

Komparacija performativnih praksi, klasični i gluma performans u ogledalu teorijskih rasprava

Furdek, Martina

Undergraduate thesis / Završni rad

2015

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet u Rijeci**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:478081>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-26**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET

Martina Furdek

**Komparacija performativnih praksi, klasična gluma
i performans u ogledalu teorijskih rasprava
(ZAVRŠNI RAD)**

Rijeka, 2015.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET RIJEKA
Odsjek za kulturalne studije

Martina Furdek

Komparacija performativnih praksi, klasična gluma i
performans u ogledalu teorijskih rasprava
(ZAVRŠNI RAD)

Preddiplomski studij: Kulturologija

Mentor: doc. dr. sc. Diana Grgurić

Rijeka, 7. rujna 2015.

SADRŽAJ

Sažetak

Ključne riječi

1. Uvod	1
2. Performativne prakse i performans	2
2.1. Povijesni razvoj performansa	3
2.2. Umjetnički performans	5
2.3. Analiza performansa: Yves Klein „Antropometrije plave boje“	7
3. Klasična gluma i kazalište	10
3.1. Povijest kazališta	12
3.2. Klasična gluma i Stanislavski Sistem	14
4. Komparacija klasične glume i umjetničkog performansa	16
4.1. Publika u komparaciji	20
5. Zaključak	22
<i>Izvori i literatura</i>	<i>23</i>

SAŽETAK

U uvodu ovoga završnog rada opisuje se metodologija pri pisanju rada i isticanje ključnih termina. U drugome poglavlju razrađuju se pojmovi performativne prakse i performans s povijesnim razvojem i analizom performansa . Potom se u trećem poglavlju posvećuje klasičnoj glumi i kazalištu, povijesti drame, glume i teatra. U posljednjem poglavlju se komparira klasična gluma s performansom kao i publika u obje izvedbene prakse. U zaključku rada sumira se sve dotad rečeno.

KLJUČNE RIJEČI

Performativne prakse, performans, umjetnički performans, gluma, klasična gluma, Konstantin Stanislavski, drama, Aristotel, publika.

1. UVOD

U naslovu završnog rada „Komparacija performativnih praksi, klasična gluma i performans u ogledalu teorijskih rasprava“ pokušala sam objediniti čitav spektar sadržanih tema. Termin „performativne prakse“ obuhvaća niz društvenih, estetičkih i umjetničkih aktivnosti koje se izvode kroz društvene događaje, rituale i ceremonije, a upravo se zbog tog širokog raspona aktivnosti i djelovanja smatraju interdisciplinarnim praksama. Komparaciji klasične glume i performansa sam se posvetila zbog vlastitog interesa za teatar, dramu i glumu od njihovih najranijih početaka do danas, te interesa za sam performans, točnije umjetnički performans, koji je u proteklim desetljećima dosegao znatnu popularnost u društvenim znanostima.

Što se korpusa tekstova tiče, bazirala sam se na dvjema knjigama s polja glume i drame – *O umjetnosti kazališta* (1980) Edwarda Gordona Craiga u prijevodu Nikole Đuretića i *Drama, teorija i analiza* (1998) Manfreda Pfistera u prijevodu Marijana Bobinca, dok se na djelima *Performance, a critical introduction* (2004) Marvina Carlsona, *Performance Art, From Futurism to the Present* (1996) i *Performance: Live Art 1909 to the Present* (1979) RoseLee Goldberg bazira analiza performansa.

Struktura rada je sljedeća: u drugom poglavlju – „Performativne prakse i performans“ – razrađujem termine performativne prakse i performansa počevši od njihovog društvenog i umjetničkog značaja. Nakon toga slijedi povijesni razvoj performansa pritom spominjući umjetničke pokrete kasnog devetnaestog i ranog dvadesetog stoljeća u okviru kojih se performans razvijao, te analizira umjetničkog performansa francuskog umjetnika Yvesa Kleina.

U poglavlju koje slijedi – „Klasična gluma i kazalište“ – opisujem povijesni razvoj drame, glume i kazališta, te razvoj klasične glume u sistemu Konstantina Stanislavskog.

Posljednje poglavlje sadrži komparaciju klasične glume i umjetničkog performansa kao i analizu publike kao pasivnog ili aktivnog promatrača. Naposljetku završavam rad Zaključkom i popisom izvora i literature.

2. PERFORMATIVNE PRAKSE I PERFORMANS

Proučavanje performativnih praksi kojima se u ovom radu bavim, točnije performativnih praksi u društvu, kulturi i umjetnosti postaje sve popularnije. S rastom popularnosti performansa raste i broj djela o proučavanju samog performansa koji analiziraju taj tip umjetničkog izričaja. Performativne ideje i teorije o performansu proširile su i obogatile aspekte društvene aktivnosti koja je najbliža onome što se tradicionalno smatra teatralnim, iako se ne pridodaje znatna važnost samom teatru i teatralnosti, već širokom spektru aktivnosti koje se publici predstavljaju terminom performansa ili performativne umjetnosti.

Performans je postao novom umjetničkom kategorijom, odvojen od kazališne umjetnosti, filma ili plesa, s praksama koje se nazivaju još i performativnom umjetnosti i performativnim teatrom. Donedavno je sam teatar bio smatran performativnom umjetnošću, a svaki kazališni događaj, kao i glazbeni ili plesni festival, bio je nazvan performansom iz razloga što je za performans bila bitna fizička prisutnost izvođača koji posjeduje vještinu izvođenja teatralnog komada, sviranja glazbenog instrumenta ili plesanja pred publikom. No, performans koji je postao novom umjetničkom kategorijom, nije fokusiran samo na izvođenje pred publikom. Pomiče se s pozornice, rituala ili s kulturalnog događaja u svakodnevni život čime pojedinac prije ili kasnije postane svjestan kako igra ulogu u društvenom performansu. Svaki naš čin u društvu, aktivnosti i ponašanja kojih smo svjesni i o kojima razmišljamo, mogu biti sagledane kao performans. ¹

Studije o performansu koje su započele svoj razvitak sedamdesetih godina prošlog stoljeća usko su povezane s društvenim znanostima kreirajući tako nove dimenzije umjetnosti koje su odvojene od tradicionalnog teatralnog izričaja pri izvođenju. One istražuju nove veze između tradicionalnog pogleda na performans i društvenih i kulturalnih aktivnosti, uključujući i polja sociologije, psihologije, antropologije i etnografije. Novi interes koji se razvio u proučavanju studija o performansu istražuje koncept performansa u društvenim znanostima.

¹ Preuzeto od Carlson, M. (1996) *Performance: A Critical Introduction*, 2. izdanje, Routledge, New York, str. 2

Razvoj akademskih studija o performativnoj umjetnosti paralelno je išao s razvojem novog izričaja u umjetničkom i kazališnom svijetu, performansa, koji je u prvi plan stavio prisutno tijelo umjetnika naspram odsutnog teksta u tradicionalnom teatru. Moderni performans je postao prihvaćen sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća kao novi umjetnički izričaj što je prirodno dovelo do širenja performativne umjetnosti, recenziranja i proučavanja individualnih performansa, studija o novim pristupima i pokušajima da se smjeste unutar kontemporarne kulture i povijesne tradicije unatoč činjenici da je performativna umjetnost promjenjiva.

2.1. POVIJESNI RAZVOJ PERFORMANSA

Kulturalni teoretičari zapada performativnu umjetnost prate do samog početka dvadesetog stoljeća, od ruskog konstruktivizma, futurizma i dadaizma. Ruski futuristi mogu biti smatrani začetnicima performansa, poput Davida Burliuka, oca ruskog futurizma, koji je s Vladimirom Maiakovskyjem i Vasilyjem Kamenskyjem u sedamnaest gradova ruskog carstva od prosinca 1913. do travnja 1914. izvodio jedne od prvih performansa. ²

Dadaizam je omogućio razvoj nekonvencionalnih performansa poezije koji su najčešće održavani u *Cabaret Voltaire* ³ gdje je sam pokret i nastao kao novi pravac umjetnosti. Hugo Ball, prvi osnivač *Cabareta Voltaire* smatrao je kako izvođači moraju biti „konstantno puni života, novi i naivni u utrci s očekivanjima publike koja zahtjeva inventivnost.“ (cit. kod Goldberg, R. *Performance: Live Art 1909 to the Present* 1979: 38.)

Šezdesete godine dvadesetog stoljeća dovele su do rastućeg broja umjetnika, radova i koncepata koji su bili bazirani na umjetnosti tijela. Začetnicima performansa baziranog na

² Futuristi bi obukli ekstravagantne prsluke s mrkvom na ovratniku, naslikali likove životinja na lice i pili čaj na pozornici pred mnoštvom skandalizirane publike, kreirajući tako temelj za promjenu nove umjetnosti.

³ Cabaret Voltaire u Zürichu, osnovan 05. veljače 1916. kao kabaret u umjetničke svrhe. Osnovali su ga začetnici dadaizma Hugo Ball, Emmy Hennings, Tristan Tzara i Marcel Janco.

umjetnosti koja uključuje ekspresiju golog tijela smatraju se Carolee Schneemann, Yayoi Kusama i Yoko Ono koje su djelovale u New Yorku, te Yves Klein koji je bio aktivan u Francuskoj. U tom razdoblju Allan Kaprow je skovao termin *happening*, 4 novu artistsku formu koja umjetniku omogućuje eksperimentiranje pokretom tijela, snimljenim zvukovima, pisanim i govorenim tekstom i mirisom. U tom razdoblju djelovao je i Andy Warhol koji je istraživao vezu između umjetničkih ekspresija, kulture slavnih i reklamiranja, postavši ključnom figurom *pop art* pokreta baziranog na izazivanju tradicije visoke umjetnosti slikama iz popularne kulture, vijesti i reklamnih sadržaja.

RoseLee Goldberg prva je zabilježila povijest performansa u djelu *Performance: Live Art 1909 to the Present* (1979) s proširenim izdanjem o povijesti performativne umjetnosti, *Performance Art: From Futurism to the Present* (1988) navodeći kako je povijest performativne umjetnosti dvadesetog stoljeća „povijest permisivnog nelimitiranog medija s beskonačnim varijacijama provedena od strane umjetnika koji su sezali van ograničenja dotadašnjih umjetničkih formi.“ (cit. kod Carlson, M. 1996: 84.) U svom djelu Goldberg je pratila povijest začetka performativne umjetnosti od razdoblja futurizma, kazališta ruskog futurizma, dadaizma i nadrealizma, Bauhaus škole preko Yvesa Kleina do modernog performansa. Povjesničari i teoretičari performativne umjetnosti slijede Goldberg u njejoj teoriji kako je povijest performativne umjetnosti esencijalno povijest avangardnog teatra, čime se slažu i Carol Simpson Stern i Bruce Henderson u svom djelu *Performance: Texts and Contexts* (1993) izjavivši kako „performativna umjetnost spada u tradiciju avangarde“ prateći njeno nasljeđe od futurizma kroz dadaizam i nadrealizam. (cit. kod Carlson, M. 1996: 84.)

To nasljeđe je utjecalo na Simpson Stern i Hendersona da su predložili „definiciju“ performativne umjetnosti koja, iako variraja, ipak sadrži određene zajedničke karakteristike. Zajedničke karakteristike performativne umjetnosti su sljedeće: (1) provokativnost, nekonvencionalnost, suprostavljenost glavnoj struji, agresivno interveniranje; (2) suprostavljeno

4 Preuzeto od Carlson, M. (1996) *Performance: A Critical Introduction*, 2. izdanje, Routledge, New York, str. 114

komercijalizaciji umjetnosti; (3) multimedijalni tekst koji za izvođenje ne treba samo tijelo izvođača, već koristi i medijske slike, televizijske ekrane, projektirane slike, film, poeziju, autobiografski materijal, narativnost, ples, arhitekturu i glazbu; (4) prikaz u kolažima i kolekcijama; (5) interes za korištenjem ne samo novostvorenih materijala, već i starih, pronađenih; (6) oslanjanje na neobične motive i naizgled nepovezane slike; (7) interes u teorije dramske izvedbe kao i parodije, šale, kršenje pravila i (8) otvorenost i neodlučnost forme. ⁵ Iako je ovo izuzetno korisna kategorizacija prema broju karakteristika moderne performativne umjetnosti, očito je da navedene karakteristike ne dijele baš sve performativne umjetnosti, a za RoseLee Goldberg i teoretičare koji slijede njen model ove karakteristike su suviše orijentirane na avangardno.

2.2 UMJETNIČKI PERFORMANS

Umjetnički performans je vrsta performansa koji se izvodi pred publikom, često je interdisciplinaran, spaja dvije ili više disciplina u jednu aktivnost. Razlikuje se od kulturalnog performansa koji je „bilo koje izvođenje koje se sastoji od fokusiranih, jasno označenih i društveno ograničenih oblika ponašanja koja su posebno napravljena/pripremljena za pokazivanje.“ (cit. kod Jovičević, A.2007: 29) Kulturalno izvođenje se sastoji od velikog spektra obnovljenog, uvježbanog ponašanja koje se odvija pred drugim osobama u svakodnevnom životu. Određene radnje koje svakodnevno izvode ljudi mogu se doživjeti kao gluma od strane gledatelja zbog konteksta u kojem se to izvođenje odvija, a jedna osoba kroz dan može igrati i nekoliko uloga, ovisi u kojim se sve situacijama nađe i kako na njih reagira.

Umjetnički performans, za razliku od kulturalnog, je performans u kojem su važni proces i trenutak koji se događa ovdje i sada. Zahtijeva sudjelovanje i izazivanje reakcija kod publike, reakcija poput gađenja i straha koje se ne mogu kontrolirati, čime publika prestaje biti pasivnim

⁵ Preuzeto od Carlson, M. (1996) *Performance: A Critical Introduction*, 2. izdanje, Routledge, New York, str. 84

promatračem. Performans umjetnik izvodi samo za sebe, a gledatelji su aktivni promatrači, može i ne mora biti skriptiran, kao što može biti pomno planiran ili spontan. Izvodi se uživo ili putem medija s prisutnim ili odsutnim izvođačem. Umjetnički performans može se izvesti u bilo kojoj situaciji ukoliko su uključena četiri glavna elementa: prostor, vrijeme, izvođačevo tijelo/prisutnost izvođača u mediju, te veza izvođača i publike. Ova vrsta performansa dio je performativne umjetnosti koja je dosegla svoj vrhunac sedamdesetih i osamdesetih godina dvadesetog stoljeća u zapadnoj Europi, Americi i Japanu. Disciplina je kompleksna i raznolika, postajala je sve popularnijom među publikom i medijima da je, poput postmodernizma, koji je proizvod iste povijesne kulture, iznimno teška za definirati. U svom začetku, performativna umjetnost je, kao što je prethodno navedeno, bila poput najranijih izvedbi kabareta, futurističkih večeri ili dadaističkih izložbi, kreirana od strane malih umjetničkih zajednica za svoje artistske krugove. Ono što je imala zajedničko s eksperimentalnim pokretima u kazalištu i plesu ranog dvadesetog stoljeća jest interes za razvijanjem ekspresije tijela, posebice u opoziciji logičkom i diskurzivnom mišljenju i govoru, te u potraga za veličanjem forme i samog procesa ispred sadržaja i proizvoda.

Umjetnički performans u užem smislu povezan je s postmodernističkim tradicijama zapadne kulture, definiran kao antiteza teatru suprotstavljajući se i propitkujući postojeće umjetničke i kulturološke norme. Glavna ideja umjetničkog performansa bila je pružiti autentični umjetnički događaj nasumičnoj publici koji se ne može ponoviti, uhvatiti ni kupiti. Umjetnički performans baziran je na drami, a ne na samom izvođenju u svrhu zabave, čime postaje bliži teatralnom. To je performans izvođen pred publikom koja ne mora biti prisutna kao u klasičnoj teatralnoj izvedbi, performans koji ne zahtijeva unaprijed određen popis fiktivnih likova u formalno sceniranim interakcijama, već uključuje djelovanja ili komunikaciju među izvođačima i publikom ili čak ignorira očekivanja publike ne prativši prethodno napisan scenarij. Umjetnički performans ima sličnosti i s teatralnim umjetničkim izvođenjem. Takva vrsta performansa može zahtijevati scenarij ili fiktivno dramsko okruženje, no i dalje izvoditi umjetnički performans koji ne prati reguliranu dramsku normu ni linearan dramski tekst, već namjerno izvodi satiru na tipične konvencionalne kazališne predstave. Izvođači umjetničkog performansa navode publiku na razmišljanje na nove, nekonvencionalne načine stvarajući novi uvid u sam pojam umjetnosti.

2.3. ANALIZA PERFORMANSA:

YVES KLEIN „ANTROPOMETRIJE PLAVE EPOHE“

Yves Klein ⁶ smatran je jednim od značajnijih umjetnika u poslijeratnoj europskoj sceni i vodeći član francuskog umjetničkog pokreta „novi realizam.“ ⁷ Jedan je od prvih umjetnika ključnih za razvoj performansa čija su djela inspirirala nadolazeće pokrete, minimalizam i pop art. S radom je počeo pedesetih godina dvadesetog stoljeća postavši najutjecajnijim, najpoznatijim i najkontroverznijim francuskim umjetnikom perioda. Otkrio je blještavilo čistog plavog pigmenta i način na koji će ga prenijeti na površinu, čime je nastala „Internacionalna Klein plava“ boja ⁸ i započeo Kleinov monokromatski plavi period.

Performans „Antropometrije plave boje“ djelomično je inspiriran fotografijama izgorenih dijelova Zemlje u oblicima koji podsjećaju na ljudsko tijelo uzrokovanih eksplozijama atomske bombe u Hirošimi i Nagasakiju. Ideju je predstavio na formalnom događaju, a iako je performans na trenutke bio komičan i bizaran, slike koje su nastale predstavljaju svjež i britak pristup slikarskoj umjetnosti.

Ključne ideje njegova rada su sljedeće: za razliku od apstraktnih slikara koji su smatrali da komuniciraju s publikom kroz svoja djela, skeptički pogled vidi kako je publika zaslužna za mnogo više od samog umjetnika jer daje vlastita značenja djelu umjesto otkrivanja značenja koja je dao umjetnik. Yves Klein svojim monokromatskim plavim slikama spada u potonju skeptičnu skupinu satire spram apstraktne umjetnosti je mu slike ne samo da ne sadrže motiv već je inzistirao kako ne sadrže ništa osim praznine. Također, korištenjem smirujuće bogate plave boje ne nameće gledateljima vlastite ideje, već nudi mogućnost da im um odluta i samostalno kreira interpretacije. Vjerovao je kako su linije u slikama vrsta zatvora dok boja nudi izlaz u slobodu.

⁶ 28. travnja 1928.- 06. lipnja 1962., francuski umjetnik

⁷ Nouveau réalisme, osnovao ga umjetnički kritičar Pierre Restany 1960.

⁸ International Klein Blue, intenzivno plava boja bez primjesa zelene, ljubičaste ili sive

Antropometrije plave epohe (1961.)

Performans započinje u tišini u prostoriji čije središte zauzimaju ogromna čisto bijela platna na zidu i podovima. Yves Klein razbija tišinu dirigiravši orkestru da počne i kreće prema centru dok ga prate četiri nage žene koje nose po kanticu Klein plave boje kojom su obojale svoja tijela prislanjajući ga na platno. Na platnu ostaje obris tijela, a Yves Klein, nakon početnog dirigiranja orkestrom, sad kroz umjetnost vodi žene dirigirajući im gdje da prislone svoje tijelo kako bi ostavilo obris. Obris tijela nastao na performansu 1961. godine u Parizu je prikazan na slici: 9



U analizu performansa krenut ću interpretacijom samog naslova: *Antropometrije plave epohe*. Kao što je već navedeno, rad Yvesa Kleina temelji se na intenzivno plavoj boji, a performans se nastavlja na njegove slike iz serije *Plave epohe*, prvi put objavljene 1950. godine na privatnoj izložbi. Sada su ovim performansom plavoj epohi dodane proporcije ženskog tijela čineći je mističnijom i erotičnijom, no također i začuđujuće šokantnijom zbog objektivizacije tog erotičnog tijela koje više nije živi subjekt, već postaje objektom i najvažnijim materijalom, slikarskim kistom kojim umjetnik slika.

9 Izvor: (1961) *Anthropométrie de l'époque bleue* [Internet] Dostupno na: http://www.yveskleinarchives.org/works/works1_us.html [pristupljeno 01. rujna 2015.]

Tijelo se u ovom performansu gleda kao diskurs. Golo žensko tijelo i plava boja glavni su elementi performansa. Golo tijelo u zapadnoj umjetnosti simbolizira ljepotu još od starih Grka, vrativši se ponovno u umjetnost renesanse nakon mračnog srednjeg vijeka. Također je simbol energičnosti života, estetike, senzualnosti i seksualnosti. U analiziranju performansa, kao i svake umjetnosti, treba sagledati vremenski period u kojem je performans nastao. Ovaj performans izveden je 1961. godine što je na zapadu bio početak seksualne revolucije i žensko tijelo je opet postalo umjetničkom inspiracijom. Objektivizacijom golog ženskog tijela u performansu ono gubi navedene simbolike i postaje materijalom za slikanje.

Plava boja simbolizira povjerenje i mir, lojalnost i integritet, kao i konzervativnost i frigidnost. Također smiruje duh i tijelo, povezana sa svijesti i intelektom, dubinom i stabilnosti, simbolizira vjeru, istinu i raj. To je i boja nevinosti, usko povezana s kršćanstvom u čijoj je umjetnosti Djevica Marija najčešće prekrivena upravo plavim plaštem. Vidljiva je dualnost plave boje koja smiruje, nevinna je i stabilna i tijela koje je energično, živo i senzualno. Na samom početku performansa žensko tijelo jest i energično i senzualno, no kako performans kulminira ono gubi na svojoj erotičnosti, prestaje biti živi subjekt i može se osjetiti trenutak u kojem tijelo prestaje biti tijelom i postaje objektom. Konzervativnost plave boje ugušila je seksualnost tijela koje postaje prekriveno što se može povezati s religijom koja utišava glas žena, što je aktualno još i danas.

Yves Klein je glavni akter performansa, iako je zapravo nevidljiv. Dirigira orkestrom koji drži istu notu dvadeset minuta nakon čega je tih, dirigira tijelima kako bi stvorila željenu sliku i preuzeo je glavnu ulogu. Žene su te koje izvode performans, one mijenjaju sebe za umjetnost, a opet, gledaju se samo kao tijela koja svoj obris ostavljaju na platnu. Ovdje je opet vidljiva objektivizacija tijela, prikazan muškarac koji vodi i žensko tijelo koje pretvara u objekt. Analiza performansa bi se samim time dalje mogla analizirati i s aspekta feminističkih studija nakon koje bi uslijedila analiza s nekog drugog polja dajući tako istim simbolima drugo značenje. Jedan simbol može se sagledati u potpunosti sa suprotne pozicije čime interpretacija cijelog djela postaje drukčijom, odnosno dolazi do potpune promjene značenja. U tome je i bit performansa Yvesa Kleina, kao i njegova cijelog umjetničkog opusa općenito: gledatelj sam za sebe konstruira značenje i kreira interpretacije.

3. KLASIČNA GLUMA I KAZALIŠTE

Gluma je umjetnička izvedba izvedena od strane glumaca u kazalištu, na televiziji ili filmu koji predstavljaju određen lik svojim pokretima i mimikama izgovaravši unaprijed napisan scenarij ili dramski tekst. Jednim od prvih glumaca, te začetnikom grčke tragedije smatra se Tespis iz Ikarije koji je pri izvođenju satire primijetio kako konstantno ponavljanje šala, plesa i grimasa postaje naporno izvođačima, te je napravio stanku u izvođenju istupivši iz kora i gestama opisao nastavak mitološke priče. Kasnije se usredotočio na davanje živosti tim monolozima tako što je u narativ uključio i kor koji bi pri izvedbi na nešto ukazivao, komentirao ili se zapitkivao, a glumac, čiju ulogu je preuzeo Tespis sam, bi vodio dijalog i poticao kor na pjevanje.¹⁰

Klasična gluma je vrsta umjetničke izvedbe koja uključuje ekspresiju tijela, glasa, imaginacije, improvizacije, vanjskih stimulansa i analiziranje teksta. Iako se, kao što je već spomenuto, gluma izvodi na televiziji, filmu ili nekom drugom mediju, klasična gluma je analizirana kao izvedba u kazalištu.

Kazalište ili teatar jedna je od izvedbenih umjetnosti ¹¹ kojima se umjetnički izraz glumom, glazbom, pokretom i govorom na sceni predstavlja publici, zbog čega se još naziva i scenskom umjetnošću. U teatru se izvedbama uživo predstavljaju stvarna ili nestvarna iskustva koja izvode glumci, najčešće na pozornici pred publikom. Glumci publici kroz kombinaciju govora, mimika, gesti, glazbe, pjesme i plesa prenose poruku, iskustvo i priču. Moderno kazalište zapada potječe od grčke drame od koje posuđuje terminologiju, klasifikacije po žanrovima, tematiku, pojam tipskog lika i elemente fabule.

10 Izvornik: (Buckham P.W. 1830: 12): „In Attica, the future scene of the perfected drama, there remains no direct record of Dionysian representations until the middle of the sixth century before our era. At that time Thepsis [...] saw that an incessant round of jest and gambol and grimace became in the end exhausting to the performers [...] the Icarian contrived a break in the representation, by coming forward in person, and describing in gesticulated narration some mythological story.“

11 uz balet, ples, iluzionizam, pantomimu, glazbu, operu, lutkarstvo, javni govor, trbuhozborstvo i cirkuske vještine

U „Prolegomeni za jedan drukčiji teatar“, pogovoru djela Edwarda Gordona Craiga „O umjetnosti kazališta“ Nikola Đuretić navodi kako je generacija koju čine Adolphe Appia,¹² Konstantin Stanislavski,¹³ koji je ujedno i ključan u poglavlju 3.2, Antonin Artaud,¹⁴ Vsevolod Mejerholjd¹⁵ i Edward Gordon Craig¹⁶ „mnogo pridonijela prevratnim kretanjima u teatru koji traju do u naše dane. [...] Zahvaljujući toj generaciji unutar kazališta došlo je, više nego ikad u njegovoj povijesti, do ekspanzije, eksperimentiranja i istodobnog postojanja niza najrazličitijih i najsuprotnijih teoretskih postavki i njihovih praktičnih provedbi.“ (cit. kod Craig, E. G. 1980: 201)

Sve navedene različite teoretske postavke imaju zajedničku karakteristiku: „stvoriti dramsku umjetnost, čistu, autonomnu, savršenu, koja se neće temeljiti na tekstu niti na glumi, koja neće biti scena ni ples, nego će, kako kaže E. G. Craig, sadržavati sve elemente od kojih su oni sastavljeni: radnju koja je duh glumljenja; riječi koje su tijelo teksta; liniju i boju koje su doista srce scene, ritam koji je bit plesa.“ (cit. kod Craig, E. G. 1980: 201) Đuretić smatra kako je takva radikalna promjena nužna jer je današnji teatar uvelike zabludio, a razlogom tome smatra „imitativni karakter“ kojeg je kazalište poprimilo kao mjesto u koje grupa ljudi zavaljena u fotelje gleda kako druga grupa na pozornici predstavlja čovjekov život, što je razlog zbog čega u kazališne dvorane dolaze gledatelji koji ne znaju što se točno tamo događa ili o o kazalištu pišu, zijevaraju i plješću, dok oni koji bi zviždali, kako kaže Đuretić, u teatar nisu ni došli.

Nikola Đuretić i Edward Gordon Craig opisali su karakteristike teorijskih postavki na kojima bi moderno kazalište trebalo biti razvijeno, te problematiku teatra i njegove publike.

12 (1. rujna 1862. – 29. veljače 1928.) švicarski arhitekt, teoretičar scenske rasvjete i dizajna interijera, kreirao novu perspektivu scenskog dizajna i scenske rasvjete manipulirajući intenzitetom svjetla

13 (17. siječnja 1863.- 7. kolovoza 1938.), ruski glumac i redatelj, suosnivač Moskovskog umjetničkog akademskog kazališta uz Vladimira Ivanoviča Njemirovič-Dančenko 1898. godine

14 (4. rujna 1896. – 4. ožujka 1948.) francuski dramaturg, esejist, glumac i kazališni redatelj, jedna od ključnih figura teatra dvadesetog stoljeća i europske avangarde

15 (9. veljače 1874. – 2. veljače 1940.) ruski kazališni redatelj, glumac i kazališni producent, važan za razvoj modernog kazališta

16 (16. siječnja 1872. – 29. srpnja 1966.) engleski glumac, kazališni redatelj i scenograf, autor djela „O umjetnosti kazališta“

Izjava kako danas u kazalište dolaze gledatelji koji zapravo ne znaju što se tamo događa je posebice točna u kontekstu trenutnog perioda medijske kulture kad je teatar postao manje popularnim zbog utjecaja masovnih medija koji nude konzumerističke proizvode, a ne umjetnost. Navedena problematika nije samo vezana uz kazalište i kazališnu umjetnost, aktualna je i u umjetničkom performansu koji također ima dio publike koja ga ne razumije, već joj se reakcije baziraju na kopiranju ponašanja ostalog gledateljstva. O analizi publike u teatru i publike performansa biti će govora u poglavlju 4.1.

Generacija kazališnih umjetnika koju je opisao Nikola Đuretić uvela je promjene u razvoj modernog teatra usavršavanjem dramskog teksta, glumaca i samog scenskog prostora što je rezultiralo kazalištem kakvog ga znamo danas. No, sam razvoj teatra, glumaca i dramskog teksta ima mnogo stariju prošlost, čiji je vremenski period opisan u sljedećem potpoglavlju.

3.1. POVIJEST KAZALIŠTA

Razvoj kazališta traje više od 2500 godina. Od stare Grčke u šestom stoljeću pr. n. e. kazališne tradicije doživjele su svoj procvat u brojnim kulturama diljem svijeta. Kazalište se razvilo u Ateni koja je držala kulturalnu, političku i vojnu moć tog razdoblja. Smatra se da su kazališne tradicije nastale iz ritualnih obreda i aktivnosti koje nisu zahtijevale uključenje publike, poput svečanosti u čast boga Dioniza¹⁷ u kojima je kroz korsku pjesmu ditiramb došlo do odvajanja jednog člana koji bi postao vođom kora i dobio ulogu glumca, što je prvi izveo Tespis, kako je već opisano u ovom poglavlju. Grčko kazalište obogatila su trojica najvećih tragičara: Eshil, koji je uveo drugog glumca, Sofoklo koji je uveo trećeg glumca i Euripid. Glumiti je bilo dozvoljeno samo muškarcima, a predstave su bile izvođene u amfiteatalnim kazalištima cirkularnog oblika s pozornicom na samom dnu radi bolje akustike.

Ključna figura za razvoj teatra bio je i starogrčki filozof Aristotel¹⁸ koji je u svom djelu

¹⁷ U grčkoj mitologiji Dioniz je bog plodnosti zemlje i vina

¹⁸ 384.-322. pr. n. e.

„O pjesničkom umijeću“ ili „Poetici“ u 26 glava opisao i analizirao pjesništvo, uključivši u analizu i dramu, komediju, tragediju, satirsku igru, kao i lirsku i epsku poeziju. Navodi kako je sličnost među njima činjenica to da su sve imitacije, no vidljive su tri razlike: (1) u ritmu, harmoniji i melodiji, (2) razlika u vrlinama likova i (3) razlika u narativu priče koji je ispričan ili odglumljen. Pjesničko umijeće nastaje iz dva uzroka: oponašanja, te žanra i drugih koncepata po kojima je istina otkrivena u poetici. Poeziju je podijelio na tri vrste: tragediju, komediju i epsko pjesništvo, što je utjecalo na razvoj kazališne umjetnosti kakva postoji danas. „Poetika“ se također smatra glavnim dramaturgijskim djelom i najranijim djelom dramske teorije.

Dramaturgija je znanstvena disciplina koja se bavi dramskim tekstom, teorijskim razmatranjima o drami, organizaciji dramske građe i izvođenjem dramskih djela. Dramski tekst je predložak po kojem je nastala drama, napisan s ciljem kazališne izvedbe, a sastoji se od popisa lica, didaskalija, dijaloga i monologa. Drama je književno djelo namijenjeno prikazivanju u kazalištu. Bitno je razlikovati dramski tekst od epsko – narativnog, a razlikuju se u sljedećem: „dramski tekstovi se od epsko – narativnih razlikuju u tome što stalno stoje u modusu prikazivanja, što pjesnik nigdje ne govori sâm [...] dok je recipijent nekoga dramskog teksta neposredno konfrontiran s prikazanim likovima, u narativnim će mu tekstovima njih posredovati manje ili više konkretiziran lik pripovjedača.“ (cit. kod Pfister, M. 1998: 24.)

Vanjska kompozicija drame sastoji se od akta i scene, odnosno čina i prizora, dok se unutarnja kompozicija drame sastoji od dramske radnje, dramske situacije, dramskog sukoba i dramske kompozicije s ekspozicijom, komplikacijom, kulminacijom, peripetijom i raspletom. Drama je još od Aristotelove „Poetike“ jedan od tri književna roda, uz lirski i epski.

Po uzoru na grčko kazalište nastao je i rimski teatar čiji su pisci kasnije utjecali na razvoj kazališta u doba renesanse. Grčka dramska umjetnost imala je veći utjecaj od rimske, koji su nastavljali rad grčkih tragičara. Među rimskim dramatičarima valja spomenuti Plauta¹⁹ koji je najčešće pisao komedije za puk. Kazalište u ranom srednjem vijeku nije zaživjelo zbog kršćanstva koje je glumu smatralo bogohulnom. Tek je u 12. stoljeću došlo do razvitka profanog srednjovjekovnog kazališta. U ovom razdoblju nastala je liturgijska drama koja se na latinskom

19 Tit Makcije Plaut (oko 254. pr. n. e. – 184. pr. n. e.)

jeziku izvodila u crkvama i često bila zabranjivana zbog prerusavanja glumaca. U renesansi je ponovno oživjela kultura antike, a u sklopu humanističkog učenja izvode se predstave starih Grka. U 16. stoljeću u Italiji se razvija *commedia dell'arte*, teatralni stil nastalo iz pučkih igara u kojem maskirani glumci improviziraju komične događaje iz svakodnevnog života.. U renesansnom razdoblju prevladavala je komedija nad tragedijom jer se smatralo kako umjetnici komedijom mogu doprijeti do svih društvenih slojeva dok tragedija ne posjeduje tu širinu. U vrijeme baroka u 17. stoljeću u Italiji se razvila opera kao *dramma per musica*.²⁰ U Francuskoj se za vrijeme klasičke 17. stoljeća grade kazališta s pravokutnom pozornicom ispred koje se na parteru nalaze stajaća mjesta za niži puk iznad kojih su raskošnije lođe za viši sloj društva. Razvijaju se i komedije-baleti, dramska vrsta koja spaja glazbu i dramu. Najznačajnijim dramatičarom tog perioda bio je Molière,²¹ francuski glumac i dramski pisac smatran velikanom komedije zapadne kulture.

Povijest kazališta i drame bitna je za samu povijest klasične glume budući da se gluma kroz povijest razvijala paralelno s kazališnom umjetnosti koja je pak svoj vrhunac postigla zahvaljujući razvoju drame. Povijest kazališta navedena u ovom poglavlju bitna je za razvoj klasične glume koja se razvijala krajem devetnaestog i početkom dvadesetog stoljeća.

3.2. KLASIČNA GLUMA I STANISLAVSKI SISTEM

Na teoriji ruskog glumca i redatelja Konstantina Stanislavskog bazira se klasična gluma čiji sistem sadrži niz tehnika za glumce kako bi što uvjerljivije prikazali emocije pri portretiranju likova. Sistemi koje je Stanislavski kreirao rezultat su dugogodišnjeg istraživanja kako u izvedbi kontrolirati neopipljive i skrivene aspekte ljudskog ponašanja poput emocija i inspiracije. Promatrajući izvedbe glumaca Marije Yermolove i Tommasa Salviniija, tragičara za koje je smatrao da izvode drugačije od ostalih glumaca na prijelazu stoljeća, primijetio je kako im izvedbe variraju od briljantnog portretiranja do tek solidnog ulaženja u ulogu. Kako bi se izvrsnost izvođenja očuvala pri svakoj predstavi, Stanislavski je shvatio kako u postojeće

²⁰ Drama za glazbu, uglazbljena drama

²¹ Jean-Baptiste Poquelin (15.siječnja 1622. – 17. veljače 1673.

glumačke prakse valja uvesti rad na psihološkim aspektima, kontroliranju i razumijevanju emocija, o čemu je razmišljao i prije no što je psihologija postala opće prihvaćenom disciplinom. 1906. godine počeo je pisati gramatiku glume, a 1909. godine stvorio je prve bilješke o sistemu koje je temeljio na vlastitom glumačkom iskustvu i promatranju ostalih glumaca Moskovskog umjetničkog akademskog kazališta. Vidjevši sličnosti u izvedbama talentiranih pojedinaca kreirao je tehnike kojima bi i ostali glumci razvili svoje vještine. Sistem kojeg je prvotno kreirao u razdoblju od 1911. do 1916. godine temelji se na konceptu emotivnog pamćenja na koje se glumci oslanjaju kako bi na pozornici ušli u željeno emotivno stanje. U periodu od 1934. do 1938. godine kreirao je metodu kojom bi se u nizu uzastopnih fizičkih pokreta i vježbi kod glumca izazvale emocije potrebne za kreiranje određenog lika. Takve emocije su podsvjesne, ne mogu izaći na površinu svaki put kad uloga to zahtijeva, već se oslobađaju kroz vježbe. Stanislavski je smatrao da glumac mora pristupiti ulozi najdirektnije što je moguće i tada vidjeti može li oživjeti ulogu. Ukoliko je povezan s ulogom i teatralni lik je oživljen, nije potrebna nikakva tehnika ni sistem. U tom smislu glumac ne postaje toliko netko drugi koliko spoznaje sebe, što se vrlo rijetko događa, te je stoga ipak potrebno usavršavanje tehnike. Stanislavski je težio za „svjesnim značenjem u nesvjesnome“²² čime je stvorio „metodu fizičkih radnji,“²³ svjesnu fizičku mapu radnji koje probuđuju nesvjesne emocije glumca.

Glumac ne smije izgubiti kontrolu nad svojom kreacijom i mora usavršiti disciplinu kako bi pri svakoj sljedećoj izvedbi mogao ponovno doživjeti i prenijeti identične emocije. Klasično obrazovanje glumca koje cilja na stimuliranje umjetničke inteligencije, razvijanje unutarnje discipline i kontrole emocija, glasa, dikcije i pokreta postalo je poznato pod nazivom „metodska gluma.“²⁴ Iako methodska gluma razvija sve navedene karakterike, četiri su glavne pretpostavke po kojima se metodom udaljava od teatralnog: (1) od glumca se očekuje da „posudi“ emocije iz prošlosti kroz tehniku emocionalnog opozivanja i primijeni je u sceni. Takva emocija je uvijek

²² Preuzeto od: Sawoski, P. (?) *The Stanislavski System, Growth and Methology*, [Internet] , Dostupno na: http://homepage.smc.edu/sawoski_perviz/Stanslavski.pdf [pristupljeno 4. rujna 2015.]

²³ *A Method of Physical Actions*

²⁴ *The Method*

ponavljana, nikad nova, što rezultira time da kroz godine iskustva glumci posjeduju cijelu kolekciju emocija koje u potrebnom trenutku prenose u lik, a ponavljanjem istih emocija gubi se na iskrenosti kojoj gluma teži. (2) Glumac mora odigrati personaliziranu izvedbu kojom se važnost daje stvarnim životnim iskustvima, a ne imaginacijskoj sposobnosti za kreiranje likova, zbog čega sve likove mora glumiti iz vlastite perspektive. Umjetnost je time dovedena na nivo svakodnevnog života i prestaje biti teatralnom. (3) Metoda „glumi iz sebe“ postala je metodom „glumi sebe“ koja se smatra pogrešnom i pretjeranom jer čini izvedbu generičnom i neteatralnom. (4) Svako vokalno ili fizičko vježbanje smatra se nepotrebnim, glumčev život je taj koji treba nositi izvedbu, a glas i pokreti se kontroliraju iznutra. Vježbanje se smatra vanjskim utjecajem dok se u metodi naglasak stavlja na unutarnje. 25

Stanislavski je za svog života neprestano usavršavao sistem klasične glume i uvodio promjene, no značaj kojeg je dao unutarnjem traženju emocija, poistovjećivanju s emocijama lika, crpljenje emocija iz vlastite prošlosti i razvoju umjetničke inteligencije ostao je aktualan do danas.

4. KOMPARACIJA KLASIČNE GLUME I UMJETNIČKOG PERFORMANSA

„Kako biste bili umjetnik performansa morate mrziti kazalište. Kazalište je lažno: iz crne kutije kupiš kartu, sjediš u mraku i gledaš nekoga kako glumi nečiji život. Nož nije stvaran, krv nije stvarna, emocije nisu stvarne. Performans je suprotan: nož je stvaran, krv je stvarna, emocije su stvarne. To je drugačiji koncept, koncept o pravoj stvarnosti.“ 26 Riječi su to performativne umjetnice Marine Abramović značajne po performansima poput „Rhythm 0“ (1974.) u kojem

25 Preuzeto od: Sawoski, P. (?) *The Stanislavski System, Growth and Methodology*, [Internet] , Dostupno na: http://homepage.smc.edu/sawoski_perviz/Stanislavski.pdf [pristupljeno 4. rujna 2015.]

26 Wilkinson, C (2010) *Noises off: What's the difference between performance art and theatre?* [Internet] Dostupno na: <http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2010/jul/20/noises-off-performance-art-theatre> [pristupljeno 30. srpnja 2015.]

je publici dozvolila da iskoriste bilo koji od 72 ponuđena predmeta na njenom tijelu na koji god način žele, kazavši kako je postala objektom, što možemo povezati s već analiziranim performansom Yvesa Kleina i objektificiranih tijela. U glumi nema objektificiranja, glumac je i dalje subjekt koji predstavlja nekog drugog, sam ne bira kako će se izraziti, već djeluje po dramskom tekstu. Na kraju predstave se vraća „u sebe“ dok performer nema taj luksuz. On ne glumi, on je stvaran i pri svakom performansu predstavlja sebe u često rizičnim situacijama. Kad je performans gotov svi osjećaji koje je imao za vrijeme izvođenja i dalje su prisutni. Ukoliko je performans težak i nasilan izvođač dugo osjeća psihičke, ali i fizičke posljedice. Iako se zbog osobnih preferencija ne slažem s navedenom izjavom Marine Abramović - jer teatar ni ne mora biti *stvaran*, kao što ni drama nije *stvarna*, a ipak izaziva stvarne osjećaje, njenu izjavu u potpunosti razumijem. U spomenutom performansu „Rhytm 0“ Abramović je cijelu sebe dala za umjetnost, za izričaj kojeg je htjela prenijeti, bila ponižavana, vrijeđana i zamalo ubijena, stoga s njene perspektive performativnog umjetnika sve što je teatralno se čini još manje stvarnim i sve što izvođač performansa vidi u teatru je laž. Abramović je izvodivši ovaj performans stajala mirno, a aktivna publika je mogla iskoristiti bilo koji od 72 predmeta, uključujući bič, pištolj s jednim metkom, pilu, i škare. U početku su stajali pasivno no ubrzo je performans kulminirao i morao biti zaustavljen jer je publika postala prenasilna. Performansom je Marina Abramović pokazala koliko čovjek može biti okrutan kad objektificira drugog. Ona je bila objektom, baš poput Kleinovih nagih žena, samo što ona nije bila „kist“, već je bila statično „platno.“ Kad se pomaknula kod publike se javio osjećaj srama jer je opet postala subjektom, čovjekom i živim bićem. Za izvođača je to iskustvo od kojeg se treba oporaviti dok se smatra da je klasičan glumac nakon svake izvedbe svjež i spreman za sljedeću ulogu. Ipak, postoje glumci koji žive ulogu koju igraju i nakon predstave ne osjećaju *sebe*, već su toliko duboko ušli u fiktivan lik da je on postao stvaran. Tada gledatelj ne vidi *lažnog* glumca već teatralnog lika koji je oživio pred njegovim očima.

Klasična gluma bazirana je na znanju i zahtijeva niz vještina poput jasnog izražavanja, tjelesne ekspresije, razvijenu imaginaciju, improvizaciju i opservaciju, kontroliranje emocija, savladanje akcenata, dijaloga, govora tijela, mimike i sposobnost za interpretiranjem drame koje se usavršavaju stručnim obrazovanjem, dok je za umjetnički performans potreban samo koncept i umjetnik. Glumac svejedno može stvarati oko konceptualnih stimulansa kao što izvođač može biti profesionalno obrazovan.

U klasičnoj glumi publici je poruka prenešena putem glumaca dok u performansu publika svojim reakcijama čita i dekonstruira poruke performansa koji često nisu narativni. Klasična gluma je u prirodi kolaborativna dok performans može biti kolaboracijski, no najčešće se odnosi na individualnog umjetnika. Od glumca se zahtijeva da glumi prirodno, ulozi pristupi s vlastitog stajališta, a na pozornici da je fiktivan lik. Umjetnik performansa predstavlja sebe, svoje emocije, ideje i publika vidi njega. Klasična gluma se izvodi u teatralnom prostoru dok za performans prostor nije bitan i može se izvoditi svugdje.

Ovako je Edward Gordon Craig u svom djelu „O umjetnosti kazališta“ pomalo satirično opisao idealnog glumca: „Glumac koji želi igrati npr. Othella mora ne samo imati bogatu ličnost iz koje će crpsti bogatstvo, nego mora imati i maštu kako bi znao što valja istaći i um kako bi znao na koji način to prezentirati. Prema tome, idealni glumac bit će onaj čovjek koji ima oboje – i bogatu narav i snažan um. [...] Savršeni glumac bit će onaj čiji um može zamisliti i pokazati savršene simbole svega što njegova priroda nosi. On neće divljati scenom, prevrtati očima ili lomiti ruke kako bi dočarao Othellovu ljubomoru; naredit će svom umu da zađe u dubinu, da dozna sve što leži ondje i da se zatim prebaci u drugi sferu, sferu imaginacije gdje će oblikovati određene simbole koje će nam, ne pokazujući gole strasti, ipak jasno govoriti o njima. A savršeni glumac koji bude tako postupao s vremenom će otkriti da ove simbole valja sazdati uglavnom od građe koja je izvan njegove osobe [...] glumac, kakav je danas, mora ultimativno nestati i pretočiti se u nešto drugo, želimo li u našem svijetu kazališta gledati umjetnička djela.“ (cit. kod Craig, E. G. 1980: 26)

Izvođač umjetničkog performansa ne mora imati maštu kako bi istaknuo elemente koje želi naglasiti, već je dovoljno da ima razvijen um i vlastiti stav koji su bitni za realiziranje performansa, početna razmatranja o performansu i poruku koju prenosi društvu. Za razliku od glumca za kojeg Craig kaže kako neće divljati scenom, prevrtati očima ili lomiti ruke, već će umom ući u dubine imaginacije, izvođač performansa će izvođenju pristupiti instinktivno. Većina performansa ionako je improvizirana upravo iz razloga što izvođača razvoj događaja može navesti na novi tijek izvedbe, pri čemu ulogu ima i aktivna publika. U klasičnoj glumi ponekad postoji improvizacija i dozvoljena je samo vrsnim glumcima, no glumac i dalje improvizira unutar striktno definirane uloge i dramskog teksta.

Performansom se propitkuju postojeće društvene norme čija je kritika jača kad je improviziran i traži aktivnu publiku. Klasična gluma izvedena u teatru može se kupiti, točnije kupuje se pristup umjetničkom događaju, dok je umjetnički performans besplatan, a početni mu je cilj pružanje umjetničkog iskustva nasumičnoj publici koje se ne može ponoviti ni kupiti. Izvođači umjetničkog performansa publiku navode na stvaranje vlastitih ideja i razmišljanje, te propitkivanje društvenih normi. Performansom se kombinacijom zvuka, pokreta, slike i različitih elemenata izriče kompleksna poruka.

Izvođači performansa, za razliku od glumaca, svoju umjetnost ne izražavaju kroz likove kreirane od strane drugih, već na vlastitom tijelu, autobiografijama i prethodnim iskustvima iz vlastite kulture ili cijelog svijeta. Izvođač performansa samostalno kreira cijeli umjetnički proces od početne ideje, planiranja, realizacije, a utjecaj kojeg performans ima na publiku pripisuje se samo njemu. U performansu tijelo izvođača dobiva glavnu ulogu i gleda se način na koji ono biva artikulirano kroz performans. Tipičan performans izvodi se samostalno, a tipičan izvođač ne koristi mnogo rekvizita, samo poneki dio namještaja ili nešto odjeće. Performativne izvedbe dobile su mnogo sljedbenika u današnjem modernom konzumerističkom svijetu, svijetu koji je samosvjestan, refleksivan, opsjednut simulacijama i teatralnošću u svakom aspektu društvene svijesti. ²⁷

Glumac pak svoju umjetnost kreira kroz rad drugih. Dramski tekst je napisan od strane drugog - dramskog pisca, tijelom mu upravlja drugi - kazališni redatelj, pri izvedbi radi s drugima – ostalim glumcima, čime bi se dalo zaključiti kako, za razliku od performansa, u klasičnoj glumi nema individualnosti. No, valja analizirati dublje. Klasična gluma se, kako je već spomenuto temelji i na razvoju individualnosti i pronalasku sebe, svog jastva unutar uloge koju glumac prikazuje. Uloga se stoga može izraziti kroz vlastito tijelo nad kojim, iako upravlja kazališni redatelj, finalnu kontrolu ima upravo glumac. Također se izražava i kroz prethodna

27 Preuzeto od Carlson, M. (1996) *Performance: A Critical Introduction*, 2. izdanje, Routledge, New York, str. 6

vlastita iskustva, što je temeljno polazište klasične glume Stanislavski sistema, kao što se kroz vlastita iskustva izražava i umjetnik performansa. Iako glumac ne kreira samostalno cijeli umjetnički proces, njegovo sudjelovanje i utjelovljenje određenog kazališnog lika i dalje ima značajnu važnost u umjetničkom procesu.

Pri komparaciji klasične glume i umjetničkog performansa može se vidjeti različitost dviju umjetnosti. Ta različitost odnosi se na načine kojima umjetnici pristupaju svaki svom radu, kojim se elementima koriste, te rade li samostalno ili u kolektivu. Različitosti su to koje nemaju apsolutno nikakav utjecaj na osjećaje koje umjetnik želi prenijeti, emocije koje osjeća pri izvedbi, bilo performansa bilo dramskog teksta. Umjetniku je važna ljubav spram umjetnosti, strast za izražavanjem i entuzijazam koji ga pokreće da sebe, bio on izvođač performansa ili klasični glumac i svoju ideju predstavi svijetu.

Nakon analize i komparacije klasične glume i performansa valja analizirati i *svijet* kojem se umjetnici obraćaju, točnije analizirati publiku koja umjetničke izvedbe prati i na njih reagira.

4.1. PUBLIKA U KOMPARACIJI

Glavna distinkcija u komparaciji publike klasične glume i performansa je u tome što je potonja publika aktivni promatrač koji može ili ne mora biti uključen u performans. Kazališna publika je pasivni promatrač i ne komunicira s glumcima. Umjetnički performans izaziva reakcije kod publike koje se ne mogu kontrolirati poput bijesa ili straha čime su gledatelji aktivni promatrači, iako je umjetnik izvodio performans za sebe.

Publika u analiziranom performansu Yvesa Kleina „Antropometrije plave epohe“ (1961.) je većinom bila šokirana, no bez fizičkog sudjelovanja u performansu. S druge strane publika u opisanom performansu Marine Abramović „Rhythm 0“ (1974.) je bila iznimno aktivna i na umjetnici ispoljavala sve vlastite nakupljene emocije od sreće do bijesa, što je na kraju moglo završiti kobno. Vidljivo je kako se publika razlikuje i u samom umjetničkom performansu, što ovisi o temi performansa, poruci, osjećajima izvođača i publike, dok publika u teatru gotovo uvijek promatra na isti način.

Dramatičari, pišući dramsko djelo za izvedbu u teatru, razmišljaju o publici i kako će izvedba biti prihvaćeno od gledatelja, ali i kritike. Kroz povijest autori su morali uzeti u obzir za koga pišu i tko je trenutni vladar kako ne bi došlo do neželjenih sankcija. Ponekad su predstave bile pisane i izvođene samo s ciljem udovoljavanja monarhu, a tek nakon što su postigle uspjeh na dvoru, prikazivane su i javno. Kazališna publika možda nije glasna pri samoj izvedbi, no njen glas je puno jači od glasa publike performansa, koji energiju koju osjećaju spram tematike performansa izraze za vrijeme izvedbe, što im je i dozvoljeno, dok pasivna publika teatra za vrijeme predstave ne izražava negodovanje, no loše kritike mogu uništiti predstavu i onemogućiti daljnju izvedbu. Također, teatralna izvedba vrlo često bude prihvaćena od dijela publike na koju autor prvotno ni nije ciljao, no zahvaljujući njoj je postigao uspjeh. Kod performansa publika nema priliku vidjeti repriziranje, stoga ukoliko izvođač performansa dobije nezadovoljnu ili nezainteresiranu publiku do koje ne može doprijeti, cijeli performans s tog aspekta postaje neuspješan.

Prisustvo publike kazališnim glumcima je ohrablujuće kroz aplauz tijekom izvedbe, dok za izvođača performansa ohrabljenje od strane publike nije važno. Oni kod publike žele probuditi osjećaje, najčešće je zadiviti ili šokirati. Kad performans bude uspješan i publika je u šoku, to je trenutak u kojem izvođači performansa osjećaju kako njihov umjetnički rad utječe na društvo, izaziva reakcije i vodi do promjena.

4.2. ZAKLJUČAK

Interes za klasičnu glumu konstantno je aktualan u društvu. Klasična gluma pripada scenskim ili izvedbenim umjetnostima koje su postigle izuzetnu popularnost, a njihov korpus djela pokazuje koliko je ta umjetnost društvu potrebna.

U današnjoj razvijenoj kulturi zapada došlo je do hiperprodukcije proizvoda masovnih medija koje potiču na konzumiranje proizvoda bez umjetničke vrijednosti, proizvoda koji ne mogu zasiti nagon za izražavanjem umjetnosti i želju za umjetničkom slobodom. S tom pretpostavkom svoj razvoj je započeo performans pod okriljem performativne umjetnosti, danas smatran jednim od najmlađih umjetničkih izričaja čija popularnost svakim danom sve više raste. Performans je odgovor današnjoj kulturi, ukazuje na sve probleme zajednice i društva i ne samo da predlaže promjene, već naređuje aktivnost društva da se željene promjene i dogode.

Klasična gluma i teatar, koji su nešto pasivniji, su i sami među prvima prenosili poruke društvu i poticali ga na aktivnost. Tu ulogu, čini se, danas je preuzeo performans koji je potreban današnjem vremenu jer je glasniji i napadniji od teatralnog i može lakše probuditi pasivne promatače.

Analiziravši same pojmove klasične glume i performansa, prateći njihov povijesni razvoj koji je vodio do današnjeg stadija i načina na koje su utjecali na umjetnički i kulturalni razvoj, vidljive su distinkcije u umjetničkom izražavanju i samom pristupu izvedbenoj kulturi. Te razlike, koje se očituju u načinu izvedbe, usavršavanju umjetnosti i pristupu publici, ne čine jednu umjetničku vrstu kvalitetnijom ili boljom od druge, već pokazuju koliko je važna umjetnička raznolikost u kojoj svaki pojedinac može uzeti nešto za sebe što će ga nadahnuti i navesti na nova stvaranja. Umjetnost je stoga, bez obzira na koje se načine izvodila i koliko oblika preuzela, samo jedna.

IZVORI I LITERATURA

IZVORI

1. Buckham, Philip Wentworth (1830), *Theatre of the Greeks, or the History, Literature and Criticism of the Grecian Drama*, J. Smith, Cambridge
2. Goldberg, RoseLee (1996), *Performance Art, From Futurism to the Present*, Harry N. Abrams Inc., New York
3. Goldberg, RoseLee (1979), *Performance: Live Art 1909 to the Present*, Harry N. Abrams Inc., New York
4. Jovićević, Aleksandra, Vujanović Ana (2007), *Uvod u studije performansa*, Fabrika knjiga, Beograd

KNJIGE

1. Carlson, Marvin (2004), *Performance, A Critical Introduction*, Routledge, New York
2. Craig, Edward Gordon (1980), *O umjetnosti kazališta*, Prolog, Zagreb
3. Pfister, Manfred (1998), *Drama teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb

RADOVI

1. Sawoski, Perviz (?), *The Stanislavski System, Growth and Methodology*, Santa Monica University, str. 24

SLIKE

1. Anon (1961), *Anthropométrie de l'époque bleu* [Internet] Dostupno na http://www.yveskleinarchives.org/works/works1_us.html [pristupljeno 01. rujna 2015.]

POGOVORI

1. Đuretić, Nikola (1980), „Prolegomena za jedan drukčiji teatar“ u *O umjetnosti kazališta*, Prolog, Zagreb, str. 199-211.

INTERNETSKE STRANICE

1. Wilkinson, C. (2010) *Noises off: What's the difference between performance art and theatre?* [Internet] <http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2010/jul/20/noises-off-performance-art-theatre> [pristupljeno 30. srpnja 2015.]