Wellek, Rene i Warren, Austin: Theory of Literature (12.12.2017.) https://en.wikipedia.org/wiki/Theory_of_Literature#Section_1:Definitions_and_Distinctions

7 Solar (1971:70); vidi bilješku 4. na str 5.

Hegel[8], kao prvi predstavnik ove struje, tvrdi da principi književnih rodova i vrsta postoje neovisno o njihovim stvarnim otjelovljenjima u povijesti književnosti. Razumijevajući umjetnost kao osjetilnu realizaciju apsolutnog duha, Hegel vjeruje da je diferencijacija u umjetnosti moguća kada različite oblike (ili žanrove) umjetničkih djela razumijemo kao različite aspekte samospoznaje, odnosno svijesti o aspektima samoga sebe. Tako Hegel razlikuje epiku kao objektivni prikaz, liriku kao subjektivni izraz individualnosti, a dramatiku kao njihovu sintezu ili objektivno prikazivanje subjektivnog.

Čini se kako je najdalje u ovakvom determiniranju književnih vrsta otišao Emil Staiger. Zanimljiv i očito plodonosan paradoks Staigerova postupka jest njegova primarna relativizacija rodovskih kategorija lirika-epika-drama, slična Hegelovoj. Okrećući se radije određenju lirskog-epskog-dramskog *stila,* kao spoznajnih kategorija triju rodova, Staiger postupak žanriranja razumije kao aspekte *doživljajne interpretacije* djela. Tako diferencijaciju rodova zamjenjuje diferencijacijom njihovih učinaka, definirajući čimbenike vrsti specifičnih doživljajnosti - doživljaj sjećanja u lirskom, predočavanja u epskom i napetosti u dramskom stilu.

Lirskom tako upisuje područje osjećajnosti, emotivnog prepoznavanja između autora-djela-publike, njihova susreta na razini raspoloženja, izazvanog *isječcima doživljaja značenja* umjesto značenjem samim. Lirika djeluje kao i glazba, asocijativno i neposredno, na razini osjetilne recepcije kojoj se slušatelj prepušta bez razumskog opredmećenja njezina sadržaja. Uranjanje u lirični ton isključuje namjeru – su-osjećajnost se dogodi ili ne. A dogodi li se, briše distancu između slušaoca, pjesmotvora i pjesme, subjektivnost intime stvaraoca postaje skupna i prestaje biti subjektivnost. Epski stil odlikuju objektivnost i širina oslikavanja, zornost epskih prikaza omogućava jasnoću predodžbe i živost epskih slika. Epski stil je tako stil likovnosti, u kojoj su objekti detaljno oslikani i žive, slijede i ulančavaju se u radnju. Za razliku od dramske radnje, epska ne teži razrješenju napetosti, ona je intrinzična, *"Ne korača on* (epik) *da bi prispio cilju, nego postavlja cilj da bi koračao te sve pozorno promotrio"* (Staiger, 1996:101)[9]. Ako je lirski stil stil sjećanja na prošlost, epski je doživljavanje sadašnjosti, a dramski sila prema budućnosti. Naime, napetost kao determinanta dramskog stila javlja se kao izravan konflikt lika/likova, uronjenih u radnju. Njihova usmjerenost cilju, motivirana je razrješenjem napetosti koju slijedi i gledatelj. Govoreći o napetosnim stilovima, Staiger navodi patos i problem – emotivni i racionalni izvor konflikta, a tako i motivatora radnje. Patos, koji je za razliku od pasivne lirične osjećajnosti samo unutarnje lice problema, proizvodi volju za djelovanjem i pokretanjem radnje. Dramski stil odlikuje

---

8 Kalin, Boris (1987). *Povijest filozofije.* Zagreb: Školska knjiga
te Solar, Milivoj (1971); vidi bilješku 4. na str.5

9 Staiger, E. (1996:101) vidi bilj. 3, na str. 4.

nasilno suprotstavljanje stvarnosti s idealnom stvarnošću, koja ne postoji u radnji nego u budućnosti radnje. Konfliktnost dramskoga stila suprotstavlja stajališta, mogućnosti i stvara odnose, sadržajni niz je uzročno posljedično uređen po načelu logičnosti.

Pomno razrađena diferencijacija stilova Staigeru otvara niz analogija u kojima prepoznaje ovo trojstvo. *"Pojmovi lirsko, epsko, dramsko, jesu književnoznanstveni nazivi za fundamentalne mogućnosti ljudskog opstanka uopće, pa lirika, epika i drama postoje samo zato jer područja emocionalnosti, slikovitosti i logičnosti konstituiraju bit čovjeka, istodobno i kao jedinstvo i kao slijed u kojem se luči djetinjstvo, mladost i zrelost",* (Staiger, 1996:180)[10].

Među antropološkim analogijama, kod Staigera treba napomenuti i onu jezikoslovnu lirika-epika-drama kao slog-riječ-rečenica i to radi ukazivanja na činjenicu koja nije svojstvena spekulativnim metodama.

Staigerova studija stilova obuhvaća, naime, vrlo detaljnu analizu formalnih obilježja djela (naročito lirskih) te bi ju osnovano mogli opisati empirijskom. Staiger vjeruje kako je pri određenju stilova nepotrebna analiza nepreglednog niza historijskog materijala, s druge strane, smatra pretjeranim negiranje mogućnosti idealnog tipa nekog od triju diskursa u praksi i govorenje o žanru samo kao o teorijskom konstruktu. Tako je njegova studija izrasla na reprezentativnom uzorku: manjem broju odabranih primjeraka koji se približavaju idealnom tipu i dobro ilustriraju principe koje ističe. Studije ritmičkih i muzikalnih obrazaca, uzoraka značenja i sl. teorijski odvaja od područja genologije u zasebnu disciplinu – imanentnu interpretaciju, koja se pak pokazuje instrumentalnom za područje studije žanra. Tako ću se Staigerovom radu vratiti u pokušaju imenovanja vlastitog hibridnog žanra izvedbe.

Prije nego li zaključim antropološka polazišta u tumačenju književnih rodova, treba uz nju vezati i teoriju arhetipova, Northropa Fryea. Diferencijaciju rodova u književnosti, Frye oslanja na psihoanalitički koncept arhetipova, podsvjesnih tendencija prema djelovanju, koji izviru iz kolektivnog nesvjesnog, a manifestiraju se simbolički (i) u umjetničkim izražavanjima. Svoju teoriju osniva na kvalitativnim analizama djela, prepoznavajući u njima sadržaj, učestalost i odnose simbola. Tipologiju žanrova nadograđuje imenovanjem pet književnih *modusa:* mit, romansa, visokomimetički - tragedija ili ep, niskomimetički - komedija ili realistična proza i ironija. Polazeći od Aristoteove dihotomije snage likova (dobar i opak), Frye snagu lika stavlja u suodnos s prirodnom i društvenom okolinom te time određuje modus, kao sadržajni parametar djela. Frye pritom ne negira genološko trojstvo lirika-epika-drama, već ih definira kao funkcije ovih modusa. U uvjerenju da ovi oblici u svom antičkom korijenu tumačenja podrazumijevaju javno izvođenje,

[10] Staiger, E. (1996:180) vidi ref. 3, na str. 4.

nudi diferencijaciju osnovanu na njihovoj izvedbenosti. Tako se, oslanjajući se na aristotelijanske *opsis* i *melos* kao oblikotvorne parametre slikovitosti i melodičnosti triju rodova, dotiče i formalnih obilježja pri diferencijaciji.

Kasnije se tipologija u terminima modusa razvija u smijeru fleksibilizacije kategorija žanra. Gerard Genette razvijajući vrlo iscrpnu analizu naratologije u literaturi, upozorava na veliki propust u povijesti žanra. Generička trihotomija lirika-epika-drama, prema Genettu je posve neopravdano tretirana književnim žanrom, i to uslijed iskrivljenih interpretacija Platona i Aristotela, interpretacija uvijek uronjenih u diskurs duha vremena različitog od originalnoga antičkog. Antičko – romantičarski *naturform,* on dopušta tek kategoriji *modusa,* kao lingvističkoj kategoriji forme, s uporištem u antropologiji govornog jezika. Dok žanrove smatra sadržajnom književno estetskom kategorijom, nudeći sustav fleksibilne taksonomije u kojoj se žanr određuje kao mreža žanrovskih čimbenika.

Kritički korak dalje u razumijevanju pozicije genologije odlazi Jacques Derrida. U njegovoj usporedbi s generalnom diferencijacijom rodova i vrsta u prirodi, u umjetnosti određenje žanra izgleda kao nasilni pokušaj stvaranja ravnoteže s prirodom. Umjetničko djelo je sekundarna društvena tvorevina, *techne,* tako je žanr koji mu pripisujemo generička, arbitrarna kategorija, a ona je kontaminirana nasljeđem povijesti žanra. A povijest žanra je samo jedan od žanrova. A i *žanr* je žanr. Izranjajući iz vlastita filozofskog *konstrukta* dekonstrukcije, Derrida objavljuje *Zakon žanra*. Svaki tekst pripada nekom žanru, ako ni zbog čega drugoga, onda zato, jer ne pripada nekom drugom žanru. Njegovo pripadanje potvrđuje prvi žanr, upravo onoliko koliko i ne-pripadanje potvrđuje onaj drugi. *"Zagonetka žanra izvire unutar granice između dva žanra koji, ni razdvojivi ni nerazdvojivi, čine čudnovat par jednog bez drugog, u kojem svaki podjednako drugome služi kao poziv da se pojavi u figuri drugog..."* (Derrida, 1988:132)[11]

Svaki tekst sadrži u sebi biljeg koji signalizira trag nekog žanra i (ne)pripadanje onom drugom žanru, ali trenutak kada tekstu proglasimo pripadanje istome, žanr postaje biljeg toga teksta i tako tekst obilježavajući žanr, postaje obilježen žanrom. Drugim riječima, dodjeljivanjem oznake žanra nekome djelu, zatvaramo ga pred mogućnostima svih drugih ili nepoznatih žanrova, sužavamo njegove konotacije, interpretacije i jedinstvenost. Ipak, da se ovaj rad ne svede tek na inflaciju pojma izvedenu iz kratkog presjeka povijesti žanra, pokušat ću u daljnjem tekstu, vođena ovom povijesnom skicom naći čimbenike *vlastitog kazališta.* U prvom redu potražit ću formalne kategorije u koje se upisuje stil, a kasnije opisati neke utvrđene kategorije žanra kao tangente onog vlastitog.

---

[11] Derrida, Jacques (1988). Zakon žanra. Rijeka: *RIVAL I,* 3-4, 132-144.

## ***1.2. Terminus technicus: žanr predloška - žanr izvedbe***

No prije svega, upozorila bih na razlikovanje književnih diferencijacija (dramskih) tekstova od njihovih scenskih uprizorenja. Radi jednostavnosti, u daljnjem tekstu rado bih proširila zonu dramskog žanra na *žanr predloška* i žanr njegova scenskog uprizorenja - na *žanr izvedbe.*

Iako su uglavnom dramski tekstovi pisani za njihova uprizorenja, danas pak to pitanje otvara polje rasprave: označava li dramski tekst dramsku predstavu ili obratno. Čvrsta veza kazališnih i književnih žanrova prisutna je u literaturi od Aristotela do danas, vjerojatno stoga što je diferencijacija roda umjetničkog djela primarno bio interes teorije književnosti, nadalje, jer je dramsko kazalište (najzastupljenije u pisanoj povijesti kazališta) u uskoj vezi s dramskim pismom i naposljetku, njihova povijesno kronološka podudarnost proizlazi iz prethodnog – dramski tekst naprosto je jedan *uprizorivi* književni rod.

*Žanr predloška* ipak razumijem kao šire polje ishodišta za kazališni postupak od samog žanra dramskog teksta. Osim što ga predlaže već i sam Aristotel, navodeći među uprizorivim pjesništvima i ditirambe, muziciranje na fruli ili citri (i sl.), osobno promišljajući žanr u funkciji konstrukcije hibrida žanrova, razumijem tekst kao samo jednu od brojnih mogućnosti ishodišta za kazalište. Predložak jest još uvijek i *dramski tekst*, ali termin *tekst* može se odnositi i na notni tekst, i fizički tekst i likovni, znanstveni ili introspektivni... dakle, svaki izvor misaone aktivnosti koja prethodi viziji kreatora kazališne izvedbe. Pritom, tek odabirom predloška ili predložaka, sabiranjem i prožimanjem različitih elemenata izvedbene stvarnosti - konstrukcijom njihova hibrida, nastaje jedinstveni izvedbeni žanr. U ovom radu, upravo stoga nastojat ću se referirati na polja glazbenog žanra, likovnog, plesnog i književnog, tretirajući ih kao *žanrove predloška,* odnosno moguća ishodišta pri definiranju *žanra izvedbe*.

*Dragi Gordane,*

*radimo MRTVU SVADBU, Asje Srnec Todorović*
*uskoro šaljem tekst, ali evo nešto iz prvih dojmova.*

*Svi su mrtvi, samo igraju život. Igraju se živućih.*
*Zato možemo šta hoćemo.*
*U to ime, računaj da ne radimo glazbene brojeve,*
*nego petog glumca.*
*Sve ćemo uronit u glazbu,*
*trebat će nam više muzička realnost, a manje dramska.*

*Šta ti radi kvartet na jesen?*

## ***2. ŽANR PREDLOŠKA KAO PARAMETAR ŽANRA IZVEDBE ILI FORMALNI PRISTUP***

Da bih smjestila vlastiti rad u neki žanr izvedbe, trebaju mi jasni okviri žanriranja. Da su neke predstave tragične, a neke komične; neke glasne i dinamične, a neke usporene i tihe; nakon nekih se šutke ide kući s vlastitim mislima, a nakon drugih se u društvu kazališnih birtija priča o sasvim drugim temama (...), sve to je neki emotivni učinak izvedbe, o kakvom govori i Staiger govoreći o književnim rodovima. Ali da komediju ne čini komedijom samo struktura izgovorenih rečenica, koju komičnom možemo i iščitati s papira, dokazuju i neke izvedbe komičnih tekstova koje kolokvijalno nazivamo slabim predstavama, koje unatoč tome što su ritam rečenica, likovi, obrasci iznenađenja i obrata dosljedno preneseni iz komičnog literarnog predloška, naprosto nisu komične. Koji to čimbenici izvedbe odvajaju efekt izvedbe od efekta predloška? Oni koji se u izvedbenoj stvarnosti dodaju predlošku: od materijalizacije didaskalija, do autorski inspiriranih dodataka. Naposljetku, *vrata* upisana u didaskalijama mogu biti klizna, staklena, stilska, nevidljiva ili metaforična. U nepreglednosti umjetničke slobode i reinterpretacije, dalo bi se lako i izgubiti, ako problemu ne pristupim s vjerom u mogućnost egzaktnog pri imenovanju.

U ime samonametnute ozbiljnosti ovoga pokušaja, vratimo se definiranju pomova. Prema definiciji B. Klaića, žanr je "*raspodjela specifičnih oblika umjetnosti po kriterijima relevantne forme"* (Bratoljub Klaić, 1988.)[12].

Istraživanje pojma koji označava *postupak* (postupak klasifikacije) trebalo bi obuhvaćati kriterije diferencijacije i imenovanje parametara po kojima se diferencijacija vrši, tj. razlikovne parametre. Ako izvedbu razumijemo kao javno scensko uprizorenje neke ideje izrasle iz predloška, treba parametre izvedbe potražiti među žanrovima predložaka. Razlikovni parametri ili k*riteriji relevantne forme* žanra izvedbe, trebali bi se ukazati u obilježjima izvedbe koje stilski i sadržajno izviru iz predloška. Stoga ću pokušati naći determinante izvedbenog *učinka* (posredno i žanra) pretražujući po žanrovima drugih umjetničkih grana, a koje bi se trebale stopiti u izvedbenom doživljaju žanra.

[12] Klaić, Bratoljub: *Rječnik stranih riječi*, Zagreb: Nakladni zavod MH, 1988., str. 1452., https://hr.wikipedia.org/wiki/Žanr (30.7.2017.)

## 2.1. (Ne)stabilnost relevantnih kriterija

Čini se kako je razlikovanje žanrova najjasnije u kontekstu filmskog žanra. Vjerojatno upravo zbog kratke povijesti filmske umjetnosti i zbog merkantilizacije u proizvodnji filma, ovdje su kriteriji za klasifikaciju vrlo precizno postavljeni. Kao razlikovni parametri najčešće se spominju smještanje u vremenski i prostorni okvir, čime je određena likovnost i ikonografija filma (western, ratni film...); tema ili narativni elementi (znanstvena fantastika, biografski film ...); raspoloženje ili emotivni ton filma (komedija, horor, drama ...); format (kratki, cjelovečernji; animirani ...); ciljana publika (dječji, ženski film ...) i budžet (blockbuster, B produkcija i sl...). No i u filmskoj proizvodnji miješanje žanrova je vrlo prisutno bilo zbog popularizacije (miješanje ljubavne teme u svaki žanr), bilo iz pobuda stvaralačkih impulsa autora, zbog onog umjetničkog imperativa: lijepo je *novo*... U svakome slučaju, i među filmskim žanrovima, otvaraju se polemike – žanrira li se film *apriori*, prema standardiziranim kriterijima ili *posteriori*, uspoređujući ga s njemu sličnim postojećim filmovima. Filmski teoretičar Robert Stam [13] postavlja još radikalnije pitanje – postoji li žanr zaista tamo negdje u svijetu ili je to samo analitički konstrukt, koji su izmislili kritičari? I ne treba li taksonomiju žanra razumjeti kao nedovršen popis mogućnosti?

U teoriji glazbe, nestabilnost određivanja žanra izrasta iz problema sličnog književnoj genologiji, iz dualizma forme i stila. Stil i forma u glazbi su dva koegzistirajuća parametra, koji se mogu, a ne moraju preklapati te upravo stoga vrijedi da ne koreliraju ni na kojoj razini produkcije glazbe. Teoretičar Douglass M. Green[14] predlaže da žanr ostane sinonim za stil, dok je forma neovisni obrazac koji unutar jednoga žanra odabire skladatelj, pri čemu je stil (*žanr)* podudaran s instrumentarijem. Drugi, kao Allan F. Moore[15], upozoravaju da instrumentarij i tehnička obilježja izvedbe ne mogu biti razlikovni parametri žanra, već su to sekundarne karakteristike skladbe, kao razrada detalja na razini glazbenih tema i motiva i odabir teme (*subject* ili *topic,* dakle ne *tema* u značenju glazbenog oblika, već *tema* bliskija značenju u književnosti).

Gruba ali standardizirana diferencijacija glazbenih žanrova jest trihotomija – art, popularna i tradicionalna glazba. Paradoksalno je to, da je ova trihotomija najmanje osporavana, a upravo unutar ove raspodjele, glazbeni žanrovi se najviše ukrštavaju i permutiraju.

---

13 Stam, Robert. *Film Theory: An Anthology,* https://en.wikipedia.org/wiki/Film_genre (21.8.2017)

14 Green, Douglass M. (1965). *Form in Tonal Music,* prema https://*en.wikipedia.org/wiki/Music_genre*(21.8.2017)

15 Moore, Allan F. (2001). *"Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre"*vidi bilješku 14.

Dobra ilustracija ovog paradoksa je razvoj *bluesa.* S korijenom afričkih ritmičkih obrazaca, doseljenih u Sjevernu Ameriku s robovima (zapadnjacima teško razumljive mjere 21/4), s melodijom u tugaljivim *blue-note* ljestvicama, nadalje pod utjecajem salona i limenih bendova urbaniziran instrumentarijem – od klavira, preko violine i kontrabasa, klarineta do saksofona i naposljetku električne gitare, tehničkim razvojem ritam sekcije od dvaju dlanova do seta bubnjeva, blues prelazi put od tradicijske, preko popularne, sve do art - jazz glazbe i natrag u pop.

Još je interesantniji primjer *ragtimea*, u kojem se križanje crnačkog kontrapunkta sa srednjoevropskim ritmom polke (2/4 ili 4/4), može iščitati kao matematička formula u notnom zapisu. Amerikanizacija srednjoeuropskoga salona u dvjema rukama na klavijaturi, toliko je precizna, kao da se radi o križanju sjemena kukuruza, a ne o umjetnosti. A ipak, *regtime* je toliko specifičan glazbeni žanr, da obilježava i žanrovsku epohu u polju filma, a danas ostaje prepoznatljiva glazbena tapeta za nijemi film, odnosno njegov simbol.

*Dragi Gordane,*

*šaljem ti "Mrtvu svadbu"*
*nemoj se uplašit na prvoj stranici.*
*Ovu poeziju s početka i po monolozima ćemo pripitomit!*
*Kasnije stvar ide u najbanalnije konverzacije,*
*treba ih dovest do apsurda*

*recimo da radimo u dva koda:*
*jedan za tu poeziju a drugi za situacije.*

*Ajmo ugrubo za početak reć:*
*kao da je u prvom dominacija melodije a u drugom ritma.*

O području glazbe i glazbenog žanra znam previše da bih se zanosila idejom da znam dovoljno. Pri ulasku u detaljnije razmatranje glazbenog pitanja, očekivala bih od sebe ozbiljniju studiju s područja muzikologije, stoga ju ovdje (a možda tek zasad) ostavljam samo na tragu asocijacije u kontekstu kazališne izvedbene stvarnosti. Ispuštanje dakle ove teme nije slučajan propust ili skraćenje puta, već prostor koji trenutno treba razumjeti kao *štrih* – prostor za domišljanje novih rješenja u promišljanju odnosa glazbe i izvedbe.

## ***2.2. Približavanje egzaktnosti ili operacionalizacija u umjetnosti***

U likovnoj umjetnosti, žanriranje, o kakvom govorimo ovdje, ispušteno je u korist preciznijih parametara klasifikacije. Klasifikaciji žanrovskog tipa, najviše se približava set specifičnih obilježja uokvirenih povijesnim epohama, a njihovu diferencijaciju olakšavaju parametri kao što su tehnika, kolorit, linija, kompozicija, tema. Zbog svoje elementarnosti, ti parametri ne podliježu povijesnim mijenama, a specifičnosti podgrupa tih parametara ponekad omogućavaju vrlo precizne analize likovnih djela (npr. specifičan obrazac kontrasta kao podgrupa kolorita; specifična tehnika kao obilježje epohe i sl.). Izostajanje termina *žanr*[16], u značenju kojeg problematiziram, ne čini analizu likovnih djela manje kompleksnom već naprotiv, konkretnijom i utoliko preciznijom. Upravo zbog toga moguće je determinirati jedinstvena i prepoznatljiva obilježja radova Van Gogha, Rembrandta, Magrittea, Dalija ili dr., čija objašnjiva jedinstvenost, iako uklopljena u kontekst razdoblja, nadrasta žanr razdoblja i postaje žanr za sebe – autorski žanr. Najbolji primjer takve autorske žanrovske individualizacije je Georges Seurat, francuski impresionistički slikar, čiji rad otvara novi podžanr impresionističkog slikarstva, a definira ga upravo jedinstvena slikarska tehnika – pointilizam.

Prepoznatljivost likovnih *žanova* u percepciji šire populacije recipijenata, nestručne pa i nenamjerne publike, fenomen je vrlo egzaktne psihofiziološke osnove. Istom se može objasniti i jasnoća razlikovnih parametara koji omogućavaju tako precizne tehničke i teorijske operacionalizacije umjetničkih djela. Percepcija pa i interpretacija likovnih djela (podražaja) na razini formalnih obilježja, tako posredstvom strogih zakona psihofizike prilaze egzaktnosti matematike. Za razliku od, primjerice, (psiho)lingvističkih sadržaja, čija semantička i semiotička analiza ponekad uranjaju u gušću maglu filozofije, time izmiču objektivnoj i razilaze se po subjektivnim interpretacijama, uronjenim već u sustav vrednovanja, ovisnim pak o kulturi te osobnim estetikama i svjetonazorima.

Pojednostavim li ovu misao, dominacija vidnih informacija u fenomenu ljudske percepcije, reflektira se kako na prepoznavanje kod publike, tako i na teorijske analize. I tako, pri determiniranju žanra kod drugih (prvenstveno, ali ne isključivo vizualnih) umjetnosti, upravo je likovnost jedan od snažnijih razlikovnih parametara.

---

[16] Pojam je prisutan u likovnoj umjetnosti kao *žanr-scena,* specifični tematski sadržaj: zaustavljena slika iz aktivnosti svakodnevnog života likova, specifičan za npr. P. Brueghela. Šire, *žanr* se u likovnoj umjetnosti najšečće odnosi na prikazani sadržaj.

Otvara li se npr. film kadrom panorame New Yorka, već i kolorit fotografije anticipira počinje li neka *Cosa nostra Americana* ili pak *Luckasti detektivi 2*. Pojavom teksta uvodne špice, fontom i kompozicijom slova ponovno se ocrtava žanr - likovnost teksta komunicira brže nego iščitavamo sam sadržaj napisa – podjela, naslov i ostalo. Dinamika kadra i montaže – ritam, mogli bi se već uvrstiti u parametar glazbe, a uz pojavu glazbe, dileme o žanru filma najčešće više nema.

Već prvi *kadar* kazališne predstave može na isti način odrediti žanr. Priliku kažem, jer je pitanje *kadra*, otkrivanja, tehnike izvedbe i samoga žanra izvedbe, autorska odluka redatelja. Ideju autonomije kazališnog žanra nastojat ću rasvijetliti nešto kasnije i zadržati se na promišljanju razlikovnih parametara žanra.

*Dragi Gordane,*

*Prvi broj mora udariti* in medias res,
*Uzorak koji si slao za svadbenu večeru s krvavim beštekom!*
*Ta ide prva.*
*Sama.*

*Na sceni je mrak, obrisi vinske stijene, dečki su iza nje,*
*nema izvođača, nema ničega.*
*Samo slut.*
*Ti taktovi su jedini događaj. Odmah reski, odmah groteskni,*
*bez slike.*

*Treba odmah stvoriti slutnju da smo u podzemlju grobnice*
*u kojoj je življe nego na površini*
*Crvljiva ciganska žurka*

Ako bi različite umjetničke grane koje objedinjuje kazališna izvedba predstavljale parametre kazališnog žanra, vizualni aspekt bi bio među njegovim dominantnijim determinantama. Spektrom i intenzitetom svjetla priprema se stupanj i smjer napetosti, kostim i scenografija pretpostavljaju vrijeme i mjesto radnje – cjelokupni kolorit gradi atmosferu, a linija je dovršena tehnikom igre: sudjeluje li tijelo izvođača u likovnosti izvedbe samo kostimom i „prometom“ (mizanscenom), ili tijelom likovno doprinosi emotivnom doživljaju izvedbe – groteske, bajke ili drugog. Kompozicija mizanscena je već naznaka dramaturgije, a promatramo li kompoziciju i u funkciji četvrte dimenzije – vremena, ulazimo u ritam. Bez eksplicitno zadane likovnosti, kazališna izvedba je radio drama.

Bez tona kazalište može postojati, ali bez ritma ne[17]. Bilo bi protivno svim mojim uvjerenjima otvarati hijerarhiju razlikovnih parametara u izvedbenom žanru, no čini se da sam upravo ustvrdila dva *nužna* parametra teatralnosti – vizualni aspekt i ritam. Prije nego u to ime otvorim pitanje žanra u plesnoj umjetnosti, treba napomenuti da je ispuštanje parametra *teksta* u ovom odlomku samo odgođeno.

## ***2.3. Tijelo***

Iako plesni žanr nije uobičajena sintagma, vrsta ili tipova plesa ima više od pokušaja da ih se imenuje. Od samih početaka ljudske vrste, ples pokazuje naznake razvijanja u dva smjera. Prapovijesni plesovi dio su ritualnih svečanosti i obreda koji povezuju društvenu zajednicu i preteča su kazališnog plesa i kazališta uopće. Na drugoj su strani plesovi koji prate rad. Ritmiziranje i uglazbljivanje pokreta rada stvara tjelesni automatizam koji odgađa umor - subjektivni osjećaj umora pretvara u osjećaj ugode kinestetičkog stimulusa i društvenog zajedništva, a time olakšava i ekonomizira rad (zbog čega pjesma i ples nisu suzbijani ni od strane eventualnog nadređenog). Iz ove grane, ples se razvija kao tjelesna i socijalna higijena pojedinca. Neovisno o kulturnim ili civilizacijskim okolnostima, gotovo da nema pripadnika ljudske vrste koji ne poznaje neko iskustvo plesa, a time je objašnjiv i fenomen razgranatosti plesnih rodova. Polazeći od ovog evolucijskog pogleda na ples, najgrubljim klasifikacijskim rezom, podijelila bih ga prema *kriteriju učešća* na *socijalni ples* (1) – onaj u kojemu se sudjeluje i *ples kao izvedbenu umjetnost* (2) - ples izvođen za publiku. Pri čemu se izvedbeni svojim razvojnim i autorskim hibridizacijama ponekad referira na formalne i sadržajne elemente prvoga, a prvi, socijalni ples, mogao bi se tumačiti kao psihološka osnova za izazivanje suosjećanja kod promatrača izvedbe, odnosno publike[18].

Forma tijela u scenskoj plesnoj izvedbi puno je više od likovnosti, ona je *linija* nadređena cjelokupnoj likovnosti. Plesna tehnika je standardizirani vokabular gestualnih i ekspresivnih izraza koji je kod plesa bitna odrednica žanra, iako ne uvijek i njezina definicija. Veza plesa i plesne tehnike uska je koliko i ona prema aristotelovskom standardu veza kazalište – tekst, iako u današnjem poimanju, tehnika u plesu odgovara pojmu scenskog *govora* – jeziku kazališne izvedbe (verbalnom i *nadverbalnom*), sa svim svojim (1) semiotičkim matricama, (2) metričkim žanrovskim

---

[17] Od Wilsona do najsuvremenijih eksperimentalnih pokušaja provociranja ritma, kazalište ga može redefinirati, kao i bilo koji drugi aspekt izvedbe, ali ga ne može izbjeći.

[18] *Socijalni ples* na ovom mjestu je jedna pristrana generalizacija svih oblika neumjetničkog kazališta – rituala i obreda te njihovih tragova u nasljeđu neke kulture. Od rođendanskih svjećica do poklada i sprovoda, kazališna publika posjeduje nekakvo iskustvo teatralizacije vlastite stvarnosti.

tendencijama i (3) stupnjem protočnosti u ekspresivnoj komunikaciji s publikom. U pokušaju da preciznije odredi parametre plesne izvedbe, Laurence Louppe predlaže tijelo, težinu, prostor, vrijeme, dah, stil i kompoziciju, a *plesne tehnike* razlikuju se po standardizacijama većeg ili manjeg broja tih parametara.

Prvi izvedbeni plesovi odlikuju se standardiziranim tjelesnim vokabularom, vrlo krutim pravilima forme izraza i izvedbe koji ih i diferenciraju među sobom, dok ih od slobodnijih formi distancira oznaka *klasični* (klasični balet, klasični indijski ili perzijski ples). Oslobađanje plesa od strogog standarda, događa se tek početkom 20. stoljeća, u vrijeme kada je u ostalim umjetnostima modernistički put rušenja konvencija već otvoren. I *najoslobođeniji* plesni jezici zadržavaju specifična i prepoznatljiva formalna obilježja – pravila tehnike. Postmodernističkim rušenjem formalizma, ta se pravila ne ukidaju, samo se nazivaju okvirom, zadatkom ili vokabularom i/ili postaju manje transparentna (te po mogućnosti *autorizirana*).

Pionirkom *oslobođenog* plesa smatra se Isadora Duncan, koja se, s tehnikom i poviješću klasične balerine, okreće fluidnoj improvizaciji pokreta vođenih naturalnim zakonima fizike, uzvišenih gesti oplemenjenih ekspresijama intimnog, ali zaraznog emocionalnog zanosa. I simbolički oslobođena baletnih steznika i špica – bosonoga u grčkoj togi, inspirirana prikazima s grčkih vaza, prirodom i unutarnjim emocionalnim životom, inicirajući pokret iz solarnog pleksusa – tehničke i filozofske posuđenice iz indijske kulture, Duncan otvara poglavlje modernog plesa postupcima koji će po mojoj procjeni (p)ostati ključni za daljnji razvoj plesne umjetnosti: s jedne strane, to su tragovi umjetničkih izražavanja iz drugih medija, razdoblja i kultura, dakle neki vid hibridizacije, a s druge strane jedinstvena integracija tih utjecaja u autorskom mišljenju i stvaralaštvu, autorstvo kao žanr.

Druga struja razvoja modernog plesa pod utjecajem njemačkog ekspresionizma oslobađa se klasične forme pokreta u ime novog strogog formalizma. Geometrijska tehnika Rudolfa Labana možda je najilustrativniji primjer za raniju ideju izvođačkog tijela kao elementa scenske likovnosti. Laban sistematizira vokabular pokreta smještajući izvođačko tijelo u matematički suodnos s prostorom igre – volumenom geometrijskog tijela prostora, a time omogućuje svojoj plesnoj tehnici i precizan sustav notacije – kinetografiju. Premda *papirnatost* njegove tehnike priziva hladnu mehaniku iz doba buđenja Bauhausa, u njegovim je izvedbama geometrija u sjeni snažnih, gotovo mističnih ekspresija. Druga je dimenzija Labanove tehnike – eukinetika, studija ekspresija, koju ponovno nastoji ustaviti – metodologizirati i tim putem njegova tehnika prelazi granicu žanra u drugom smjeru te nalazi primjenu u industrijskoj ergonomiji, pedagogiji i dr.




**Slika 1. LOIE FULLER. (1862.-1928)** Američka plesačica i glumica u Parizu, smatrana je svojevrsnom mentoricom Isidore Duncan. Revolucionarka je ne samo na području plesnog izraza, već i oblikovanja scenske rasvjete, inspirirala je mnoge pariške likovne stvaraoce od Toulouse-Lautreca do Julesa Chéreta čiji je poster prikazan na slici. Loie Fuller zvijezda je i prvog plesnog filma *Serpentine dance*, kojega 1896. potpisuju braća Lumièr

Prekoračivanje granica žanra nije ekskluzivni umjetnički poriv pionira modernoga plesa, već trend razdoblja u kojem raste - *Zeitgeist* društveno političkih faktora inspiracije umjetnika različitih grana, koji preplavljuje umjetničku praksu 20. stoljeća. Već krajem 19. stoljeća u Francuskoj, Francois Delsarte, inače glazbenik, otvara polje u kojem se glumac i plesač susreću na razini semiotike tijela – tijela koje proizvodi vlastito značenje. Iz ideje da je govor inferiorniji od geste, jer *"pokret premašuje granice jezika i obraća se drugim slojevima svijesti"* (Delsarte, prema Milko Šparemblek, 2002)[19], Delsarte razvija sustav izražajnih gesti koje označavaju i prenose unutarnje emocionalno iskustvo. Tehnika u kojoj mimetička gesta ustupa mjesto simboličkoj, ishodište je novog pogleda na izvedbenost u plesnoj i dramskoj praksi. Semiotika tijela unosi novu svijest o *sadržaju* kod plesača i novu svijest o *formi* kod glumca, približava praksu medija u kojem se glumi s medijem u kojem se pleše. Ustaljeni odnos između izraza i njegova značenja više nije pod znakom jednakosti, a nova uspostava toga odnosa postaje autorska odluka. Kada se rekonstrukcijom ovog odnosa bavi genologija, u literaturi je tada riječ o lirskom stilu. Govoreći o suvremenoj poeziji,

[19] Šparemblek, Milko (2002) *Guru novih metoda*. Zagreb: predavanje održano u Mami 22. travnja, tijekom programa Platforme mladih koreografa 2002. http://www.matica.hr/vijenac/215/guru-novih-metoda-14368 (15.11.2017.)

Solar (1982)[20] primjećuje kako upravo ona *"lebdi između izraza i značenja"*. Time semiotika tijela primiče pokret i gestu *izvedbenoj lirici*[21].

*Dragi Gordane,*

*Igra mora biti pametno kodirana. Zato da mi saxi ne iskaču kao orkestar,*
*nego da budu uklopljeni likovi. Saxi.*
*I mislim da je crtani film dobar ključ za taj kod.*

*Kako ti crtani likovi imaju pokrete koji nisu organski nego koščati, eventualno*
*mesnati. Prostudirani iz anatomske studije animatora...*
*kako se trude dodatno animirat zglobove prstiju kod npr. običnog rukovanja...*
*toliko ganjaju vjerodostojnost da dobiju neku "nadprirodnost"*
*da ne kažem uberealitet.*

*Igra nije "povišena" nego "prigušena" i kao takva tinja neku napetost u tijelu...sve*
*kao normalno s nenormalnim progutanim u tjelesa ... "prigušena povišenost"*
*Nema veze kak se zove. Može bit nešto potpuno nesmjestivo i neimenjivo.*

## ***2.4. Izvođač(ko tijelo)***

Živo tijelo na sceni puno je više od ritmizirane anatomije i geometrije. Lirska i spontana ekspresija Isadore Duncan i normirani snažni labanovski ekspresionizam tek su vidljive manifestacije unutarnjeg života tijela u izvedbi, koji tek tada postaje više od seta mišića, kostiju i tetiva i tek tada zaslužuje pažnju izvedbe pred promatračima. Kao što su pauza ili tišina glazba, kao što su izloženi mrak ili crni kvadrat likovno djelo, tako je i izostanak ekspresivnih znakova ekspresija. Izvođačka se ekspresija može svesti na mišićnu aktivnost, može se naučiti kontrolirati, može se prema Louppe izvesti kao permutacija tijela, težine, daha... Iako bih rado zaobišla mistifikaciju izvođačke energije, ezoterične definicije aure i sl., upravo je ono *neizrecivo* u komunikaciji s publikom, ono *metafizičko,* ono što kazalište odvaja od filma, a svaku kazališnu izvedbu čini neponovljivom, ta manifestna razina izvođačkog unutarnjeg života. Ljudsko je tijelo opremljeno mehanizmima za kontroliranu proizvodnju *stanja* - jednostavnog, složenog ili toliko

[20] Solar, Milivoj (1982). *Suvremena svjetska književnost.* Zagreb: Školska knjiga
[21] Više o konceptu *izvedbene lirike* u 5. poglavlju.

kompleksnog da mu se verbalnim simbolima teško može približiti (ovo posljednje vidim kao svrhu kazališta koje tražim, a koja kazalište izdvaja od ostalih umjetnosti i vjerojatno izdiže iznad *izrecivih* parametara koje nabrajam). Tijelo u izvedbi je reprezentant tako proizvedena *stanja.* Pa ako kažemo da je forma tijela znakovni sustav i likovni aspekt izvedbe, *stanje* je tjelesni sadržaj. A jesu li forma i sadržaj tijela unisoni ili nisu, pitanje je autorskog izbora i izvođačke vještine.
Uz likovnost i glazbu, kazališni je žanr nužno određen i kompleksnim faktorom izvođača. Izvođačko tijelo dogovorenim sustavom simbola (izvedbenom tehnikom, jezikom ili kodom) označava unutarnji i vanjski život izvedbe, daje završnu puninu dramaturgiji lika i cjeline, pridodaje *subjektivnu stvarnost* u narativ izvedbe. Tijelo izvođača kao parametar žanra izvedbe objedinjuje (najmanje) tri diskursa svoga žanra – semiološki, likovni i treće: misaoni/emotivni – sadržajni[22].

Nužna misaona pozadina slike tijela u vremenu, nazvali je mi tekstom, libretom, fabulom ili konceptom, predstavlja jednom riječju *problem,* koji dugujemo gledateljskoj pažnji, a koji je suštinski element svake pozadinske misli i emocije izvođača te okidač svake i najsitnije dramske situacije - *problem* je nosilac događajnosti.

Skriva li se u izvođačkom tijelu tek autorova misao, te je izvođač samo formalni medij izvedbe, a unutarnja je živost izvođača u funkciji režiranog, nametnutog sustava znakova, ili tijelo unaprijed govori i prigovara svojim nedirigiranim, ali nužnim suviškom, potpuno je nebitno – unutarnji sadržaj izvođačkog tijela (problem ili misaoni zadatak) proizvodi ekspresivnu komunikaciju s gledateljem iznad tehničkih elemenata daha, mišića i zglobova, odnosno iznad metode proizvodnje istog.

U *Temeljnim pojmovima poetike,* Emil Staiger determinirajući dramski stil produkcijom napetosti, ističe dva modela za postizanje dramske napetosti – *patos* i *problem,* a potonjeg opisuje i kao "*misao o svrhovitosti".* Pri tome razlikuje problem cjeline – *ideju*, i *problem* kao elementarni motivator na razini lika (izvođača). *"Kao problem podrazumijevali smo »predbačaj« u doslovnom smislu pojma, ono što je bačeno prema naprijed, a bacač je pozvan to sustizati."* [23] (Staiger, 1996:154).

Izvođač vođen vlastitim predbačajem, glasnogovornik je ideje i tek kao takav, nadilazi okvir slike (tijela) u ritmu i progovara jezikom izvedbe, ususatvljenim nizom znakova koji označavaju svrhu izvedbe. Sustav problema (generalna ideja s mrežom predbačaja) izrasta iz predloška. Književni dramski predložak i određivanje njegova žanra najšire je polje referenci na žanr izvedbe, na žanr i na izvedbu. Dramski tekst najneposrednije implicira *probleme* za izvedbu.

---

[22] Ovdje je dobro napomenuti da redoslijed triju diskursa tjelesnosti pri izvedbi nisu rangirani ni po kakvom kriteriju značajnosti, već dramaturgijom cjeline ovoga rada, sadržajni aspekt tjelesne izvedbe (stanje, misao, motiv) služi ujedno kao najava za poglavlje o *problemu,* odnosno o polju dramskog teksta.

[23] Staiger (1996:154); vidi bilj. 3. na str. 4.

## ***2.5. Tekst i izvedba***

U književnosti, razlikovne definicije pjesničkih izraza nudi već Aristotel. Označimo li svako pjesništvo kao oponašanje (*mimesis,* prema prev. Zdeslava Dukata *oponašanje*, drugdje i *predstavljanje*), oni se "*(...)razlikuju trojako: ili time što oponašaju različitim sredstvima, ili što oponašaju različite predmete, ili što oponašaju na različite načine a ne na jedan isti*"[24]. Prema ovome, Aristotel nudi tri *kategorije* razlikovnih parametara – način, sredstva i predmet oponašanja. Dakle, tri su grupe razlikovnih parametara, radije nego tri pojedina.

Pritom Aristotelova diferencijacija počiva na distinkciji pjesničkih rodova (epsko, tragično pjesništvo, komedija itd), ali prema njegovim postavkama, iz roda pjesničkog predloška proizlazi rod izvedbe. Ta uzročno posljedična veza nije potpuno zanemariva, ali u suvremenom kazalištu nije ni neraskidiva.

Baveći se iscrpno uglavnom tragedijom, Aristotel navodi izvedbenost kao samo jedan od (sedam) razlikovnih parametara tragičkog žanra - efekt predstave (*opsis,* dramski način ili vizualni dio predstave) kao *način* oponašanja. Nadalje, upozorava da dobra tragedija svoju svrhu ostvaruje na razini *predmeta* oponašanja, odnosno fabule (donekle karaktera i misli) te prepusti li se doživljaj straha, sažaljenja i katarza razini *čudesnosti* same kazališne izvedbe, može se zaključiti da je pjesnik podbacio. Iako time naglašava distinkciju između teksta i izvedbe, ovdje se Aristotel ograđuje od pjesničkog umijeća izvedbe, tretirajući ju samo kao medijaciju između teksta i publike. Takvo poimanje kazališta nije neobično uzme li se u obzir raširenost tekstualnih prijepisa i pismenosti među pukom. No, Aristotel otvara drugu razinu veze teksta i izvedbe i to posredstvom ritma: baveći se metrikom u skladanju napjeva i dikcije, komentira kako uvođenjem jampskog trimetra govor dobiva životnost pa time i karakter dobiva plastičnost, a tragedija viši stupanj uvjerljivosti u doživljavanju straha i sažaljenja; nadalje, sugerira da je trohejski trimetar prikladniji za ples, a heksametar neprikladan za izvedbu ali primjenjiv za epiku.

Drugu krajnost distinkcije teksta (predloška) i izvedbe nudi Derrida, na suprotnom historijsko filozofskom polu, pozivajući " *(...) kazalište ili život da prestanu predstavljati neki drugi jezik, da prestanu proizlaziti iz neke druge umjetnosti, primjerice iz književnosti, makar ona bila i poetična. Jer u poeziji kao književnosti verbalna predstava krade scensku*."[25] Autonomija kazališne

---

[24] Aristotel (2005). *O pjesničkom umijeću.* Zagreb: Školska knjiga

[25] Derrida, Jacques (2007). *Pisanje i razika.* Sarajevo/Zagreb: Bemust, TKD Šahinpašić

izvedbe pored (npr.) književnosti, u povijesnom je kontekstu teorije pjesništva rijetka privilegija. A za nju je kod Derride zaslužno Artaudovo kazalište okrutnosti, kao ishodište opće paradigme kreacije. Još je veća rijetkost da se čitava filozofija stvaralaštva konstruira generalizacijom tek jednog (i to vrlo radikalnog) razumijevanja kazališta. Interpretirajući Artaudov manifest (samo) kao manifestaciju Artaudove svjesnosti o životu i smrti i njihovoj transcendentalnoj sveprisutnosti u kazalištu, on se radikalno ograđuje od *aristotelizama* usvojenih u zapadnom kazalištu. Prvi od njih je dominacija fabule, čije rušenje otvara put oslobađanju kazališta od svojih predložaka, a posljednji je reuspostava mita o *mimesisu:* niti oponašanje predloška, niti oponašanje života nisu umjetnost, nego je "*život oponašanje transcendentalnih načela s kojom nas umjetnost (...) povezuje*"[26].

Tretirajući kazalište Dvojnikom *stvarnosti*, Antonin Artaud otvara prostor novoj razini njihova odnosa. Kazalište, naime, ne treba *predstavljati,* oponašati ili reflektirati stvarnost, Artaud nadređenost stvarnosti kazalištu, zamjenjuje paralelizmom njihovih egzistencijalnih funkcija. Pri tome, *"... kazalište mora biti promatrano kao Dvojnik ne samo ove svakidašnje i izravne stvarnosti (...) nego neke druge opasne stvarnosti, gdje Načela, poput dupina, odmah nakon što izrone glavu iz vode, požuruju uvući svoju glavu u mrak voda."* (Artaud, 2000:45)[27]. Dakle *stvarnost* i *kazališna stvarnost* izrastaju iz ista izvora, ali ne proizlaze jedna iz druge, otprilike kao što se iz čimpanze ni za nekoliko stotina milijuna godina neće razviti novi *homo sapiens,* iako dijelimo zajedničkog pretka. Na takvoj perspektivi temeljen je put autonomije kazališta. U toj autonomiji ponovno bih istaknula i žanrovsku neovisnost o svojim predlošcima.

*Dragi Gogi,*
*Baš mi je krivo što ovaj diplomski nisam pisala prije početka proba.*
*Sjećaš se kak sam se mučila objasnit kaj hoću od ovih liričnih epizoda...*

*kako izbjeć patetiku izvedbe poezije,*
*Prevest ju u simboliku na razini glazbe,*
*objašnjavala poetiku plesa prenesenu u dramsku igru,*
*Kaj je to? Igra asocijacije koja koketira s apstrakcijom...*
*udaljenija asocijacija, šifre, kodovi...*

*Sve to isto mislim i danas. Al glumcu je bolje reći – HIJEROGLIFI*
*Jer tako kaže Artaud.*
*A ne priučena koreografkinja. C*

[26] Artaud (2000), prema Derrida (1988); vidi bilješku 25, na str. 21.
[27] Artaud, Antonin (2000). *Kazalište i njegov dvojnik.* Zagreb: Hrvatski centar ITI - UNESCO. Str. 45

Artaudov imperativ napuštanja *"diktature teksta",* kako ju naziva Derrida[28], ne znači napuštanje teksta samoga, već dodjeljivanje "*... riječima (...) važnost*(i) *koju one imaju u snovima"* (A. Artaud, 2000.)[29] Riječ kao znak za misao, vrh je ledene sante značenja, koje kazalište mora prikazati u cjelini i svim njegovim agregatnim stanjima. Tražeći dubinu nečitljivnosti teksta, kazališni jezik pluta između pokreta i misli, između apstrakcije i asocijacije na razini hijeroglifa. Umjesto imenovanja kazališnih alata, on ritam, harmoniju i druge imenjive elemente smatra samo odskočnom daskom prema jeziku koji *"trči u osjećajnost",* odvajajući tako kazalište od intelektualizacije prema magičnosti i nazivajući ga *obnovljenim egzorcizmom.*

Iako osobno kazalište okrutnosti vidim (samo) kao autorski - artaudovski žanr izvedbe, neponovljiv u svojoj narkotičnosti, rado bih vjerovala u to da kazalište ne zrcali, ne oponaša, ne *predstavlja,* niti *re-prezent-ira*, već da otvara jedinstven procijep kroz stvarnost, koji nadilazi prezent, a svijest o postojanju prenosi u doživljaj postojanja. Drugim riječima, pokušam li u ideji ogoliti izvedbeno djelovanje na (~~o~~)*ponašanje, (~~pred~~)stavljanje* ili *(~~re~~)prezent(~~aciju~~),* rastvara se teorijsko polje izvedbe koji poništava međuprostor izvedbe i njena recipijenta. Prema tom konceptu, publika je uronjena u pretpostavljenu su-doživljajnost, *sutitraj* blizak lirici[30], kako ju opisuje Staiger. Takva ideja, naravno, nema ambiciju biti kakvom apsolutnom istinom o izvedbi, već otvara jednu tendenciju prema doživljajnoj autonomiji izvedbe. Ona se ne obogaćuje rečenicom dramskog teksta, dojam se ne intenzivira glazbenim ili likovnim efektima, već izvedba ostaje zajednički doživljaj njezinih izvođača i njezine publike. Verbalni, zvučni i vizualni aspekti izvedbe predstavljaju samo složenu permutaciju znakova koja podržava tu su-doživljajnost.

I time se ponovno vraćam osnovnom pitanju: može li se i treba li kazališnu izvedbu svoditi na parametre, ako razumijemo kazališnu izvedbu kao autonoman doživljajni događaj, koji nadrasta zbroj doživljaja separatno pripravljenih aspektima izvedbe? Smije li se kazališna izvedba uopće promatrati kao hibrid svojih tvorbenih elemenata? Artaudovo kazalište jedan je od najsnažnijih primjera koji negiraju takvu vrst razumijevanja kazališta. Kazalište okrutnosti nije hibridna tvorevina već pokušaj ontologizacije kazališne izvedbe. Kod artaudovskog i njemu sličnih kazališnih autorskih svjetova (o kojima nešto kasnije), moglo bi se govoriti o potpunoj *žanrovskoj autonomiji* – autorizaciji izvedbe koja izmiče svakoj znanoj kategoriji žanra. *Moglo bi se* govoriti. Ali bio bi to amaterski autogol alogičnosti jer autonomija (od) žanra skriva paradoksalnu zamku – pripadanje žanru autonomnog žanra. Jer u tome, Artaudu društvo prave i Grotowski i Kantor i Brecht ... Pa iako se posve različitim svjetonazorima, instrumentima i argumentima odvajaju od

[28] Vidi bilj. 25 na str. 21.
[29] Vidi bilj. 27 na str. 22.
[30] *Izvedbena lirika,* vidi str. 19. i poglavlje 5.

*povijesti* prema autonomiji i naseljavaju sasvim odvojene autorske svjetove, upravo kroz tu odvojenost zajednički pripadaju *autonomnom žanru*.

S druge strane, čak i u prividnom misticizmu kazališta okrutnosti, sam Artaud napominje kako *"nije riječ o mlaćenju publike kozmičkim transcendentnim preokupacijama. (...) ipak je potrebno da ključevi postoje"* (A. Artaud, 2000)[31]. U prvom manifestu kazališta okrutnosti iznosi Načela (svoga žanra), definirajući slijedeće parametre: režiju, scenski jezik, glazbala, svjetlost – rasvjetu, kostim, pozornicu – dvoranu, predmetu – obrazine – pomoćne naprave, dekor, glumcu, interpretaciju (šifriranje), publiku. Istovremeno, tretirajući glas kao vibraciju, pokret kao promjenu gustoće zraka i kolanje krvi u žilama, Artaudova *tehnika izvedbe* približava se fizici i fiziologiji kao posredniku između operativnog svijeta i metafizike njegova kazališnog Dvojnika.

Ovdje se nazire operativna *svrha* žanriranja izvedbe. Kao što je prodiranje u nečitljivost teksta nemoguće bez potpunog prodiranja u ono čitljivo u njemu, tako je subjektivna autorska stvarnost uska i nepristupačna bez alata za njegovu materijalizaciju. Drugim riječima, jedna od funkcija žanriranja svakako treba biti i ulaganje u redateljsku metodologiju. Pri tome, razdvajanje izvedbe na parametre izvedbe sistematizira i operacionalizira ono mutno *božansko nadahnuće* autora. Tako se parametri izlistani u ovom poglavlju (likovnost, ritam, glazba, izvođačka tehnika, kodiranje i ekspresija) objedinjeni u službi problema mogu razumjeti i kao mreža redateljskih odluka i postupaka pri realizaciji izvedbe, a zatim i kao skupine stilskih smjernica kojima se opisuje žanr izvedbe. Primičući se polako izvedbenoj *stvarnosti* kao jedinstvenom entitetu, treba primijetiti i to, da se analitički konstrukt *parametra žanra izvedbe* ukazuje u različitim aspektima izvedbe, u različitim poljima autorskih odluka i medijski raslojenim elementima izvedbe.

Na ovome je mjestu prilika napomenuti da se postupak žanriranja, odnosno njegova funkcija može razumjeti iz (najmanje) dvije točke gledišta. Prva bi u tome slučaju bila upravo ova – žanriranje kao usputna metodološka postaja u postupku kreacije, a druga, *post festum* estetsko klasificiranje završene izvedbe (recimo i s mogućnošću vrednovanja). Ova se, pored nominalne kritičke i interpretacijske analize, u terminima redateljske upotrebljivosti može razumjeti i (samo)analitički, kao novi ulog i uvid u subjektivnu stvarnost kreatora.

---

[31] Vidi bilj. 27 na str 22.

*Dragi Gogi,*

*Požurili smo.*
*Počelo je dobro: RITAM ZATEZANJA između događaja i čekanja na događaj*
*stvarao je napetost i točnu dinamiku.*
*- zlu slutnju koju se razbija humorom.*

*To dobro drži sve do dolaska Majke.*
*Htjela sam s Majkom uvest neki novi obrazac ritma,*
*otvorit poklopac ispod kojeg je*
*ono pravo slavlje - slavlje smrti*

*Onda mi je ciganski duh pojeo taj slut.*
*A trebalo ga je držati, zategnuti još jače - dok mala ne umre.*

*Ta scenografija je trebala biti čišća*
*jedan stol koji je i lijes i ormar i stol i rijeka*
*i trebalo je insistirati na maloj dvorani.*
*Džaba nam podruma kad publika nije s nama u njemu.*

Žanr kao metodološki instrument, još uvijek ne znači i njegovu jednoznačnu realizaciju u izvedbi. Izolirana uputa izvođaču i njezin krajnji ishod u cjelini izvedbe, naravno ne moraju biti ni u kakvom vidljivom odnosu, naročito ako time autor ispunjava svoj cilj. Nadalje u kontekstu hibrida žanrova, popis aspekata izvedbe može se ispuniti točnim odgovorima kao križaljka, ali u njoj nema označenih polja iz kojih, s velikim početnim slovom, proviruje jedinstveno ime žanra izvedbe. Ako bi i postojala neka matematička formula koja bi iz matrice žanrova predložaka i njihovih izvedbenih aspekata složila neku žanrovsku *dijagnozu,* ta bi *dijagnoza* od prošlog stoljeća na ovamo vjerojatnije sličila opisu susreta žanrova nego jednom imenu. Najbliži susret žanra izvedbe s konkretnim imenovanjem može se ostvariti posredstvom modela hibrida ili tangenti. Hibrid pritom razumijem kao križanje žanrova radi stvaranja kontrapunkta, a tangentu kao koketiranje sa žanrom, odnosno nekim njegovim obilježjima, pri čemu od tangente ostaju samo *tragovi sjećanja,* asocijacija ili ugođaj – drugim riječima, tangenta je autorski poetizacijski postupak, primijenjen na nekom predlošku ili predlošcima.

## ***3. HIBRIDIZACIJA:***
## ***POSTUPAK POETIZACIJE KAZALIŠNE STVARNOSTI, 1. pokušaj***

Ako mi je uspjelo izreći svoje nepovjerenje prema određenju parametara u žanrovskom osnaživanju izvedbe, onda sam dužna ponuditi obrazac za koji vjerujem da ima veću šansu primjenjivosti. Pitanje hibrida u kazališnoj izvedbi ima dva obraza. Jedan je razumijevanje kazališne izvedbe kao hibrida različitih umjetničkih grana koje ona objedinjuje. Dakle, nije riječ se o jednostavnom zbroju aspekata izvedbe, što je u nekoj mjeri pokazalo prethodno poglavlje, dok će o mogućnostima i složenosti odnosa tih aspekata biti riječi u slijedećem. Drugi vid hibridizacije izvedbe je multipliciranje predložaka. Stvar je kvalitativno vrlo slična, pitanje predloška je samo pitanje važnosti koju pripisujemo nekom parametru pri donošenju odluka. Izbor dvaju ili više predložaka, njihovo stapanje u jedinstvenu stvarnost uređuje se linijom prepuštanja – jedan predložak nudi rješenja u drugome i obrnuto, jedan drugome rastvaraju značenja i mogućnosti interpretacije. Tako primjerice u akademskom projektu "Pomutnje" Branka Brezovca (2013./2014.), nastalom prema literarnom predlošku Roberta Musila, glazbeni parametar predstavlja više od jednostavne glazbene pozadine. Vodeći se integralnom verzijom *II. simfonije* skladatelja P. Vasksa, dramaturgija i ritmika rečenice bila je određena kompozicijom i dinamikom glazbenog predloška. Igre kontrapunktiranja teksta (sadržajem i/ili formom) s dinamikom glazbe, glazbenom su predlošku održavali i dodavali dramsku napetost. Glazbena napetost je rekonstruirana i osovila je dramsku. U drugom dijelu predstave, na mjesto Vasksa ulazi Wagner, kao zamjenski glazbeni predložak koji podržava Musila. Od Musila pak ostaje samo trag[32] u mizanscenu i igri objekata, izoliran od teksta. Tekst je sada prepušten Wagnerovoj operi *Siegfried*. Drugi dio predstave je zapravo repeticija prvoga, princip hibridizacije je zadržan, elementi su novi, a njegov učinak sada dostiže novu razinu emotivne interpretacije. S jedne strane, učinak je rezultat akumulacije efekata obaju dijelova, s druge se pak Musil i Wagner (a posredstvom Vasksa) stapaju u jedinstvenu stvarnost u kojoj izmicanje spoznatljivosti postaje jedino moguće mjesto spoznaje. Ovaj neočekivani spoj Musila i Wagnera, Vjeran Zuppa naziva *disjunktivnom sintezom*, oksimoronom koji odlično označava

[32] Trag tekstualnog predloška ovdje se može tretirati i kao postupak po modelu tangente. Specifičnost postupka je u tome da je značenje fragmenta koji ostaje, definiran ranije u istoj izvedbi, tj.njezinom prvom dijelu.

stvarnost u kojoj *"stvari kao znamenke vrcaju iz kakve crne rupe"*[33]. Može se reći i da Zuppa tako imenuje ovaj novonastali žanr.

No je li hibridni žanr samo složeno ime žanra izvedbe? Mogu li Musil – Vasks – Wagner – Brezovec oformiti ime hibridnog žanra? Moguće. Ali nepotrebno. Na mjesto terminološke i metodološke funkcije imenovanja žanra u kazalištu, rado bih uvela polje *postupka.* Tako je *postupak* pri hibridizaciji ovdje ključan za određenje žanra, radije nego sami elementi hibridizacije. Da slikovitije pojasnim razliku, poslužit ću se subjektivnom interpretacijom povijesti hibridizacije.

Kada je bilo govora o plesu, možda se crtica iz povijesti modernog plesa činila suvišnim dodatkom, koji izvlačim zbog osobnog kurikuluma. U tome vjerojatno ima i pomalo istine, no motiv se za to ne zatvara na području modernog plesa, već na fenomenu njegova prekoračenja u druge umjetnosti, ulasku u polje hibridizacije. A ples se našao ovdje kao dobra ilustracija jednog hibridizacijskog profitera.

Ples se početkom 20. stoljeća vraća svojem antropološkom ishodištu ili se modelira prateći modernizaciju glazbe, ples je inspirator i inspirirani u odnosu s likovnom umjetnošću, no općenito, prelijevanje i miješanje umjetničkih grana i iskustava - od ispijanja apsinta po pariškim barovima do studioznih sistematizacija umjetničke prakse, postaje obilježje moderne umjetnosti, koje do danas više nije napuštano već nadalje samo re-de-hibridizirano prema slobodi i odgovornosti autora. Buduće miješanje, utjecaji i reference među različitim granama umjetnosti ne otvaraju samo nove žanrove, već i nove grane umjetnosti, dovodeći u pitanje definiciju i funkciju njihovih granica. Povijest križanja žanrova, međutim, ne započinje modernom. Pisana povijest žanra poznaje hibridizaciju oduvijek. A najzanimljiviji je pritom paradoks: što su jasnije propozicije žanra, što su stroža pravila igre, to se češće ona zaobilaze takozvanim *križanjem*.

## ***3.1. Povijest hibridizacije (dva početka hibridnog žanra)***

Nakon crne rupe po Antici, u renesansi se razvija razrađen sustav kategorizacije unutar dramskog stvaralaštva, koji žanrira cjelinu prema fabuli (npr. *comedia erudita, comedia dell arte*), klasificira pripadajuće im karaktere (hvalisavi vojnik ili Pantalone), te naglašava hijerarhizaciju visokog *učenog* govorenja i niskog govorenja u *vještini* improvizacija. Pravila su jasna.

---

[33] R.Musil: "Pomutnje mladoga gojenca Torlessa", citat prema dramatizaciji B.Brezovca za predstavu "Pomutnje"

Upravo u renesansi otvara se polje miješanja žanrova, s dovoljno značajnim popratnim reakcijama kritike, da ga na ovom mjestu mogu označiti kao početak *žanra* miješanja žanrova. Iako samo miješanje žanrova nije nepoznato niti u Antici[34], tek ovdje se otvara polje problematiziranja toga postupka među analitičarima, prvenstveno onodobim, a interes za renesansne *mješavine* traje do danas. Na samom početku razdoblja, Ariostov *Bijesni Orlando* izaziva burne polemike zbog miješanja fantastičnih, romantičnih i komičkih elemenata u viteški ep, da bi smiraj renesanse obilježilo Shakespeareovo poigravanje žanrovima. Shakespeareove komedije, na primjer, obiluju situacijama iz *comedie erudita,* među karakterima inspiriranim *comediom dell arte,* a čije su misli opet izrečene na *učenoj* razini. Za razliku od stapanja žanrova u dramskom opusu (jer ovakve postupke radije bih prozvala stapanjem nego miješanjem), među Shakespeareovim sonetima, nalazi se miješanje tematike i stila epigrama u formi soneta, a pritom su zone žanrovske identifikacije prepoznatljive za oba – za epigram i za sonet. I tako na vrhuncu, a ujedno i početku kraja renesanse, kritika ova Shakespeareova miješanja žanrova ne preispituje, već ih prihvaća kao jedinstvene autorske postupke. Upravo tu vrstu promjene u recepciji poigravanja sa žanrovima, od Ariosta do Shakespearea, vidim kao onu *značajnost* u reakcijama, na kojoj temeljim ideju da je u renesansi miješanje žanrova postalo entitet za sebe.

*Dragi Gogi,*
*... da, ovaj put je hibrid već u tekstu.*

*Kod teksta su te dvije žanrovske linije jasno odvojene i svaka ostaje prepoznatljiva.*
*Probala bih izdržat da ne čačkam po strukturi teksta, da vidim jel znam.*
*Ali bilo bi super da uspijemo zaronit sve u neku novu dimenziju stvarnosti*
*u kojoj se te dvije linije nekako mekano preljevaju, da im se brišu granice.*
*mislim...treba pazit da ne dobijemo red sira red salame.*

*To za tebe znači samo to da ta melodijska i ona ritmička linija izlaze iz istog tijesta*
*da se ritmika gradi fragmentiranjem onih melodijskih linija*

*Melodijska tema koja zapne i štuca na slini i kontaktu s piskom.*
*A ima i dramaturšku logiku:*
*oni ne mogu otkopčat svoja sjećanja jer im je tup nož, a Gost je već za stolom.*
*A ne mogu ni naoštrit nož jer im sjećanje ne dopušta da ga operu od krvi.*

[34] *"Isto tako, ako bi tko oponašao miješajući sve razmjere, kao što je Heremon iz sviju razmjera spjevao mješovit pjesmotvor Kentaura, i njega treba nazvati pjesnikom",* Aristotel (2005); vidi bilj. 24. na str. 21.

Takav vid miješanja žanrova, u kojem dva žanra ravnopravno sudjeluju bez hijerarhije, zadržavajući pritom obrise vlastite prepoznatljivosti Alastair Fowler naziva hibridnim žanrom (prema Marko Juvan, 2017)[35]. Smještajući istu sintagmu u naslov ovoga rada, nisam ciljala na postupke tako kirurški precizne montaže kao što su Shakespeareovi epigramski soneti ili *ragtime*.

Složeniji koncept hibridnog žanra iznosi Mihail Bahtin. Reinterpretirajući biološki i jezikoslovni pojam u poetici i stilistici romana, ukazuje na fenomen hibridizacije, koji se u književnosti javlja kao rezultat šire društveno političke klime. Jer jezik je *vrh sante leda* iznad socijalno uvjetovanog obrasca misli, uvjerenja i ideologija. Uvođenje drugog jezika (filozofskog, vjerskog i sl.) u neki literarni sadržaj, njihovo miješanje unutar jedne izjave, Bahtin prepoznaje kao njihovu dijalošku konfrontaciju, u kojem *"svjesnost jednoga jezika o drugome, rasvjetljuje jezik drugom jezikovnom sviješću"* (M. Bahtin, prema Juvan 2017)[36]. Pa ako se tek u poziciji dijaloškog suprotstavljanja ostvaruju njihova značenja, može se reći i to, da postupak hibridizacije afirmira žanr.

Prepoznavanje hibridizacije u društveno-političkom kontekstu otvara vrlo zanimljiv pogled na umjetničke prakse 20. stoljeća. Modernistička umjetnička praksa, koja ostavlja propuh u prolazima među žanrovima, događa se u vrijeme postkolonijalističkog miješanja kulturnih paradigmi. Juvan upozorava na sociološki fenomen rušenja odnosa moći među kolonijaliziranima i kolonijalistima, koji otvara novu perspektivu na sustave vrijednosti i dovodi do preispitivanja uvriježenih pravila igre. Ta ideja upozorava na zanimljivu vezu između dekolonijalizacije i moderne, a kasnije i na one apsinte po pariškim barovima, rat za neovisnost Alžira i dramatiku apsurda. Moderna se u gotovo svim granama umjetnosti opire uvriježenim načelima, ponešto oštrije – brže i radikalnije od dotadašnjih povijesnih mijena – moderna načela određena su novim pravilima, pravilima nove forme. No moglo bi se reći da je moderna hibridizacija bliža Fowlerovskoj dihotomiji od onoga što će slijediti u postmoderni. Opasnost od gubitka etnološkog i kulturnog identiteta njegovim spajanjem s drugim, možda je u osnovi modernističkog formalizma. No društveno-politička era koja mu slijedi, ponovna kolonijalizacija i kolonijalizacija kapitalom, homogenizira društvenu sliku te napuštajući formalistička ograničenja, u ime neoliberalističke slobode izbora, hibridizira radi proizvodnje novog (id)entiteta. Postmodernistička i poststrukturalistička proizvodnja hibridizira radi afirmacije *proizvodnje* žanra, a ne afirmacije žanra samoga. Na tom temelju izrasta trend i odgovornost kreatora za traženjem autorskog žanra.

---

[35] Juvan, Marko (2017). *Hibridni žanri: študije o križancih izkustva, mišljenja in literature.* Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura

[36] Vidi bilj. 35. na str. 29.

## ***3.2. Budućnost hibridizacije (je kraj hibridnog žanra)***

Tako je primjerice američki slikar Jackson Pollock, bez naročite intencije, postao pionirom nove grane izvedbene umjetnosti. Sredinom 20. stoljeća igrajući se s novom slikarskom tehnikom – kapanja i špricanja tekućih boja po velikim formatima, inicijalno je fokusiran samo na vlastito likovno djelo, ne i na djelovanje. No specifičnost izvođenja njegove tehnike, u trenutku kada ona biva dokumentirana, postaje dodana vrijednost njegovoj umjetnosti. Fotografije Hansa Namutha, koje zaustavljaju trenutak Pollockove aktivnosti stvaranja, pred likovnim umjetničkim djelom prikazuju i tijelo umjetnika u djelovanju te ono u trenu dokumentiranja i samo postaje eksponatom. Neposredno izlaganje umjetnikova tijela u djelovanju, izlaganje umjetnika kao djela samoga, postaje glavno obilježje *body arta*. Za osamostaljivanje *body arta* u zasebnu granu izvedbene umjetnosti presudan je jedinstven koncept tretmana autorskog tijela i autorstva tijela u izvedbi. Catherine Elwes definira *body art* kao izvedbu u kojoj tijelo autora postaje označitelj i označeni (prema Jones, 2002)[37] (iako smatram da je pitanje fluktuacije označitelja na označenog i obratno primijenjivo i na druge objekte izlaganja izvan specifikuma *body arta*). Autor koji postaje subjektom vlastitog umjetničkog djela, tim postupkom ne apostrofira samo svoj umjetnički *JA*, već afirmira postojanje samog čina stvaranja. Istovremeno, činjenicom da se čin stvaranja izlaže da bi se dokazalo njegovo postojanje, dovodi se u pitanje postoji li ono kada izlaganje prestane, ako su nam potrebni takvi dokazi. Time izloženo tijelo u stvaralaštvu ukazuje na krhkost i neuhvatljivost izvedbenog stvaralaštva i tijela samoga.

Premda odlomak o postmodernističkom hibridnom žanru sada predstavlja samo odlomak iz povijesti žanra izvedbe, poslužit će mi ovdje kao uvod u primjer iz suvremene kazališne prakse. Implementacijom propozicija *body arta* u kazališnu predstavu, izlaganje tijela u umjetničkom djelovanju postaje tek instrumentom nove poetizacije, rasterećene od njegove konceptulane pozadine. Može li se ustvrditi kako postupkom nove hibridizacije afirmira autonomnost body arta kao samostalnog izvedbenog žanra – *dehibridizira* ga ...?

---

[37] Jones, Amelia (2002). *Body art: Uprizarjanje subjekta.* Ljubljana: MASKA: Študentska založba

***PRIMJER 1.***

*JOSEPH NADJ: "PASO DOBLE",*

*Festival d'Avignon, 2006.*

*Joseph Nadj u svojoj predstavi "Paso doble" sudjeluje sa španjolskim slikarom Miquelom Barcelom.*

*U crnoj kutiji prostor igre je sužen na 15-ak $m^2$ poda, prekriven glatkom glinenom površinom, koji završava istim takvim glinenim zidom u pozadini. Dvojica umjetnika 40-ak minuta, koliko traje predstava, oblikuju reljef u glinenim površinama. Publika svjedoči pri neposrednom kreiranju likovnog artefakta dvojice autora.*

*Predstava započinje praznom scenom od gline, osvijetljenom jednim izvorom iz kuta koji naglašava strukturu njezine površine. Meditativan zvuk kapanja vode glinenu masu decentno asocijativno povezuje s prostorom kakve podzemne špilje. Glineni zid tada počinje neprimjetno mijenjati svoj reljef, s gradacijom koju prati zvuk dodira i udara tijela u vlažnu i ljepljivu glinu. U tome trenutku postaje prisutna umjetnikova akcija, ali ne i on sam. On je animator svoga djela, gotovo lutkar, istovremeno nevidljiv i prisutan.*

*U prizoru koji slijedi, otkrivaju se tijela umjetnika. Njih dvojica ulaze u prostor igre, pred zid, na glineni pod, noseći krampove na leđima i zaustavljaju se u mirovanju neko vrijeme. Iako je potpuno jasno da su upravo sami oblikovali pozadinu pred kojom stoje, zaustavljeni pred njom, u prostoru pauze, oni prestaju biti autori i postaju likovi u djelu (ali ne i u djelovanju, zbog njihove pasivnosti). I kada tako uspostavljeni nastavljaju likovnu intervenciju na materijalu, krampovima dižući glinu pod nogama, interpretacija njihova djelovanja fluktuira između funkcija autora i likova autora. Pokret je u ovoj fazi ekonomiziran i usmjeren na akciju. Zvuk udaranja krampom o mekanu i gustu glinu ritmiziran je samo ekonomijom funkcionalnog pokreta, ali ozvučeni prostor i eho toga zvuka, udaljavaju dojam od dokumentarizma akcije i ponovno poetiziraju prizor. Intervenciju nastavljaju na zidu, rukama i tijelom oblikujući glinu. Tada u prvi plan izbija likovnost prostora, djelo u nastajanju, ali tijela autora uskoro nadilaze funkciju akcije. Ekspresivnim digresijama, repeticijama i ritmiziranjem pokreta izvođači napuštaju tjelesnu ekonomiju stvaranja likovnog djela i koketirajući s teatrom pokreta ponovno poetiziraju činjenicu neposrednog likovnog stvaranja.*

*U nastavku, za slučaj da smo ipak zaboravili, podsjećaju da smo u kazalištu ponovnom pauzom u slici dvojice likova, koji sjedeći na glinenim vrčevima promatraju reljef na zidu, kao da će iz njega izroniti Godot.*

*Potom vrčeve nabijaju na glave i nastavljaju oblikovati maske zaronjeni u glinu. Maske koje simbolički reprezentiraju teatar ovaj čin neposrednog stvaralaštva seli u stvaranje kazališta, ali autori ponovno nisu vidljivi kreatori umjetničkog djela, već lutke koje su vlastiti tvorci. Ako je body art uspostavio subjektivizaciju objekta, ova njegova teatralizacija Josepha Nadja predstavlja naprotiv – objektivizaciju subjekta. Tretman izvođačkog/autorskog tijela kao objekta zadržana je uglavnom do kraja izvedbe.*

*U razvoju se otvara još jedan snažan dramski element. Naime, dok jedan od izvođača ostaje u akciji oblikovanja glinene mase, na zidu, s glinenom maskom na glavi, drugi (nekim kompresorskim raspršivačem) po njegovu tijelu i ostatku scene raspršuje isti taj materijal. Kako su do sada njihove akcije bile unisone (ne koreografirane, ali unisone u usmjerenosti na istu akciju), ovdje se diferencijacijom usmjerenosti i zadatka po prvi puta uspostavlja neki tip odnosa među dvojicom. Jedan postaje objektom akcije drugoga. Pri tome, eventualnoj "dramskijoj" interpretaciji tog odnosa doprinosi i prva pojava glazbe, i to vrlo dramatičnog karaktera.*

*Za kraj, obojica uranjaju u glineni zid, ostavljajući kratere koji dovršavaju likovni artefakt.*

## ***4. SPEKULATIVNI PRISTUP***

Formalni pristup pitanju žanrova u kazalištu prilično je horizontalan. Iako takav pristup mjestimično podsjeća na bespotrebno okolišanje, razumijem ga još uvijek kao analitičko zahvaćanje širokog miljea kazališne stvarnosti. Jedan od razloga te horizontalnosti jest osobni dojam da žanriranja u suvremenom kazalištu mogu izgledati kao *lov na mutno u magli*. Ali ako u tom mutnom odredimo neke koordinate s uporištem u egzaktnim znanstvenim činjenicama (pa makar ta znanost bila povijest), šansa da ćemo se iz lova vratiti praznih ruku barem se donekle smanjuje. Pokušam li povezati strukturalni obrazac ovog rada sa Solarovom dihotomijom genoloških pristupa, "čvrsto" uporište problema mogu potražiti i spekulativno, i to posuđujući model iz polja lingvistike.

Postoji mit da Eskimi u svome govornom jeziku poznaju stotinjak riječi za "led". Nad ovim mitom, izgrađene su mnoge zanimljive, čak vrlo primjenjive teorije u znanosti[38]. Leksična hipoteza pretpostavlja da pojmovi koji su razdvojeni u mišljenju, moraju biti razdvojeni i u govoru, odnosno, pojam se ističe kao zasebni entitet tada kada ima vlastiti govorni simbol. Mit o Eskimima tek je medijima napuhana ilustracija te hipoteze. Eskimi, naime, poznaju samo 7 naziva za led, dok, recimo, njemački jezik registrira 26 naziva za snježne pokrivače. Tih dvadesetišest naziva, ipak, neće prepoznati prosječan Nijemac, neće ih stoga ni upotrebljavati u svakodnevnom govoru, pa možemo tvrditi i da neće razlikovati u koji od *snjegova* je ugazio. Prepoznaje ih tek onaj zaposlen u službi za zimsko održavanje cesta. I ta ilustracija leksičke hipoteze nije mit, kao što nije mit ni činjenica da somalijski "baraf" označava istovremeno i *snijeg* i *led*, bez razlikovanja i bez sinonima.

U *Pojmovniku teatra*, Patrice Pavis (2000:14-17)[39] među kategorijama vrsta i oblika teatra imenuje 119 pojmova. Nije to jednostavni popis 119 kazališnih žanrova, neki od tih pojmova nadređeni su drugima, neki su samo formalne, a neki samo sadržajne oznake, neka od izvedbenih *sredstava* su ispuštena (npr. lutkarstvo), a neki *načini* pribrojeni strukturalnim i estetičkim pitanjima kazališta (npr. groteska, o kojoj će biti riječi u nastavku ovoga rada). Pavisov *Pojmovnik teatra* nije kazališni leksikon, koji bi imao u zadaći ili fokusu prebrojavanje kazališnih žanrova, već vrlo razgranata mreža kazališnih pojmova, kroz koju se prepliće i pitanje žanra u kazalištu. Grananje i umrežavanje žanrovskih obilježja tako je glavni diskurs i pri njihovu tumačenju.

---

[38] Na leksičkoj hipotezi izgrađena je i ranije spominjana 5 faktorska teorija ličnosti - *Big Five,* Costa i McRae (1996), koja je u znanosti i praksi još uvijek prihvatljiva i vrlo aktualna.

[39] Vidi bilj. 5. na str. 5.

Slijedeći leksičku hipotezu, trebalo bi prikupiti popis imena kazališnih vrsta, zatim ih diferencirati i grupirati prema kategorijama razlikovnih parametara. A najzastupljeniji termini koji se odnose na kazališni žanr pojavljuju se već od Antike.

Dihotomija tragedija – komedija istovremeno je arheološka iskopina i živi primjenjivi standard među diferencijacijama dramskih tekstova. Vrlo detaljno opisan u genološkim studijama, dopunjavan nadalje s grananjima na komedije karaktera, intrige, situacije, konverzacije; na satiru ili farsu; na povijesni, građanski ili pastirski komad ... Većina tih podjela proizlazi iz genoloških studija, više ili manje specijaliziranih za dramsku literaturu, no još uvijek zadržanih na pisanom djelu i njegovoj *tihoj*, samo teorijskoj analizi. Iako razlikovne deskripcije ovih oblika nerijetko obuhvaćaju formalna obilježja komada, ona se u praksi, u terminima kazališne *izvedbe,* uglavnom odnose samo na sadržajnu referencu. Drugim riječima, kada među žanrovima izvedbe govorimo o komediji karaktera, govorimo zapravo samo o jednom sadržajnom aspektu izvedbenog *problema,* prenesenog iz dramskog predloška. O žanru izvedbe time nismo progovorili mnogo.

Kada se pak govori o kazalištu pokreta, slika, lutkarskom ili glazbenom kazalištu, žanrovska podjela prema izvedbenoj *tehnici* i dalje je samo jedan aspekt izvedbe.

Mogu li se onda pobrojati i ostali aspekti izvedbe?

Obrasci *ritma* i s njima povezan glazbeni aspekt izvedbe, u uskoj su vezi s cjelokupnom mrežom drugih parametara. Od ideje da dramski predložak i sam po sebi sugerira ritmičke obrasce (ritam komedije zasigurno je različit od ritma tragedije) pa sve do pitanja dramaturškog aspekta atmosfere, izvođačke tjelesnosti[40] i režije prostora, glazba se vlastitim rukopisom uključuje u kreiranje cjelovite kazališne stvarnosti, kao paralelna stvarnost, ali neodvojiva od cjeline. Konkretno, glazba može podržavati dramski tekst, može biti s tekstom u kontrapunktu, čak u jukstapoziciji, ali taj odabir nije proizvoljan, već proizlazi iz okvira cjeline izvedbe, određenog (i) istim tim dramskim tekstom.

Aspekti (i predlošci) izvedbe ne određuju, već samo podržavaju žanr izvedbe, ne nude definiciju, ali omogućavaju deskripciju izvedbenog žanra. Pokušaj diferencijacije putem aspekata izvedbe, već je predstavljen u poglavlju o izvedbenim parametrima, a tamo se ukazuje i na nepreglednu divergenciju u zahvaćanju problema žanra izvedbe.

---

[40] Fizika i fiziologija tijela (i predmeta na sceni) pri izvedbi imaju neke zadatosti, ograničenja i slične utjecaje na dinamiku glazbene podloge i ritam izvedbe. U klasičnom baletu, postoje čak propisane brzine nekih stavaka, koje bi trebale biti prilagođene mogućnostima ljudskog tijela pri izvedbi standardiziranog baletnog vokabulara. Pored toga, emocionalno misaoni aspekt tjelesne izvedbe često je potpomognut auditivnim aspektom izvedbe i to na dvije razine: (1) za publiku, glazba sugerira interpretaciju (podržava ili negira situaciju ili stanje izvođača na sceni), i (2) kao metodološko pomagalo za izvođača.

Slijedeći, naime, parametarsku tipizaciju, izvedba, odnosno njezin žanr upisuje se u mrežu kategorija: određena komedija karaktera može biti lutkarska, kontekstualizirana na primjer nekom tradicijskom glazbom i istim kontekstom kolorirana i kostimirana, može naravno istovremeno biti i mjuzikl. Ili pak neverbalna. Slijedom te ideje, svaki aspekt izvedbe (i svaki predložak, kada je riječ o hibridu), mogao bi se promatrati odvojeno od cjeline, rastvoriti na vlastite elemente, formalne i sadržajne... A zatim bi žanr izvedbe bio izveden opisno, kao amalgam žanrovskih obilježja svojih predložaka i aspekata te sistema njihova umrežavanja u režijskom postupku. Iako analitički korisna, takva bi studija mogla pripasti žanru *kvantne teatrologije*, a prašina čestica dići novu maglu u *teorijskoj praksi*. No izvedbena praksa uglavnom nije toliko kompleksna. Trenutak odluke da onu komediju karaktera iznose lutke, trenutak je neke jedinstvene autorske spoznaje, koja, definirajući jedan izvedbeni aspekt izvedbe, sužava opseg mogućnosti pri izboru drugih. Tako odluka o tradicijskim motivima u glazbi, određuje granice toga aspekta izvedbe, a često i uvjetuje podržavajući vizualni karakter. Nerijetko jasna vizija *stvarnosti* predstave (koji se ponekad naziva *snažnim konceptom*) otključava niz rješenja definirajući područja, ali i granice izbora.

Čini se tako da kriterije podjela u kazalištu ipak može povezati jedan kriterij žanriranja, svojevrsni zajednički nazivnik svih žanrova predložaka i parametara, funkcionlno objedinjenih u određenoj kazališnoj izvedbi – svjetonazor. U trenutku kada izvedba prestaje biti samo uprizorenje teksta, redatelj postaje autor s poetičkom odgovornošću, a njegov svjetonazor upisan je u autorskom radu, bilo na razini subjektivne interpretacije tuđeg (dramskog) predloška, bilo na razini totalnog autorstva od dramatike, dramaturgije do režije.[41]
Tako se u dvadesetom stoljeću prepoznaju trendovi kazališta apsurda, političkog, poetskog ili epskog kazališta, a kriterij njihova razlikovanja može se svesti na svjetonazor autora: razumijevanje svijeta i kazališta, njihovog međusobnog odnosa i funkcije.

Jedan od interesantnijih primjera svjetonazorskog žanra svakako je epsko kazalište. Obilježja *epskosti* u dramskome, kao i sam naziv, uvodi Adolf Paquet u podnaslovu svojih *Zastava,*

[41] Zanimljivo je pritom primijetiti da svjetonazorski tipovi diskursa (iz kojih izranjaju imenovani kazališni žanrovi) ostaju življi, češće i dulje primjenjivani, kada iza njih stoji kazališno literarni *pjesnik.* Drugim riječima, autori poput Becketta ili Brechta svojem su kazališnom svjetonazoru doprinijeli i autorskim dramskim predlošcima, čime su svome žanru osigurali dugovječnost lakše nego je to uspjelo recimo Grotowskom. Bez ikakvih insinuacija o vrednovanju, činjenica je da se tragovi apsurda ne doživljavaju (isključivo) kao *beketovština*, dok *siromašno kazalište* ostaje sinonimom za autorski izraz Grotowskog, slično kao i *kazalište okrutnosti* za Artauda. Taj fenomen nije pitanje estetike, kvalitete, urote ili psihodijagnoze autora ili stupnja razrađenosti žanrovskog koncepta, već posljedica vrlo prozaične činjenice – dramski tekst (p)ostaje materijalni zapis kazališnog svjetonazora, prekoračuje u književnost i ulazi u povijest genologije. A izvedba plaća cijenu svoje trenutnosti i u povijest se upisuje tek u žanru *mita* ili *legende o žanru.*

da bi ga u kazališnu izvedbu potom uveo Erwin Piscator (i sam autor svjetonazorskog žanra - političkog kazališta). No najdublji trag na stranicama povijesti ovog kazališnog žanra ostavlja ipak Bertolt Brecht, unatoč tome što ga i sam kasnije dopunjuje ponešto drukčijim svjetonazorskim konceptom – dijalektičkim kazalištem.

Ovaj fundamentalni hibrid epskog i dramskog odlikuje se školskim obilježjima epskog pjesništva prenesenih u dramsku *formu,* a potom u slučaju Piscatora te naročito Brechta, i u dramsku funkciju – u izvedbu. Elementima epskih ocrtavanja situacija, detaljnih i objektivnih, narušava se aristotelijanski zakon dramskoga – narušava se kontinuitet radnje, time i dramska napetost te intenzitet/ mogućnost emotivnog suživljavanja i katarze. Nosioci 'epskosti' u takvom djelu su likovi čije epizode prije nalikuju *iskazu,* nego *prikazu*; linija radnje isprekidana je, slike događaja su odvojene vremenski i prostorno jedne od drugih te takve opstoje i kao nezavisne cjeline. Epsko narušavanje dramskosti nije proizvoljan napad na Aristotelov koncept katarze kao krajnje *svrhe* kazališta, već niz promišljenih postupaka koji katarzu istiskuju u ime nove *svrhe,* drukčijeg djelovanja na kazališnu publiku: prosudbenog unutar emotivnog. Brechtovo kazalište obiluje različitim postupcima *racionalizacije* izvedbe, sadržajnih i tehničkih – od sadržajnih provokacija ljudskih vrijednosti, uglazbljenih monoloških *iskaza* i direktnog obraćanja publici pa sve do ogoljivanja kazališne funkcionalne tehnike (vidljive promjene scenografije, eksponiranja reflektora i sl.). Takve provokacije kazališnog doživljaja publiku podsjećaju na činjenicu da je kazalište tek umjetni čin, stvarnost koja je samo hipotetska, uokvirena kazališnim protokolom te koja tek uz racionalnu interpretaciju gledatelja može – i treba – biti uspoređena s objektivnom, ne-umjetn(ičk)om stvarnošću. Specifičnim ustrojstvom kazališnih elemenata postiže se otriježnjenje publike, *Verfremdungseffekt*, efekt alijenacije ili otuđenja, očuđenja ili začudnosti pri interpretaciji. Ovaj koncept, blizak ruskim formalistima, Brechtu otvara još jedan prstor provokacije, prostor još jedne izvedbene norme - *Gesamtkunstwerk*[42]*,* ili objedinjenje instrumentalnih posuđenica iz drugih umjetničkih grana u jedinstvenosti kazališne izvedbe.

Brechtov *V-effekt* strukturalno i ideološki opravdava rušenje ove norme. Različiti aspekti (ili predlošci) izvedbe u brehtijanskom se kazalištu ne stapaju, jer ne doprinose uživljavanju u ideju ili atmosferu cjeline, već tu cjelinu razaraju da bi je otrijeznili i time doprinose novom rahlijem prostoru kazališne umjetnosti.

[42] *Gesamtkunstwerk* je termin R. Wagnera, koji se odnosi na cjelovitost izvedbe. Je li kazalište hibrid različitih umjetnosti koje se susreću na sceni ili njihova sinergija stopljena u jedinstvenom kazališnom doživljaju? Iako Wagner govori o sinergiji, njegova superiorna scenska glazba pokazuje drukčije, a Brecht ovo pitanje dovodi na višu razinu te rastvarajući *Kunstwerk* na proste faktore ipak dostiže ideal cjelovitosti na potpuno drugi način.

Koncept epskog kazališta Brecht kasnije modificira u dijalektički model, u kojem dopušta publici suosjećanje i doživljaj, ali tek u dinamici dijaloga s cjelinom namjera. I opet, konfrontacija dvaju jezika osnažuje učinak svakog od njih, afirmira ih hibridizacijom.

*Dragi Gogi,*
*Izvući ću malo više na površinu ove natruhe apsurda.*
*Opet mislim da ih Mladoženja najbolje nosi.*

*Ima te preskoke u mislima,*
*a na van izađe pripremljena rečenica, uvježbavana tjednima.*
*"Nisam gladan.", "Izgledate sjajno"*
*"Nije mi hladno", "Pahulje su danas ogromne"...*

*Repetirat ih i pucat mimo svakog konteksta.*
*Apsurd će nam ublažit patetiku patosa.*
*Komedijom dodatno zakrvarit taj teror obiteljeskog naslijeđa.*

Vratim li se za trenutak na pitanje međuodnosa aspekata (parametara), predložaka i njihova odnosa s izvedbenom cjelinom, upravo Brechtov *svjetonazor* odlično pokazuje kako je i taj odnos pitanje autorskog opredjeljenja, odnosno, žanru specifično strukturalno obilježje izvedbe. Tako je kod Brechta pred onom lutkarskom komedijom karaktera upravo zabranjeno ograničenje izbora koje bi nastavljalo podržavati *snažni koncept.* Hoće li jedinstvena vizija stvarnosti predstave imati usklađene i podržavajuće aspekte, ili se oni sudaraju ukazujući na neku *stvarnost* izvan okvira crne kutije, pitanje je, dakle svjetonazorskog tipa, pitanje *nove svrhe*. A i ta nosi uteg autorskog izbora, tj. autorske odgovornosti.

Time se vraćamo na početak. Antropološki pristup, baš kao i empirijski, podržava diskurs žanriranja kazališta kao globalne magle, jer svaki pokušaj egzaktnog završava u arbitrarnom ili proizvoljnom otvaranju teme, dok se zatvaranja nude tek proizvodnjom novih *otvorenih* modela ili modela izbjegavanja modela.

*Zatvaranje* žanrovskog pitanja *otvaranjem*, može se razumjeti kao treći pristup u razmatranju žanra izvedbe. Poetizacija kao kreativni postupak *domišljanja* nad umjetničkim predloškom[43] je autorsko čitanje predloška iz kojega proizlazi izvedbeno djelo. Postupke poetizacije može se razumjeti i kao dugovanje ili počast krhkoj stvarnosti kazališta – njezinoj prirodi

[43] Pri tome, izvedbena autorstva ovdje su tretirana kao sekundarna poetizacija – kao rad *nad predloškom*, no naravno, autorska izvedba može biti i potpuno autorizirana (npr. Brechtovo autorstvo, vidi bilj. 41 na str. 35.). O konceptu *do-mišljanja* u slijedećem poglavlju.

trenutnosti. Naime, s jedne strane, kazališna izvedba uvijek je živa materija – ovisna o dahu prisutnih i neprisutnih sudionika (od Držića i Njarnjasa do ustreptale mame glumca Pometa u današnjoj publici), nepredvidljivi ljudski faktor je jedinstven i nepouzdan tvorac kazališnog trenutka. S druge strane, trenutak završetka izvedbe, u nekom je smislu izdisaj izvedbene stvarnosti, ali njezin *učinak* ostaje u tragovima emotivnog sjećanja onih koji su joj nazočili – (o)tvorili ju.

U takvom spletu subjektivizama uključenih u fenomen *izvedbe* i *izvedbene stvarnosti* te oslanjajući se na ranija poglavlja kao na argumente autorstvu u kreiranju žanra izvedbe, u slijedećem poglavlju pokušat ću *otvoriti* slijedeći poetizacijski postupak, koji se referira na žanrovski efekt, ili bolje rečeno, na učinak emotivne interpretabilnosti izvedbe.

## ***5. TANGENTA :***
## ***POSTUPAK POETIZACIJE KAZALIŠNE STVARNOSTI, 2. pokušaj***

*Otkrio sam da je sjećanje stihija koja umije*
*rušiti i stvarati, otkrio sam da stoji na početku*
*kreacije, stvaranja. Na početku umjetnosti.*

*Tadeusz Kantor*

Ranije prikazan *postupak*, postupak hibridizacije, skica je formalne intervencije, koja se odražava na strukturalna obilježja izvedbe, pa posredno i na stilske i sadržajne tendencije. S tangentom je, kako je ja zamišljam suprotno. Tangenta je posuđenica stila, dovršenoga obrasca sadržaja. Za razliku od hibridizacije, tangenta ne predstavlja intervenciju u pojedine aspekte izvedbe, već na njihov skupni učinak. Ne postoji pravi argument zašto ne bi moglo vrijediti i obratno. Dapače, stvar forme ili stila je potpuno irelevantna, odnosno, determinirana je drugim razinama redateljskog odlučivanja. Ali vrijedi ipak upozoriti na subjektivno razumijevanje i diferencijaciju polja termina kojima se bavim: hibridizacija i tangenta. Riječ će dakle biti o postupcima poetizacije koji determiniraju žanr izvedbe, odnosno ono što je ostalo od *žanra* žanra izvedbe.

Umjesto pregleda vlastitih stranica na kojima već nekoliko puta najavljujem argumente modela tangente, pri deskripciji ovog postupka ću se upustiti u hibridizacijski postupak te za ovu misao šlagvort potražiti ponovno iz povijesti. Riskirajući pritom ozbiljnu diskrepanciju između fenomena skrivanja iza autoriteta literature i fenomena *autorske odgovornosti* koji zazivam, pokušat ću osvijetliti model tangente kontrapunktirajući svoju misao s Lessingovom preciznom diferencijacijom umjetničkih izraza.

## ***5.1. Korijen imaginacije***

Kada govori o granicama slikarstva i poezije, u svome *Laokoonu*, Gotthold Ephraim Lessing[44] dopušta literaturi izvjesnu prednost u *načinu* i *predmetu* prikazivanja. Počevši od imperativa *lijepog* u slikarstvu, koji istiskuje šansu ekspresije intenzivnog ili ekstremnog čuvstva, Lessing primjećuje kako je likovno djelo uskraćeno za takve sadržaje. Prizor Laokonta, usta razvaljenih od bolnog urlika svakako nije lijep prizor, a gledatelja prije odvraća od opažanja djela, negoli prenosi sve razine njegove boli. Takav bi prizor, piše Lessing, svakako prije izazvao gnušanje no suosjećanje.

Za razliku od literature. Pjesnik, služeći se riječima smije ocrtati grimase izobličene ekspresijom bolnoga, a da time ne ugrozi *ljepotu* svoga djela. Jedan od temelja te razlike leži u razlici između medija. Drukčije rečeno, različita *sredstva* izražavanja opravdavaju i razlike u *predmetu* i *načinu*.

Put od recepcije podražaja do doživljavanja sadržaja, pa zatim i emotivne reakcije kod publike, je potpuno drugačiji za ova dva umjetnička medija. Umjetnički sadržaji kao ulazna informacija na svome putu do svijesti recipijenta imaju različite senzoričke staze. Ti putevi, iako fizički potpuno odvojeni, ne odvijaju se posve voljno niti svjesno i toj razini psihofizike ne treba pridavati previše zasluga u ovim razlikama. No jednom kada informacije dopru do kore velikog mozga, umjetnički sadržaji brzo okupiraju suradničke moždane centre i aktiviraju čitavu mrežu misaonih funkcija u percepciji i predodžbi, a zatim i emotivnoj interpretaciji informacije. A razlika o kojoj govori Lessing, događa se baš tu. Potpuno različitim funkcijama, obrađuje se vizualna informacija od auditorne. Ako je auditorna pritom i šifrirana sustavom govornih simbola, utoliko je kompleksniji logaritam moždanih funkcija koji vodi krajnjem cilju – emotivnoj interpretaciji umjetničkog djela. S druge strane, sadržaj umjetničkog djela uvijek je šifriran. Dekodiranje glazbe, skulpture ili poezije u percepciji recipijenta zahtjeva angažman – sinergiju primljenog umjetničkog sadržaja s iskustvenim, onim vrlo osobnim, koje povezuje samo nekolicina općih mjesta asocijacije. Ključ razlike između medija je u različitosti funkcija imaginacije. I tako, imaginirajući literarni Laokontov bolni urlik, ne imaginiramo samo (ružna) razvaljena usta, već čujemo kako uzvik bola odjekuje razorenim gradom i domišljamo kako odzvanja u ušima okupljene mase.

Iako Lessing viši stupanj imaginacije pripisuje pjesništvu, on je pritom nepravedno dovodi u odnos s vizualnom predodžbom. A ta nepravda ima pak leksički korijen. *Predodžba*, imenovana kao

---

[44] Lessing, Gotthold Ephraim (1954). *Laokoon ili o granicama slikarstva i poezije: Prvi deo 1766*. Beograd, Kultura Beograd

nešto što zamišljamo pred-očima[45], može ipak biti i auditorna, olfaktorna i uopće, ne obuhvaća samo osjetilnu imaginaciju, već i druge asocijativne blokove mišljenja i kreativnog mišljenja[46]. Pa tako izlaganje likovnom sadržaju nipošto nije lišeno imaginacije. Naprotiv, ona je ponekad i složenija, jer uključuje predodžbu kontinuiteta, koji izostaje u onom eksplicitnom trenutku, zaustavljenom u prizoru likovnog djela. Likovno djelo ograničeno je na pažljivo odabran trenutak, pažljivo odabranih detalja i sadržajnih motiva, koji gledatelja trebaju odvesti u asocijativno imaginativni slijed, a tek potom taj vrlo subjektivni slijed biva emotivno interpretiran (ili pak emotivno ignoriran).

Lessing ne poriče interpretativno popunjavanje prošlosti i projekciju budućnost pri recepciji likovnog djela. No onaj pomno promišljan odabir likovnih motiva, kao okidača za imaginaciju, ipak potiksuje u drugi plan pred literarnim djelo(vanje)m. *"Kod* (likovnog) *umjetnika izgleda nam teže izvođenje nego izmišljanje; kod pesnika je, naprotiv, obrnuto, i njegovo izvođenje čini nam se prema izmišljanju kao lakše"* (Lessing, 1954:125)[47].

No ono čime je Lessing 1766. branio prednost pisane riječi pred slikom, moglo bi danas poslužiti kao protuargument u njihovu srazu.

Vjerojatno kao posljedica jednog stoljeća hibridizacije i njezinog nadilaženja, današnji gledatelj nije pasivan i poslušan recipijent. *Neposlušan* je jer je kritičan (ili egocentričan). On ne vjeruje *a priori* ono što mu sugerira umjetnik. On rado sudjeluje i zadovoljava ga tek uspješan uvid posredstvom vlastita angažmana. On traži poveznice između dvije subjektivnosti – svoje i umjetnikove. Ako ne prepoznaje podudarnosti između svoga svijeta i onog umjetnikova, odbijen je takvim umjetničkim sadržajem. Tek po prepoznavanju, gledatelj preispituje i/ili usvaja onu novu vezu objektivnog svijeta i subjektivnog viđenja koju sugerira umjetnik. Recimo, kao što Brecht svoju publiku poziva na aktivnost provokacijom *V-efektom.* No treba primijetiti i druge strategije pozivanja.

Kad je riječ o kazališnoj izvedbi, ne može se ni Lessingu osporiti svijest o poticanju imaginacije kod publike. Govoreći o prikazivnju eksplicitnih sadržaja ili ekstremnih ekspresija, upozorava da kazalište ne podnosi takvu vrst dovršenosti značenja, jer njome razoružava maštu. Mašta je i kod Lessinga priznata kao ključ suosjećanja i/ili uvida.

---

45 U engleskoj inačici, *image* označava istovremeno i predodžbu i sliku, baš kao i njemački *Bild.* Latinski se izvor *imagini,* razvija iz *imaginare*, što znači zamišljati, maštati ... a korijen riječi, (lat. *imago)* ponovno se vraća slici u značenju. Iz leksičke perspektive, dakle, i mašta i kreacija tijesno su povezani s vizualizacijom.

46 U bliskom susjedstvu kognitivnim funkcijama imaginacije su i neurološki mehanizmi osjetilnog pamćenja.

47 Vidi bilj. 44. na str. 40.

## ***5.2. Izdanci imaginacije***

Kako su u ovom radu već otvorena vrata leksičkom preispitivanju, dopustit ću si još jednu asocijativnu igru s grupom pojmova koji obigravaju oko *mašte*. *Mašta* je u slavenskim jezicima označavana od "uobrazilja″ (*rus.* воображение), preko "ujav″ ili "ujavljenje″, povezivim s hrvatskim "uvidom″ , (*ukr.* уяву ili *blr.* ўяўленне) sve do "domišljanja" (*slo.* domišljija). Pa premda i ova analiza pokazuje uvijek usku leksičku vezu između mašte kao spoznaje i mašte kao vizualizacije, zadržala bih se ipak na slovenskoj inačici. *Do-mišljanje*, kao nesvršeni mentalni proces, *dopunjavanje mišljenjem,* dobra je idejna poveznica s imaginacijom kakvu želim preispitati. Ako imaginaciju pri interpretaciji umjetničkog djela zamislimo kao *do-mišljanje*, onda umjetničkom djelu zadajemo neke praznine koje prepuštamo gledateljevom misaonom angažmanu. Umjetničko djelo tako možemo sagledati kao niz nedovršenih ploha sadržaja, uvijenih rubova, povezanih samo fragmentima veza ili asocijacijama, kao niz označitelja čiji označeni izmiču spajanju u objektivnoj stvarnosti, ali su simbolički dovoljno dobro usmjeravani da bivaju prepoznati u subjektivnoj interpretaciji. Kada bismo ovu misao tražili u Staigerovim *Temeljnim pojmovima poetike*, prepoznali bismo je na dva mjesta.

Prvo je pozivanje publike na sud, izazivano napetošću u dramskome stilu. Gledatelj koji se odaziva pozivu situacije, voljno se uključuje u do-mišljanje, da bi predvidio rasplet u budućnosti te time (u mašti) razriješio i vlastitu napetost. Gledatelj je aktivni tvorac hipoteze o uzročno-posljedičniim vezama iz makrokozmosa (ili budućnosti), kojega samo fragmentarno prikazuje dramski mikrokozmos (ili sadašnjost).

Drugo takvo mjesto je fragmentiranje u lirskome stilu. Lirski sadržaj, govori Staiger, ostavlja velike pukotine u značenju, pozivajući publiku da ih premosti nejasnim ili neimenjivim mostovima iz vlastita emotivnog opusa. Takav angažman publike nije racionalan, nije namjeran, ali pretpostavlja izvjesnu razinu volje, odnosno voljni pristanak na igru u kojoj do-mišljanje prilazi do-življavanju. Da bi privolio pristanak na igru, autor mora pogoditi zonu zajedničke subjektivnosti s gledateljem. A otvara li tu zonu preširoko, gazi isuviše u opća pravila objektivnog. A u njemu emotivnost lako sklizne u patetiku, dobiva racionalni nazivnik koji ruši lirski ugođaj, izgleda naivno, izaziva nelagodu i postaje odbojna. Kada govori o sporazumijevanju autora i recipijenta lirskim stilom, Staiger se služi pojmovima kao *"prelijevanje*", "*ugođaj*", *"osjećajni ton"* ili, meni omiljeni – *"sutitraj"*[48]. Poziv na emotivnu interpretaciju lirskoga, uvijek je suptilan, nenasilan. Za

[48] Staiger (1996); vidi ref. 3 na str.4.

razliku od agresivnijeg dramskog, do-mišljanje na kakvo poziva lirika tek se *prikrada* emocionalnom spektru recipijenta. Nametnuta emotivnost opredmećuje lirski sadržaj, uključuje racionalni postupak dešifriranja i rasplinjuje oblak liričnog suživota autora i publike[49]. U izvedbi, stvari su naizgled još teže. Jer između lirskog sadržaja i publike stoji još i posrednik – izvođač. Izvođačko tijelo, boja glasa i sama prisutnost na sceni narušavaju intimnost u prostoru prelijevanja emotivnog doživljaja između autora i publike. Takvo prelijevanje u izvedbi je moguće tek na razini prelijevanja emotivnog *sadržaja* u emotivni *doživljaj*. Drugim riječima, ne treba od publike zahtijevati *sutitraj* s autorom, već *sutitraj* s izvođačem, ili točnije, s izvedbom.

*Dragi Gogi,*
*Mladoženjin monoglog "I ja sam jednom imao dom..."*
*Tužna priča, tužnog lika o tužnom djetinjstvu i usamljenosti*
*i sačuvajmebože patetike...*

*Da nam ne pozli...*
*Ajde da je cijela priča kontrapunkt tom tekstu.*

*Danas sam mu rekla neka se pohvali tim iskustvom.*
*Kao -i mene su jednom voljeli. (kad su me pokrivali krpom po glavi i onda me*
*vratili na policu s koje su me skinuli i tražili povrat novca)*
*Idila obiteljskog života... bilo je krasno, sjećam se ko da je bilo jučer...*

*I mislim da radi. Potresno je tek ako on ne vidi to potresnim.*
*A ne vidi jer boljeg nije vidio.*
*I tu je onda udarac.*

*Mislim da muzika ne smije podržavat crnjak.*
*Šta je to? Neke rascvale tratinčice od ljubavnog broja?*

Emotivni doživljaj ne proizlazi nužno iz emotivne ekspresije, već radije iz emotivne *slutnje* – iz nenametljivog emitiranja stanja. Izvođačevom igrom, ili tek sekundarno, reakcijama suizvođača, glazbom, širim kontekstom, bojom, simbolom, znakom, gestom, asocijacijom. Ranije je bilo govora o perifernim senzoričkim stazama, koje, zbog svojeg automatizma, nisu odgovorne za razlike u umjetničkom doživljavanju likovnog i literarnog. Rečeno je i kako se razlike pokazuju tek

[49] *"Spricht die Seele, so so spricht, ach, schon die Seele nicht mehr",* (Govori li duša, ah, to više ne govori duša), govoreći kako *"... pravo čuvstvo nije sposobno biti jezikom",* Staiger (1996:73) se poziva na Schillerovu pjesmu. (Vidi ref. 3. na str. 4.)

na kraju te staze, u centralnom živčanom sustavu, u svjesnoj misaonoj obradi. Kada je riječ o izvedbi, upravo ti nesvjesni periferni senzorni kanali, odnosno njihova brojnost, omogućavaju izvedbenom sadržaju vrlo suptilno prikradanje subjektivnom emotivnom svijetu gledatelja. Izvedba okupira brojne senzorne kanale, stoga se sadržaji koji njima putuju mogu pažljivo i promišljeno odabirati i vrlo precizno upravljati "spontanim" gledateljevim doživljavanjem. Drugim riječima, poneka kontradikcija u senzornom spletu informacija održava gledateljevu iluziju o samostalnosti pri do-mišljanju. A kada je njegov pristanak na igru siguran, ili kako bi to rekao Artaud, kada je gledateljeva pozornost *zarobljena,* tada svi kanali smiju zapjevati i unisono. Ukoliko redatelj još uvijek vjeruje u katarzu (a ima i takvih).

Lirski stil u kazališnoj izvedbi u kontekstu ovog poglavlja nije iznesen kao sadržajna ili estetska, a svakako ne kao žanrovska komponenta, već kao ilustracija *principa* poetizacije, koji zamišljam u modelu tangente. Žanrovska tangenta je fragment stila, forme ili sadržaja, koji ostaje u izvedbi kao trag sjećanja, baš kao u Staigerovu lirskom stilu, ne-artikuliran – ne-opredmećen, a ipak prisutan pri interpretaciji.

*Dragi Gogi,*
*Ne znam odgovor na tvoje pitanje.*
*Da, vi jeste bend za svadbe i sprovode.*
*I lešinari pozvani na svečanu obiteljsku večeru.*
*I mrvi djedovi iz vitrine. I Topalovići.*

*Najradije bih da se ne moram odlučit za jedno.*
*Jel to problem?*

***PRIMJER 2.***

*NATALIJA MANOJLOVIĆ: "MRTVA SVADBA", Asje Srnec Todorović*

*Ispit iz kolegija Režija VI, pri Odsjeku kazališne režije i radiofonije ADU, Zagreb (2016)*
*Predstava je realizirana kao koprodukcija produkcijske kuće Eurokaz iz Zagreba i HNK Varaždin*

*PREDLOŽAK KAO OSNOVA ZA STRUKTURU IZVEDBE. Dramski tekst Asje Srnec Todorović "Mrtva svadba", iščitan je u međuprostoru između života i smrti, s granicom propusnom u oba smijera i s imperativom slavljenja obaju. Već podnaslovom predstave, crna opera, najavljena je hibridizacija, odnosno tretman dramskog teksta kao libreta. Kao što je već čitljivo iz pisama, predočenih u ovom radu, sam tekst nudi dvije stvarnosti – lirske monologe postavljene u odnos s konverzacijskim prizorima. Potonji, sami po sebi banalni nizovi rečenica (ne)upućeni sugovorniku u sceni, simbolička su nadgradnja lirskih monologa i čitanjem onkraj rečenica pripisana su im neka dodana značenja i na taj način ova izvedbena stvarnost biva povezana s liričkim scenama. Simbolika rekvizite i stanja u kontrapunktu su sa fabulativnom protočnošću teksta. S druge strane, sitni realizam s kojim koketira ta linija dramskog teksta, proveden je do krajnosti, do apsurda.*

*TANGENTA OPERE / TANGENTA PLESNOG TEATRA. Lirski monolozi nositelji su "opernog" principa. Tretirani kao operne arije, u glazbenom su smislu skladani po isječku "libreta", no pjevanje je istisnuto u ime drugog načina. U tim su se epizodama naime odigravale paralelne neverbalne igre, opetovanog izigravanja prizora majčine smrti, uvijek s drugim krivcem, iz oka drugoga lika. Lirske arije tako su postale "rekonstrukcije zločina" koje otkrivaju odnose unutar obitelji i samoubilačku žilu koja ih veže.*

*Ovim postupkom, podnaslovom najavljeno poigravanje s operom ovdje je ostalo na razini tangente. Jer poetizacijski postupci koje je trebalo prepustiti onim opernim, do-poetizirani su instrumentarijem plesnog teatra. Tako scene "rekonstrukcija" tek tragovima sjećanja i slutnji mogu podsjetiti na operu, ili na kriminalističku dramu, ili pak na ples. Na taj sam načinhtjela postići donekle neuhvatljivo određenje žanra, ne radi obračuna sa žanrom, već radi kreiranja stvarnosti u kojoj je smrt obećavajući izlaz u život onkraj života. Pored toga, scene rekonstrukcija su dramaturški gledano snovi, subjektivna sjećanja likova, nejasna i/ili iskrivljena.*

*Jedna takva arija otvara predstavu već nakon prvih fraza uvertire. Iz "zidova" izlaze saksofoni. U taktovima uvertire, oni su samo tijela glazbene izvedbe. Nekoliko taktova kasnije, na scenu izlazi svadbena promenada, koju čine samo mladenka i njezin otac. U mehaničkom hladnom špaliru prelaze preko scene, mladenkin veo vuče se metrima iza njih umjesto rijeke uzvanika, koju glazbenici pozdravljaju fokusom i glazbenom frazom. Kada mladenka izlazi sa scene, otac grabi veo s poda i svadba se pretvara u sprovod. Vukući platneni trak, sada u suprotnom smijeru, otac predvodi sprovodnu povorku, kojoj se priključuju i glazbenici. Sada oni postaju "likovi" pogrebnog benda, a na kraju povorke je uplakana kći. I dalje u vjenčanici, ali bez vela. Veo je sada mrtva majka, koju padajući na koljena oplakuje u prvoj ariji. Glazbenici se kao lešinari okupljaju oko njezine rečenice.*

*Svaki lik u predstavi će imati vlastitu ariju. U svakoj od njih, uz glazbu i lirske rečenice, ponovno se odigrava prizor majčine smrti, tako u prvoj, Ariji Kćeri, Otac vuče Majčino truplo krvav i s nožem u ruci. U Ariji Oca, vidimo Kćer s krvavim nožem iznad Majke, zatim Oca kako joj ga nježno uzima iz ruku, te pospremajući za njom odvlači truplo... (nastavak prethodne rekonstrukcije). U Ariji Majke, ona si sama oduzima život, Kći pronalazi nož, a zatim ga Otac čisti... U Ariji Mladoženje, pratimo ga kako istim tim nožem ubija staricu, odnosno pun zavežljaj tuđih krpa i cipela iz tko zna čijeg ormara.*

*GLAZBENICI. U ovakvom konceptu, glazba nije smjela djelovati kao ambijentalna kulisa. Glazbena rečenica postala je važna poput verbalne, glazba (ali ne i glazbenici) ovdje je trebala biti nadređena stvarnost, odnosno - propusna membrana između svjetova. Odluka o prisutnosti glazbenika na sceni ima dva razloga. Prvi, tehnički, odvajanje glazbe od uobičajene uloge dramskog dekora je perceptivno podatnije ako je vidljiva njezina proizvodnja – eksponirana u trenutku kao svojevrsni* music body art[50]*. Drugi razlog je dramaturški. Svečanosti svadbe, sprovoda, oklopa življenja i oslobađajuće smrti, tradicijski su rituali koji imaju i svoju socijalnu stranu. Imperativ tradicionalizma u tim obredima iščitan je iz teksta – Majka odbija biti pokopana dok ne uda kćer! Premda je i sama umrla udajom. Obitelj postaje teret nasljeđa u trenutku prijelaza na "onaj svijet", a glazbenici na sceni, kao svjedoci i suci živućima, kao mrtvi djedovi iz okvira, iz zidova i iz ormara poprimaju korsku funkciju u dramaturgiji cjeline.*

*Da se ovdje malo manje doslovno bavilo ritmičkom kvalitetom tih rituala, donekle hermetičnijim pristupom, ili wilsonovskijim tretmanom ritma, bila bi čitljivija ideja glazbe kao*

---

50 *"Music body art", osobna izvedenica; vidi str. 30., također vidi bilj. 37. na str. 30.*

*paralelnoga teksta. Možda bih time postigla kakvu mističniju, teže dokučivu kvalitetu mrtve stvarnosti ove izvedbe.*

*Nakon što Otac grubo rastjera oblak žalopojke, Arija se Kćeri postepeno rasplinjuje. Iz opojne plovidbe u procijepu između ružnog sna i grube jave, istrgne ih ritmičan zvuk koraka. Oni ga "prate pogledom", kao da im prelijeće preko glava, a topot koraka traje. Traje i biva glasniji ali ne mijenja ritam, održavajući tako napetost, koja dostiže vrhunac u pauzi.*

*Pauza.*

*HIBRIDNA SCENOGRAFIJA. Realistični masivni, ostarjeli ali stameni namještaj od orahovine, skupa sa svom prašinom bivših generacija, težak i nezgrapan, složen je kao zid ili kao stijena iz koje kroz predstavu izlaze svi likovi iz polica, pomoćnih ladica i sklopivih lijesova. Kontrapunkt ovom realizmu je ritmizirani raster uzorak toga zida ispunjen vinskim buteljama. Takav ponovljen uzorak na velikoj površini, s jedne strane ovu stijenu je trebao poetizirati prema čišćoj, minimaliziranoj vizualnosti; s druge strane, ponuditi manje grobarsku interpretaciju prostora. Mrak i prašina u vinskom podrumu, nisu ni blizu toliko uznemiravajući kao mrak u dnevnom boravku, koji je pritom i kuhinja, i blagovaonica, i spavaonica, i vječni ležaj. Svi elementi scenografije se, kao u igrici Tetris, slažu u ravnu površinu zida i iz njega, prema potrebi, izlaze kao (nepozvani) gosti novi ofucani likovi.*

*Treba ovdje priznati da je ta zamisao pri realizaciji donekle zakazala.*

*"Došao ti je prijatelj.", kao naslovom slijedećeg prizora Otac razbija onu pauzu i samo uzgrednom gestom, pošalje poslušnu ali nevoljnu Kći da postavi stol. Ona užurbano, ali s mukom zbog otežane scenografije pretvara grobnicu u trpezu, prenoseći onaj svadbeno mrtvački veo u stolnjak, s posebnom pažnjom i nježnošću ga prostirući, kao tijelo mrtve majke te istodobno, kao stolnjak "za posebne prilike". Ručni rad. Neke davne pratete, koju nitko od živućih ne pamti.*

*SLAPSTICK KAO TANGENTA. Ulaskom Mladoženje, ritmiziranim i stiliziranim, poput animiranog filma (spomenutom ranije) otvara se potpuno novi uzorak žanra u predstavi. Svjetliji i dinamičniji, tek sada izlazi iz modusa sna (sjećanja). Ritam kratkih i prostih replika, obogaćen je neizgovaranim rečenicama, plasiranim na razini izmjene fokusa, koracima ustupanja i primicanja među likovima te fragmentima fraza u glazbi. Ovo koketiranje sa slepstick komedijom karakterni je znak lika Mladoženje i prenosi se kasnije niz predstavu kao leitmotif lika i njegova odnosa prema predstojećoj ženidbi. Ostaje u kontrapunktu s "plinovitom" energijom Kćeri, koja tek u traumatskim eksplozijama emocionalno istupa. Mladoženja u grozničavim nastojanjima da se uklopi i bude prihvaćen, povremeno nespretno ulazi u legato kvalitete, ali to su tek kratkotrajne epizode, nikad*

*dovršene, samo pokušaji, uvijek rezani kratkim i donekle neprimjerenim replikama, verbalnim i neverbalnim. I uvijek su one samo dodatna ritmizacija njegova koda.*

*Uz dvoje mladenaca u karakternom kontrapunktu, uz njih je cijeli prvi dio predstave još i Otac, situacijom i naslijeđem proguran u ulogu medijatora. U trajnom raskoraku između uloge Oca i lika Oca, on balansira posredstvom pijanog teturanja, a transfer je uvijek označen vinskom bocom (od ispijanja do pretraživanja).*

*TANGENTA APSURDA. Susret tih triju likova, gdje je svaki usredotočen samo na vlastiti nadljudski napor da opstoji u prostoru, komunikacija koketira s dramatikom apsurda. Doprinosi joj i prva igra znakova rekvizite. Gost je za stolom, stolnjak poravnat, forma je zadovoljena, komunikacija ne vodi nikamo, Otac ritualno reže kruh za stolom, ali ne uspijeva ga ni zarezati pretupim nožem. Eksplicitne crvene boje na nožu namjerno nema. On je tup jer ga nitko ne hvata naoštriti, jer ga ne želi oprati od krvi, ali sam nož nije oružje smrti svih ovih mrtvih likova, već tupilo u obiteljskim odnosima i malodušnost prema njihovu izoštravanju. A nož je ovdje samo simbol ovog ubojitog oružja.*

*Nož će odigrati ključnu ulogu pred kraj prvog čina, kada se Kći i Mladoženja po prvi puta susreću s idejom bračnog sjedinjenja. Kao zavjet tom bizarnom i beznadnom zajedništvu, Kći svečano i značajno stavlja Mladoženji Nož u ruke. Kojim će on "pročistiti" stan u kojem živi i koji će se, po uzoru na obiteljske vrednote kakve poznaju, simbolički nasljedno prenositi u nedogled. U to ime, mladoženja u erotičnom žaru lomi kruh rukama.*
*Kako se sporazum o svadbi bliži, likovi predaka (glazbenika) poput crnih oronulih ptičurina se sve više lijepe oko trpeze, obigravaju oko likova, pušu na uho, sufliraju i sugeriraju, guraju im se u krila, kao strvinari.*

*Lik mrtve Majke izlazi iz ormara u drugom dijelu predstave. Najvitalnija među ovim likovima. Uspostavljeni sklad u neuskladivom srazu ovih likova ponovno nestaje. Mladoženja se vraća svom ritmičkom obrascu slepstika i apsurdno plasiranih, uvježbanih rečenica, Kći polako klizi natrag u malodušje, a Otac se više ne odvaja od vinskih boca, odnosno od elemenata namještaja izgrađenog od njih. Ovdje glazbenici, jer je stvar smrti i braka bespovratno dogovorena, samo ciganski nadglašavaju replike likova, glasni glazbeni tepih prekriva situacije prije njihova razrješenja, jednu za drugom, vodeći tako napetost predstave prema vrhuncu nekontroliranih izlijeva trauma.*

*TANGENTA GROTESKE. Vrhunac predstave je scena svadbenog plesa. Uz taktove sladunjavog šlagera u ritmu tanga, isplivavaju dramatične ispovijesti i obračuni likova u*

*grotesknom spoju bračne frustracije, erotike, romantike i nagomilana prezira. Mladenci se prepoznaju u zajedničkoj erupciji traume, Kći je pronašla uho za svoje crne snove i ekstatično ih proživljava u stisku s Mladoženjom, on je grozničavo grabi recitirajući vlastite snove o rasvijetljenoj budućnosti, u klinču recitala, egoistični zanosi prelaze u erotiku, da bi, umjesto vrhunca, seksualnost preselila u novi objekt traume. U njemu se prepoznaje Majka, na vrhuncu svadbenog vrtloga pokušava si oduzeti život, naravno bezuspješno, jer ga je već neko vrijeme ne posjeduje. A Otac opijeno i nježno pleše tango s klupom sačinjenom od 12 vinskih butelja.*

*Ritmički smiraj nastaje kada u ovom kaosu primijete da je Kći nestala. Tupo pristajući ponovno u žanr apsurda, nižu se prazne rečenice "Otišla je na rijeku.", "Pahulje su danas ogromne", "Sigurno će se vratiti". Hodajući kao duh po stazici od boca, Kći se vraća smirena. Otac pospremi Majku i Kći u pogrebne ladice i sam liježe u jednu od njih. Mladoženja stavlja svadbeni veo na kruh, zavlači ruku u duplju u kruhu, koja je otprije nastala kad se sredina kruha koristila kao snijeg. Zatim zapleše svoj svadbeni ples s mladenkom od kruha, recitirajući obećanja o rasvijetljenoj budućnosti.*

## ***6. INTERSTICIJSKI ŽANR:***
## ***GROTESKA KAO REZULTAT POSTUPKA POETIZACIJE***

Primjena principa lirskog stila izvan okvira lirskog pjesništva nije baš posve nova konceptualna *do-mislica.* Odličan dokaz tome je groteska. Umjesto poveznice između groteske i lirike, odnosno tangente lirskog principa, na trenutak ću se ponovno vratiti u područje psihofiziologije.

Složen, a ipak egzaktan put informacije iz objektivnog u subjektivni svijet, u jednoj svojoj fazi potpuno je objašnjiv običnim električnim impulsom, električnim podraživanjem receptora, podražen je neuron ili neuronski niz, elektricitet putuje senzoričkim kanalima i inervira usko specijalizirane centre u kori velikog mozga. Gotovo kao sklopkom u strujnom krugu, centar je aktiviran ili nije. No već na toj razini postoji hijerarhizacija informacija, koja fiziku primiče metafizici. Osjetljivost senzornog sustava u znanosti je sjajno ilustrirana tzv. senzoričkim homunkulusom (Slika 2.)



**Slika 2. SENZORNI HOMUNKULUS** (*lat*. *Homunculus*, mali čovjek). Senzorna mapa ljudskog tijela, fizička je reprezentacija tjelesnih zona determiniranih brojem senzornih neuronskih veza, a ne prirodnom veličinom. Homunkulusi su rezultat rada neuroznanstvenika Dr. W. Panfield i sur. (1937.), a autor 3D skulpture je Sharon Price-James. Ova skulptura izložena je u Natural Hystory Museum u Londonu odmah pokraj drugoga, motoričkog homunkulusa

Iako ovaj groteskni čovječuljak nije inspiriran emotivnim doživljajem, već strogo determiniran znanstvenim činjenicama, on naglašava istaknuta obilježja. Baš kao u poeziji o plavim očima, koje hodaju Nevskim prospektom - bez tijela, bez glave, bez žene i bez šubare (od koje se oči same vjerojatno ni ne vide kroz smrznut prozorčić, iz tamne sobe zaljubljenoga pjesnika). Lirika, u svojoj fragmentarnosti, usredotočena je na okidač ugođaja. Kod groteske fragmentarnost je

prisutna kao fragmentirano naglašavanje, no pritom nenaglašeni rezidualni sadržaj nije ispušten. Naprotiv, groteskni kôd sadrži nerijetko realističnu osnovu iz koje znakovito iskaču birana obilježja.

Moglo bi se tvrditi da je kod groteske riječ o postupku koji dodiruje (tangira) birana obilježja cjeline, da bi ih prikazao u drugom kodu. No ovdje je novi kod uvijek isti – suprotnost prvome.

Juvan (2017) grotesku opisuje kao hibrid *"... u kojem se jezivo križa s komičnim, ljudsko s neljudskim, visoki govor s grubošću".* No da groteska nije samo karikaturalni hibrid nekog *jinga* s pripadajućim mu *jangom,* pokazuje u nastavku *"Groteska krši načela proporcionalnosti i koherentnosti: hiperbolizira i deformira perspektivu, karikira svijet koji prikazuje, fokusirajući se na ružnoću i pritom pojedinačne dijelove motiva osamostaljuje u cjeline."* (Juvan 2017:160) [51]

Da bi grotesku trebalo razumjeti izvan termina neke žanrovske kategorije, dokazuje činjenica njezine medijske neovisnosti. Imenovana prema crtežima Neronove podzemne palače[52] *Domus Aurea*, otkrivene još 1480., s prikazima fantastičnih motiva ljudskih likova, čudovišta i životinja s biljnim motivima, groteska je prepoznatljiva u likovnom izrazu isto koliko i u literaturi, u drami koliko i u plesu, pa i u glazbi. Groteska je nositelj komike, ironije i fantastike – prisutna u komediji *dell'arte,* romantičarskim fantazijama, a modernistički ironijski pravci mogli bi se prozvati i potomcima groteske. O suvremenoj grotesci zanimljivo progovara Patrice Pavis: *"...u današnjem svijetu, koji je poznat po svojoj nakaznosti, odnosno po nedostatku identiteta i harmonije, groteska odbija pružiti harmoničnu sliku društva. Naime, ona »mimetički« reproducira društveni kaos, istodobno ga komentirajući"* (Pavis, 2004:123)[53]. Ovaj diskurs donekle održava grotesku u domeni realizma. Ne samo kao simboličku karikaturu jedne stvarnosti, već tretirajući groteskno iskrivljenje kao svjesni čin devijacije nečeg konkretnog, pri čemu točka devijacije *de-apstrahira* apstraktnost iskrivljenja. Drugim riječima, apstraktna misao ima svoju vrlo preciznu adresu (veza *označitelja* i *označenog* je vrlo jasna, čak "mimetička") i pitanje je može li se i dalje nazivati apstraktnom ili upravo postaje konkretna norma nove perspektive u novoj, iskrivljenoj stvarnosti.

Fenomen groteske stoga se jednostavno ne može nazvati hibridnim žanrom, već radije hibridnim postupkom nad nekim žanrom. To je poetizacijski postupak: koketiranje sa suprotnostima, rušenje usvojenog koda i već uspostavljenog okvira, a sve u korist višeg cilja –

---

[51] Vidi bilj.35. na str. 29.
[52] Groteska, *tal. grottesca* izvedena iz riječi *grotta*, pećina.
[53] Vidi bilj. 5.na str.5.

pozicioniranja na točki kritičke perceptivne distance, gdje ironija prelazi u samoironiju (ironizirajući pritom, onako usput, i odnos *objektivnog* i *subjektivnog*).

Shun-Liang Chao govori o groteski kao fenomenu *estetike ekscesa*, označavajući je kao *"putenu metaforu, koja proizvodi (...) misaonu nedovršenost, čuvstveni*[54] *nesklad i hermetičnu neodređenost (...) Groteskna trans-formacija je ekscesno provođenje nepotpunosti i protuslovlja, koje prekoračuje prirodni red stvari i proizvodi novu fizičku strukturu, izraslu na vlastitom unutarnjem proturječju"* (Shun_Liang Chao, prema Juvan 2017:161)[55]. Novo ustrojstvo stvari izraslo iz groteske je ustrojavanje ruba okvira. U tom smislu, groteska opstoji tek kao tangenta vlastitog okvira.

Da pokušam zaključiti, groteska je po svojoj strukturi rezultat hibridizacijskog postupka, ili sistematiziranog ataka tangenti, no konotativni učinak djela kao rezultat groteskizacije je – novo ustrojstvo prikazane "stvarnosti".
U ovom je primjeru poetizacijski postupak (kako god ga imenovali) otvorio područje samostalnog entiteta – "*intersticijskog bića"*[56] koje nadrasta svoje tvorbene elemente i postupak njihova komponiranja. I to je osnovni razlog zbog kojega sam otvorila ovo poglavlje: kojim god konstruktivnim elementima i postupcima se služio, autor kazališne izvedbe ima priliku stvoriti jedinstvenu i autonomnu *stvarnost*.

Kada je bilo riječi o Artaudu, spomenut je paradoks autonomnog žanra. Ne treba naširoko braniti tezu da kazalište ne postoji zato da bi se obračunavalo s (ne)pripadanjem nekom žanru. Ali baratanje granicama žanra, tangentama granica ili hibridizacijom, u spretnom stvaralačkom postupku rezultira novim kazališnim *stvarnostima* koje, ako ni zbog čeg drugog, onda prema leksičkoj hipotezi, zaslužuju i imenovanje. Tako je dvadeseto stoljeće iznjedrilo *dijalektičko kazalište*, *kazalište apsurda*, potom i *kazalište okrutnosti*, *siromašno kazalište*, a među njima i *kazalište smrti*, Tadeusza Kantora. U ime konstrukcije *intersticijskog kazališta,* radije nego hibridnog, završit ću ovaj rad s analizom jednog takvog, a vrlo znanog primjera.

---

[54] *Čuvstvena disharmonija,* na ovom mjestu može se interpretirati na oba načina: kao osjetilni i kao osjećajni nesklad.
[55] Vidi bilj. 35. na str. 29.
[56] *Intersticijsko biće*, pojam posuđen iz Bahtinove teorije hibrida (prema Juvan, 2017); vidi bilj. 35. na str. 29.

***PRIMJER 3.***

*TADEUSZ KANTOR: "MRTVI RAZRED" (1975.)*

*Ova kultna predstava poljskog Kazališta Smrti, u 17 godina doživjela je preko 500 repriza i nadživjela svoga tvorca. Nastala je na predlošku "Tumor Mozgowicz", Stanisława Ignacya Witkiewicza i inspirirana djelom Brune Schulza, književnika i crtača, stradalom tridesetak godina prije prve izvedbe predstave. "Mrtvi razred" zapamćen je kao autorsko remek djelo Tadeusza Kantora.*

*Za razliku od Primjera 1,, ova analiza ne prati strukturu izvedbe, već, u duhu same predstave predstavlja pokušaj imenovanja valova atmosfera i asocijacija koje proizvodi. Analiza je rađena prema video verziji predstave iz 1976. (kojega režira Andrzej Wajda).*

*LIKOVNOST. Predstava je smještena u mračan prostor golih zidova, kakve podzemne komore koja istovremeno podsjeća na grobnicu i sklonište. Ispod arkade, gusto stisnuta su tri reda školskih klupa u kojima stisnuti sjede starčići "đaci", nad budnim okom autora / učitelja. Od publike su odijeljeni razapetim užetom. Prateći ulaz publike autor - inspicijent već se od ekspozicije predstave poigrava sa slobodno lebdećim značenjima situacija. Nadgledajući publiku, Kantor je stavlja u ulogu učenika, koji dolaze promatrati "izložene primjerke" mrtvih đaka, kao u kakvom muzeju. Dočim, izvođači stisnuti kao preplašene životinje, svojom ekspresijom očekivanja i spremne pažnje, već slijedećeg trenutka preuzimaju ulogu đaka, kojima se prikazuje publika.*

*Zanimljivo je da se cijela izvedba odvija bez svjetlosnih promjena. Nekoliko seoskih uličnih svjetiljki visi iznad klupa, sve ambijentalne promjene, promjene su rekvizite.*

*Kostimirani kao za vlastiti ukop, pokojni đaci javljaju se za riječ. Bez tona. Gomilanjem ruku u zraku, percepcija vremena rasteže se do razine bezvremenskog mita o poslušnosti, a ideje odgovora ili pitanja kojeg đaci nude devalviraju, naročito kada se uz istu gestu izvođači povlače u dubinu i izlaze sa scene.*

*Svi osim jednoga, koji ostaje u klupi, bez teksta i bez ruke koja bi dala naslutiti da ga može proizvesti. Po najmrtvijega dolazi najposlušniji kolega. Pritom se asocijacija ponizne poslušnosti javlja nenametljivo – samo pauzom naglašene prisutnosti autor(itet)a, koji ne čini ništa, osim gole prisutnosti.*

*U prve dvije minute predstave, uspostavljen je senzibilitet asocijativne komunikacije s publikom u suradnji s vrlo snažnim likovnim aspektom izvedbe.*

*Ekspresivni prevrat nastupa u rasplesanom ritmu valcera (valcer "U starim bakinim notama", poznat još i kao Walc François (skladatelja Adama Krasińskog), ostat će jedini glazbeni motiv kroz*

*cijelu predstavu). Sada se đaci opredmećeni lutkama vraćaju u klupe. Ova tangenta s lutkarstvom podiže razinu ekspresivnosti koda za scene koje slijede, pa iako će sve do kraja ove lutke ostati neanimirane (u onom lutkarskom smislu ili kao kod kazališta objekata) one vise na izvođačima, kao dio kostima, i baš takvom umrlošću, lutke kroz predstavu fluktuiraju u značenju od nekadašnje djece koja su pohodila ove klupe, do mrtvih duša, nerođenih, izgubljenih u životu, ratovima, abortusima i drugim životnim smrtima koji slijede... One su od sada nadalje jednako mrtve kao i mrtvi razred koji pratimo. I to u najbanalnijim razrednim situacijama. Odgovaranje na (nepostavljeno) pitanje pred razredom, šaptanje, štipanje, naguravanje, maltretiranje, ruganje i sramoćenje... dovedeno je do krajnosti pod budnim okom autor(itet)a, ali ne i njemu upućeno. Fokus učenika nije "učitelj", nego "ploča", publika – sustav, kojega je redatelj tek autoritativni čuvar.*

*PRIMITIVIZAM. U ritmičkim igrama repetiranih fragmenata rečenica, glasova i slogova, verbalni narativ i dalje ostaje u drugom planu, a igra škole kao kakvog spiritističkog rituala, gomila ideju poslušnosti u (do) smrti. Mrtvi starčići u školskim klupama već su u ideji groteskni hibrid početka i kraja, kojima se ne razlučuje granica. No ovom groteskom Kantor se ne bavi aktivno tijekom izvedbe, ona je baš naprotiv prihvaćena kao stilizacijska "neutrala" iz koje je oksimoron samo visoko postavljena ljestvica budućim asocijacijama. Istaknute do ruba nakaznosti, facijalne ekspresije s kojima se poigrava, ovdje nisu isključivo dio grotesknog koda, već sadržajni element – infantilizacija u razvoju situacija i odnosa.*

*Iako je konceptom ili samim naslovom opravdan neki vid infantilizacije u igri mrtvih Kantorovih starčića, ona u izvedbi gomilanjem ritualnosti koketira s primitivnim. Primitivizacija kao stilistička tangenta na predstavu u cjelini, dodaje u interpretaciju mitološko veličanje tako obične pojave kao što je niz školskih situacija i to je put njena prekoračenja u sferu općega – stvarnosti u kojoj sve što je živo biva reprezentirano jednim ovakvim razredom, mrtvim u susretu sa sistemom.*

*PROZOR. Kroz gomilu ruku nenametljivo se pojavljuje okvir prozora, zaprašenog, razbijenog, kao otrgnutog iz sjećanja staraca-školaraca. I opet ritualno, ne tjerajući publiku da ga primijeti. Bez naglašavanja njegove pojave, kao i povremenog pogleda izvođača upućenog prema ostalima, provirivanje* izvana unutra *(p)ostaje* iznutra unutar *i tako poziva na misao o vremenskom rascjepu kojem prisustvujemo. Na trenutke razred postaje sjećanje o razredu, stvarnije od razreda samoga, poziva na ideju kako je umiranje vremena samo rađanje sjećanja i time sjećanju pridaje veću važnost.*

*LICA. U nastavku predstava otvara naznaku diferencijacije likova. Svaki od njih ispunjen je vlastitim "problemom", istaknutim samo na razini znaka. Od rekvizite kao što je (dječji) bicikl, do situacije odlaska na toalet ili istupanja s fragmentima rečenica ... No individualni "problemi" glazirani su grozničavošću skupnoga. Prisutnost redatelja-dirigenta, iako se lako interpretira autoritetom u funkciji koncepta škole, trajno i uspješno zadržava prostor distance u kojem je svaki individualizam dio skupnoga rituala, a mi smo kao publika pozvani u onaj muzej, u kazališni ritual, u kojem smo pristali biti voajerima i pod prozorom pratiti ritual odrastanja. Odrastanja radi uspješnijeg umiranja. Svi se motivi pojavljuju fragmentarno, nikad posve jasno. Ritualizacija s jedne strane zatomljuje individualizam likova, ali s druge strane karakter se uspostavlja kao domaća zadaća i infantilna negacija te i svake druge zadaće. Na taj način hibrid između predložaka Witkiewicza i Schulza s Kantorovim razredom zaprašenog smrću, čini "Mrtvi razred" sutitrajem između dvaju stvarnosti – individualizma i kolektivizma.*

*U novom ritmičkom prevratu, u smiraju koji je nastao kada razularena gomila umrlih đaka nestaje sa scene, u fokus izbijaju dva lika, nepomična od početka predstave, mrtvija od lutaka koje ostaju poslušno sjediti u klupama. Izvođači koji su sve do sada bili samo kulisa kraj peći/zahoda, sada oživljavaju sa zadatkom. Prvi od njih sa zadatkom čišćenja scene/ groblja/ učionice/ spalionice. Automatizirano i užurbano kao svakodnevno čišćenje biva ponovno podignuto u školski ritual kada iz zgarišta izvlači nagorjele udžbenike, lista ih, poslušno čisti, a onda i sjeda čitati "novine" s člancima iz nekih prošlih dana, pometenih skupa s pepelom u kutu. Voštano lice drugog izvođača, do sad lako zamjenjivo s jednom od lutaka, ustaje i salutirjući pjeva odu austrijskom caru, i dalje voštano- diskretno upozoravajući na sliku sjećanja iz Prvog rata, koji je ovim starčićima vjerojatno oslikao djetinjstvo. Reminiscencija se zatvara ponovljenim grozničavim čišćenjem, koje, s umetkom ove političke reference, postaje još banalnijom, prizemnijom i besmislenijom radnjom. Mlataranje metlom po zidovima i iznad glava đaka, koji se vraćaju u klupe, ovu radnju dovodi do apsurda. Prostor se ponovno puni đačkim ritualima i predstava sve uspješnije poništava apsurdne nakane dvaju likova. Tako na spretan i poetičan način, i ove malo istaknutije naznake osobnosti i sadržaja, Kantor ostavlja nedorečenima i nedovršenima – fragmentiranima. Lik Čistačice javljat će se kroz predstavu uvijek kao prizemno otriježnjenje, ona koja brine za čistoću razreda i svijeta.*

*OBITELJ. U slici koja slijedi, gomila nagurava starčića u toalet/ peć - ognjište i sanitarni otpad. S maskom koja neodoljivo, i zasigurno ne slučajno, podsjeća na glavu matematičkog genija, lik ovog starčića asocira na glavu obitelji, ako ni zbog čeg drugog, ono zbog sadržaja scene koja slijedi. Kao* deus ex machina *pojavljuje se mehanička kolijevka – stroj za rađanje sastavljen između*

*ostaloga od golih ženskih nogu. U statičnoj poziciji, kao da je život u priprema- pozor stavu za ispadanje iz ženskog međunožja u kolijevku, ostavljajući ekspresivni sadržaj drugom ženskom liku, u drugom planu igre, Kantor se i ovdje ograđuje infantilnom distancom i tako banalizira novi život kojem već otkucava smrt. Ovu mehaniku i uzaludnost životnog ciklusa pojačava ritmiziran zvuk mehaničkog zibanja kolijevke, koja odbrojava (prve i zadnje) sekunde, dok "Velika Čistačica" ne pokosi djecu prolazeći mrtvačkom metlom po knjigama rasutim po podu. Žena-mehanizam za rađanje i žena iz drugoga plana uspostavljaju neki asocijativni odnos erotičkog oduševljenja, u još jednoj nedorečenoj referenci na likove iz dramskog predloška, kao da su svi ženski likovi (sve majke i sve kćeri) obilježeni samo erotikom.*

*DODIR DOKUMENTARIZMA. Kantor održava motiv pogleda izvana tijekom cijele izvedbe, ne napuštajući pritom suptilnost komunikacije, uspostavljene ranije. Tako se svako malo u izvedbu prikrada neki podsjetnik da smo voajeri u ovoj učionici. Pored ranije spomenute prisutnosti "lika" autora i njegove višeslojne funkcije, prizori se u izvedbi izmjenjuju neočekivano, scena otvara novu sliku naglim ekspresivnim rezovima. Time se postiže i narativna distanca – sve je uvježbano, sve je (dječja/ kazališna) igra. Izvođači prenose rekvizite i svoja tijela u sličnom tretmanu. Pojavom lutaka izvođačka tijela su semantički izjednačena s predmetima u igri. Unatoč gibanju, govoru i ekspresiji, interpretacija izvođačke igre je ovim postupkom primaknuta ne-živome. Promjene scena u naglim rezovima, podsjećaju na kakav brehtijanski postupak. Otkako se pojavila konvencija o neutralnoj groteski, tjelesna ekspresija koja prati ove rezove je deplasirana.*

*VIDEO VERZIJA. Ova video verzija proširuje predstavu scenom izlaska iz podzemlja učionice na neki travnati proplanak. Uz ustrajnu pozadinu valcera gledatelj se, prateći naporni uspon starčića, ne može oduprijeti dojmu da upravo izlaze u "slobodu" sred nekog minskog polja. Kada u kadar ulazi razredna klupa, asocijacija je ista. U video verziji izvedbe, zanimljivo je primijetiti još nešto – koristeći kadriranje i sve tehničke mogućnosti snimanja, montažu i proširenje scenske lokacije (u sceni hodnika, npr.), autorski dvojac koncentrirano i učestalo uključuje reakcije publike. Time se još jednom ukazuje na su-učešće publike u igri izvana-unutra i iznutra-unutar.*

*TEATAR U TEATRU. Sprovod u predstavi ritual je unutar ritualnog zamaha predstave; već je sam po sebi igra u igri, uvježban kao školski zadatak. Oplakujući sama sebe nad vlastitim osmrtnicima, razred pronalazi žrtvenog janjca, jednoga od njih koji će valjda ispaštati zbog (ne)znanja, mladića, sina, vojnika. Trenutak banaliziranja i ove slike nastupa kada gomila stane pozirati pred fotografom s revolverom. Slikati ih ili upucati pitanje je ostavljenjo za vječnost.*

*Infantiliziran u igri, kao igrokaz za Dan škole, ovaj prizor otvara i drugu asocijaciju: mrtvaci koji igraju djecu sada su djeca koja igraju smrt. Uz zvuke valcera i erotiziranu igru oko objektiva fotoaparata, banalizira se seksualnost, kao pretposljednji životni motiv u igri o izostanku života. A slična se stvar čini i s posljednjim životnim motivom – s majčinstvom, ostavljajući razodjevenu majku da pjeva uspavanku dvjema drvenim kuglama koje zvukom odbrojavaju ostatak minuta u očekivanju kraja.*

# ***7. MOGUĆA SKICA ZA NEKU ZAVRŠNU MISAO***

Gdje je granica između *glume* i *plesa,* tko je pozvan da ju iscrta i zašto? Ta su me pitanja podsjetila na neko vlastito srednjoškolsko "veliko otkriće" o granici između *pokreta* i *plesa,* koja me i kasnije godinama intrigirala. Ukratko, oduvijek mi je bila jasna ideja da je svaki ples - pokret. A onda se svemir otvorio kada mi je svaki pokret postao ples. Spoznala sam da je *pokret* funkcija, koja započinje trenutak prije nego što se osvijesti misao o plesu, a traje kroz želju, motiv, ulazak i izlazak iz plesa i iz misli o plesu. Svaka misao može se poetizirati. Gdje je misao, postoji i njena partnerska pomisao, pa je vjerojatno i ovaj rad na tragu takvog gibanja.

Za razliku od pokreta kao funkcije*,* pokret kao element plesa je onaj koji ima početak i kraj i koji ples čini plesnim. Tehnički, stvar je tekla vrlo glatko, *ne-poetizirani* pokret, onaj rezidualni, neuralni, komunikacijski, ilustracijski, amblemi i ostala braća, prolazili su kroz poetizacijske postupke u nizu autorskih predstava: repetiralo ih se, ritmiziralo, gradiralo, fragmentiralo, re-de-kontekstualiziralo te, a danas to lako imenujem – hibridiziralo s jezicima poznatijih plesnih tehnika i navika, raznim ambijentima i siromašnim scenografijama. A sadržajno, stvar nije ni danas posve glatka.

U glazbi, granica između *tona* i *zvuka* nazire se u fizikalnim karakteristikama zvučnog vala te je autoritetom egzaktne znanosti priznata kao granica. Diferencijacija *zvuka* i *glazbe,* već je kompleksnije pitanje. Premda niz tonova još nije glazba, *uglazbljeni* niz zvukova to može biti. A ključ za razlikovanje je u intencionalnosti slaganja niza, odnosno u autorskoj stvaralačkoj intervenciji na, najšire poimanom, području *zvuka*. Ključ je dakle u poetizaciji.

Slijedom analogije, *pokret, ples* i *gluma,* trebali bi biti shvaćeni kao sekundarni produkt – produkt ljudske namjerne kreacije ili produkt poetizacije, i kao takvi pitanje granica ostaviti u *pokretu:* preispitivati ih, ako je potrebno, izbjegavati, ostavljati među njima vezu samo zajedničkim nazivnikom - igra.

Tako je i sa žanrom izvedbe: kazalište neka kazuje predstavljeni postupak, izvedba igru, a njezino ime ishod igre, neizvjesno do kraja. U svojim *Pitanjima poetike,* Solar prepoznaje kako *"... moderna stilski i idejno dezorijentirana produkcija (...) ispada iz okvira tradicionalnog. A pokušaj*

*uokvirenja uvijek se oslanja na povijest i na već prevladane okvire"* (Solar, 71:19)[57]. A nadalje upozorava i na to, da pitanje žanra nije pitanje na koje se odgovara, već pitanje koje se postavlja.

Pa gdje je onda granica između glume i plesa? U autorskoj odluci, u izvedbenim postupcima, u neprestanom preispitivanju – pokretu misli.

Ipak, treba priznati i to da je postavljanje ovog pitanja ishodište za izgradnju komunikacije. Pa ne samo one *post festum*, s publikom ili kritikom, među studentima, već i one sa sudionicima u stvaralačkom postupku. Imenovanje je oruđe u rukama redatelja. I nakon što ovim priznanjem odam svojevrsnu počast toj alatki, širenju znanja te ostalim faktorima u *tehnologiji* proizvodnje kazališta, razumjet ću je i dalje samo tako – kao tehnološki pogled u *igru,* metodološku autorovu posuđenicu iz *objektivne stvarnosti* i ulog u autorsku *subjektivnu stvarnost.* Gdje se te dvije stvarnosti susreću i kako je taj susret režiran, pitanje je pak autorske odgovornosti.

Ovoj, i ranije spominjanoj sintagmi, za kraj bih dodala još jednu leksičku igru te bih *autorsku odgovornost (Responsibility)* radije razumjela kao *autorsku odgovor-nost* (*Response Ability),* dakle kao spremnost i sposobnost odgovaranja, a ne kao dužnost ili preuzimanje obveze.

[57] Vidi bilj. 4. na str.5.

## ***LITERATURA***


Aristotel (2005). *O pjesničkom umijeću.* Zagreb: Školska knjiga

Artaud, Antonin (2000). *Kazalište i njegov dvojnik.* Zagreb: Hrvatski centar ITI - UNESCO

Derrida, Jacques (2007). *Pisanje i razika.* Sarajevo/Zagreb: Bemust, TKD Šahinpašić,

Derrida, Jacques (1988). Zakon žanra. Rijeka: *RIVAL I,* 3-4, 132-144.

Juvan, Marko (2017). *Hibridni žanri: študije o križancih izkustva, mišljenja in literature.* Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura

Lessing, Gotthold Ephraim (1954). *Laokoon ili o granicama slikarstva i poezije: Prvi deo 1766.* Beograd, Kultura Beograd

Pavis, Patrice (2004). *Pojmovnik Teatra.* Zagreb: Izdanja ANTIBARBARUS d.o.o.

Solar, Milivoj (1971). *Pitanja poetike.* Zagreb: Školska knjiga

Solar, Milivoj (1982). *Suvremena svjetska književnost.* Zagreb: Školska knjiga

Solar, Milivoj (1977). *Teorija književnosti.* Zagreb: Školska knjiga

Staiger, Emil (1996). *Temeljna pitanja poetike.* Zagreb: Ceres


## ***Popratna literatura***


Frye, Northorp (2000). *Anatomija kritike: Četiri eseja.* Ur. Milivoj Solar. Zagreb: Golden marketing

Jones, Amelia (2002). *Body art: Uprizarjanje subjekta.* Ur. Aleksandra Rekar. Ljubljana: MASKA: Študentska založba

Kalin, Boris (1987). *Povijest filozofije.* Ur. Ive Mažuran. Zagreb: Školska knjiga

***Web izvori***


Šparemblek, Milko (2002) *Guru novih metoda*. Zagreb: predavanje održano u Mami 22. travnja, tijekom programa Platforme mladih koreografa 2002. http://www.matica.hr/vijenac/215/guru-novih-metoda-14368/ (15.11.2017.)

Wellek, Rene i Warren, Austin: Theory of Literature https://en.wikipedia.org/wiki/Theory_of_Literature#Section_1:Definitions_and_Distinctions (12.12.2017.)

Klaić, Bratoljub: *Rječnik stranih riječi*, Zagreb: Nakladni zavod MH, 1988., str. 1452., https://hr.wikipedia.org/wiki/Žanr (30.07.2017.)

Hrvatska enciklopedija, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=67637 (2.7.2017.)

Film genre https://en.wikipedia.org/wiki/Film_genre (21.8.2017.)

Music genre https://en.wikipedia.org/wiki/Music_genre (21.8.2017.)


***Primjeri***

*Paso Doble.* (Josef Nadj, 2006.)

*Umrla klasa.* (Tadeusz Kantor,1975.) / (Tadeusz Kantor, Andrzej Wajda, 1976.)

***Slike***

Jules Cheret, La Loie Fuller 1893.
https://www.moma.org/collection/works/5615

Sharon Price-James, The sensory homunculus 1994.
https://goo.gl/images/YJSZnz