



Mr VANDA BOŽIĆ

DOKTORSKA DISERTACIJA

BEOGRAD
2018



UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU

FAKULTET DRAMSKIH UMETNOSTI
POZORIŠTA, FILMA, RADIJA I TELEVIZIJE

**GLUMA U DRAMSKOM I
GLUMA U POSTDRAMSKOM TEATRU**

DOKTORSKA DISERTACIJA

Mr VANDA BOŽIĆ

MENTOR
Red. prof. dr Nebojša Romčević

BEOGRAD
2018

SADRŽAJ

Apstrakt	6
Abstract	8
1. UVOD	10
1.1. Predmet rada.....	10
1.2. Ciljevi istraživanja.....	12
1.3. Polazne hipoteze i pojmovni okvir.....	14
1.4. Metodologija istraživanja.....	16
1.5. Naučna aktualnost i opravdanost teme.....	18
1.6. Struktura rada	18
2. ZNAK U TEATRU	21
2.1. Pojam znaka u teatru	21
2.2. Podjele i vrste kazališnih znakova	24
2.2.1. Vizualni i akustični znakovi	28
2.2.1.1. Verbalni znakovi.....	28
2.2.1.2. Neverbalni znakovi.....	29
2.2.1.3. Kinezički znakovi	31
2.2.2. Znakovi prema odnosu znaka i označenog.....	32
2.2.2.1. Indeksni znakovi- <i>Indeksi</i>	33
2.2.2.2. Ikonički znakovi- <i>Ikone</i>	34
2.2.2.3. Simbolički znakovi- <i>Simboli</i>	34
3. GLUMAC U TEATRU I ZNAK	37
3.1. Glumac i teatar	37
3.2. Glumac kao znak.....	39
3.3. Znakovi u predstavi koji se ne odnose na glumca.....	43
3.3.1. Prostor gdje se održava predstava.....	44
3.3.2. Scenografija i svjetlo	46
3.3.3. Rekvizita.....	47
3.4. Stvaranje značenja.....	48

3.5. Teatarska komunikacija	50
3.5.1. Elementi teatarske komunikacije	50
3.5.2. Kazališni kodovi u kontekstu teatarske komunikacije.....	54
3.5.3. Komunikacija između glumaca-likova na sceni	56
3.5.4. Komunikacija između glumaca i publike	58
4. GLUMA U DRAMSKOM TEATRU	65
4.1. Pojam i nastanak glume u dramskom teatru.....	65
4.2. Pojam dramskog teatra	69
4.3. Glumac i dramski teatar	74
4.4. Glumac i dramski tekst.....	79
4.5. Glumac kao lik- karakter.....	81
4.6. Glumačke metode u dramskom teatru.....	88
4.7. Osvrt na neke pokušaje dekonstrukcije dramskog teatra	95
4.7.1. Pirandellov teatar	95
4.7.2. Teatar okrutnosti Antonina Artauda	98
4.7.3. Teatar Grotowskog	100
5. GLUMA U EPSKOM TEATRU	104
5.1. Pojam glume u epskom teatru	104
5.2. Pojam epskog teatra	104
5.3. Glumac i epski teatar.....	108
5.4. Razlike između glume u epskom i dramskom teatru	111
6. GLUMA U POSTDRAMSKOM TEATRU	117
6.1. Pojam postdramskog teatra	117
6.2. Glumac i postdramski teatar.....	122
6.3. Izvedbene ili izvođačke umjetnosti kao oblici postdramskog teatra.....	124
6.3.1. Happening.....	126
6.3.2. Performans.....	129
7. RAZLIKE IZMEĐU GLUME U DRAMSKOM I POSTDRAMSKOM TEATRU	133
8. ANALIZA DRAMSKIH I POSTDRAMSKIH ELEMENATA GLUME - PREDSTAVA PETERA HANDKEA “PSOVANJE PUBLIKE” studija slučaja	141

9. ISTRAŽIVANJE I ANALIZA GLUME U DRAMSKOM I POSTDRAMSKOM TEATRU KROZ RAD PROFESIONALNIH I ŠKOLOVANIH GLUMACA U TEATRU	150
9.1. Bitne odrednice uključenih ispitanika i odabranih pitanja	150
9.2. Istraživanje i analiza.....	151
10. ISTRAŽIVANJE I ANALIZA GLUME U DRAMSKOM I POSTDRAMSKOM TEATRU SA STANOVIŠTA PUBLIKE KOJA DOLAZI U TEATAR.....	181
10.1. Bitne odrednice uključenih ispitanika i odabranih pitanja	181
10.2. Tko je sve publika u teatru	182
10.3. Istraživanje i analiza.....	186
10.4. Utjecaj kritike predstave na publiku.....	194
11. ZAKLJUČNA RAZMATRANJA	198
Literatura	206
Prilozi.....	216

APSTRAKT

Predmet rada odnosi se na glumu u dramskom i glumu u postdramskom teatru, sa svrhom da istraži sličnosti i/ili razlike među njima. Gluma u dramskom teatru predstavlja oponašanje stvarne radnje gdje je glumac dramski lik koji želi provesti neku svoju volju, postići neki svoj cilj. Njemu se suprostavlja drugi dramski lik iz čega nastaje dramski sukob. U dramskom teatru prevladavaju većinom verbalni znakovi temeljeni na dijalogu i monologu. Glumac u epskom teatru se distancira od lika kojeg igra, on se s njim ne poistovjećuje, kao što to čini glumac u dramskom teatru. Glumac u epskom teatru svoj lik pokazuje.

S druge strane, postdramski teatar negira načelo mimetizma, izbjegava oponašanje i podražavanje, on uglavnom operira s neverbalnim znakovima, paralingvističkim i ekstralingvističkim. Pojam *smrti karaktera* koji se veže uz postdramski teatar ne može biti definiran na takav način, jer se tu u suštini ne radi o *smrti karaktera*, već o drugačijem označavanju s obzirom da se u postdramskom teatru događa jedna kompleksna preobrazba u samoj prirodi karaktera. Glumac je u dramskom teatru označen kao glumac, dok je u postdramskom teatru za glumca primjereniji naziv izvođač. Razlika između glume u dramskom i postdramskom teatru očituje se u različitom (drugačijem) korištenom sustavu svih kazališnih znakova.

Za potrebe ovog rada provedene su tri strukture istraživanja. Prvo istraživanje obuhvaća analizu predstave Petera Handkea "Psovanje publike" u kojoj Handke u biti piše jedan esej o pitanjima dramskog, epskog i postdramskog teatra, a koji označava kraj avangarde i onoga što će se zvati postmoderna te već u tom tekstu ispituje sve elemente koji su prisutni u raspravi o dramskom i postdramskom. Drugo istraživanje odnosi se na profesionalne glumce, redatelje i teatrologe o pitanjima glume u dramskom i postdramskom teatru, kako bi se sa profesionalnog stanovišta dobio uvid u njihovo poimanje distinkcije i/ili sličnosti između glume u dramskom i postdramskom teatru. I treće istraživanje provedeno je među gledateljima kazališnih predstava, kako bi se dobili odgovori na pitanja kako publika i na koji način percipira i doživljava dramsku i postdramsku predstavu te što za njih znači gluma u dramskom, a što u postdramskom teatru; sve s ciljem da ovaj rad dobije objektivn i sveobuhvatan karakter.

Na osnovu postavljenog teorijskog okvira i provedenih istraživanja, u zaključnim razmatranjima potvrđene su postavljene hipoteze rada da postdramski teatar označava izvođačko-umjetničku formu koja se nadovezuje na dramski teatar i koja je na kraju i proizašla iz dramskog teatra. Međutim, u postdramskom teatru koriste se različiti jezični sistemi i različite tehnike označavanja. Kazališni znak u postdramskom teatru ostaje, on je i dalje znak, ali je njegova funkcija promijenjena. Do toga dolazi iz razloga što se glumačka sredstva

povećavaju pa tako i gluma doživljava stalnu transformaciju i evoluciju.

Ključne riječi: gluma, dramski teatar, postdramski tetar, epski tetar, glumac, dramski lik, karakter, uloga, izvođač.

ABSTRACT

The paper deals with acting in drama and postdramatic theater, with the purpose of exploring similarities and/or differences between them. Acting in the drama theater represents the imitation of real action where the actor is a drama character who wants to impose some of his will, to achieve some of his goals. He is opposed by another drama character from which a dramatic conflict arises. Drama theater is mostly dominated by verbal signs based on dialogue and monologue. The actor in the epic theater is distanced from the character he plays, he does not identify with him, as does an actor in the drama theater. An actor in an epic theater shows his character.

On the other hand, the post-drama theater negates the principle of mimetism, avoids imitation and excitement, it mostly operates with non-verbal signs, paralingvistic and extralinguistic. The concept of the death of a character that is connected to the postdramatic theater can not be defined in such a way, since it is essentially not about the *death of a character*, but about a different marking since in the postdramatic theater a complex transformation takes place in the very nature of the character. The actor is in the drama theater marked as an actor, while in the post-drama theater performer is a more appropriate name for the actor. The difference between acting in the drama and postdramatic theater is manifested in the different system used for all the theatrical signs.

For this paper, three research structures have been implemented. The first research involves the analysis of Peter Handke's "Offending the Audience", in which Handke essentially writes an essay on the issues of the drama, epic and postdramatic theater, which marks the end of avant-garde and what will be called postmodern, and examines all elements that are present in the debate on dramatic and postdramatic. The second study deals with professional actors, directors and theaters on issues of acting in the drama and postdramatic theaters in order to gain a professional view of their understanding of the distinction and/or similarity between acting in the drama and post-drama theater. And the third survey was conducted among the audience of theater performances in order to get answers to how and which way does the audience perceive and experience the dramatic and postdramatic performance and what does the acting dramatic and postdramatic theater mean for them; all with the aim of giving this work an objective and comprehensive character.

Based on the established theoretical framework and the researches carried out, in the concluding considerations the hypothesis of the postdramatic theater has been confirmed to indicate the performer-artistic form which is complementary to the drama theater and which eventually came from the drama theater. However, postdramatic theater uses different language

systems and different marking techniques. The theater sign in postdramatic theater remains, it is still a sign, but its function has changed. This is due to the fact that acting means are increasing, so the acting is experiencing constant transformation and evolution.

Keywords: acting, drama theater, postdramatic theater, epic theater, actor, drama character, character, role, performer.

1. UVOD

Nema čoveka koji bi mogao da odoli pozorištu.

Nikolaj Jevreinov *Pozorište i „pozorište“*

1.1. PREDMET RADA

Predmet ovog znanstvenog istraživačkog rada je gluma u dramskom i gluma u postdramskom teatru. Svrha je rada da istraži postoji li razlika u glumi između dramskog i postdramskog teatra, ukoliko postoji, što sve čini i predstavlja distinkciju, a što sličnosti te koje su im iste dodirne točke. U skladu s tim pokušat ću dati cjelovitu sliku i prikaz djelovanja glumca u dramskom u odnosu na glumca u postdramskom teatru. Što je to dramski teatar, kako je i zašto došlo do pojave postdramskog teatra te znamo li u suštini kakav je to postdramski teatar?

Sasvim uopšteno, *postdramski teatar označava* teatar koji teži djelovanju s onu strane drame, javlja se poslije prevlasti drame i dramskog teksta u teatru do sedamdesetih godina prošlog stoljeća te djeluje programski nevezano na dramski teatar. Pojmom postdramski teatar označava se intencija uspostavljanja jednog novog izvedbeno-scenskog umjetničkog polja koje se javlja nastupom tzv. medijskog društva, a karakterizira ga pojačana svijest o odumiranju dramskog diskursa, detronizacija teksta s pozicije regulativnog principa unutar sada znatno proširenog polja teatra, u koje ulaze i suvremeni ples, umjetnost performansa i ostali oblici pod nazivom *Live Art hibridi*. Nedvojbeno je da su na razvoj postdramskog teatra utjecali razni oblici masovnih zabava poput varijetea, kabarea i cirkusa te da on nije isključivo fenomen novoga doba; međutim, činjenica je da su te parateatarske pojave dobile izvjesnu teorijsku i praktičnu artikulaciju.

Unatoč tome što se drama ne odigrava samo u dijalogu, već i u drugim neverbalnim aspektima, *dramskim, literarnim kazalištem* prevladava govor, namjera osnovnog logosa. Autor nadgleda, upravlja smislom i tempom same predstave pa tako predstava predstavlja sadržaj njegovih misli, namjera i ideja. Glumci će posredstvom govora likova tj. *dramskog diskursa* reprezentirati zamišljenu misao autora, ili će, u najmanju ruku, autorova namjera u svakom trenutku služiti kao referentna točka.

Dramski tekst i teatar mogu predstavljati različite dimenzije (u postdramskom teatru), ali isto tako, mogu značiti i nužnu povezanost (u dramskom teatru).

Dramski tekst nije isključen u postdramskom teatru, dakako, on postaje jedan od ravnopravnih elemenata teatra. Međutim, isto tako, nećemo za određenu predstavu reći da je dramska samo zato što znamo ili pretpostavljamo da je njeno polazište u dramskom tekstu, već

zato što smo analizom njene čitave produkcije i recepcije utvrdili da je riječ o dramskoj predstavi s obzirom na način na koji je glumljena, režirana, interpretirana, kritizirana. To znači da je terminom „dramski teatar“ obuhvaćeno više od puke dominacije teksta, već sa sobom donosi i čitav jedan *modus procedendi*, dakle, *način* na koji se tekst predstavlja. Dramski teatar je po svom normativnom usmjerenju literaran, dok je u odnosu na formu dramski (uvod, ekspozicija, dramski sukob ili zaplet, kulminacija, rasplet, završetak). Za određenje dramsko-literarnog teatra pored očigledne prevlasti teksta presudni kriterij je i u postignutom narativnom i misaonom totalitetu, o čemu će kasnije biti riječi.

Postdramski teatar na scenu postavlja djela koja ne karakterizira samo dekonstrukcija forme teksta, već i dekonstrukcija same izvedbe, a ona može uključiti brojne vizualne umjetnosti, muziku ili ples. Dakle, postdramsko kazalište smanjuje i pokušava potpuno ukloniti normativni sklop, dramskom tekstu ne prilazi na način dramskog teatra, ne uvažava estetski kvalitet verbalne fakture drame i ne prezentira intenciju autora, već dramski tekst postaje predstavjački tekst.

Rad će se usredotočiti na određeni koncept glume klasičnog dramskog teatra u odnosu na koncept glume postdramskog teatra, u kojem se, kako navode postmodernističke teorije i teorije novih izvođačkih umjetnosti navode napušta jedinstvo karaktera. Pa tako, kroz različite mehanizme, kao što su udvostručenje, množenje i fragmentacija karaktera koje utjelovljuje glumac, jedinstvo i kohezija karaktera na pozornici su u postdramskom teatru svrgnuti.

Suzbijanjem pripovjedanja, dramske akcije i psiholoških momenata pojedinaca, nametnut je korak prema nereprezentativnom modu u kojem se ne više likovi, već izvođači pojavljuju na pozornici. Na mjesto dramski oblikovanih sastavnica, kao što su *dijalog, sukob i zaplet*, novi elementi, kao što su *intermedijalnost, intertekstualnost, autoreferencijalnost, teatralnost i vizualnost*, najzastupljeniji su na postdramskoj pozornici. Oni će dovesti do dvosmislenih, slojevitih likova koji nemaju suvisli identitet. Međutim, u radu ću pokazati da su dijalog, sukob i zaplet, pa i neki elementi lika, gradivni elementi predstavljanja, a intermedijalnost, teatralnost i vizualnost načini, pa se ne mogu niti isključivati međusobno niti se nalaziti u poziciji dihotomije. Pozornica se u postdramskom teatru u literaturi reflektira kao tzv. *smrt karaktera* i *smrt autora*, stoga u radu namjeravam ispitati u širem smislu prirodu, značenje i implikacije *smrti* dramskih karaktera.

Kroz postmodernističke teorije posljednjih desetljeća, semiologiju, fenomenologiju, antropologiju teatra, poststrukturalizam, transdisciplinarnu i heterogenu teoriju izvedbi, kroz empirijski razvoj izvedbi dramskih likova u prošlom stoljeću, pojasnit će se da je, u biti s jedne strane, to daleko od prave smrti karaktera, ali da postdramska pozornica ipak bilježi

kompleksnu preobrazbu u prirodi karaktera. Ovaj koncept se odnosi na predstave u kojima ljudski lik više nije žarište svega, lik se sada tretira kao element koji bi se mogao opisati kao kazališni pejzaž. Glumac postdramskog teatra (primjerenije je možda da kažemo izvođač) više se ne poistovjećuje s nositeljem uloge, već dobiva epitet performera, osnovna zadaća glumca (izvođača) u postdramskom teatru nije više utjelovljenje određenog lika, nego provokativno prisustvo čovjeka, prisustvo osobe koja izlaže sebe publici, ona nije interpret, niti je njeno tijelo instrument.

Radom namjeravam dobiti uvid u glumu u klasičnom dramskom i glumu u postdramskom teatru, sa stanovišta teorije glume i teorije novih izvođačkih umjetnosti i performansa. Ukazat ću na razlike između jednog i drugog pristupa glumi te pokušati odgovoriti na pitanje postoje li među njima određene poveznice, počivaju li dramski i postdramski teatar na istoj vrsti znakova te da li se u postdramskom teatru doista radi o vrsti glume koja je u suštini drugačija od dramske glume. Pokušat ću pojasniti što glumac kao umjetnik odnosno gluma kao umjetnost dobiva novim-različitim postdramskim teatrom, a što gubi u odnosu na klasični dramski teatar kao i obrnuto što dramski teatar dobiva, a što gubi pojavom i postojanjem postdramskog teatra.

1. 2. CILJEVI ISTRAŽIVANJA

Osnovni ciljevi ovog rada su, prije svega, ispitati i utvrditi razlike u glumi u klasičnom dramskom teatru i glumi koja se veže za postdramski teatar. Na taj način dat će se i prikaz razvoja glume u klasičnom dramskom teatru i razvoja glume u novom postdramskom teatru. Nastojat ću odgovoriti na pitanje postoje li dodirne točke, i ako postoje koje su, između glume u dramskom i glume u postdramskom teatru s obzirom da postoji nedostatak relevantne stručne i znanstvene literature na ovu temu, kao što postoji *apriori* i nedostatak pojmova i riječi kojima bi se definirao i objasnio pojam tzv. novog- postdramskog teatra.

Namjeravam dati odgovor i na pitanje, da li glumac u postdramskom teatru glumi na način koji je u suštini drugačiji od glume u dramskom teatru. Sa semiološkog stanovišta, istražiti ću i utvrditi na kojima sve znakovima počiva dramski, a na kojima postdramski teatar, jesu li oni u suštini isti? Proučavanjem znakova i kodova pokušat ću uočiti razliku između teksta i predstave (predstava kao prijevod teksta ili tekst kao jedan od elemenata predstave) s obzirom da je predstava posebna kombinacija kodova koja je specifična i jedinstvena predstavi.

Provest ću analizu elemenata glume koji se odnose na dramski i postdramski teatar kroz specifične kazališne znakove: govora, tona, mimike, gestikulacije, pokreta, položaja tijela,

šminke, frizure, dekora, kostima, rekvizita, scenografije, rasvjete, muzike, specijalnih efekata i šumova, a sve u odnosu prema prostoru i vremenu.

Uvidjet ću kako se, i na koji način, kazališni znakovi razvijaju tijekom predstave odnosno izvedbe, kako se prelazi s eksplicitnih kodova ili konvencija na implicitne kodove. Naime, specifično kazališni kodovi za razliku od naturaliziranih kodova s kojim se susrećemo u svakodnevnom životu razlikuju se od perioda do perioda pa tako i od žanra do žanra. Upotreba i zastupljenost znakova istih/sličnih/različitih dat će nam odgovore na pitanje što je dramski, a što postdramski teatar.

Proučavanje ću usmjeriti i prema interakciji kodova odnosno cjelokupnoj semiozi (ono što čini sve znak u kazalištu, ono na što se znak odnosi kao i djelovanje na nekog interpretatora zbog kojeg je stvar o kojoj je riječ, znak za tog interpretatora).

Utvrđit ću da se razlikovanje kazališnih znakova provodi na nivou odašiljanja, na nivou odsutnosti ili prisutnosti da se iskaže određeni znak, a ne same percepcije jer znaci su rezultat voljne radnje pa je i njihov cilj svijesno osmišljena komunikacija. Neki teoretičari smatraju da je dovoljno da postoji konvencija koja dozvoljava da se neko zbivanje, ili sama prisutnost nekoga ili nečega, tumači kao svojevrsni znak.

S obzirom da se mimeza tumači kao konvencija, kazalište se smatra negacijom zbilje, a sama negacija omogućava mobilnost kazališnog znaka, u procesu gdje znakovi razmijenjuju označitelje i označeno. Utvrđit ću da kazališni znak kao znak ostaje, ali se mijenja njegova funkcija.

Pokušat ću dati odgovore na pitanja što je to postdramsko i kada se u suštini ono pojavljuje te na koji način se razvija. Istražit ću koje sve izvođačke umjetnosti obuhvaća postdramski teatar. Ukazat ću na svojevrsnu igru medija u postdramskom teatru, pokušat ću odgovoriti na pitanje da li je pojava postdramskog teatra, i u kojoj mjeri, utjecala na dosadašnji dramski teatar, da li je današnji razvoj dramskog teatra uzeo u obzir iskustvo postdramskog teatra. Skrenut ću pozornost na nove perspektive i izazove koje u glumi otvara postdramski teatar pa ću tako ukazati i na promjene u odnosu na klasični dramski teatar. Pokušat ću ispitati, kroz analizu zastupljenosti dramskih /nedramskih sastavnica i načina glume, u kojem pravcu se razvija današnji teatar i koje su to nove tendencije teatra.

Istražit ću kakvo je stanje danas među školovanim profesionalnim glumcima, redateljima, teatrolozima, kako će nam i na koji način oni objasniti razliku između klasičnog dramskog i postdramskog teatra, za koji se teatar opredjeljuju i zašto, što ističu kao negativne karakteristike, a što kao prednosti dramskog odnosno postdramskog teatra.

Istražit ću javlja li se otpor prema postdramskom teatru od strane glumaca i da li je sama

gluma spremna za inovacije.

Nadalje, provest ću analizu dramskih i postdramskih elemenata glume u predstavi Petera Handkea "Psovanje publike," predstavi koja na eksplicitan način govori o distinkciji glume u dramskom i glume u postdramskom teatru, a kako bi ukazali na različite koncepte dramskog i postdramskog teatra.

Istražit ću poimanje glume u dramskom i postdramskom teatru sa stanovišta publike koja dolazi u teatar te pokušati dobiti odgovor na pitanje utječe li napisana kritika o predstavi na odluku gledatelja da istu pogledaju. Ispitat ću trenutne kazališne teorije i prakse, a koje mogu osvijetliti suvremene kritičke i filozofske teorije.

Disertacija ima za cilj ukazati na podjednaki umjetnički značaj klasičnog dramskog, ali i novog postdramskog teatra, ima za cilj ispitati, istražiti i provjeriti, kroz teoriju i praksu, sve temeljne postavke, karakteristike i obilježja glume u dramskom i postdramskom teatru, njihovu moguću povezanost i/ili različitost kao i krajnji rezultat glume/glumca koji kao takav dopire do publike u dramskom odnosno postdramskom teatru.

1. 3. POLAZNE HIPOTEZE I POJMOVNI OKVIR

Osnovni pojmovi

Ključni pojmovi ovog istraživanja su: *dramska umjetnost-gluma, glumac, klasični dramski teatar, postdramski teatar*

Hipoteze

Polazne hipoteze ovog rada su:

- 1- U polazišnim osnovama već nailazimo na *distinkciju između glume u klasičnom dramskom u odnosu na glumu u postdramskom teatru*. Ta razlika, drugačije predstavljanje, viđenje, shvaćanje i primanje glume, *postojala je oduvijek*, međutim tek u novije vrijeme dobiva i teorijsko usmjerenje.
- 2- *Za tradicionalni dramski teatar je potrebna izvjesna vrsta znanja* (uvjerenja, navika, običaja) koje omogućavaju da se jedan poredak prepozna i razumije kao poredak mogućeg pripovijednog svijeta, dok se postdramski teatar zasniva na negativnoj epistemologiji uvjerenja o nepostojanju bilo kakvog ontološkog poretka svijeta. *Za postdramski teatar je potrebna određena vrsta znanja* (kritička interpretacija) koja omogućava da se jedan scenski poredak događaja prepozna kao tekst koji postoji

kao tekst samo zato što nastaje iz premještanja ili preobražaja drugih tekstova teatra, umjetnosti i kulture.

- 3- *U postdramskom teatru, uz promijenu klasične dramske forme, mijenja se i pogled na dramsku formu, razbijaju se naracija i cjelovita dramska cjelina. Postdramski teatar naziva se i teatrom dekonstrukcije, restaurativno tradicionalističko-konvencionalnim teatrom te teatrom gesti i pokreta koji pokušava odbaciti klasičnu formu dramskog teatra: tekst, priču, likove, fabulu; međutim, mišljenja sam da i nadalje postoji veza između teatra i teksta, s tim da tekst više ne predstavlja govor likova, predstava se više ne svodi na tumačenje teksta, tekst nije više apsolutni vladar teatra, već je samo jedan element scenskog oblikovanja naracije.*
- 4- *U dramskom i postdramskom teatru koriste se različiti jezični sistemi i različite tehnike označavanja.*
- 5- *Sam naziv postdramski teatar korišten je kao indicacija izvedbene i predstavljačke prakse i pratećeg kritičkog diskursa u diskontinuitetu s dramsko-literarnom kazališnom tradicijom. Stoga se za njega i vežu problemi svojstveni novom teatru koji proizlaze iz krize i promjene odnosa, raskola između literarnog, dramskog teksta i izvedbe, dramskog lika i glumčeva lica, glumca i izvođača, dakle, mogu zaključiti da postdramski teatar predstavlja novu izvođačko-umjetničku formu koja se ipak nadovezuje na dramski teatar i koja je na kraju i proizašla iz dramskog teatra.*
- 6- *Meditacija, gestualnost, ritam i ton prevladavaju u postdramskom teatru, javljaju se i nihilističke i groteskne forme, prazan prostor i šutnja. Iako isprva ne bi rekli, postdramski teatar je, za razliku od dramskog, komunikativniji što se vidi iz odnosa pojedinac-gledatelj koji je u položaju da individualno primi predstavu odnosno da iskonstruira svoju verziju predstave. Predstave postdramskog teatra usmjerene su ipak podsvijesno na esencijalne emocije koje pronalaze svoj put do gledatelja koji, na jedan specifičan i izazovan način, ostaje pod dojmom iznenađenosti.*
- 7- *Glumac dramskog teatra (dramski lik) govori iz svoje duše, odnos glumac-uloga ne smije biti vidljiv, glumac i dramski lik moraju biti spojeni u dramskom liku, dok postdramski teatar glas glumca oplemenjuje kroz vidljive nam radnje i situacije. Sam proces u dramskom teatru odigrava se između tijela, dok se proces u postdramskom teatru odigrava na tijelu. Dramski teatar ima glumca, dok postdramski teatar ima izvođača.*

- 8- Postdramski teatar zbivanje na sceni ne odvaja od vremena publike, dok dramski teatar zahtijeva od publike da iz svog vremena odu u neko drugo *vrijeme*, vrijeme predstave. Dakle, mogu formulirati i jednu od ključnih hipoteza kada govorimo o distinkciji između glume u dramskom i postdramskom teatru, a to je vrijeme. U dramskom teatru postoji vrijeme scene, dok u postdramskom teatru dolazi do izlaska iz vremena scene u vrijeme gledatelja.
- 9- *Koncept postdramskog*, postmodernog ili poststrukturalističkog, ipak ostaju duboko povezani za koncepte dramskog, modernog i strukturalnog.

Pojmovi vezani za glumu klasičnog dramskog teatra su: dramski tekst, dramski lik, karakter, uloga, govor, priča, fabula, zaplet, oponašanje, radnja, uprizorenje govora i činjenja, predstava predstavlja deklamaciju i ilustraciju napisane drame, daske koje život znače.

Pojmovi vezani za glumu postdramskog teatra: smrt karaktera, performans, etika ponavljanja, tehnika slow motion-a. Predstavljeno vrijeme i vrijeme predstavljanja ne mogu se razlikovati i odvojiti, dolazi do rastezanja vremena, usporavanja, zaustavljanja, ali i ubrzavanja kroz svojevrsni kolaž radnji koje se upravo događaju i snimljenog materijala. Pojavljuje se sve više simultanost, dah, ritam, tako da rečenicama više upravlja scenska kompozicija nego smisao. Happening i performans jedni su od izvedbenih oblika postdramskog teatra, tatra koji je shvaćen kao proces i koji se odupire interpretaciji.

1. 4. METODOLOGIJA ISTRAŽIVANJA

Sam naslov teze *Gluma u dramskom i gluma u postdramskom teatru* upućuje na dosta kompleksnu metodologiju rada iz razloga što postoji dosta pitanja vezanih za postdramski teatar na koja do sad nije odgovoreno, a i literatura je relativno oskudna.

Početna *metoda* u pisanju rada je svakako *teorijska* i usmjerena na ispitivanje ključnih pojmova vezanih za glumu, dramski i postdramski teatar. Teorijska osnova ovoga rada počiva na metodama studija glumačke profesije, teorije glume i teatra, ali isto tako i teorije književnosti i umjetnosti. Kroz rad pokušat ću definirati teorije, načine rada i predstavljanja, oblike i karakteristike glume u dramskom teatru te glume u postdramskom teatru te ukazati na njihove karakteristike i specifičnosti, mane i vrline, prvenstveno za glumu kao umjetnost, a onda i za glumca kao umjetnika. Ovim znanstvenim radom namjerava se dati odgovor na pitanja kako je i zašto došlo do pojave postdramskog teatra, je li sve veća prisutnost medija u svakodnevnom životu jedan od glavnih razloga njegove pojave, koja je suštinska razlika postdramskog u

odnosu na dramski teatar, što je to što postdramski teatar izražava, a dramski teatar ne izražava i obrnuto.

Dramski teatar počiva na podražavanju i oponašanju radnje i likova (*mimesis*) gdje se glumac pojavljuje kao znak. U skladu s tim, sagledat ću glumu, s jedne strane, kroz podražavanje i oponašanje (*mimesis*) i s druge strane, kroz pripovijedanje (*dijegezis*).

Postdramski teatar pokušava izbjeći podražavanje i označavanje glumca kroz znakovni element (naglašavajući prezentnost činjenja u realnom, nasuprot reprezentaciji mimezi), da li ono to u konačnici i uspijeva?

Gluma koja se odnosi na dramski teatar i gluma koja se veže uz postdramski teatar u biti su prijenos poruka, shodno tome, pokušat ću odgovoriti na pitanja o kakvim se porukama radi i koja se sredstva koriste za prijenos tih poruka.

Glumac na sceni igra, a njegovo igranje gledatelj u publici opaža kao svojevrsne znakove koji postoje i traju sve dok traje predstava. Drugim riječima, komunikacija između glumca i gledatelja počinje, postoji, traje i završava predstavom. Glumac šifrira i šalje poruku gledatelju koji tu poruku prima, prevodi primljenu poruku - kodira znakove i tako primljene znakove dekodira. Da bi komunikacija funkcionirala i da bi bila uspješna, glumac kao pošiljatelj poruke mora znati što hoće reći publici i to enkodirati u znakove koje može prenijeti, znakove mora precizno i relativno brzo prenijeti primatelju-gledatelju, a primljena poruka treba biti na isti način dekodirana kao što je i enkodirana da bi na kraju publika na poruku dala odgovor.

Gluma daje mogućnost glumcu da bude lik kojeg igra, a nakon te igre da se bez ikakvih posljedica vrati u sebe. Da bi uspio u takvom *mijenjanju identiteta*, glumcu je nužno poznavanje glumačkih tehnika kao i samih teorija glume koje ćemo u radu obraditi, istražiti i analizirati.

Za komparativno metodološki pristup neophodnim se nameće upotreba povijesne metode s obzirom da je za rad potrebno napraviti uvid u razvoj klasičnog dramskog teatra kao i uvid u nastanak i početke koji su vezani za postdramski teatar. Kroz rad namjeravam napraviti i osvrt na kazališne i postdramske teorije i glumačku praksu.

Da bismo razumijeli glumu postdramskog teatra uz poznavanje njenog razvoja, treba ju posmatrati i u cijelokupnom kretanju danas u suvremenom društvu i promenama u njemu, a u tome će pomoći *dijalektička metoda* istraživanja.

Postdramski teatar može se, gledano sa stanovišta konceptualne umjetnosti, razumjeti kao pokušaj da se umjetnost konceptualizira na način da ne pruža reprezentaciju, već neposredno intendirano iskustvo realnoga; vrijeme, prostor, tijelo, dakle, konceptualno kazalište. Zajedničko neposredno iskustvo umjetnika i publike u središtu je umjetnosti performansa. Jedan od najbitnijih znakovnih materijala postdramskog teatra je tijelo koje se

prikazuje na pozornici. Vidjet ćemo, stoga, koje su razlike između performansa i happeninga u odnosu na teatar kao i između teorija glume i teorija performansa.

Uz već sve navedeno, u cjelokupnom znanstvenom istraživanju, formuliranju i prezentiranju rezultata istraživanja u doktorskoj disertaciji koristit ću odgovarajuće kombinacije znanstvenih metoda: *induktivnu i deduktivnu metodu, metodu analize i sinteze, metodu apstrakcije i generalizacije, metodu deskripcije, metodu dokazivanja i opovrgavanja*. Metode dedukcije i sinteze rezervirane su za zaključna razmatranja.

1. 5. NAUČNA AKTUALNOST I OPRAVDANOST TEME

Znanstvenim radom na temu *Gluma u dramskom i gluma u postdramskom teatru* objasniti ću značenje i distinkciju između glume kao umjetnosti u klasičnom dramskom teatru, u odnosu na glumu u novom postdramskom teatru. Prema navedenom, rezultati znanstvenog istraživanja koji će se prezentirati u ovoj doktorskoj disertaciji trebali bi implicirati znanstveni doprinos umjetničkim naukama, prvenstveno glumi, u teorijskom i u aplikativnom smislu.

1.6. STRUKTURA RADA

Rad sadrži više usko povezanih cjelina.

U uvodnom dijelu metodološki je postavljena osnovna tema, predmet, pojmovno teorijski okvir, polazišne osnove, ciljevi rada i definiranje problema, metodološki okvir istraživanja kao i motivi istraživanja. Izložen je sadržaj osnovnih pojmova i osnova teorija koje će biti korištene.

Drugi dio rada posvećen je pojmu znaka u teatru. Namjera ovog poglavlja je da odgovori na pitanja koji su sve mogući znakovi koje koristi teatar. Istražit ću podjelu znakova u odnosu na vizualne i akustične, kao i znakove u odnosu na znak i označeno.

Treći dio rada odnosi se na glumca u teatru. Glumca ću posmatrati kao znak, ali i kao subjekta koji stvara značenje. Tako ćemo dobiti odgovore na pitanje koje sve znakove upotrebljava glumac, kako se stvara samo značenje te kakvo je značenje znakova koje glumac stvara i može stvarati za publiku. Pored znakova koje glumac koristi, postoje u teatru i znakovi koji se ne odnose na glumca, kao što su prostor pozornice teatra odnosno neki drugi prostor gdje se održava predstava, zatim scenografija i svjetlo na sceni te rekvizita kojom se koristi glumac. Svi korišteni znakovi u cjelini, u jednoj predstavi, daju određeno značenje same predstave i njenog određenja. U ovom dijelu rada pokušat ću istražiti i elemente teatarske

komunikacije, komunikaciju između glumaca-likova na sceni kao i komunikaciju između glumaca i publike.

Četvrti dio rada rezerviran je za glumu u dramskom teatru, glumu koja počiva na drami i njenom tekstu. Pokušat ću odgovoriti na pitanja što znači dramski teatar, što sve obuhvaća pojam dramskog teatra te kako je došlo do njegova nastanka. S obzirom da je predmet israživanja ovog znanstvenog rada gluma u dramskom teatru, promatra se značenje glumca u odnosu na glavne sastavnice dramskog teatra. Tako će glumac biti postavljen u odnos ka, prije svega, dramskom teatru, zatim dramskom tekstu, dramskoj radnji i dramskom liku kojeg igra. U odnosu glumca i lika pokušat će se dobiti odgovori na pitanja kako glumac radi na svoj ulozi odnosno kako stvara lik-karakter. U radu napraviti ću i kratak osvrt na glumu i u nekim specifičnim teatarskim oblicima, u kojima dolazi do pokušaja dekonstrukcije dramskog teatra, poput glumca koji potkazuje teatar – Pirandelov teatar, glumca osiromašenog pozorišta – teatar Grotowskog, glumca koji teatralizira identifikaciju – antidramski teatar kao i glumca avangardnog teatra.

Peti dio rada odnosi se na glumu koja se javlja nakon pojave dramskog teatra, glumu u epskom teatru (*Brechtovom teatru*) gdje se glumac očituje o liku. Semiološkim pristupom i analizom nastojat ću utvrditi koje su to glavne razlike između glume u epskom i dramskom teatru.

Šesti dio rada posvećen je glumi u postdramskom teatru, novoj izvođačko umjetničkoj formi koja više ne usvaja klasičnu formu dramskog teatra (tekst, priču, likove, fabulu). Nakon pojašnjenja značenja pojma postdramski teatar, prikazat ću odnos postdramskog teatra spram glumca, teksta, tijela i postdramske slike pokreta tijela (ples, slow motion, gesta, skulptura), osvrnut ću se na upotrebu medija u postdramskom teatru, pojasniti postdramsku estetiku vremena i prostora, dati uvid u nove izvođačko umjetničke forme, naravno, sve sa pozicije glume kao umjetnosti. Nadalje, pokušat ću prikazati kako se razvijala gluma kroz novi-postdramski teatar od sedamdesetih godina prošlog stoljeća kroz analizu dramskog i scenskog aspekta i nove postdramske prakse današnjeg teatra. Nastavno, odgovorit ću i na mnoga druga pitanja koja se odnose na glumu u postdramskom teatru.

Na temelju istraženog i analiziranog stanja, sedmi dio rada sadrži distinkcije između glume u dramskom i glume u postdramskom teatru.

Sljedeća naredna tri poglavlja (osmi, deveti i deseti dio rada) obuhvaća istraživanje i analizu za potrebe ovog znanstveno - istraživačkog rada.

Osmi dio rada odnosi se na analizu dramskih i postdramskih elemenata glume u predstavi Petera Handkea *Psovanje publike*. Za analizu ove predstave odlučila sam se iz razloga

što predstavlja eklatantan primjer predstave koja sadrži elemente koje se odnose na glumu u klasičnom dramskom teatru i elemente koje se odnose na glumu u postdramskom teatru.

Deveti dio rada sadrži istraživanje i analizu glume u dramskom i postdramskom teatru kroz rad profesionalnih školovanih glumaca, redatelja i teatrologa u teatru. Postavljena su im 33 pitanja koja nam daju uvid u njihova razmišljanja i stavove u odnosu na glumu u dramskom i glumu u postdramskom teatru. Kroz provedeno istraživanje pokušat ću odgovoriti i na pitanja znaju li glumci koja je distinkcija između glume u dramskom i postdramskom teatru i da li igraju (glume) na različit način u dramskom teatru od nekog drugog teatra (epskog odnosno postdramskog teatra).

Deseti dio rada obuhvaća istraživanje i analizu glume u dramskom i postdramskom teatru sa stanovišta publike koja dolazi u teatar. Istraživanjem posjetitelja tetara nastojat ću dobiti odgovore na pitanja tko je sve publika koja dolazi na predstave. Kako se, prema publici, glumac treba ponašati na sceni u odnosu na lik koji igra, a kako u odnosu prema gledateljima. Nadalje, što su gledatelji uočili, koje znakove glumac najčešće koristi na sceni te po čemu najviše pamte predstavu koju su pogledali.

Posljednji dio rezerviran je za zaključna razmatranja. Razmotrit ću da li dobiveni rezultati koji su izneseni u radu potvrđuju ili opovrgavaju postavljene hipoteze.

2. ZNAK U TEATRU

2.1. POJAM ZNAKA U TEATRU

Proučavanjem znakova, načinom na koji se njima služimo i njihovom ostvarenom djelovanju bavi se semiologija odnosno semiotika.¹ Semiologija se veže uz Ferdinand de Saussureovu definiciju, a semiotika uz definicije Charlesa Sandersa Peircea i Charlesa W. Morrisa.² Dva su dijela semiotike: prvi dio - odnos znaka i njegova značenja i drugi dio – način razvrstavanja znakova u kodove. Smatram potrebno za napomenuti stajalište Umberta Eca, da osoba koja studira znakovni sustav, koji nije nužno ovisan o lingvistici, treba govoriti o semiotici.³ Semiotika nastoji ispitati kako su se u određenom društvu učvrstila pravila između oznake i nekog značenja te "proučava kodove kao kulturne fenomene."⁴ S druge strane, valja spomenuti i mišljenje koje zastupa Pierre Guiraud kojim se opredijelio za uporabu termina semiologija navodeći da ona kao znanost „proučava znakove: jezik, kodove, signalizacije, međutim, svi su složni u stajalištu da jeziku treba priznati povlaštenu i samostalan položaj te semiologiju definiraju kao proučavanje nelingvističkih sistema znakova.“⁵

„Semantičko polje u lingvistici označava skup riječi (leksema) koje dijele zajedničko značenje (polje) i koje uspostavljaju specifične međusobne relacije.“⁶ Valja naglasiti da je skup riječi nužno promatrati kao skup semantički povezanih riječi, a ne zasebno. Shodno navedenom, semantičko polje obuhvaća skup znakova, koji stupaju u uzajamne odnose i između kojih dolazi do preklapanja u značenju.

Prema Dubravku Škiljanu, dva su smjera u kojem ide semiološko istraživanje teatra. Jedan je okrenut samoj predstavi kao pravom obliku kazališne poruke koji istražuje karakter i tipologiju teatarskih znakova (Tadeusz Kowzan), a drugi se temelji na analizama dramskog teksta na način da otkrije strukturu dramske poruke.”⁷

¹ Pojam semiologije i semiotike je sinonim. "Semiologija je znanstvena disciplina koja se bavi proučavanjem razvitka i uloge kulturnih znakova ili znakova kulture, u životu ljudskih skupina te je u tome smislu sinonimna sa semantikom i semiotikom." Opća enciklopedija Jugoslavenskog leksikografskog zavoda Miroslav Krleža, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1981.

² Braica S, *Retorikom Starih u Carstvu Znakova*, Ethnologica Dalmatica, 1998, 7(1), str. 137-152.

³ Eco U, *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 1979, str.30.

⁴ Eco U, *Segno*, Milan, ISEDI, 1973, str. 256.

⁵ Guiraud P, *Semiologija*, Prosveta, Beograd, 1983, str.5.

⁶ Lehrer Adrienne, *Semantic Fields and Semantic Change*, Coyote Papers: Working Papers in Linguistics from A-Z, Exploring Language: Linguistic Heresies from the Desert, University of Arizona Linguistic Circle, 1983, p. 119.

⁷ Škiljan D, *U pozadini znaka*, Školska knjiga Zagreb, 1985, str. 122.

Znak (engl. *sign*, fr. *signe*, njem. *zeichen*) je “poseban produkt čovjekove prakse koji mora posjedovati dvostruku sposobnost.” Znak s jedne strane, mora imati “sposobnost da se u njega preslika podatak iz univerzuma dobiven različitim oblicima čovjekova djelovanja,” a s druge strane, treba imati i “sposobnost da bude prenijet drugim sudionicima komunikacijske prakse.”⁸

Ferdinand de Saussure podrazumijeva znak kao kombinaciju pojma i akustične slike te ih naziva označenim i označiteljem.⁹ Peirce je znak odredio kao trovalentnu strukturu, od reprezentanta koji je doveden u odnos s predmetom koji predstavlja, do interpretanta.¹⁰

Znak predstavlja „dvostruki enititet koji povezuje materijalnog nositelja ili označitelja s mentalnim konceptom označenog.“¹¹ Znak je „pojava koju, kad je zamjećujemo, predočujemo kao neku drugu pojavu.“¹² „Znak je podražaj odnosno osjetna supstanca čija se mentalna slika u našoj svijesti vezuje uz neki drugi podražaj koji evocira radi komunikacije.“¹³

Da bi se radilo o znaku, znak mora biti osjetilno primjetan i uočljiv, mora nešto predstavljati ili na nešto asociirati, upućivati. Nadalje, znak mora podrazumijevati, na jednoj strani, davatelja znaka, a na drugoj, primatelja. I na kraju, znak kao takav mora proizlaziti iz znakovnog sustava.¹⁴

Prema Pierre Guiraudu funkcija je znaka da kazuje ideje putem poruka, što znači da znak podrazumijeva posjedovanje predmeta (kao predmeta govora), kod (kao sredstvo prijenosa) te pošiljatelja i primatelja.¹⁵ On funkcionira na principu konvencije.¹⁶ Prema Romanu Jacobsonu, svaki je znak odnos upućivanja. Znak se određuje na osnovi „enkodiranog značenja koji određeni kulturni kontekst pripisuje jednoj oznaci.“¹⁷ Već samim postojanjem društva postoji i semantizacija s obzirom da je svaka upotreba pretvorena u znak te iste upotrebe. Primjera radi, sunčane naočale upotrebljavamo (nosimo) radi zaštite od sunca.

Umberto Eco navodi da je „pojam znaka dosta široko i neprecizno određen,“¹⁸ mada je „znak upravo ono što se može tumačiti.“¹⁹

⁸ Škiljan D, *Pogled u lingvistiku*, Zagreb, 1980, str.11.

⁹ Šire: Saussure F. de, *Cours de Linguistique Générale*, Course in General Linguistics, Duckworth, 1983.

¹⁰ Eco U, *Segno*, Milan, ISEDI, 1973, str.43.

¹¹ Keir E, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen & -Co. Ltd. New York, 1980, str. 5.

¹² Škarić I, *Fonetika hrvatskoga književnog jezika*, U: Babić S, Brozović D, Moguš M, Pavešić S, Škarić I, Težak S, *Povijesni pregled, glasovi i oblici hrvatskoga književnog jezika*, Zagreb: HAZU – Globus nakladni zavod, 1991, str.78.

¹³ Vuletić B, *Lingvistika govora*, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, FF press, Zagreb, 2007, str.15.

¹⁴ Brekle H, *Semantik*, München, UTB, Fink, 1972, str.47-48.

¹⁵ Guiraud P, *Semiologija*, Prosveta, Beograd, 1983, str. 9.

¹⁶ Više: Guiraud P, *Semiologija*, Prosveta, Beograd, 1983.

¹⁷ Eco U, *Segno*, Milan, ISEDI, 1973, str. 216.

¹⁸ Eco U, *The open work*, Harvard University Press, 1989, str.161.

¹⁹ *Ibid.* str. 177.

Iz navedenih definicija, mogu zaključiti da je znak u teatru pojava koju predočavamo kao neku drugu pojavu, koja je primjetna i uočljiva i koja nešto predstavlja ili na nešto asocira, a dio je znakovnog sustava. Ukratko rečeno, znak je nositelj značenja i spoj samog pojma i akustične slike, znak je predmet ili pojava koja sadrži značenje, koja nešto znači i koja upućuje na neko značenje.

Prema Edmundu Leachu, znak se nikad ne pojavljuje sam za sebe, on je uvijek jedan od članova skupine različitih znakova koji funkcioniraju unutar određenoga kulturnog konteksta te, shodno tomu, znak može prenositi informaciju samo kad se kombinira s drugim znacima iz istog kulturnog konteksta.²⁰

Za status kazališnog znaka Ubersfeld navodi kako kazališni znak ima isti status kao bilo koji drugi umjetnički znak, naime, on prenosi intelektualnu poruku, on nešto kazuje u odnosu s drugim znakovima. Kazališni znak djeluje poput poticaja, on je element estetičkog skupa te kao takav doprinosi samom užitku njegova primatelja.²¹

U predstavi tekst se odnosi na sve znakove koji komuniciraju između sebe tijekom njezina trajanja i koji, pojedinačno za sebe i u cijelini, čine i odašilju određene poruke. Nadalje, znakovi stupaju u složenije sisteme, u paradigmatičke ili sintagmatičke nizove stvarajući na taj način mreže značenja i meta-jezik predstave.

Kazališni znakovi upotrebljavali su se na različite načine koji su se mijenjali kroz povijest. Semantičko polje može obuhvatiti više raznih znakovnih sustava koji denotiraju isto označeno.

U teatru, mjesto na kojem se prikazuje predstava – scena, jest semantičko polje unutar kojeg svi elementi postaju određeni znaci koji sadrže određeno značenje. Tako je i dramski tekst dio semantičkog polja koji se niti ne može posmatrati izvan semantičkog polja s obzirom da denotira scenu. Umberto Eco stajališta je da se teatar može oslanjati na ‘najprimitivniji’ oblik označavanja koji se naziva ostenzija, oblik koji se zasniva „na pokazivanju pojedinačnog objekta, kojemu se oduzimaju njegove vlastite osobitosti kako bi mogao zastupati cijelu grupu.“²²

Za zaključiti je da kazališni znak karakterizira njegova mobilnost, odnosno „neprekidna preobrazba i prijelaz istih funkcija s jednih znakova na druge.“²³ Heterogeni kazališni znakovi mogu, skoro pa u potpunosti, obavljati ista kazališna značenja, mogu se zamjenjivati, ali i

²⁰ Leach E, *Social Anthropology*, Oxford University Press, 1983, str.23-24.

²¹ Ubersfeld A, *Čitanje kazališta 2*, 1981, str. 27.

²² Eco U, *Semiotika kazališne predstave*, prijevod Krušić V, Prolog (XII), br. 44-45, 1980, str. 24.

²³ Više: Honzl J, *Pohyb divadelniho znaku*, 1940.

dopunjavati (npr. scenografija se može zamijeniti lingvističkim znakom, geste se mogu zamijeniti zvukovima, lingvistički znakovi gestama i slično). Kazališni znak je polifunkcionalan, on može obavljati više različitih funkcija i stvarati više različitih značenja.²⁴

S obzirom na ukupnost svih znakova u jednom kazališnom komadu, uz njihovu kompletnu analizu i usporedbu, može se odgovoriti na pitanje o glumi u tom obliku teatra.

2.2. PODJELE I VRSTE KAZALIŠNIH ZNAKOVA

U doktrini postoji više različitih podjela i vrsta korištenja kazališnih znakova zavisno od pojedinih autora.

Kao kazališne znakove Tadeusz Kowzan navodi: riječ, intonaciju, mimiku, geste, pokret glumca u scenskom prostoru, šminku, frizuru, kostime, rekvizite, scenografiju, rasvjetu, muziku, zvukove.²⁵

Kowzan temelji podjelu teatarskih znakova na dekonstrukciji kazališnog iskustva kako bi se bolje razumio način kojim se značenje prenosi na gledatelje različitim sustavom znakova s ciljem stvaranja koherentne namjerne poruke za publiku.

Tijekom svog rada u teatru proučavao je i analizirao različite znakove koji se koriste u kazalištu te ih podijelio na 13 različitih znakovnih elemenata:

- 1- na znakovne elemente koji se odnose na glumca
 - a) *Riječ i ton* (akustični ili zvučni znakovi)
 - b) *Mimika, gest, pokret, šminka, frizura, kostim* (vizualni znakovi)
- 2- na znakovne elemente koji nisu u direktnom odnosu s glumcem
 - a) *Muzika i zvučni efekti* (akustični ili zvučni znakovi)
 - b) *Rekvizita, dekor, svjetlo* (vizualni znakovi)

U tablici pod red.br. 1. prikazana je navedena podjela teatarskih znakova.

²⁴ Bogatyrev P, *Semiotics of Folk Theatre*, 1976, str.33-50.

²⁵ Kowzan T, *Littérature et spectacle dans les rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques*, Varšava, 1970, str.133-183.

1	Riječ	Govorni tekst	Odnose se na glumca	Zvučni znakovi	Vrijeme	Zvučni znakovi glumca
2	Ton			Zvučni znakovi	Vrijeme	Zvučni znakovi glumca
3	Mimika	Izraz tijela	Odnose se na glumca	Vizualni znakovi	Prostor i vrijeme	Vizualni znakovi glumca
4	Gest					
5	Pokret				Prostor i vrijeme	
6	Šminka	Vanjski izgled glumca	Prostor			
7	Frizura				Prostor i vrijeme	
8	Kostim					
9	Rekvizita	Izgled scene	Ne odnose se na glumca	Vizualni znakovi - Ne odnose se na glumca		
10	Dekor					
11	Svjetlo					
12	Muzika	Neartikulirani zvukovi	Ne odnose se na glumca	Zvučni znakovi	Vrijeme	Zvučni znakovi – Ne odnose se na glumca
13	Zvučni efekti			Zvučni znakovi		

Tablica br. 1. Podjela teatarskih znakova prema Tadeuzu Kowzanu²⁶

Prema podjeli kazališnih znakova koju zastupa Erika Fisher Lichte, možemo primjetiti da je njezina temeljna podjela znakova u teatru nešto drugačija u odnosu na Kowzana. Kazališne znakove dijeli na:

- 1- *akustične i vizualne*
- 2- *prolazne i trajne*
- 3- *znakove koji se odnose na prostor*
- 4- *znakovi koji se odnose na glumca*

Sve kazališne znakove Fischer-Lichte raspoređuje u četiri velike skupine.

U prvoj kategoriji *glumčeve aktivnosti kao znak* su:

- 1- verbalni znakovi: lingvistički i paralingvistički
- 2- kinezički znakovi: mimički, gestički i proksemički²⁷

²⁶ Izvor: Neelands J, Dobson W, *Drama and Theatre Studies at AS/A level*, Hodder & Stoughton General Division, 2005.

²⁷ Fischer-Lichte E, *The Semiotics of Theatre*, Indiana University Press, 1992, str.18-63.

U drugoj kategoriji *glumčeva pojava kao znak* su:

- 1- maska
- 2- frizura
- 3- kostim²⁸

U trećoj kategoriji *prostorni znakovi* navode se:

- 1- vrsta pozornice
- 2- rekvizita
- 3- rasvjeta²⁹

U četvrtoj kategoriji su *neverbalni akustički znakovi*:

- 1- zvuci
- 2- glazba³⁰

U tablici pod red.br.2. prikazana je podjela teatarskih znakova koju navodi Erika Fisher Lichte. Podjela, također, obuhvaća 13 kategorija kazališnih znakova.

1	Zvuci	Akustički	Prolazni	Odnose se na prostor
2	Glazba			
3	Lingvistički znakovi			
4	Paralingvistički znakovi			
5	Mimički znakovi	Vizualni	Prolazni	Odnose se na glumca
6	Gestički znakovi			
7	Proksemički znakovi			
8	Maska		Trajni	
9	Frizura			
10	Kostim			
11	Vrsta pozornice			
12	Rekvizita			
13	Rasvjeta			

Tablica br. 2. Podjela teatarskih znakova prema Eriki Fisher Lichte³¹

²⁸ Fischer-Lichte E, *The Semiotics of Theatre*, Indiana University Press, 1992, str.64-92.

²⁹ Fischer-Lichte E, *The Semiotics of Theatre*, Indiana University Press, 1992, str.93-114.

³⁰ Fischer-Lichte E, *The Semiotics of Theatre*, Indiana University Press, 1992, str.125-128.

³¹ Fischer-Lichte E, *The Semiotics of Theatre*, Indiana University Press, 1992, str. 15.

Navedena podjela teatarskih znakova u većoj mjeri temelji se na sličnosti, međutim postoje i određene male distinkcije. Naime, Fischer-Lichte umjesto pojma šminka koristi pojam maske, što je možda i primjereniji izraz za teatarsku šminku. Nadalje, podjela Fischer-Lichte obuhvaća i znakove koje se odnose na vrstu pozornice te svoje stajalište opravdava tvrdnjom kako je pozornica prostor koji funkcionira kao sustav koji generira značenje.

S druge strane, prema Kowzanu “maska ne predstavlja poseban znakovni sustav, već povezuje funkciju mimike i šminke, koje zamjenjuje, s kostimom, koji glumac također *nosi* na sebi.”³²

Smatram da je najprihvatljivija podjela koju daje *Charles Sanders Peirce* prema kojoj znakove dijeli u tri grupe:

- 1- u odnosu prema sebi samima - *znak koji je sličan s označenim - ikona*
- 2- u odnosu prema predmetu – *znak koji pokazuje na označeno ili je s njim povezan - indeks*
- 3- u odnosu prema interpretantu - *znak je s oznakom povezan na temelju određene konvencije i nema sličnosti između znaka i označenog - simbol.*³³

Njegova podjela znakova razlikuje tri vrste odnosa:

- 1- *semantički* (odnos znaka i objekta/designatuma)
- 2- *pragmatički* (odnos znaka i interpretatora)
- 3- *sintaktički* (odnos znaka i znaka)

S aspekta proučavanja znakova i značenja u teatru najveću pažnju privlači kazališna predstava koja se u tom kontekstu posmatra kao ikonički znak kojem je dramski tekst objekt. Naime, “ikonički odnos prema objektu varijanta je vjekovne teze o umjetnosti kao oponašanju.”³⁴

Pfister u kontekstu korištenja znakova u teatru uvodi „dodatne kriterije koji se odnose na verbalne i neverbalne kodove.“³⁵ Tako navodi razliku između durativnog prijenosa informacija (slanje istih informacija kroz dulje vrijeme) i nedurativnog prijenosa informacija (konstantno slanje novih informacija).³⁶ Uz već poznate znakovne sustave kojima se koristi kazalište prema Kowzanu, Elamu i Fischer-Lichte, Pfister u navedeni znakovni sustav uključuje još i fizički

³² Kowzan T, *Littérature et spectacle*, Den Haag i Pariz: Mouton te Varšava: PWN, 1975, str. 191-192.

³³ Aston E, Savona G, *Theatre as sign-system, A semiotics of text and performance*, Routledge, London and New York, 1991, p.6.

³⁴ Beker Miroslav, *Semiotika književnosti*, 1991, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, str. 36.

³⁵ Pfister M, *Drama, teorija i analiza*, Zagreb, 1998, str.31.

³⁶ Pfister M, *Drama, teorija i analiza*, Zagreb, 1998, str.33-34.

izgled lika-glumca, njegov stas i fizionomiju, sam stil lika i njegov situacijski stil.³⁷

Ukoliko pogledamo odnos znaka i znaka, dakle, sintaktički odnos, možemo ga primijeniti na verbalne i vizualne znakove glumaca na sceni, poput izgovorenog teksta, upotrebene rekvizite, odjeće u koju su glumci obučeni (glumačkih kostima), svjetla i muzike korištenih u predstavi.

2.2.1. VIZUALNI I AKUSTIČNI ZNAKOVI

Vizualni znakovi su oku vidljivi znakovi. To su svi kinezički znakovi.

Nasuprot vizualnim znakovima su akustični znakovi koje glumac stvara *govorenjem* (pri čemu se javljaju dvije vrste znakova, *lingvistički i paralingvistički* znakovi), *pjevanjem* (*lingvistički i glazbeni* znakovi), ali i sviranjem. Oni su i verbalni znakovi. Glumac akustične znakove, za razliku od vizualnih, može stvarati i da se ne nalazi na pozornici, dakle, i kad nije vidljiv publici. Paralingvistički znakovi obuhvaćaju sve znakove koji nisu lingvistički i koji nisu glazbeni. Ukratko rečeno, glumac može raznim vrstama glasova stvarati lingvističke, paralingvističke i glazbene znakove.

U tablici pod red.br.3. prikazani su vizualni i akustični znakovi.

VIZUALNI ZNAKOVI	AKUSTIČNI ZNAKOVI	
KINEZIČKI ZNAKOVI	VERBALNI	NEVERBALNI
Mimički	Lingvistički	Zvukovi
Gestički	Paralingvistički	Glazba
Proksemički	Glazbeni	

Tablica br. 3. Podjela znakova na vizualne i akustične znakove³⁸

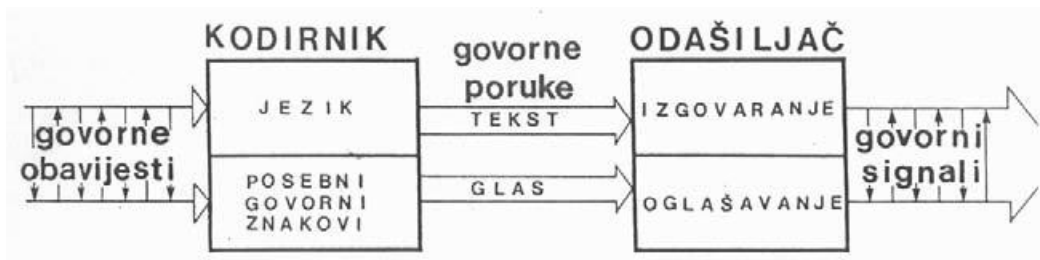
2.2.1.1. Verbalni znakovi

Proces govorne komunikacije odnosi se na primjenu sustava verbalnih znakova određenog govornog područja u komunikacijskom činu. Govorna obavijest se od pošiljatelja, putem kodirnika, jezika, u obliku teksta kao govorne poruke odašilje kroz izgovor riječi, dakle,

³⁷ Pfister M, *Drama, teorija i analiza*, Zagreb, 1998, str. 32.

³⁸ Izvor: Fischer-Lichte E, *Semiotika kazališta*, Zagreb, 2015.

verbalno, putem govornih signala do primatelja. To je jedan sloj komunikacije. Drugi sloj komunikacije odnosi se na glas, tako da se govorna obavijest putem kodirnika, posebnih govornih znakova, u obliku glasovne govorne poruke, odašilje oglašavanjem putem govornih signala do primatelja. Na slici pod red.br.1. prikazan je proces govorne komunikacije.



Slika br. 1. Proces govorne komunikacije³⁹

2.2.1.2. Neverbalni znakovi

Prema Škariću, neverbalni znakovi mogu se podijeliti na *kinezičke znakove* (položaj i pokret tijela), *mimičke znakove* (brada, usne, nos, obrve, čelo), *zvučne znakove* (pljeskanje, pucketanje, uzdasi, smijeh, plač), *dodire* (zagrljaji, poljupci, rukovanje), *proksemičke znakove* (udaljenost i raspored sugovornika u prostoru), *scenografiju, rekvizite i obrede* (oblik prostorije, dekoracija, namještaj), *oblikovanje tijela* (nakit, odjeća, ukrašavanje tijela, oblikovanje kose), *mirise, pomoćne medije i vremenske znakove* (formalno, neformalno i tehničko vrijeme).⁴⁰

Neverbalnim znakovima glumac može izraziti osjećaje. Neverbalni znaci mogu biti i *ilustratori, regulatori, amblemi i adaptor*.⁴¹ Ilustratori su znaci koje glumac koristi na način da određenim dijelom tijela, glavom ili rukom, pokaže na konkretni predmet ili osobu. Tipični primjer regulatora kao znaka bio bi kimanje glave u cilju odobravanja. Ovi znaci koriste se kako bi uspostavili, održali ili prekinuli komunikaciju. Amblemi su znaci koji nisu općenito prepoznatljivi, primjer ove vrste neverbalnih znakova bio bi kimanje glave u stranu lijevo-desno poput odgovora na nešto da je tako-tako, niti dobro, niti loše. Adaptorji su neverbalni znakovi

³⁹Izvor: Škarić I, *Fonetika hrvatskoga književnog jezika*, Zagreb, 1991, str.77.

⁴⁰*Ibid.*

⁴¹Škarić I, *Temelji suvremenoga govorništva*, Školska knjiga, Zagreb, 2008, str.178.

koje glumac uglavnom učini prije nego počne govoriti, npr. uzme gutljaj vode, nakašlje se, duboko udahne.

Prema Rotu, neverbalni znakovi mogu se podijeliti na *paralingvističke* i *ekstralingvističke*.⁴² Paralingvistički znakovi mogu biti *paralingvistički znakovi u užem smislu* (šum, ton, plač, smijeh, jecaj, zijevanje, uzvik) i *prozodijski paralingvistički znakovi* (ritam, intonacija, naglašavanje riječi, pauze). *Ekstralingvistički znakovi* obuhvaćaju *kinezičke znakove* (razni pokreti lica, tijela, držanje čitavog tijela, geste), *proksemičke znakove* (fizička blizina, udaljenost, raspored u prostoru) te *posebne vrste ekstralingvističkih znakova* kao što su *tjelesni dodiri* (rukovanje, tapšanje po ramenu), *izgled* (način odijevanja i uređivanja), *karakterističan način obavljanja određene radnje* (hod, rukopis) i *mirisi*.

Navedeno je prikazano u tablici pod red.br.4.

Neverbalni znakovi	
Paralingvistički	Ekstralingvistički
<p><i>Paralingvistički znakovi u užem smislu</i> -šum, ton, plač, smijeh -jecaj, zijevanje, uzvik</p>	<p><i>Kinezički znakovi</i> -pokreti lica i tijela -držanje čitavog tijela -geste</p>
<p><i>Prozodijski paralingvistički znakovi</i> -ritam, intonacija -naglašavanje riječi, pauze</p>	<p><i>Proksemički znakovi</i> -fizička blizina, udaljenost - prostorni odnosi među ljudima</p>
	<p><i>Posebne vrste ekstralingvističkih znakova</i> -tjelesni dodiri -izgled, način odijevanja -karakterističan način rada -miris</p>

Tablica br.4. Podjela neverbalnih znakova prema Rotu⁴³

Neverbalni znakovi jesu i razni *zvukovi i glazba* kojom je prožeta predstava.

Zvukovi mogu označavati određenu situaciju, naprimjer grmljavinu, vjetar, detonaciju ili radnju, naprimjer pucanj iz pištolja. Isto tako, znakovi mogu označavati određeno doba dana (jutro-cvrkut ptica, noć-hukanje sove), mogu označavati i mjesto zbivanja radnje (zvuk broda označava grad na moru, morsku obalu, zvuk neke domaće životinje daje nam znak da se radnja događa na selu, zvuk tramvaja znači gradski događaj i slično). *Zvukovi* su ponekad popraćeni

⁴² Više: Rot N, *Znakovi i značenja: verbalna i neverbalna komunikacija*, Beograd, Nolit, 1982.

⁴³ *Ibid.*

svjetlosnim efektima.

Glazba predstavlja drugu skupinu neverbalnih znakova. U doba prosvjetiteljstva, realizma i naturalizma, kazališna glazba je usmjerena na dočaravanje stvarnosti i povezana je s određenim društvenim značenjima i društvenim funkcijama. U doba romantizma glazba je u kazalištu pogodovala stvaranju specifične atmosfere. U Brechtovom teatru glazba je bila reflektirajuće i distancirajuće sredstvo, dok je tek u avangardnom teatru glazba stekla svoj vladajući položaj unutar predstave kad su Mejerholjd i Tairov u glazbi otkrili razne mogućnosti kazališta.⁴⁴

2.2.1.3. Kinezički znakovi

Znakove koje glumac stvori svojim pokretom, bilo tijelom, bilo licem, nazivamo kinezičkim znakovima. Svi kinezički znakovi, mimički, gestički i proksemički, spadaju i pod vizualne znakove.

Mimički znakovi, koji bi se odnosili na pokrete lica, putem kojih dobivamo jednu facijalnu ekspresiju su određene grimase i maske koje glumac može napraviti licem i očima kao što su: mrštenje i nabiranje čela, razni položaji usta i donje vilice, osmijeh, plač i slično. Mimički znakovi u osnovi dolaze od emocija.

Prema Paulu Ekmanu, postoji sedam osnovnih emocija koje mogu biti različitog intenziteta. To su: sreća, ljutnja, tuga, strah, iznenađenje, prijezir i interes.⁴⁵

Robert Plutchik navodi više vrsta emocija: sreću, radost, iščekivanje, radost iščekivanja, priznavanje, slaganje, pozornost, iznenađenje, stidljivost, čuđenje, divljenje, potištenost, brigu, jad, zabrinutost, ljutnju, bijes, nezadovoljstvo, strah, užas, zamor, odvratnost, gnušanje.⁴⁶

Kinezički znakovi koji nastaju pokretom tijela odnosno njegovim kretanjem kroz prostor nazivamo *proksemičkim*. U ovu grupu spadaju: držanje kompletnog tijela, razne tjelesne geste, ples, trčanje, ubrzano hodanje i slično. Znakovi koji nastaju pokretom tijela bez promjene prostora odnosno pokretom tijela samo na mjestu nazivamo gestičkim znakovima kao što su mahanje rukama, spuštanje u čučanj, i slično.⁴⁷

Gestičke znakove smatramo najvažnijim znakovima koji konstituiraju kazališni kod. Oni mogu zamijeniti sve druge znakove, ali njih ne mogu zamijeniti niti jedni drugi znakovi. *Gestus*,

⁴⁴ Više: Fischer-Lichte E, *Semiotika kazališta*, Zagreb, 2015.

⁴⁵ Ekman P, Friesen W, Ellsworth P, *Gesichtssprache*, Beč, 1974, str.12.

⁴⁶ Više: Plutchik R, *The emotions facts, theories and a new model*, New York, 1962.

⁴⁷ Više: Fischer-Lichte E, *Semiotika kazališta*, Zagreb, 2015.

kako navodi Brecht, označava odnose između ljudi, s tim da valja napomenuti kako se *obavljanje nekog posla* ne može smatrati gestom ukoliko ono ne sadrži društvene odnose, odnose koje sadrže iskorištavanje ili kooperaciju.⁴⁸

Jedan od najznačajnijih predstavnika češkog avangardnog teatra Jindrich Honzl razlikuje gestičke znakove od jezičnih po njihovoj mobilnosti odnosno neprekidnoj preobrazbi i prijelazu istih funkcija s jednih na druge znakove.⁴⁹

Pina Bausch je izrazom tijela kroz gestus pokušavala ispričati svoju priču, međutim valja napomenuti, kako gestus u njenim predstavama nije značio niti podršku niti suprostavljanje dramskim tekstovima.

2.2.2. ZNAKOVI PREMA ODNOSU ZNAKA I OZNAČENOG

Prema Ferdinandu de Saussureu, koji zastupa dijadnu koncepciju znaka, znak ima dvije dimenzije, *oznaku i značeno*. Znak se može definirati kao dvostruki element koji povezuje njegova nositelja ili označitelja sa mentalnim konceptom označenog.⁵⁰

Prema Charles Sanders Pierceu, znakovi su podražaji koji imaju trijadnu dimenziju prema kojoj oznaka predstavlja simbol, a označeno referenciju, dok je referent ono na što se znak odnosi. Na osnovu odnosa znaka i označenog, zavisno od objekta na koji znak ukazuje, znakove dijeli u tri skupine:

- 1- *Indeksne znakove* (Indekse) - gdje znak označava svoj objekt prema činjenici da je s njim stvarno povezan
- 2- *Ikoničke znakove* (Ikone) - gdje znak i objekt imaju isto svojstvo
- 3- *Simboličke znakove* (Simbole) - prema kojima znak označava objekt prema postojećem pravilu koje određuje njihovu interpretaciju.⁵¹

Znak nema samo funkciju da nešto označava, on ne postoji samo zato da bi bio tu umjesto nečeg drugog, već naprotiv, kako navodi Umberto Eco, znak postoji da se može interpretirati pa upravo zbog postojanja kriterija interpretativnosti ono obuhvaća čitav univerzum semioza.⁵²

⁴⁸ Vidi: Brecht B, *Fragments o gestusu*, Maska - časopis za scenske umetnosti, br. 1–2, Ljubljana, 1999, str. 23.

⁴⁹ Slawinska I, *Aspekti semiotike teatra*, preveo Kulenović T, Polja, Novi Sad, 1980, br.260, str. 313.

⁵⁰ Senker B, *Uvod u suvremenu teatrologiju I*, Zagreb, 2010, str. 44-48.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Umberto E, *Semiotics and the Philosophy of Language*, MacMillian Press London, str. 46.

Pristaše i sljedbenike Piercea zanimaju pod kojim okolnostima i na koji način netko nečemu pridaje svojstva znaka. Drugim riječima, tko i na koji način opaža znakove te kako ih tumači.

Podjela znakova prema odnosu znaka i označenog prikazana je u tablici pod red.br.5.

ZNAKOVI PREMA ODNOSU ZNAKA I OZNAČENOG
Indeksni znakovi - Indeksi
Ikonički znakovi - Ikone
Simbolički znakovi - Simboli

Tablica br.5. Podjela znakova prema odnosu znaka i označenog

2.2.2.1. Indeksni znakovi-Indeksi

Indeksne znakove možemo najbolje pojasniti na primjeru uzroka i nastale posljedice. Indeks je tijesno povezan s onim što označava. U pitanju su sve indeksni znakovi gdje postoji fizička veza između znaka i onoga što znak označava.

Ukoliko vidimo da se iznad postavljene scenografije na sceni podiže dim, dobivamo poruku da je negdje vatra i da nešto gori. Isto tako, izborano lice glumca daje nam do znanja da se radi o dosta starijoj osobi, krik na sceni dočarava određenu bol, izraz namrgođenog lica znači da osobi nije nešto po volji. Drhtav glas govori nam da osoba ima tremu, nosni glas upućuje na prehladu. Pretih, jedva čujan glas odaje sramežljivost, dok taman i jak glas upućuje na snagu i veličinu osobe. Tragovi od cipela nastali u snijegu, indeks su prolaska čovjeka.

Ovi znakovi izražavaju određeni odnos pa ih možemo nazvati i emotivnim znakovima, a najviše su dominirali u doba romantizma.

Autor teksta stvorio je informaciju koja kroz cjelokupan medij teatra u predstavi dolazi do primatelja, kojemu je namijenjena. Od stane stvaratelja informacije ona u formi naracije može biti visoko i nisko artikulirana. Primatelj će, od stvaratelja visoko artikulirane informacije, dobiti indeksne znakove, dok će u slučaju nisko artikulirane informacije raspolagati sa ikoničkim znakovima na temelju kojih će moći graditi indeksne znakove.

2.2.2.2. Ikonički znakovi-*Ikone*

Između ikoničkog znaka i objekta na koji se on odnosi dolazi do izražaja vizualna sličnost. Ikona je znak koji je uzročno povezan s predmetom na koji se odnosi. Kod ikoničkih znakova odnos između oznake i označenog temeljen je na sličnosti koja se može najlakše objasniti na principu slike. Primjera radi, ukoliko imamo scenografiju na kojoj stoji slika pribora za jelo, znamo da riječ o restoranu. Isto tako, ako imamo znak precrtane cigarete znamo da je riječ o prostoru u kojem je zabranjeno pušenje. Ikonički znakovi funkcioniraju prema načelu metaforičke sličnosti između verbalnog i opisnog prezentiranja.

Odnos glumac – lik kojeg posmatramo kao odnos nositelja značenja i označenog daje nam najbolji primjer sličnosti (ikone). Kao primjer apsolutne sličnosti između znaka i objekta, može se navesti Living Theater u kojem su Judith Malina i Julian Berc predstavljali sami sebe.

Pierce je ikoničke znakove svrstao u tri kategorije. To su imidži, dijagrami i metafore.

U nadrealističkom teatru ili teatru pantomime dijagram može zamjenjivati kompletne podatke s ciljem objašnjavanja i pokazivanja, na način da povezuje vizualne i diskurzivne načine prikazivanja. Dijagram predstavlja „vizualno-tekstualnu strukturu kojom umjetnik prikazuje, objašnjava i opisuje svoj stav.“⁵³ Metaforičnim ikoničkim znacima između znaka i objekta postoji opća strukturalna sličnost. S druge strane, u iluzionističkim predstavama gledatelj je suočen s imidžem dramskog svijeta.

Svi znakovi korišteni u teatru (verbalni znakovi, geste, mimika, kostimi, scenografija), primjera radi, ukoliko je riječ o naturalističkom stilu, znače preslikavanje stvarnosti kakva ona uistinu i jest te su usmjereni na ikoničko značenje.

Ikonički znakovi temelje se na fleksibilnoj sličnosti koja se oslanja na konvencije omogućavajući gledatelju da stvori nužnu analogiju između predstavljenog i predstavljanja.⁵⁴

2.2.2.3. Simbolički znakovi-*Simboli*

Simboli su znakovi koji dobivaju značenje s drugim simbolima ili s njihovim vanjskim određenim karakteristikama. Oni predstavljaju konvencionalnu vezu između znaka i onog što označavaju. Nema sličnosti niti fizičke veze između nositelja značenja i označenog. Simbol je znak koji referira na objekt koji je denotiran po kvalitetama zakona, prije svega lingvistički

⁵³ Šuvaković M, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, 2005, str. 144.

⁵⁴ Umberto E, *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, 1976, str. 204.

znak, riječ.⁵⁵ Oni na apstraktan način označavaju ono što prikazuju. Kao primjeri simboličkih znakova mogu se navesti: zastava određene države, crveni križ, crna odjeća u žalosti.

Valja napomenuti kako je svaki znak, više ili manje, istovremeno ikona, indeks i simbol, što ovisi, prije svega, od njegove prirode, ali i od načina na koji se koristi,⁵⁶ što je vidljivo i iz tabelarnog pojašnjenja. Polisemija znaka glavna je poteškoća pri određivanju i analizi znakova u teatru, za što odgovor ne leži samo u činjenici da isti znak pripada različitim skupinama i kategorijama znakova. Uzmemo li, primjera radi, kostim koji je, prije svega, vizualni znak, ali je on istovremeno i kostim lika kojem pripada i koji time upućuje na njegov socijalni status, profesiju. Pored denotativnog značenja, svaki znak nosi sa sobom i druga značenja koja ga, na neki način, obilježavaju i izmještaju, tako da sam znak dobiva svojevrsnu konotaciju.

Teatar ima mogućnost korištenja široke palete različitih znakovnih sustava, poput jezika teksta, jezika gestusa, mimike, glasovnih aritkulacija, scenografije, kostima, maske, rekvizite, svjetla, zvuka i muzike, a koji se opet integriraju u jedan jezik, potčinjen zakonima naracije. Vrsta naracije, u konačnici, odredit će nam i stil pozorišne predstave, jer unatoč činjenici da se ikoničko značenje svakog znaka u teatru u potpunosti iscrpljuje u formiranju sižejne strukture, kada jedan od sustava znakova počinje funkcionirati samostalno uvodi nas u stil same kazališne predstave.

Peter Zondi govori o distinkciji između dramske i scenske naracije.⁵⁷ Segmenti dramske naracije koji nisu postali dio scenske naracije, jednostavno nemaju važnost za sižejno strukturiranje teksta. Prvi scenski događaj u tekstu, daje nam ključ scenskog jedinstva, dok se sve ostale scene nadovezuju na već započeti multimedijalni jezik koji odražava stil predstave.

Mogu zaključiti, s obzirom da teatar koristi različite vrste i kategorije znakova, može se u određenoj predstavi pa uopće i u samoj djelatnosti određenog teatra, dati prednost korištenju jednog sustava znakova, što daje rezultat da dobivamo jedan oblik teatra kao prevladavajući (dramski, epski, postdramski) odnosno predstavu (dramsku, epsku, postdramsku).

Odnos znaka i interpretatora, koji označava pragmatički odnos može biti primjenjiv na kazališnu režiju i kritiku.

U tablici pod red.br.6. prikazana je podjela često korištenih teatarskih znakova prema vezi s označenim, prema kojoj se dobiva uvid koji teatarski znakovi su indeksni, koji ikonički, a koji su simboli.

⁵⁵ Umberto E, *Semiotics and the Philosophy of Language*, MacMillian Press London, str. 46.

⁵⁶ Ubersfeld A, *Čitanje pozorišta*, Beograd, 1982, str. 22.

⁵⁷ Više: Szondi P, *Die Zeit im Drama*, Frankfurt, 1956.

INDEKSNI ZNAKOVI – INDEKSI TEMELJE SE NA FIZIČKOM ODNOSU S OZNAČENIM
Riječ, ton, ritam (Govor-drhtav, usporen ili sramežljiv glas)
Mimički znakovi (Pokreti lica - Brada, usne, nos, obrve, čelo - bazirani na emocijama)
Kinezički znakovi (Položaj i pokret tijela – dodiri, zagrljaj, poljubac, rukovanje)
Proksemički znakovi (Udaljenost i raspored sugovornika u prostoru označavaju fizički odnos među njima)
Šminka, frizura, kostim (Otvavljen kostim na kauču - osoba kojoj pripada bila je prisutna u tom prostoru)
Scenografija – Dekor (Dim iznad scenografije označava požar)
Rekvizita (Lik se njome koristi, s njim je u konkretnom odnosu)
Svjetlo (Prigušeno svjetlo doprinosi zbližavanju ili intimnoj povezanosti)
Zvučni znakovi (Pljesak, uzdah, smijeh, plač-temeljeni na emotivno fizičkom odnosu s označenim)
IKONIČKI ZNAKOVI-İKONE TEMELJE SE NA VIZUALNOJ SLIČNOSTI S OZNAČENIM
Kinezički znakovi (Položaj i pokret tijela temeljeni na vizualnoj sličnosti)
Šminka, frizura, kostim (Vanjski izgled glumca koji ima vizualnu sličnost s likom koji je deskriptivno određen)
Scenografija – Dekor (Scenografija šume, trga)
Svjetlo (Prikaz jutra, večeri, nestanka struje, plavo svjetlo označava policiju)
SIMBOLIČKI ZNAKOVI –SIMBOLI TEMELJE SE NA ODREĐENOM ZNAČENJU
Riječ, ton, ritam (Govor konkretne osobe kao lika ili iz off-a predstavlja određeno značenje)
Kinezički znakovi (Položaj i pokret tijela koji imaju određeno značenje)
Proksemički znakovi (Udaljenost i raspored sugovornika u prostoru koji imaju određeno značenje)
Šminka, frizura, kostim (Kostim - simbol pripadanja određenoj naciji, crnina simbol je žalosti. Vojna uniforma simbol vojnika, bijela kuta liječnika. Šminka - Crveni nos i jaka šminka simbol klauna. Frizura-simbol pripadanja društvenoj klasi, neprihvatljivog ponašanja ili teško bolesnog)
Scenografija – Dekor (Crveni križ na kući simbolizira zdravstvenu ustanovu)
Rekvizita (Može biti simbol nasilja, događaja, simbol stanja)
Svjetlo (Koje se ne gasi u teatru upućuje na angažiranje publike. Mrak može značiti svjetlo)
Muzika (Konkretna muzika označava određenu pripadnost-npr.himna je simbol tog naroda i države)
Zvučni efekti (Neartikulirani ili konkretni zvukovi iz realnog svijeta obrađeni su da predstavljaju unutarnje stanje)

Tablica br.6. Podjela teatarskih znakova prema vezi s označenim na indekse, ikone i simbole

3. GLUMAC U TEATRU I ZNAK

3.1. GLUMAC I TEATAR

*Bez glumca ne možemo zamisliti teatar.
Bez svega se može u predstavi osim bez njega.*

Ubersfeld A, Škola za gledatelja

Semantički riječ teatar potiče od grč.*theatron*, od grč.*theaomai* – *gledam, vidim*, riječi koju su Grci prvotno koristili za stubište s kojeg su gledali predstavu. Eng. *theatre*, tal. *teatro*, njem. *theater*, rus. *teatr*, a znači kazalište, gledalište, pozornicu, pozorište.⁵⁸

Riječ kazalište vuče korijene od lat. *monstro, monstrare* – pokazati. Od riječi prizor dolazi i sama riječ pozorište koja označava mjesto gdje se odvija prizor odnosno gdje se nešto nalazi.⁵⁹

Teatar je jedan od oblika izvedbenih (predstavljačkih) umjetnosti u kojem jedan izvođač (ili skup izvođača) u posebno uređenom, prilagođenom ili pronađenom prostoru (ili na nizu takvih mjesta) i u određenom vremenu (ili određenom nizu vremenskih odsječaka) predstavlja neku drugu osobu (ili skup osoba) i izvodi neku radnju pred najmanje jednim gledateljem (ili skupom gledatelja). Publika tu izvedbu tumači kao *oponašanje* ljudske radnje što se odvija *u drugom prostoru i vremenu*, međutim ona će prihvatiti određene konvencije prema kojima će događanje na sceni prihvatiti da se zbivaju na način kako joj se predoče, da li je to nedavno baš tu ili davno u nekoj drugoj državi.

Teatar čini sljedeće trojstvo: *glumac, ljudska radnja i gledatelj*. I crkveno vjenčanje može se smatrati određenom vrstom predstave s obzirom da su uloge unaprijed podijeljene, zna se tko, što i na koji način radi i gdje se nalazi, a radnja se odvija u posebno namijenjenom prostoru.⁶⁰ U glavnim ulogama pojavljuju se djevojka i mladić koji će nakon vjenčanja postati muž i žena, obučeni u primjerene kostime, s potrebnom rekvizitom nužnom za takav obred. Sve je unaprijed uglavnom dogovoreno poput uvježbane predstave u kazalištu, međutim razlika se ogleda u tome što su na drugom vjenčanju “nositelji glavnih uloga” mladenke i mladenca, druga djevojka i drugi mladić, koji govore u svoje ime pri čemu mijenjaju svoj identitet i društveni status na način da postaju ženom i mužem. Glumci (koji igraju mladu i mladenca) ne bi, u predstavi u kojoj se prikazuje vjenčanje, govorili u svoje ime, već u ime likova koje tumače, da bi se nakon odigrane predstave vratili svojim privatnim životima.

⁵⁸ Klaić B, *Rječnik stranih riječi*, Zagreb, 1990.

⁵⁹ *Doći na pozorište radi gledanja*, vidi: Svetosavski nomokanon.

⁶⁰ Senker B, *Uvod u suvremenu teatrologiju*, Leykam international d.o.o., Zagreb, 2010, str. 22.

Pojmovi koji se po prvi puta vežu uz glumca i definiraju - označavaju glumca su *podražatelj* ili *licepohodnik*, navedeni u Sintagmatu Matije Vlastara, a znače lice koje podražava odnosno glumi druga lica koja stavlja na sebe (licepodhodnik).⁶¹

Kako proizlazi i iz Svetog pisma, *glumac* ili licemjer je onaj tko ima mogućnost *podržavanja i pretvaranja* pa se može zaključiti da se i pojam glumca u ta doba i nije baš dovodio u pozitivnu društvenu konotaciju s obzirom da se glumac prikazivao onim što nije. Na području Europe najstarija riječ za glumca jest riječ *hipokrites*,⁶² a podrazumijeva lice koje odgovara. U antičkoj Grčkoj izraz hipokrit odnosio se na ono lice koje je zavaravalo druge, na glumca koji se odvojio od kora te počeo da mu odgovara.

„Glumac je sam za sebe umjetnina, glumac je sam za sebe instrument. On je tijelo predstave, gledateljev užitak. On je čista, nepobitna prisutnost.“⁶³

Glumac je osoba koja će, za razliku od običnih ljudi, svoje činjenje, svoje radnje i svoje osjećaje činiti svjesno na način da može njima upravljati i da može njima vladati. Glumčevo je tijelo, kako navodi Pavice, “mjesto gdje se neodlučna put u trenutku *preobražava* u manje ili više čitljive hijeroglifne gdje osoba, prepuštajući se situaciji, *prima na sebe vrijednost znaka* ili artefakta.”⁶⁴ “Glumci sa svojim geometrijskim odjecama izgledaju kao oživljeni hijeroglifi.”⁶⁵

Glas i pokret, bolje rečeno, riječ i gesta, osnovna su glumačka izražajna sredstva. Geste glumca nisu po nekom sadržaju drugačije od gesti normalnog čovjeka, jedina razlika je u glumčevoj osviještenosti da ih čini, pa shodno tome, i na svjesnom odabiru koje geste čini i načinu kako ih čini.

Ne postoji univerzalna i općeprihvaćena definicija kazališta niti glume kao umjetnosti, već je prisutna velika teorijska divergentnost uslijed postojanja brojnih teorija i definicija. Svrha postojanja i učinak djelovanja kazališta kao jedne kulturne ustanove, može se, promatrajući kroz uspostavu znakova, definirati kao tvorba određenih značenja.⁶⁶ Kada korisnik znaka u sklopu skupa znakova određeni znak poveže s nečim, uspostavljeno je značenje.

Glumac pri prvom izlasku na scenu već počinje govoriti, bilo riječima, bilo gestom, bilo izrazom lica, ali on govori i dok šuti, on govori i samom svojom prisutnošću. On je subjekt radnje. Svo vreme na sceni, on tumači govor pisca na način da emitira određeni sklop poruka i

⁶¹ Licepohodnik je osoba koja „licemeri sebe“, Blastares M, *Matije Vlastara Sintagmat, azbučni zbornik vizantijskih crkvenih i državnih zakona i pravila slovenski*, prevod vremena Dušanova, Beograd, Štampano u Državnoj štampariji, 1907.

⁶² Vujaklija M, *Leksikon stranih reči i izraza*, Prosveta Beograd, 1980, str. 1013.

⁶³ Ubersfeld A, *Škola za gledatelja*, IV Glumčev rad, 1981, str. 165.

⁶⁴ Pavice P, *The Intercultural Performance Reader*, London, New York, Routledge, 1996, p.3.

⁶⁵ Artaud A, *Kazalište i njegov dvojnik*, Zagreb, 2000, str. 51.

⁶⁶ Više: Fischer-Lichte E, *Bedeutung-Probleme einer semiotischen Hermeneutik und Ästhetik*, München, 1979.

znakova drugim licima i publici.

3.2. GLUMAC KAO ZNAK

Dok svaka umjetnost inače prenosi životnu realnost u objektivnu tvorevinu koja je s one strane života, glumac postupa upravo obrnuto.

Georg Zimmel, Prilog filozofiji glume

Glumac je ljudsko biće izloženo procesu semiotizacije. Kao i svi znakovi, tako i glumac istodobno djeluje na sceni i unutar imaginarnog prostora te čini nešto u zbilji pred publikom, ta njegova djelatnost pripada redu predstave.⁶⁷

Scenu u teatru posmatramo kao semantičko polje i sve što se na njoj pojavljuje predstavlja određeni znak. Semantičko polje kompleksni je znak koji označava segment realnog svijeta. Nemoguća je desemantizacija onoga što se nalazi unutar semantičkog polja, a da se ne ukine scena. Drugim riječima, postoji li scena, imamo i semantičko polje, ako nema semantičkog polja, nema niti scene. Semantičko polje, scena, proizvodi odnosno generira znakove. Pojavom glumca na sceni, dakle u semantičkom polju, on postaje znak koji stvara odnose unutar semantičkog polja, on obavlja resemantizaciju.

Glumac je ikona određenog lika kojeg oponaša, predstavlja. U suvremenom teatru više i ne postoji klasična podjela na glumce tragičare, komičare, glumce koji igraju vodvilj pa je, shodno tome, deplasirano od komedije očekivati salve smijeha u publici odnosno da tragedija ostvari pročišćenje. Tragedija i komedija jesu koncepti forme, dramaturški maniri ponašanja, fiktionalne estetske figure s kapacitetom da opišu istu vrstu stvari, međutim uvjeti pod kojima nastaju su različiti.⁶⁸

Glumac je na sceni znak samom svojom pojavom, svojim fizičkim izgledom. Taj fizički izgled sastoji se od dva dijela, jednog temeljnog, njegovog prirodnog izgleda (niži ili viši, mršaviji ili deblji glumac, bujne gose ili proćelav i slično) i drugog dijela, maske⁶⁹ koju glumac, upotrebljavajući svoje lice i tijelo, napravi, izradi, kako bi što bolje prikazao i dočarao te se poistovjetio s likom. Na tako napravljenu masku, glumac oblači kostim i eventualno mijenja ili stavlja neku drugu frizuru. Sama frizura opravdano se smatra kao zaseban znak, a nipošto se ne može tretirati pod pojmom maske.⁷⁰ Time dolazi do pretvaranja ikoničnosti glumca u

⁶⁷ Ubersfeld A, *Čitanje kazališta 2*, 1981, str.167.

⁶⁸ Duerenmatt F, *Theaterprobleme*, Zurich, 1955.

⁶⁹ Maska obuhvaća kompletnu promjenu lika tako da stvori sasvim drugu osobu, drugo lice.

⁷⁰ Fischer-Lichte E, *Semiotika kazališta*, Zagreb, 2015, str.121-129.

indeksnost.

Glumac koji igra lice koje je sinonim zločestoće, koje ima u sebi poneku odliku animalnog ili divljeg, zasigurno će imati i frizuru nalik tom svom karakteru, naprimjer, duža raščupana neuredna kosa, obrasla brada i slično, dok će primjerice zločesta žena imati crvenu kosu koja se smatrala znakom zla kod žena. Možemo se ovdje nadovezati i na stereotipe plavih i crnih žena, prema kojem su plave žene označavale lice koje je nevino, milo i dobro, dok su crnokose žene bile sinonim zla i pokvarenosti. Frizura može značiti pripadanje jednoj klasi društva, može značiti i ukazivati na zvanje i profesiju kojom se lice bavi, može značiti pripadnost određenoj vjerskoj zajednici, ali može i upozoriti na neprihvatljivo i nedolično ponašanje lica koji ju nosi ili teško bolesnog lica. Time dolazi do pretvaranja indeksnosti u simboličnost.

Kostim je vrlo dominantan znak s obzirom da pokriva većinu glumčevog tijela tako da će gledatelji već po kostimu glumca zaključiti koji je identitet njegovog lika. Pojašnjeno navodi James Laver, "sva odjeća može se izvorno smatrati kazališnim kostimom."⁷¹ Neke teorije povezuju pojam društvene uloge s pojmom identiteta, u prilog tome navodi se definicija identiteta prema De Leviti Davidu, koji navodi kako "identitet ima svojevrstni karakter uloge."⁷² Određena uloga, određeni lik može dobiti svoj identitet samo po jednom kostimu, naročito u visokokodiranim žanrovima.

Kostim dramskog lika može značiti, isto tako, pripadnost određenoj društvenoj zajednici, određenoj naciji, klasnu pripadnost, položaj i profesiju u društvu, ali može i označavati godišnje doba u kojem se odigrava radnja pa i povijesnu dimenziju događanja cijelog komada. "U kazalištu odijelo čini čovjeka, odijevanje je i u životu nositelj različitih umjetnih znakova, dok je u kazalištu ono najistaknutije i najkonvencionalnije sredstvo određivanja ljudske osobnosti."⁷³

Kazališni kostim ima "praktičnu i simboličku funkciju, ali preuzima na sebe i "cijeli niz dodatnih značenjskih funkcija."⁷⁴ On se s drugim znakovima, uključuje u konstituiranje mjesta i vremena radnje. Na taj način on ispunjava "zemljopisno-klimatsku," "povijesnu," a ponekad i "mitološku" funkciju.⁷⁵ Nadalje, kostim ima mogućnost da ispuni i opću simboličku funkciju koja se odnosi na čitavu cjelinu predstave.

⁷¹ Laver J, *Costume in the Theatre*, London, 1964, str.15.

⁷² Više: De Levita, David J, *Der Begriff der Identität*, Frankfurt, 2002.

⁷³ Kowzan T, *Znak u kazalištu. Uvod u semiologiju kazališne umjetnosti*, Prolog XII, prevela Bekić M, br. 44-45, str.6-20.

⁷⁴ Fischer-Lichte E, *Semiotika kazališta*, Zagreb, str. 85.

⁷⁵ Fischer-Lichte E, *Semiotika kazališta*, Zagreb, str. 89.

Različitim nijansama boja kostima može se napraviti hijerarhija između likova u predstavi kao i između glavnih i epizodnih karaktera kazališne izvedbe.⁷⁶

Kao znak koji nam označava spol lika, kostim može biti primijenjen na način da prikrije spol lika, ali i da prikrije spol glumca, kako bi određenu ulogu mogao igrati i glumac i glumica.⁷⁷

Erika Fischer-Lichte dosta veliko značenje pridaje kostimu s ozirom da se „prva gledateljska identifikacija lika načelno temelji na kostimu, koji kao kazališni znak prenosi estetske i emotivne vrijednosti.“⁷⁸ Međutim, pravilno navodi da se takav „kostimografski kod ne smije poistovjećivati s općim kulturnim kodovima i modnim kodovima.“⁷⁹

Valja napomenuti da su likovi u tragediji odjeveni na jedan drugi način, nego likovi u komediji. Tako tragični junak ima periku i obavezne koturne, dok su, suprotno tome, u komediji likovi imali maske kojima su nalikovali na osobe koje su (predstavljale) igrale. Maske su bile napravljene tako da svojom sličnošću s likom budu što smješnije s obzirom da je jedna od uloga likova komedija bila njihovo kritiziranje.⁸⁰ Različite maske su se koristile u staroj, u odnosu na srednju i novu komediju. Platonije je kazao kako su maske u staroj komediji radili na način da su bile slične onim likovima koja su izvrgnuta ruglu kako bi se lik, i prije nego išta kaže, odmah prepoznao po sličnosti, dok su u srednjoj i novoj komediji⁸¹ radili maske namjerno za smijeh.⁸² Glumci komedije mogli su biti obučeni u kostim s napuhanim jastukom ispred i iza, prikačen za trbuh i za stražnjicu ili pak u neku vrstu trikoa prijanjajućeg uz tijelo. Likovi slobodnih ljudi su nosili tunike, dok su radnici i robovi imali kostim koji je otkrivao desnu ruku i rame. U *Comediji dell arte*, u komediji s tipiziranim, uvijek istim likovima, glumci su nosili masku tako da im je prekrivala pola lica, ostavljajući im pritom usta slobodna.⁸³ U predstavama *commedia dell'arte* kostim, zbog strogih konvencijskih pravila, jest krut te poput maske postaje znak jednoga od stalnih tipova likova.

Iz svega navedenog, može se zaključiti da nam kostim glumca sugerira i o kojem je žanru predstave riječ. Kostimi služe za različite oblike definiranja lika i naglašavaju ono što lik

⁷⁶ Već u doba antičke Grčke, glavni tragični junak razlikovao se po kostimu, odjeven u ruho, od običnih građana i vojnika koji su bili odjeveni u običnu odjeću tog vremena.

⁷⁷ Kowzan T, *Littérature et spectacle*, Den Haag i Pariz: Mouton te Varšava: PWN, 1975, str. 195-196.

⁷⁸ Više: Fischer-Lichte E, *Semiotika kazališta*, Zagreb, 2015.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Đurić Miloš N, *Istorija helenske književnosti*, Beograd, str.260.

⁸¹ Radilo se o 43 karakteristične maske: 8 za stare ljude, 11 za mladiće, 7 za robove, 3 za starije ropkinje i 14 za mlađe ropkinje, Julije Poluk, *Onomasticon*, IV, 143–154, dostupno na: <https://archive.org/stream/onomasticon01polluoft#page/n327/mode/2up>

⁸² Platonije "O karakteristikici komedija" (*Prolegomena de comoedia*), I, p. 21, Dübner

⁸³ Više: Harvud R, *Istorija pozorišta*, Beograd, 1998

treba da znači.⁸⁴

Vizualni znakovi su, prije svega, signal publici kojem žanru pripada predstava. To su znakovi kojima publika percipira i doživljava lik na pozornici. Vizualni znakovi vezani za fizički izgled su: *maska, kostim i frizura glumca*. Pri prvom izlasku glumca na pozornicu, publika na temelju vanjskog izgleda glumca-lika oformljuje njegov identitet.

U tablici pod red.br.7. prikazani su vizualni znakovi koji su vezani za fizički izgled glumca te verbalni i kinezički znakovi koji se tiču glumca.

VIZUALNI ZNAKOVI VEZANI ZA FIZIČKI IZGLED GLUMCA
MASKA
KOSTIM
FRIZURA
VERBALNI I KINEZIČKI ZNAKOVI VEZANI ZA GLUMCA
RIJEČ
TON
MIMIKA
GESTE
POKRET

Tablica br. 7. Znakovi vezani za glumca⁸⁵

Tri su tipa znakova koje glumac odašilje:

- 1- *namjerni ikonički znakovi svjesnih radnji dramskog lika* (sa svrhom prijenosa određene poruke)
- 2- *namjerni ikonički znakovi nesvjesnih radnji* (ukazivanje na osjećaje dramskoga lika)
- 3- *nenamjerni znakovi koji zajedno pripadaju i glumcu i dramskom liku* (boja glasa, fizički izgled).⁸⁶

Može se zaključiti da su vanjskom pojavom glumca kao lika, dakle njegovim izgledom, zadate i konture njegovog identiteta, a da bi identitet formirao u potpunosti koristit će lingvističke, paralingvističke, gestičke, proksemičke i mimičke znakove.

Koji će znakovi biti prevladavajući, ponekad odlučuju i faktori koji se tiču uštede vremena i energije na sceni. Primjera radi, umjesto da verbalnim znacima odnosno naracijom,

⁸⁴ Keir E, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen London-New York, 1980, p.49-55.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Ubersfeld A, *Čitanje kazališta 2*, 1981, str.167-169.

nekog lika publici želimo predstaviti kao negativnu osobu - obući ćemo ga u crno, drugoga kojeg želimo da predočimo kao kontroverznog biznismena obući ćemo u crno odijelo, bijelu košulju, špicaste cipele i torbicu tzv. "pederušu." Ovako opisane likove pripisujemo određenim općeprihvaćenim konvencijama. Upravo ove konvencije dovode do ekonomičnosti, dok tako korišteni znakovi tvore meta-jezik. S obzirom na navedeno pravilo o ekonomičnosti, kao jednom od glavnih pravila teatra, glumac se već u polazišnim osnova gradacije lika nalazi u zadatim okvirima čime mu ostaje sužen prostor za njegovu individualnu kreaciju s obzirom da su vizualne i verbalne karakteristike unaprijed određene.

3.3. ZNAKOVI U PREDSTAVI KOJI SE NE ODOSE NA GLUMCA

Znakovi koji se odnose na samo mjesto na kojem se prikazuje i odigrava predstava jesu oni povezani isključivo s prostorom i samom izvedbom. Tu prvenstveno možemo navesti znakove koji se odnose na prostor između publike, s jedne strane, i glumaca odnosno dešavanja na pozornici, s druge strane.

Nadalje, tu su znakovi koji nam se nameću vidljivim na pozornici, znakovi ambijenta u kojem se odigrava predstava odnosno znakovi čitave scenografije. Scenografija predstavlja odnosno označava okolinu u kojoj živi, boravi i djeluje dramski lik, ona može, ali i ne mora biti sredstvo karakterizacije. Scenografija predstavlja najčešće niz statičnih znakova koji reprezentiraju značenjski kontekst unutar kojeg se likovi kreću.⁸⁷

Kao treća skupina znakova pojavljuju se znakovi koje glumci upotrebljavaju tijekom same izvedbe, to su razni predmeti koji im služe u izradi lika, komunikaciji s drugim glumcima i radnji. Ti znakovi čine rekvizitu.

I četvrta vrsta znakova koja se odnose na prostor gdje se odigrava predstava jesu znakovi osvjetljenja pozornice, znakovi svjetla. Oni mogu ukazivati na doba dana, svitanje, jutro, sumrak, noć, mogu značiti doba godine, proljeće, ljeto, jesen, zimu. Ponekad samo svjetlo može zamijeniti i označavati scenografiju. Nadalje, svjetlo može označavati i mjesto nekog zbivanja, može ukazati na određene situacije kao i na same radnje. Svjetlo nam može pomoći u prikazivanju dramskog lika. Dobrog i pozitivnog lika prikazat ćemo u otvorenijem, jačem svjetlu, dok ćemo zla čovjeka prikazati u dosta prigušenom svjetlu. Svjetlo nam, na kraju, daje čitav ugođaj i atmosferu događanja na pozornici.

⁸⁷ *Ibid.*

Navedeno možemo pogledati u tablici pod red.br.8.

ZNAKOVI KOJI NISU VEZANI ZA GLUMCA, VEĆ ZA PREDSTAVU U CIJELINI
PROSTOR GDJE SE ODIGRAVA PREDSTAVA
SCENOGRAFIJA
REKVIZITA
SVJETLO

Tablica br. 8. Znakovi koji nisu vezani za glumca, već za predstavu u cijelini⁸⁸

3.3.1. PROSTOR GDJE SE ODRŽAVA PREDSTAVA

Bez dramskog prostora nema ni drame. Drama se odvija kako na vidljivom prostoru pozornice, tako i u onom nevidljivom koji smo, kao publika, zamislili da postoji jer su nam to rekli, opisali ili pokazali sami dramski likovi unutar radnje, a mi smo takav prostor pokušali percipirati i izgradili ga u svojoj mašti. Takav prostor nastao je kao zajedničko mjesto gdje su se susreli dramski tekst, pozornica, glumci i publika, a radnja se dešava kao suigra perceptivnog i predočenog sadržaja. Prostor u kojem se igra predstava označen je, dakle, s dva prostora, prvi onaj vizualni koji je vidljiv publici (*scenski prostor*) i drugi, onaj prostor u kojem se odigrava dramska radnja, ali nije vidljiv publici (*prostor radnje*). Dramski prostor obuhvaća i prostor radnje i scenski prostor.⁸⁹

Scenski prostor, prostor gdje se odigrava predstava, može obuhvatiti dva prostora: prvi, prostor same ustanove, kazališta, kazališne dvorane, i drugi, prostor koji služi za realizaciju izvedbe kazališnog komada, kao što su građevine (crkve, bivše tvornice, stadioni) ili prirodna okruženja (otok, šuma, trg, ulica). U skladu s razvojem kazališta, mijenjao se i prostor igranja predstave.

U vrijeme grčkog kazališta već je postojala posebna građevina za izvođenje predstava gdje su i pozornica i gledalište bili pod danjom svjetlošću, a za koje se starala država. U nekim komedijama, nije bila izražena tolika podjela na prostor gdje se glumi i prostor u kojem se gleda što je rezultiralo time da su gledatelji podjednako zapažali i glumce na sceni i druge gledatelje u publici, dok je u tragediji bio jasno omeđen prostor igre i auditorij gdje između glumaca i

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Romčević N, *Rane komedije Jovana Sterije Popovića (Laža i paralaža, Pokondirena tikva i Kir Janja)*, Doktorska disertacija, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 2001, str.14.

publike nije bilo kontakta. Kazalište je bilo pozicionirano na otvorenom prostoru poprilično većih dimenzija i građeno na način da je publika mogla usmjeravati svoj fokus na glumce, zbog čega su glumci morali imati snažan glas i odličnu dikciju tako da je moć govora dosegla svoj vrhunac. Verbalni znaci, riječ i govor, bili su u velikoj mjeri dominantni.

Rimljani su prvi sagradili natkriveno kazalište pa su se predstave tako mogle održavati i gledati i u slučajevima vremenskih nepogoda koje je po pravilu financirao netko od darovatelja, kao znak društveno klasnog prestiža.⁹⁰ Orkestra je bila u sredini, a oko nje polukružno gledalište. Pozornica i scenska zgrada spojene su s gledalištem koje je imalo vrlo dobro riješen čitav sistem prolaza i stepeništa. Za auditorij se nije uvijek iskorištavala padina brežuljka što je još jedna vječna razlika između Grčke i Rima.

U srednjem vijeku pozornica se premješta u crkvu ili na gradske trgove, ali ipak još uvijek ostaje povezanost gledatelja i glumaca u jedan zajednički prostor koji nije toliko strogo odvojen. Putujuće trupe engleskih glumaca, *komedijaša*, početkom 17.st. svijetu su se predstavljale putem Shakespeareovih djela. Kazališne daske postavljale su se svuda: na sajmištu, pred gostionicama, na javnim trgovima.

Za vrijeme baroka publika i dalje ostaje u osvjetljenom prostoru gledališta, međutim dio gledatelja, pripadnici dvora, prate izvedbu predstave i na pozornici. Počeci scenskoga baroka vidljivi u drami na određeni način ograničavaju slobodu improvizacije glumaca u teatru kojem su postale potrebne velike dvorane, posebno građena kazališta, a uskoro i pozornice opremljene tehničkim napravama.

Može se zaključiti da oblik teatra u velikoj mjeri ovisi od društvenih okolnosti datog vremena, urbanističke filozofije i drugih faktora koji utiču na izvedbu predstave.

Primjenivši navedena prostorna rješenja mjesta odigravanja predstave, za zamijetiti je da prostor unutar kojeg se odigrava predstava ima određeno značenje i svjoevrstni je znak gledatelju, već na početku, o kakvoj vrsti predstave će biti riječ.

Sama postavka prostora odnosno mjesta na kojem se izvodi predstava ukazuje na način praćenja predstave od strane gledatelja, odnosa glumca prema gledateljima, njihovu međusobnu povezanost ili distancu kao i na samu komunikaciju gledatelja i glumaca. I naziv teatra, dramsko, epsko, postdramsko, daje i različite dramske prostore po kojima i kazališni komad dobiva svoj identitet.

⁹⁰ Keir E, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen London-New York, 1980, p.49-55.

3.3.2. SCENOGRAFIJA I SVJETLO

Scenografija i oblikovanje svjetla efekti su koji pojedinu predstavu mogu prezentirati na sasvim različite načine.

Scenografija nam govori o mjestu gdje se dramski lik nalazi i u kojem on bivstvuje. Ona nam, isto tako, može govoriti o vremenskom razdoblju u kojem lik živi odnosno u kojem se dešava radnja drame. Dakle, scenografija ima svoje značenje unutar predstave, a istodobno funkcionira i kao “znak određene situacije ili neke radnje.”⁹¹

Scenografijom nam je dočaran poseban ugođaj prostora u kojem se odigrava dramska radnja. Ona može imati simboličko značenje u određenim kulturama (šume, špilje, mora, groblja) pa takvo značenje prenosi i na publiku.⁹²

Pojedini se elementi scenografije mogu tumačiti kao zaseban znak neke ideje, dok određena kazališna razdoblja imaju i vlastiti scenografski izgled svoje dramske pozornice (*tragičke, komičke i pastoralne scene*)⁹³ što je odavalo vrstu teatra odnosno žanr predstave.

Tako je renesansna pozornica imala Serlioove tri jedinstvene scenografije: *scena tragica*, *scena comica* i *scena satirica*. Već u samom nazivu ukazuje se i na različit žanr predstave pa time i korištenja znakovnih sustava unutar predstave.

U Elizabetinskom kazalištu scenografija se stvara pomoću jezičnih znakova i sredstava.

Detaljno vjernu reprodukciju zbiljskih interijera odaje nam naturalistička pozornica na kojoj svjetlo doslovno ima funkciju svjetla, koja je tako osvjetljena da gledatelju stvori dojam realističkog prostora. Realistička pozornica davala je skoro pa točne povijesne i zemljopisne oznake mjesta i vremena događanja radnje. Svjetlo je u funkciji osvjetljenja prosora scene, i u tome se ogleda njegovo značenje.

Scenografija u doba romantizma isticala je simbolička značenja prostora, gdje su prevladavali simbolički znakovi, dok je način uporabe svjetla doprinio stvaranju romantičarske atmosfere kroz upotrebu indeksnih znakova.

Barokna pozornica odiše značajnom uporabom kulisa, velikim izmjenama scene, dok se svjetlo koristi kako bi se prikazala i označila neka prirodna katastrofa. Svjetlo dolazi od umjetnih rasvjeta uljnih svjetiljki, svijeća, baklja, rasvjeta od pozornice čini ili božansko zdanje ili sotonsku pojavu. Tipičan primjer scenografije baroknog kazališta jest pozornica s kulisama od drvenih okvira presvučena lanenim platnom koje je bilo čvrsto i napeto, postavljano s obje

⁹¹ Fischer-Lichte str.103.

⁹² *Ibid.* str.106.

⁹³ *Ibid.*

strane pozornice paralelno s rampom.⁹⁴ Bilo je potrebno osigurati nova scenografska rješenja, međutim, u iluzionistički oslikanim scenografijama došlo je ubrzo do kodifikacije određenih prostora pa tako imamo primjerice, prijestolnu dvoranu, lug, podzemlje, morsku obalu, otok usred mora.⁹⁵ Korištenjem raznih tehničkih efekata, poput vatre, dima, udara groma, kao indeksnih znakova, upotpunjavali su ovako simbolički oslikane prostore, na kojima su svoju prisutnost našla i određena božanstva ili pak čudovišta koja su s visina spuštana na pozornicu.

U Brechtovom kazalištu svjetlo se pokušava skroz eliminirati u nekim drugim značenjima, ono je trebalo služiti svojoj prirodnoj funkciji i ravnomjerno osvjetljivati pozornicu. Svjetlo samo treba biti u funkciji osvjetljenja prostora scene i u tome se ogleda njegovo značenje.

Različita scenografija i različit način korištenja svjetla u predstavi, pored ostalih elemenata, mogu ukazivati i na vrstu predstave na osnovu čega je moguće dati odgovor je li riječ o dramskoj, postdramskoj ili nekoj drugoj predstavi.

3.3.3. REKVIZITA

Rekvizita se upotrebljava gotovo u svim kazališnim kodovima, ali ima različitu funkciju i značenje. Rekvizitom se glumac koristi, ona je s njim u konkretnom odnosu, stoga rekvizitu u tom slučaju posmatramo kao svojevrsni indeksni znak.

S druge strane, rekvizita može imati određeno simboličko značenje i manifestirati simbol konkretnog događaja, stanja, nasilja, pa govorimo o rekviziti kao simboličkom znaku.

Vrlo česta upotreba rekvizite vidljiva je još u antičkom kazalištu, dok se primjerice rekvizita minimalno koristila u elizabetanskom teatru. Rekvizita u doba romantizma konstituira određeno simboličko značenje pa su tako značajni rekviziti koji ukazuju na nesreću. Barokne predstave prožete su upotrebom rekvizita koji su označavali alegorijsko mitološke likove.⁹⁶ U doba realizma i naturalizma, rekvizita u predstavi je upućivala na subjekta radnje i njegove interakcijske procese.⁹⁷

⁹⁴ Više: Fischer-Lichte E, *Semiotika kazališta*, Zagreb, 2015.

⁹⁵ Batušić N, *Povijest hrvatskoga kazališta*, Zagreb, 1978, str. 284-289.

⁹⁶ Pješćana ura Vremena, kugla Vječnosti, kosa Kuge, oruđe vojnika, motike seljaka, kiste slikara, vesla mornara, krune, mačevi i slično.

⁹⁷ Više: Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen & -Co. Ltd. New York, 1980.

3.4. STVARANJE ZNAČENJA

Ukoliko semiotički analiziramo jednu predstavu, posmatramo ju kroz sustav znakovnih elemenata koji manifestiraju određeno značenje, ali i samim procesom komunikacije između zastupljenih znakova. Možemo reći da su pojmovi “teatar” i “drama” dosta slični, ali su ipak sasvim različite kategorije. Teatar je baziran na odnosu između događanja na sceni i publike koja prati takvo događanje. Na sceni se proizvode znakovi, dolazi do procesa označavanja gdje se formirano značenje prenosi na publiku, dok multimedijalna priroda drame, koja podrazumijeva i znakove izvan logosa, na izvjestan način opisuje „idealnu“ autorovu viziju inscenacije.

Pod pojmom drame podrazumijevamo jedan svojevrsan način fikcije koji je napravljen za predstavljanje na sceni uvažavajući određene dramske konvencije, dok „termin „dramsko“ indicira mrežu faktora koji se tiču predstavljene funkcije.”⁹⁸ Dramska predstava počiva na dramskom tekstu. Predstava dramskog teatra usmjerena je na podražavanje radnje, na mimesis, što je osnovni zadatak i cilj dramskog teatra.

S aspekta znanstvenog istraživanja možemo govoriti o dvije vrste teksta: tekst koji je pisan za teatar i tekst koji je nastao radom u teatru, drugim riječima, možemo ih najjednostavnije nazvati *dramski tekst* (tekst pisan za teatar) i *izvođački tekst* (tekst nastao radom u teatru).

Znakovni sklop što ga stvara kazalište jest predstava koju posmatramo. Semantičko polje proizvodi svijest o tome da posmatramo predstavu, a ne slučajni prizor iz života. Glumac na sceni samo je jedan od prenosnika i stvaratelja značenja. Predstava u teatru karakteristična je po sljedećem:

1 - ona se ne može odvojiti od svojih stvaratelja, glumaca, stoga, ne može se niti percipirati zasebno, kao što se ne može odvojiti niti od mjesta i vremena radnje. U skladu s tim možemo reći da je čitav niz znakova koji obuhvaćaju jednu predstavu neraskidivo povezan s glumcima koji su je stvorili i koji postoji samo dok predstava traje;

2 - s obzirom da znakovni sklop predstave postoji samo dok ona traje, u tom istom vremenu njezina trajanja, mogu se jedino ti znakovi i percipirati, primiti i usvojiti. Naime, glumac jest znak i stvara određene znakove, kojima nešto želi reći, šalje ih publici koja ih potom percipira i otkriva njihovo značenje, što se događa u isto vrijeme; i

3 - kazališna predstava ne postoji bez publike, bez javnosti, dakle, predstava ima javni

⁹⁸ *Ibid.* str.2.

karakter.⁹⁹

Slično navodi i Fischer-Lichte: „Kulturalni sustav kazališta temelji se na dva konstitutivna elementa koja moraju postojati da bi se moglo raditi o kazalištu, to su glumac i gledatelj, no međutim, ta dva konstitutivna elementa implicite uključuju i treći. Glumac je glumac, a ne samo osoba A, B ili C, tek ukoliko predstavlja nekog drugog, X, Y ili Z odnosno ukoliko igra ulogu. Drugim riječim, minimalni uvjet da se radi o kazalištu je taj da osoba A predstavlja X dok S gleda.“¹⁰⁰ Glumac i gledatelj predstavljaju dva esencijalna uvjeta postanka, trajanja i opstanka kazališta, uz naravno, i treći obligatorni uvjet, postojanja lika-karaktera kojeg glumac predstavlja. Izvedba u kazalištu djeluje neposredno odmah na publiku, jer ako ne djeluje odmah, neće niti djelovati.

Donekle se mogu složiti s navedenim stajalištem, ali isto tako smatram da se ne mora raditi o kazalištu po formuli “A predstavlja X dok S gleda.” Naime, sam čin glume nije presudan da bi se radilo o teatru, već je dovoljno samo bivstovanje glumca u semantičkom polju s obzirom da od tog trenutka osoba postaje znak (glumac) iz razloga što od tada počinje da označava nešto drugo. Isto se odnosi i na glumca ukoliko je samo fizički prisutan na sceni, bez zadane radnje i aktivnosti. Ukratko, kao uvjet postojanja glume potrebno je semantičko polje.

U kazalištu se, gledano na pojam kazališta kao na sam scenski prostor bez obzira gdje se on nalazio ili na prostor same pozornice unutar kazališne ustanove, rade, uvježbavaju i izvode različite vrste dramskih, nedramskih i drugih izvođačkih predstava koje upotrebljavaju različite vrste znakova unutar sustava znakova u teatru i temelje se na različitim kodovima. Kao najjednostavnije primjere možemo navesti: kazalište pantomime koje se ne koristi govorom i jezičnim znakovima, ali se koristi svim drugim znakovima koji postoje u dramskom teatru, ulično kazalište čiji je scenski prostor sama ulica i koje se ne koristi scenografijom, kazalište lutaka koje primarno radi s lutkama i slično. U modernom kazalištu uvelike su zastupljeni mimički i gestički znakovi, jer su dramski likovi koncipirani na način da su jezični znakovi podređeni pa dominiraju neverbalni znakovi. Međutim, navedena dominacija mimimičkih i gestičkih znakova u odnosu na verbalne znakove, ne znači da je zbog toga teatar čiji je osnovni zadatak podražavanje, manje dramski.

Kako bi mogli istražiti i analizirati komunikaciju u teatru, trebamo prvo vidjeti koji su sve elementi teatarske komunikacije.

⁹⁹ Više: Fischer-Lichte E, *Bedeutung-Probleme einer semiotischen Hermeneutik und Ästhetik*, München, 1979.

¹⁰⁰ Fisher-Lichte E, *The Semiotics of Theatre*, Indiana University Press, 1992, str. 7.

3.5. TEATARSKA KOMUNIKACIJA

Postavlja se pitanje kako komunicira dramski teatar. Prema formuli Petera Brooka „RRA“ teatar čine tri faze: *Repeticija* – proces proba i uvježbavanja predstave, *Reprezentacija* – izvedba predstave pred publikom, *Asistencija* – pomoć glumcu da odigra ulogu od strane publike.¹⁰¹ Reprezentacija i asistencija značajne su prilikom komunikacijskog procesa u teatru.

U širem smislu, komunikacijski proces u teatru je prijenos signala od njegova izvora do odredišta. Kodiranje i dekodiranje poruke, odnosno stvaranje poruke i njezino razumijevanje, mogući su zbog postojanja konvencije koja je poznata i drugoj strani.

Fracuski lingvist Georges Mounin bio je negativnog stajališta oko postojanja komunikacije u teatru na relaciji *glumac-gledatelj* s obzirom da, prema njegovoj teoriji, gledatelj ne može poslati poruku glumcu, jer gledatelji nisu u mogućnosti da odgovore na poslano poruku s pozornice, za što nije u pravu. Prema njemu onda u teatru nema komunikacije, konkretnije, komunikacija je jednostrana, što isto tako, nije točno. Zagovornik je načela da publika može jedino odgovoriti na podražaj.¹⁰² Mounin inzistira na činjenici da pošiljalac i primatelj budu u istoj poziciji tako da na jednak način sudjeluju u kreiranju kodova i kanala, što je u suprotnosti s općeprihvaćenim konceptom komunikacijskog modela prema kojem je dovoljno da primatelj poznaje pošiljalacov kod i da može dekodirati poruku.

Valja naglasiti da je komunikacija u teatru dvosmjerna. Nakon što gledatelj interpretira poslano poruku glumaca prema teatarskim kodovima i on preuzima ulogu prijenosnika signala ka glumcima kroz smijeh, pljesak, ili neku drugu reakciju, a koje će glumci na sceni interpretirati kao odobravanje i zadovoljstvo publike ili s druge strane, njezino negodovanje.

Naime, publika svojim ukusom i pragom očekivanja zadaje čitav niz obrazaca koje predstava ispunjava.

3.5.1. ELEMENTI TEATARSKE KOMUNIKACIJE

Govor ili komunikacija je prenošenje informacija s jednog mjesta na drugo prilikom čega se vodi računa o načinu kako na znakove koje emitira jedna jedinka reagira druga jedinka.¹⁰³

¹⁰¹ Više: Brook P, *Prazan prostor*, Beograd, 1995.

¹⁰² Vidi više: Elam K, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen & Co. Ltd. New York, 1980.

¹⁰³ Više: Rot N, *Znakovi i značenja: verbalna i neverbalna komunikacija*, Beograd, Nolit, 1982.

Na prvi pogled rekli bismo da su jezik i govor dva istoznačna pojma, međutim, to naravno, nije točno. Jezik podrazumijeva formiran znakovni sustav koji koristi određena ljudska zajednica, dok je govor komunikacijski proces, proces slanja informacije i primanja informacije.¹⁰⁴ Govorni znakovi predstavljaju glas, dok jezični znakovi formiraju tekst.¹⁰⁵

Valja napomenuti da govor predstavlja komunikaciju temeljenu na glasovima s obzirom da komunikacija može označavati i negovornu komunikaciju. Komunikacija između glumaca podrazumijeva, prije svega, verbalno komuniciranje, međutim isto tako i neverbalnu komunikaciju koja dopunjava sadržaj verbalne. Neverbalnom komunikacijom pokazujemo stanje, raspoloženje, namjeru činjenja, ali i određena očekivanja. Govorna komunikacija uvijek će se odvijati uz pomoć neverbalnih znakova koji sudjeluju u govornom činu, a sami nisu govor.¹⁰⁶ Međutim, u nekim slučajevima i (naizgled popratna) fizička radnja uz verbalnu komunikaciju može biti nosilac značenja, kao što i fizička radnja može predstavljati (označavati) govor.

Komunikacijski proces sastoji se sljedećih elemenata koji su prikazani na slici pod br.2:

I = izvor komunikacije koji oblikuje obavijest

Ko = kodirnik koji znakovnu obavijest formira u poruku

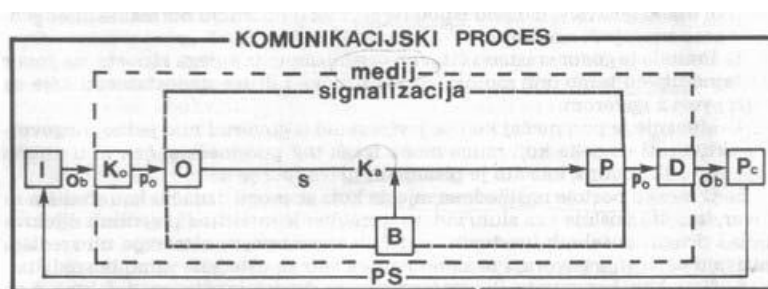
O = odašiljač koji formiranu poruku pretvara u signal

Ka = kanal kojim putuje signal (S) uz ometanje prouzrokovano bukom (B)

P = primatelj koji primljeni signal pretvara u poruku

D = dekodirnik koji dobivenu poruku pretvara u obavijest

Pc = primatelj



Slika br. 2. Prikaz komunikacijskog procesa¹⁰⁷

¹⁰⁴ Više: Ferdinand de Saussure: *Tečaj opće lingvistike*, 1916.

¹⁰⁵ Više: Škarić I, *Fonetika hrvatskoga književnog jezika*, U: Babić S, Brozović D, Moguš M, Pavešić S, Škarić I, Težak S, *Povijesni pregled, glasovi i oblici hrvatskoga književnog jezika*, Zagreb: HAZU – Globus nakladni zavod, 1991, Škarić, str.281.

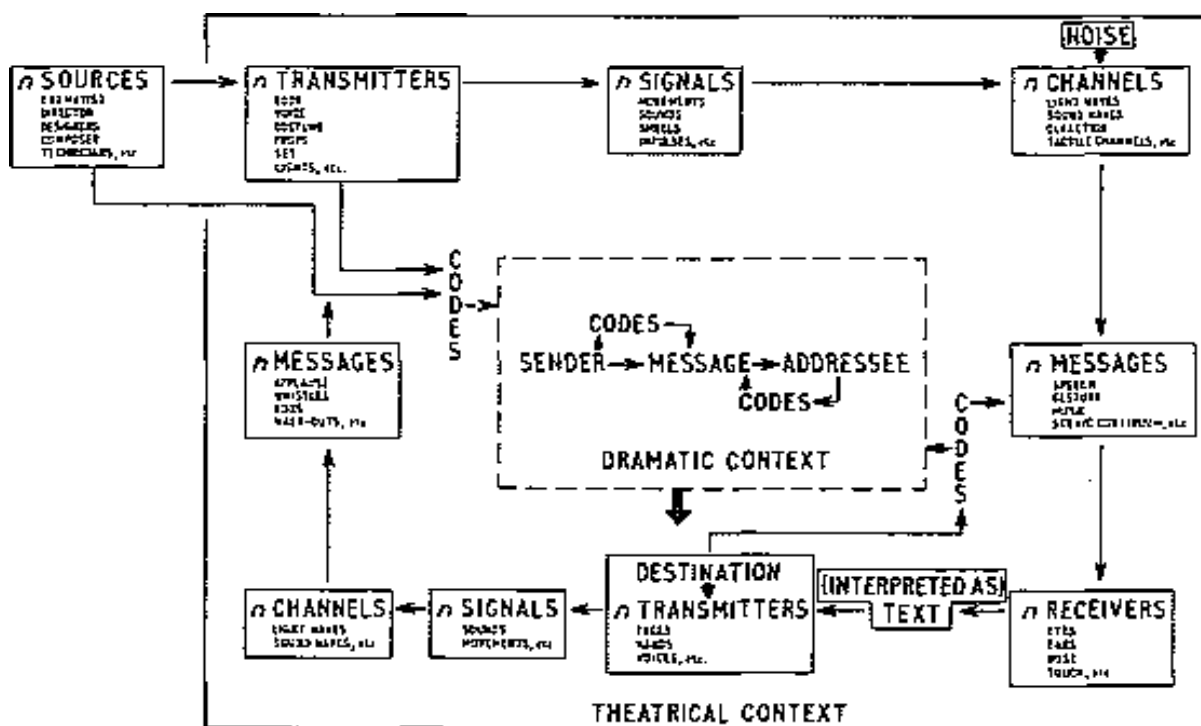
¹⁰⁶ Škarić I, *Temeljni suvremenoga govornišva*, Školska knjiga, Zagreb, 2000, str.177.

¹⁰⁷ Izvor: Škarić I, *Fonetika hrvatskoga književnog jezika*, 1991, str. 77.

Komunikacija podrazumijeva razmjenu poruka između pošiljatelja i primatelja, putem komunikacijskih kanala kojim se poruka prenosi. Komunikacijski proces uključuje tri elementa: 1. pošiljatelja, 2. poruku i 3. primatelja. Incijativa komunikacije je na pošiljatelju, on enkodira poruku koju prenosi putem znakova. Primatelj prevodi poruku pošiljatelja, ona ima za njega određeno značenje.

Prema Elamu elementi koji obuhvaćaju model komunikacije u teatru su: izvor (*source*), odašiljač (*transmitter*), signal (*signal*), kanal (*channel*), šum (*noise*), poruka (*message*), prijammnik (*receiver*), cilj (*destination*).

Na slici pod red.br.3. prikazan je njegov komunikacijski model.



Slika br. 3. Komunikacijski model u teatru prema Elamu¹⁰⁸

Dramski kontekst oformljuje se u složenu poruku koja se prenosi unutar kazališnog konteksta koji čine verbalni i neverbalni znakovi, zatim znakovi koji se odnose na glumca kao i znakovi koji se odnose na druge elemente u predstavi. Poruka prolazi kroz svjetlosne, zvučne, vizualne i dodirne valove, sastavljena od skupa pojedinačnih signala, pokreta, glasa, zvuka,

¹⁰⁸ Elam K, *The Semiotics of Theatre and Drama*. London i New York: Methuen, 1980, str. 39.

mirisa, dodira. Poruka polazi od *izvora* preko *odašiljača* do *prijemnika* i na kraju *cilja*.

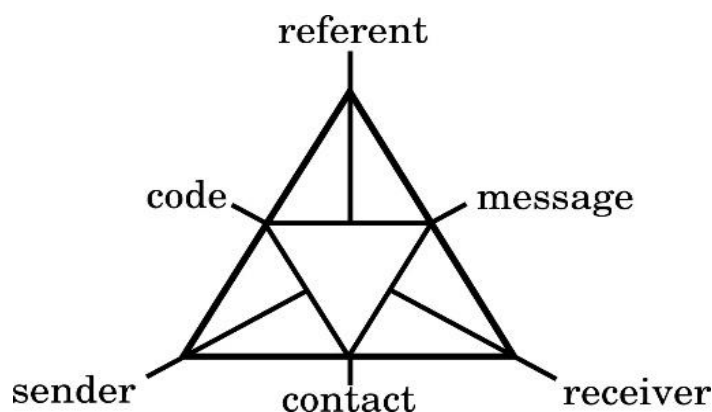
Kao *izvor* poruke navodi se dramatičar, redatelj, scenograf. *Odašiljač* je glumac, njegov glas i tijelo, kostim, koji su u neraskidivoj vezi s njim, ali i elementi koji su s njim povezani kao što su rekvizita, scenografija, svjetlo. Publika čini *prijemnik* koja putem svojih osjetila, vida, sluha, njuha, prima poslane poruke.

S obzirom da je komunikacija u teatru dvosmjerna, nakon što je publika primila sadržaj poslane poruke, ona postaje i izvor koja daje odgovor na primljenu poruku. Svaki pojedini član publike, njezin gledatelj, postaje odašiljač koji putem određenih radnji - aplauza, zvižduka, ustajanja s mjesta, izlaska iz kazališne dvorane, odašilje svoju poruku kompletnom timu predstave koji su označeni kao cilj. Valja napomenuti, da su odašlani signali različiti onima primljenima, jer naime, gledatelji ne odgovaraju glumcima u istom kodu iako prolaze približno istim usporednim kanalima.¹⁰⁹

Roman Jakobson navodi da su za komunikacijski proces potrebni *pošiljatelj*, *primatelj*, *kanal* (veza između pošiljatelja i primatelja), *obavijest* (skup znakova koji se prenosi kanalom od pošiljatelja ka primatelju) *kod* (temeljem kojeg pošiljatelj šifrira i primatelj dešifrira obavijest) i sam *kontekst* (kao određeni sadržaj obavijesti).¹¹⁰

Tako Jakobson razlikuje šest komunikacijskih funkcija, utemeljene na *Organon-Modelu* Karl Bühlera, od kojih je svaka povezana s dimenzijom komunikacijskog procesa.¹¹¹

U komunikacijskom modelu pošiljatelj, primatelj, sadržaj poruke, kanal i kod čine komunikacijske funkcije.¹¹²



Slika br. 4. Organon-Model Karla Bühlera

¹⁰⁹ Elam K, *The Semiotics of Theatre and Drama*. London i New York: Methuen, 1980, str. 35-39.

¹¹⁰ Pfister M, *Drama, teorija i analiza*, Zagreb, 1998, str.58.

¹¹¹ Jakobson R, "Linguistics and Poetics" in Thomas A. Sebeok, ed., *Style in Language*, Cambridge, MA: M.I.T. Press, 1960, p. 350-377.

¹¹² Više: Jakobson R, Halle M, *Temelji jezika*, Zagreb, 1988.

U korelaciji s navedenim faktorima, ističu se sljedeće funkcije: referencijalna, poetska, emotivna, konativna, fatička i metajezična.

Referencijalna funkcija podrazumijeva informacije o sadržaju i usmjerena je na predmet. *Poetska* funkcija obuhvaća autorefleksiju, estetiku te je usmjerena na oblik poruke. *Emotivna* funkcija odnosi se na ekspresivnost govornika i obuhvaća samoizražavanje adresanta. *Konativna* funkcija usmjerena je na sugovornika i sadrži vokacijsko adresiranje prijemnika te je usmjerena na adresata. *Fatička* funkcija provjerava rad kanala, a *metajezična* provjerava rad kodova i usmjerena je na jezik.¹¹³

Navedeno pojašnjenje faktora komunikacije prikazano je u tablici pod red.br. 9.

	Ciljani faktor	Izvorni faktor	Funkcija
1	Kontekst	Poruka	Referencijalna
2	Adresant	Poruka	Emotivna
3	Adresat	Poruka	Konativna
4	Kontakt	Poruka	Fatička
5	Kod	Poruka	Metajezična
6	Poruka	Poruka	Poetska

Tablica br. 9. Faktori komunikacije i funkcije jezika¹¹⁴

3.5.2. KAZALIŠNI KODOVI U KONTEKSTU TEATARSKE KOMUNIKACIJE

Kazalište stvara značenje na temelju kodova, internih i eksternih. Dok interni kodovi reguliraju i određuju što nosi znak, koji znakovi se među njima, kada, kako i pod kojim uvjetima, mogu kombinirati te koja značenja se tim znakovima mogu pripisati, tako kazališni kod, u pogledu interpretacije i proizvodnje, ovisi o pravilima eksternog koda.¹¹⁵

Kao i što Erika Fischer-Lichte navodi: „želimo li proučavati kazališni kod na razini sustava, onda najprije moramo uspostaviti sveukupan repertoar mogućih i zamislivih znakova koji se mogu primijeniti na kazalište.“¹¹⁶

Kod može imati veće značenje od poruke, gledatelju se u suštini nameće složen sistem kodova koji on treba protumačiti. Može se reći, da se kompletna poruka rijetko baš i nudi

¹¹³ Middleton R, *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press, 1990/2002, p.241.

¹¹⁴ Dostupno na: <http://www.signosemio.com/jakobson/functions-of-language.asp>, (01.10.2016.)

¹¹⁵ Više: Fischer-Lichte E, *Semiotika kazališta*, Zagreb, 2015.

¹¹⁶ Fischer-Lichte E, *The Semiotic of Theatre*, Indiana University Press, 1992, str.13.

gledatelju. Mogu se složiti sa De Marinisom, predstave Grotowskog i Living Theatra koje odbacuju tekst, a ističu tjelesne podražaje u konačnici ipak programiraju svoje podražaje. Oni ih semantiraju i enkodiraju.¹¹⁷

Prema Elamu, značenje u teatru komunicira na temelju prilagodbe kulturalnim kodovima iz koje teatar izvodi vlastite potkodove koje raspoređuje u dvanaest grupa.¹¹⁸

- 1- sustavni (*systemic*)
- 2- lingvistički (*linguistic*)
- 3- opći intertekstovni (*generic intertextual*)
- 4- tekstovni (*structural*)
- 5- prezentacijsko-formalni (*presentational formal*)
- 6- epistemički (*epistemic*)
- 7- estetički (*esthetic*)
- 8- logički (*logical*)
- 9- etički (*ethical*)
- 10- ideološki (*ideological*)
- 11- psihološki (*psychological*)
- 12- povijesni (*historical*)

Analiza kodova obuhvaća *proksemijske odnose*, *kinezičke odnose* (mimika lica, gestikulacija, položaj glumca na pozornici, smjer, način i brzina njegova kretanja, prostorni odnos među glumcima), *paralingvističke crte* („svojstva izgovorene poruke - visina, jačina i boja govornikova glasa, tempo, intonacija, prateći zvuci poput smijeha, grcanja.“)¹¹⁹

Roland Barthes navodi pet osnovnih kodova: glas empirije (slijed narativnih radnji), glas istine (odgonetavanje enigme), glas osobe (semički kod: lica, mjesta, predmeti), glas nauke (kodovi kulture), glas simbola.¹²⁰

Glas empirije ili narativni kod odnosi se na one elemente koje stvaraju napetost i imaju

¹¹⁷ Više: De Marinis M, *La prospettiva postdrammatica: Novecento e oltre*, in "Dramma vs postdrammatico. Atti del Convegno Internazionale di Studi", Prove di drammaturgia, I, 2010.

¹¹⁸ Elam K, *The Semiotics of Theatre and Drama*. London i New York: Methuen, 1980, str.34-38.

¹¹⁹ Elam K, *The Semiotics of Theatre and Drama*. London i New York: Methuen, 1980, str.78.

¹²⁰ Vidi: Zaib S, Mashori G.M, *Five Codes of Barthes in Shahraz's Story A Pair of Jeans: A Post-Structural Analysis*, ELF Annual Research Journal 16, 2014, p.171-184.

dvostruku ulogu: prvo priznaju da će se nešto dogoditi, i drugo, drže gledatelja budnog u rješavanju napetosti i dobivanja odgovora na pitanje "kakva će biti reakcija određene radnje?"

Glas istine (odgonetavanje enigme) odnosi se na sve enigmatske, zagonetne i tajanstvene elemente koji gledatelja znatizeljno oslobađaju određenih misterija dobivanjem odgovora na pitanje "što se događa i zašto se događa te koja je prepreka?"¹²¹ Ovaj kod pomaže gledatelju da razumije i riješi zbunjujuće i nejasne scene.

Glas osobe (semički kod: lica, mjesta, predmeti) nazvan i konotativni kod¹²¹ odnosi se na one elemente koji mogu bolje razumjeti njihova sugestivna i konotativna značenja, naime, svi tekstovi obuhvaćaju određene "likove, mjesta i predmete" koji konotativno pomažu gledatelju u shvaćanju i razumijevanju.¹²²

Glas nauke (kodovi kulture) tiču se onih elemenata koji se odnose na fizičke, fiziološke, medicinske, psihološke, književne i povijesne osobine likova priče.¹²³

Glas simbola naziva se još i antitetičkim kodom,¹²⁴ dosta je sličan semantičkom kodu zbog čega zna doći do poteškoća za gledatelje. „Kôd se odnosi na antitetičke i kontrastne elemente“¹²⁵ kojima se dočarava stvarnost.

Patrice Pavis navodi četiri temeljna odnosa koje kazališni znak može ostvariti: semantički, referencijalni, sintaktički i pragmatički.¹²⁶

3.5.3. KOMUNIKACIJA IZMEĐU GLUMACA-LIKOVA NA SCENI

Dramski prostor obuhvaća prostor fikcije u kojem se odvija dramska radnja i prostor scene u kojem se određeni dramski prostor konkretizira za gledatelje. Za ukazivanje glumčevog odnosa spram pozornice važna je deiksa kao sredstvo kojim se ukazuje na točno određenu ulogu određivanja protagonista 'ja', adresata 'ti' i konteksta 'ovdje' te postavljanja komunikacijske situacije.¹²⁷ Deiksa "gradi 'most' između geste i govora"¹²⁸ te na taj način postavlja dramsku

¹²¹ Barry P, *Beginning theory: An introduction to literary and cultural theory* 2nded. Manchester: Manchester U P., 2002, p.151.

¹²² Eagleton T, *Literary theory: An introduction*. 2nd ed. Minnesota: U of Minnesota, 1996, p.120.

¹²³ Felluga D. (n.d.). Modules on Barthes II: On the five codes.

<http://www.cla.purdue.edu/english/theory/narratology/modules/barthescodes.html>, (01.12.2017.)

¹²⁴ Barthes R, S/Z. (R., Miller, Trans). London: Blackwell publishing ltd, 1974, p.19.

¹²⁵ Selden R, Widdowson R, & Brooker, P. (Eds) *A reader's guide to contemporary literary theory*. 5th ed. London: Pearson Longman, 2005, str.152.

¹²⁶ Keir E, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen London-New York, 1980, p.13.

¹²⁷ Elam K, *The Semiotics of Theatre and Drama*. London i New York: Methuen, 1980, str.72.

¹²⁸ Elam K, *The Semiotics of Theatre and Drama*. London i New York: Methuen, 1980, str.73.

riječ u scenski prostor.

Dramski odnos između likova obuhvaća dramske situacije i ne poznaje ništa izvan toga. Dramska situacija označava “skup okolnosti i prilika u kojima se tko/što nalazi; položaj, stanje.”¹²⁹ Definiciju dramske situacije Étienne Souriau temelji na:

- 1- *pozorišnom mikrokozmosu* odnosno svim dešavanjima na pozornici unutar scene „kutije“
- 2- *kazališnom makrokozmosu* koji obuhvaća sva prijašnja, prikazana i neprikazana događanja, sve što se istodobno događa izvan prikazanog prostora kao i sve što će se dogoditi poslije
- 3- *dramskoj/dramaturškoj funkciji*¹³⁰ koje se formiraju prema likovima, s napomenom da broj glavnih likova u drami nije jednak broju funkcija što znači da isti lik može na sebe primiti nekoliko funkcija.

Jedan dramski lik može biti nositelj samo jedne funkcije, ali može primiti na sebe i nekoliko funkcija, dok se jedna funkcija može rasporediti na nekoliko likova.

Kazališna predstava kao umjetnički čin temelji se na stvaranju značenja kroz interakciju likova koje glumci podražavaju, što publika doživljava kao međusobnu komunikaciju likova-glumaca na sceni. Čak i u situaciji kad je glumac-lik fizički sam na pozornici, on je i tada u određenom odnosu s drugim glumcem-likom. Lik će u interakciji s drugim likom iskazati svoj karakter, osjećaje, mišljenja.

Lik kao učesnik u komunikacijskom procesu s ulogom govornika i slušatelja, potrebno je da ima lingvističku, komunikacijsku i semiotičku kompetentnost. To podrazumijeva „poznavanje pragmatičnih pravila lingvističke interakcije, mogućnost korištenja jezika za određeni komunikacioni cilj, moć da proizvodi odgovarajuće iskaze prilagođene kontekstu, svijest o socijalnim i deiktičkim ulogama kao i vladanje nelingvističkim semiotičkim sistemima koji su uključeni u komunikacijski proces.“¹³¹

Nadalje, lik mora imati svijest i znanje o osobama, objektima i događajima na koje se govor odnosi te sposobnost da iste smjesti u dramski svijet. Određen socijalni status, koji mora posjedovati, omogućava mu kao govorniku imanje autoriteta za odgovarajućim govorom. Lik - govornik mora moći odrediti ulogu slušatelja i obrnuto, imati kapacitet stvoriti i locirati svijetove na koje se poziva u dijalogu.¹³²

¹²⁹ Hrvatski enciklopedijski rječnik, Zagreb, 2002, str.1192.

¹³⁰ Više: Souriau E, *Les Deux cent mille situations dramatiques*, Paris: Flammarion, 1950.

¹³¹ Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen & Co. Ltd. New York, 1980, str.84.

¹³² *Ibid.*

Razlog postojanja glumca kao dramskog lika i leži u njegovoj suigri na način da odgovara drugom liku unutar dramske igre. On drugom liku odgovara u skladu sa svojom ulogom koju tumači, a njegov odgovor mora biti takav da odgovara govoru njegovih partnera na sceni. Glumac tumači odnosno interpretira ulogu. Tumačenje možemo smatrati kao izvjestan način izlaganja. S druge strane, glumac je objekt pažnje drugog glumca, ali i cijele publike. Glumac mora u drugom glumcu imati partnera jer on je timski igrač i postoji samo ako ima partnera na sceni. Maksimalna pažnja i koncentracija, dosljednost, povjerenje, iskrenost, samo su neke od karakteristika koje glumac treba imati u odnosu na drugog glumca na pozornici.¹³³

3.5.4. KOMUNIKACIJA IZMEĐU GLUMACA I PUBLIKE

*Gledalac ili šire uzeto, primalac,
temeljni je, jedini i najbitniji razlog postojanja svakog pozorišta.*

Henrik Tomáševski, Pozorište pantomime

Prema Rolandu Barthesu teatar je jedna kibernetička mašina koja šalje hrpu poruka već samim otvaranjem zastora i samim početkom predstave.¹³⁴ Početkom komunikacije na pozornici, odašilju se poruke u vidu riječi, gesta i pokreta kao promijenjivih poruka, ali i scenografije, poruke koju možemo smatrati nepromijenjivom. Svi znakovi u obliku poruke odaslani s pozornice koji se mogu čuti, vidjeti, uočiti, koji imaju prostornu i vremensku dimenziju, svi su oni u funkciji kazališne predstave.

Da bi poslani znakovi s pozornice, kao takvi, bili i primljeni u publici, treba poći od opće pretpostavke da recipijent (gledatelj) treba raspolagati minimalnom kompetencijom kazališnih kodova kao sustava i kao norme. Nadalje, poznavanje semiotičkog sustava predstavlja *conditio sine qua non* značenja i određenog, na kraju, smisla.

Temeljna karakteristika teatra ogleđa se u prisustvu publike. Specifična publika, koja predstavlja jednu zajednicu, karakterizira i određenu kazališnu predstavu. Publika (ital. *pubblico*, engl. *audience*; fr. *public*, njem. *publikum*) obuhvaća manju ili veću grupu ljudi koja prati predstavu, emisiju, koncert, umjetničko djelo, takmičenje, neku sportsku utakmicu,

¹³³ Više: Jevtović V, *Uzbudljivo pozorište*, Beograd, 1997.

¹³⁴ Više: Brecht B, *Dijalektika u teatru*, Beograd, 1966.

međutim ponekad publika može biti i samo jedna osoba, ona je konzument određenog događaja.¹³⁵

Publiku ne možemo doživljavati kao skup pojedinaca koji su se slučajno našli u isto vrijeme na istom mjestu s istim ciljem. Publika je jedna cjelina s jednom dušom, to je ličnost za sebe koja mora biti na taj način i posmatrana. Publika je konstitutivni dio svakog kazališnog događaja.¹³⁶ Potreba za publikom je jedina stvar koja je zajednička svim formama teatra.¹³⁷

Peter Handke, obraćajući se publici, daje im do znanja tko su i što su oni u suštini:

*„Vi sedite u redovima. Vi ste šablon. Vi sedite u izvesnom poretku. Vaša lica gledaju u izvesnom smeru. Vi sedite jednako udaljeni jedan od drugoga. Vi ste auditorijum. Vi sačinjavate celinu. Vi ste slušateljstvo koje sa nalazi u gledalistu.“*¹³⁸

Drama bez publike nema nikakvog smisla, publika je ta koja čini kazalište, ona je masovni gledatelj. Vijek trajanja kazališnog komada ovisit će upravo o (ne)uspjehu postignutom kod publike. Određeni komadi opstaju jer progovaraju o aktualnim temama sadašnjeg života u kojem se publika pronalazi i identificira sa sobom. Publika ne stoji u teatru, ona sjedi, ona početkom predstave počinje gubiti osobine pojedinog gledatelja, stapa se u jednu cjelinu, postaje jedan gledatelj. Glumci kažu publici:

*„Vi ne stojite. Vi koristite vaša sedišta. Vi sedite. Budući da vaša sedišta sačinjavaju shemu, sačinjavate i vi shemu. Mesta za stajanje ne postoje. Uživanje u umetnosti je delotvornije za ljude koji sede, nego za ljude koji stoje. Zbog toga vi sedite. Vi gubite vaše osobine. Vi gubite obeležja po kojima se međusobno razlikujete. Vi postajete celina. Vi postajete shema. Vi postajete jedno. Vi gubite vašu samosvest. Vi postajete gledaoci. Vi postajete slušaoci. Vi postajete apatični. Vi postajete oči i uši. Vi zaboravljate gledati na sat. Vi se zaboravljate.“*¹³⁹

Stanislavski u potpunosti odvajava glumca od publike i čini sve kako bi se svidio publici i pridobio njihov interes na način da poništava realni život glumca te time zastupa tezu o čistoj pokornosti glumca publici. Glumac se mora potpuno predati svojoj ulozi i radnjama, ne smije misliti na publiku, treba se ponašati kao da publika ne postoji. Na taj način će se njegova uloga sama odigrati pred publikom, a svoje emocije lika treba, kroz radnju, prenijeti publici. Nadalje, smatra da glumac ne smije s publikom uspostavljati neposredan odnos, međutim nužno je da taj odnos bude posredan: „Teškoća i izuzetnost našeg scenskog uspostavljanja odnosa i sastoji se u tome što se taj odnos istovremeno uspostavlja s partnerom i s gledaocem. S onim prvim

¹³⁵ Peričić V, *Višejezični rečnik muzičkih termina*, Beograd, SANU, 1985, II izd. SANU - Zavod za udžbenike i nastavna sredstva - Univerzitet umetnosti, 1997, str.608.

¹³⁶ Batušić N, *Uvod u teatrologiju*, Zagreb, 1991, str.195.

¹³⁷ Brook P, *Prazan prostor*, Beograd, 1995, str.146.

¹³⁸ Handke P, *Psovanje publike*, 1966.

¹³⁹ *Ibid.*

neposredno i svesno, a s drugim posredno, preko partnera i nesvesno.¹⁴⁰

Prema Stanislavskom, gledatelj je nehотиčni svjedok i učesnik u stvaralaštvu, utopljen u dubinu života na pozornici u koji vjeruje.¹⁴¹ Publika se između sebe ne vidi niti ostvaruje ikakav kontakt jer je pod dojmom dešavanja i odigravanja „neke druge dramske priče“ na pozornici. Glumci ne silaze s pozornice, ne idu ka gledatelju, ali čine sve kako bi pridobili njegovu pažnju i kako bi ga zaineresirali za priču i radnju na pozornici. Upravo je Stanislavski zahtijevao da se postavi *rampa* između glumaca na pozornici i publike u gledalištu te da se poštuje pozorišna predstava u cijelini. Publika dramskog teatra, kojoj se glumci obraćaju u klasičnom dramskom teatru u kojem komad počinje podizanjem zastora, opisana je sljedećim riječima:

„Vi ste umukli. Vi ste čuli zatvaranje vrata. Vi ste zurili u zavesu. Vi ste čekali. Vi ste postali ukočeni. Vi se niste više pomicali, ali se zavesa zato počela pokretati. Vi ste čuli potezanje zavesu. Ona je oslobodila pozornicu pred vašim očima. Sve je bilo kao uvek. Vi niste bili razočarani u svojim očekivanjima. Vi ste bili spremni. Vi ste se zavalili u svoja sedišta. Igra je mogla početi. Vi ste i inače bili spremni. Vi ste bili uvežbani. Vi ste spoznali. Vi ste pratili. Vi ste sledili. Vi ste dozvolili da se događa. Vi ste dozvolili da se ovde gore nešto dogodi što se već odavno dogodilo. Vi ste posmatrali prošlost koja je u dijalozima i monolozima predočavala neku sadašnjost. Vi ste dozvolili da vas stave pred gotove činjenice. Vi ste dali da vas zarobe. Vi ste dozvolili da vas opčine. Vi ste zaboravili gde ste. Vi ste zaboravili na vreme. Vi ste postali kruti. I vi ste ostali kruti. Vi se niste pomicali. Vi niste delali. Vi niste čak ni krenuli napred da bolje vidite. Vi niste sledili prirodni nagon.“¹⁴²

Cjelokupna djelatnost glumca usmjerena je ka ostvarenju njegova umjetničkog djela koje je posvećeno javnosti odnosno publici. Ukoliko nema publike, nema ni umjetničkog djela glumca u teatru. Gluma kao umjetnost u teatru *nastaje i traje* s pojavljivanjem i prisustvovanjem publike.

Kako najjednostavnije objasniti i definirati odnos između glumaca na pozornici i publike u gledalištu? U tom kontekstu valja sagledati i odnos umjetnika i njegovog djela u drugim umjetničkim granama poput slikarstva, kiparstva ili glazbene umjetnosti. U umjetnosti slikarstva, slika označava umjetničko djelo njegova umjetnika, slikara. To njegovo umjetničko djelo, slika, postoji i kad nema publike. U umjetnosti kiparstva, skulptura označava umjetničko djelo kipara. Njegova skulptura, također, postoji i kad nema publike. I slika i skulptura, jednom napravljene, postoje trajno, postoje unatoč nepostojanju publike. Isto, možemo reći i za glazbenu umjetnost. Određena glazbena kompozicija kao umjetničko djelo njegova glazbenika, jednom napisana i uglazbljena, postoji i traje vječno. Za glazbenu kompoziciju, isto tako, kao i

¹⁴⁰ Stanislavski, K.S, *Sistem*, Beograd, 1982, str.234.

¹⁴¹ *Ibid.* str.187.

¹⁴² Handke P, *Psovanje publike*, 1966.

za sliku i skulpturu, publika nije esencijalni uvjet njihova postojanja.

Nesporno je da je odnos između umjetničkog djela koje stvara glumac i njegove prisutne publike jedan vrlo specifičan odnos koji, kao takav, ne nalazimo niti u jednoj drugoj umjetničkoj grani. Jedini takav odnos ostvaruje se upravo u umjetnosti glume. Kazališna predstava kao umjetničko djelo njezinih umjetnika ne postoji bez publike, stoga i gluma kao umjetnost ne postoji ako tu umjetnost nitko ne gleda.

Valjalo bi razmotriti i pojasniti i sljedeću situaciju. Uzmimo za primjer spomenutu umjetnost slikarstva. Slikar koji će okupiti publiku, stati pred tu publiku, razapeti platno, izvaditi boje i početi slikati, dakle, početi stvarati svoje umjetničko djelo, takav slikar proširuje područje svog djelovanja, on ulazi u domenu teatra. Dakle, prisustvom publike, njegova izrada umjetničkog djela dobila je sasvim jedno drugo značenje. Suština razlike između izrade njegova umjetničkog djela, od uobičajenog, je u prisustvu publike.

Tko je zapravo publika, gledatelji koji dolaze u teatar? Publika dolazi u teatar u točno zakazano vrijeme kako bi pogledala predstavu u kojoj je sve unaprijed izrežirano i dogovoreno, od samog početka do kraja. Glumci su publici pojasnili samo značenje pojma publika, rekli su im tko su zapravo oni:

„Vi ovde niste pojedinačno. Vi ovde nemate neke posebne osobenosti. Vi ovde nemate neke posebne fizionomije. Vi ovde niste individuum. Vi nemate karakteristike. Vi nemate sudbine. Vi nemate istoriju. Vi nemate prošlosti. Vi niste obeleženi. Vi imate ovde teatarsko iskustvo. Vi imate izvesno nešto. Vi ste posetioci kazališta. Vi niste zanimljivi zbog vaših osobina. Vi ste zanimljiviji s vašim osobinama posetioca kazališta. Vi sačinjavate ovde kao postiooci kazališta neku shemu. Vi niste ličnosti. Vi niste jednina. Vi ste množina osoba. Vaša lica gledaju u jednom smeru. Vi ste istrenirani. Vaše uši čuju isto. Vi ste jedan događaj.“¹⁴³

Glumci su nadalje publici rekli da su oni uzorak koji se ponaša na isti način i koja sve čini na identičan način:

„Vi ste ornament. Vi ste uzorak. Vi imate obeležja koja ovde svi imaju. Vi imate zajednicka obeležja. Vi ste vrsta. Vi sačinjavate uzorak. Vi činite isto. Vi gledate u jednom smeru. Vi ne ustajete i ne gledate u različitim smerovima. Vi ste uzorak i vi imate uzorak.“¹⁴⁴

U teatru se susreću glumci i publika, zajedno provode unaprijed predviđeno vrijeme. Skupa čine jednu cijelinu, a dijeli ih samo kazališna rampa. U dramskom teatru podizanje i spuštanje zavjese, ima određeno značenje za publiku. Glumci gledateljima kažu:

„Vi gledate i bivate gledani. Na taj način sačinjavamo mi i vi postepeno jednu celinu. Umesto vi mogli bismo uz izvesne pretpostavke takođe reći i mi. Mi se nalazimo pod istim krovom. Mi smo zatvoreno društvo. Vi ste

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ Ibid.

*teatarsko društvo. Vi prisustvujete. Vi gledate. Vi zurite. Ako je zavesa spuštena, hvata vas postepeno strah od prostora.*¹⁴⁵

Da bi glumca publika sa zanimanjem gledala i pratila, glumac mora poći od mogućeg viđenja publike i postati, prije svega, jedan njihov potencijalni gledatelj, drugim riječima, glumac treba već prilikom početka rada na ulozi, sve sagledati očima publike.¹⁴⁶

Publika je cijelim svojim bićem fokusirana na glumce i njihova zbivanja na pozornici, dok su glumci upućeni na sebe i svoju radnju, ali svjesni da je publika tu i da prati svaku njihovu izgovorenu riječ, učinjen i neučinjen pokret koji treba da dopre do publike, a da ga ona čuje i vidi, i na kraju, da ga razumije. Možemo to posmatrati na odnosu akcije i reakcije, akcija se dešava na pozornici i na temelju učinjene akcije, dolazi reakcija iz publike pod uvjetom da učinjena akcija na pozornici prijeđe kazališnu rampu, rampu koja dijeli prostor između glumaca i gledatelja, i dopre do publike. Tada je tek uspostavljen kontakt između glumaca i publike.

Gledatelji u publici, gledanjem i slušanjem stvaraju svoje vlastite misli, oni dišu kao jedna cjelina, stoga, glumci im kažu:

*„Vaše su misli slobodne. Vi stvarate vaše vlastite misli. Vi nas gledate kako govorimo i vi nas slušate kako govorimo. Vaše disanje postaje međusobno slično. Vaši dahovi prilagođavaju se dahovima koje mi govorimo. Vi dišete kako mi govorimo. Vi i mi sačinjavamo postepeno jednu celinu.*¹⁴⁷

Prema Branku Gavelli, gledatelj je, posmatrajući kazališni komad, „pobrisao svoje vlastite oćute, a primio u sebe glumčeve.“¹⁴⁸ Ti novi izazvani oćuti kod gledatelja nastali su pod utjecajem glumca koji je u njemu probudio nove predodžbe, nove slike, nove organske doživljaje.

Glumačka umjetnost prema Franz Langu, označava doličnu podatnost čitavog tijela i glasa glumca koja u svojoj ukupnosti može pobuditi afekte.¹⁴⁹ Publika će te afekte jače osjetiti ako je glumački izražaj snažniji. Glumac djeluje putem akcije i deklamacije, akcija se odnosi na gestu koja djeluje kod publike na osjetila vida, dok deklamacija pripada glasu i djeluje kod publike na osjetila sluha. Naime, ukoliko navedene dvije vrste afekata djeluju istovremeno, kod publike se pojačava sveukupni dojam.

Da bi se uopće uspostavio kontakt između glumca i publike, trebaju se ostvariti određeni uvjeti. Glumac samom pojavom na pozornici ulazi u proces stvaranja značenja koje nastaje u

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ Gavella B, *Teorija glume, Od materijala do ličnosti*, Zagreb, 2005, str.196.

¹⁴⁷ Handke P, *Psovanje publike*, 1966.

¹⁴⁸ Gavella B, *Teorija glume, Od materijala do ličnosti*, Zagreb, 2005, str.130.

¹⁴⁹ Lang P. F, *Dissertatio de actione scenica*, prijevod Alexander Rudin, 1975, str.163.

interakciji sa svim drugim znakovima. U dramskom teatru nema direktne komunikacije između glumaca i publike, već možemo govoriti o komunikaciji na nivou glumac-lik-kontekst (drugi likovi i kontekst)-publika. Publika dešifrira čitav niz signala koji se stvaraju na sceni, glumačku igru, govor, tekst, prostor scene, geste, svjetlo, muziku, scenografiju, kostime.

Kako navodi Ubersfeld, nije nimalo lako dokučiti funkciju znakova koje glumac proizvodi, naime, on je istodobno i proizvođač i proizvod na području znakova, on je slikar i njegov kist, on je kipar i njegovo djelo, on je sve u jednom, može se reći, on je sjecište svih paradoksa.¹⁵⁰ U teatru je „svaki znak - znak znaka, a ne materijalne stvari.“¹⁵¹ U navedenom se mogu složiti, međutim ne slažem se s njezinim stajalištem prema kojem smatra kako ponašanje publike nije odraz glumčevog rada na pozornici.¹⁵²

Sastavljena od više jedinki, publika sluša i čuje svakog pojedinog gledatelja što dovodi do jedne složene interakcije u kazalištu jer svaku poruku koju gledatelj primi s pozornice on ju razmjenjuje s ostalim dijelom publike, drugim gledateljima. Na neki način, gledatelj sudjeluje u predstavi i može se reći da ju, jednim dijelom, i stvara. Gledatelj sklapa priču i radnju predstave, povezuje likove i odnose među njima, stvara i oblikuje svoje viđenje predstave, na način da se, s jedne strane, s predstavom identificira, ali i s druge strane, da se od nje distancira.

Prema Francu Ruffiniju, komunikacija u teatru temeljena je samo na uzajamnom poznavanju kodova i pošiljatelja i gledatelja. On smatra kako nije nužna njihova podudarnost, niti primatelji moraju prevesti poruku pošiljatelja. Nadalje, smatra da nije potrebno da se takva dvostrana komunikacija vodi kroz isti kanal.¹⁵³

Treba vidjeti što je sve potrebno da bi se komunikacija između glumaca i publike ostvarila s obzirom da sve, u početku, leži na glumcu, on je mjesto odašiljanja svih mogućih znakova. Nije isto igrati li glumci za petstotina gledatelja ili igrati za dvadeset, igrati li komediju ili tragediju, igrati li u kazališnoj kući ili negdje na otvorenom, igrati li dramski tekst ili izvode performans. Dakle, postavlja se pitanje stvaranja znakova u određenoj predstavi, njihova značenja, slanja s pozornice, i primanja od strane publike.

Na samom kraju predstave, prema ostvarenom aplauzu publike, dobivamo odgovor na pitanje na koji je način publika primila predstavu. Tada ćemo i vidjeti je li ostvaren kontakt između glumaca i gledatelja te u kojoj mjeri je ta razmjena uspjela. Posljednji doticaj komunikacije s publikom je na samom kraju predstave, na poklonu glumaca. Gledano kroz

¹⁵⁰ Ubersfeld A, *Škola za gledatelja, IV Glumčev rad*, 1981, str.165.

¹⁵¹ Više vidi: Bogatirjev Pjotr G, *Kostim kao znak*, 1936, i *Kazališni znakovi*, 1930.

¹⁵² Više: Ubersfeld A, *Čitanje pozorišta*, Beograd, 1982.

¹⁵³ Brecht B, *Dijalektika u teatru*, Beograd, 1966, str.263.

povijest, u vrijeme Shakespearea, glumci su čekali da ih se pozove na dvor, nakon čega su bili nagrađeni punom *kesom*, od čega su mogli da žive i do mjesec dana.¹⁵⁴ Prema *Hamletu*, najbitnije na kraju predstave je produžiti aplauz publike kako bi se dobio dojam oduševljenja gledatelja predstavom, a sami glumci treba da budu, iznenađeni tolikim aplauzom i neočekivanim uspjehom predstave kod publike. Nasuprot tome, prema *Grotovskom*, na kraju predstave morala je biti tišina koja bi pojačavala samo djelovanje predstave.¹⁵⁵

Ukoliko je predstava bila igrana samo za jednog gledatelja u publici, glumci nikada nisu znali da li će tu predstavu odigrati do kraja. Znalo se dogoditi da glumci samo konkretne scene vraćaju po nekoliko puta ako su se one dotičnom gledatelju jako svidjele. Takav primjer imamo s glumcima Joakima Vujića koji su igrali predstave pred knezom Milošem Obrenovićem.¹⁵⁶

Publika se s namjerom prisustvovanja i gledanja predstave uputila ka teatru, svaki pojedini gledatelj pripremio se na odlazak u teatar, obukao se kako dolikuje gledatelju teatra, poštovao je određene kulturne kodove i običaje koji se vežu za teatar. Kupili su ulaznice, s pozitivnom energijom ušli u gledalište očekujući da će vidjeti i doživjeti predstavu, prije čega su se raspitali o predstavi. Glumci im kažu:

„Pre nego što ste došli ovamo preduzeli ste mere opreza. Vi ste došli ovamo s nekim predstavama. Vi ste otišli u teatar. Vi ste se pripremili na to da idete u teatar. Vi ste nešto očekivali. Vaše su misli pretekle vreme. Vi ste sebi nešto predočili. Vi ste se pripremili na nešto. Vi ste se pripremili da nečemu prisustvujete. Vi ste se pripremili da zauzmete mesto, da sedite na plaćenom mestu i nečemu prisustvujete. Možda ste nešto čuli o ovom komadu ovde. Vi ste, dakle, preduzeli mere opreza i pripremili se na nešto. Vi se niste opredelili. Vi ste bili spremni da sedite i da vam se nesto pruži.“¹⁵⁷

Na kraju ovog poglavlja, značajnim se nameće za spomenuti, kako niti jedna predstava neće biti i ne može biti na potpuno identičan način prihvaćena kod publike, jer naime, svaka je pojedina izvedba za sebe neponovljiva i jedinstvena.

¹⁵⁴ Više: Jevtović V, *Uzbudljivo pozorište*, Beograd, 1997.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ Handke P, *Psovanje publike*, 1966.

4. GLUMA U DRAMSKOM TEATRU

4.1. POJAM I NASTANAK GLUME U DRAMSKOM TEATRU

*Pozorište je jedan od najgenioznijih čovekovih kompromisa sa samim sobom.
U njemu on izvodi i zabavlja druge, pravi se važan i zabavlja sebe,
a opet ono je jedan od najmoćnijih instrumenata za istraživanje
i pokušaj da shvati samoga sebe, svet u kome živi,
i svoje mesto u tome svetu.*

Ronald Harvud: Istorija pozorišta

Prema Branku Gavelli, gluma je jedna vrsta suigre između glumca i gledatelja, pri čemu glumčeva osobnost dramsku riječ pretvara u govorenu radnju.¹⁵⁸ Gluma nije *Schauspiel* nego *Mitspiel*, gluma je odabiranje i pojačavanje organskih psihofizičkih rezonanca čovječjeg doživljavanja koje, preneseno putem optičkih i akustičnih, izaziva u gledateljima psihofizičke pojave koje postaju nosiocima naročitog osjećajnog doživljavanja.¹⁵⁹ Ovakva definicija temelji se na činjenici da publika glumca ne doživljava samim gledanjem i samim slušanjem, već naprotiv, u gledateljima se paralelno s glumčevom akcijom bude svi oni organski elementi koji prate njegove akcije na pozornici. U skladu s navedenim, možemo reći da je i glavna svrha i sam cilj glumačkog djelovanja probuditi najorganskije i najvitalnije funkcije u ljudima koji se mogu označiti trenutnom publikom.

Namjera glume nije u pokazivanju tehnika, izražajnih, lijepih i deformiranih lica, različitih tonova govora. To su samo sredstva kojima se glumac služi. Svrha glume je timska akcija koja predstavlja određeni znak za publiku.

Gledatelj dramskog teatra kaže:

“Da, to sam i ja već osjećao. Takav sam ja. To je prirodno. To će uvijek biti tako. Potresa me patnja ovog čovjeka jer za njega nema izlaza. To je velika umjetnost, tu je sve samo po sebi razumljivo. Plačem sa zaplakanim, smijem se s nasmijanim.”¹⁶⁰

Pojam glume obuhvaća čitav proces traganja unutar sebe, po svojim osjećajima, percepcijama, razmišljanjima, strepnjama, strahovima, iskustvima, ali isto tako, u istoj mjeri, i van sebe, po tuđim iskustvima.¹⁶¹ Gluma je psihički proces djelovanja pojedinca na vlastite karakterne osobine, suština glume je potisnuti sebe da bismo mogli postati neko drugi.

¹⁵⁸ Gavella B, *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=6673>, (15.12.2015.)

¹⁵⁹ Gavella B, *Teorija glume, Od materijala do ličnosti*, Zagreb, 2005, str. 39.

¹⁶⁰ Selenić S, *Dramski pravci XX veka*, Umetnička akademija, Beograd, 1971, str.85.

¹⁶¹ Reč gluma: prasl. *glumъ: šala (rus. glum, polj. głum), lit. glaudus: razbibriga ← ie. *ghlew (dh)- (grč. khleúē: šala, stisland. glaur: bučno veselje), Dostupno na: Hrvatski jezični portal, http://hjp.novi-liber.hr/index.php?show=search_by_id&id=fFZmXBI%3D, (05.12.2015.)

Gluma nastaje interakcijom unutar semantičkog polja – prostora koji je semantiziran. To bi značilo da se određeno ponašanje u za to određenom prostoru percipira kao gluma. Gluma je i socijalni čin, jer se prostor percipira kao prostor igre (glume).

Drama kao umjetničko djelo ne postoji sve do svoje scenske realizacije.¹⁶²

Početak nastanka glume kao dramske umjetnosti, a time i teatra, pripisuje se Tespisu, piscu i prvom glumcu. Pizistrat je u Ateni, 534. godine prije nove ere, u čast Bogu Dionizu,¹⁶³ organizirao svečanosti na kojima se, prema predanju, pojavljuje Tespis te započinje dijalog sa članovima kora.¹⁶⁴ Tako stupa u dijalog koji označava početak dramske umjetnosti. Tad još nije bilo govora o poistovjećivanju s licem koje igra. Tespis ukida grubo ličenje lica svojih koreuta i na mjesto njih uvodi masku, napravljenu od tkanine prelivene gipsom. Tako se recitator preobrazio u glumca.¹⁶⁵

Pojam i postanak drame veže se za Eshila (525-456. god.st.e.) koji uvodi još jednog glumca, deuteragonista, drugog glumca i čitavu igru širi na dijalog i sukob između ta dva lika, točnije, više likova koja ta dva glumca igraju.

Sofoklo (495-406. god.st.e), je zaslužan za nastanak tragedije,¹⁶⁶ uvodi tritagonista, trećeg glumca, čime pojačava komunikaciju između glumaca i likova koje ti glumci igraju. Njihova se važnost ističe u snazi koju su demonstrirali na pozornici, jer je glumac imao zadaću prikazati više likova. Međutim, likovi nisu više direktno pod vladavinom bogova, već donose i osobne odluke, *likovi postaju vidljivi čisti karakteri*. Tako se razvija otpor i nastaje dramski sukob. Glavnu i najtežu ulogu, izvodio je glumac protagonist, koji igra prvi. Prema Aristotelu, Sofoklova *Elektra* i *Car Edip* eklatantni su primjeri teorije o jedinstvu vremena, mjesta i radnje u dramskom teatru. Stvarno vrijeme i vrijeme u teatru identično, dok se radnja, u kojoj postoji samo jedan zaplet, dešava na jednom mjestu.

Muškarci su igrali i ženske osobe (likove), pojavljivali su se kao ogromne lutke kako bi dočarali junake koji su „više naravi“ od običnog čovjeka. Maska (krinka), bila je od presudnog značaja jer je doprinosila povećanju glumca, ali je i davala mogućnost glumcu da „ubije“ svoju

¹⁶² Slawinska I, *Aspekti semiotike teatra*, preveo Kulenović Tvrtko, Polja, Novi Sad, 1980, br.260, str.312.

¹⁶³ Dioniz poznat (u grčkoj i u rimskoj mitologiji) i kao Bakho (lat. Bacchus), Bah, Bak.

¹⁶⁴ Više: Jevtović V, *Uzbuđljivo pozorište*, Beograd, 1997.

Starogrčko kazalište, *antička grčka drama*, je naziv za formiranu kazališnu kulturu koja je bila aktualna na teritoriju Stare Grčke od 550. do 220. pr.Kr., s prijestolnicom u Ateni. Kazalište je nastalo iz rituala u čast grčkog boga vina Dioniza. Kao nusprodukt štovanja kulta boga Dioniza, razvija se u Ateni drama u svoja tri primarna oblika: satirska pjesma, tragedija i komedija. To je razdoblje u kojem teatar proživljava značajan literarni procvat, ali i punu afirmaciju kroz poistovjećivanje s polisom.

¹⁶⁵ Pignarre R, *Povijest kazališta*, Zagreb, 1970, str.18.

¹⁶⁶ Naziv dolazi od riječi *tragos* „jarac“ i riječi *ode* „pjesma“ s obzirom da su koreuti bili ogrnuti kožom jarca.

osobnost, dok je publici, već pri prvoj pojavi likova na sceni, bilo jasno tko je tko.

Glavna zadaća grčke drame bila je da izazove izražene utiske. Aristotel¹⁶⁷ navodi da je cijela poezija oponašanje ili mimeza, a da je tragedija vrhunski oblik cjelokupne poezije.¹⁶⁸

I u Rimu su muškarci igrali ženske uloge, glumac je mogao igrati više uloga, ali se razlikovao *actor primarium partium* koji je bio nositelj glavnih uloga. Glumci su i nadalje nosili krinke. U tragedijama su imali *koturne*, a u komediji glumačke postole komičara, dok su u *mimu* nastupali bosu.¹⁶⁹ *Glumcu je kostim označavao ulogu*, tako se vojnik pojavljivao s plaštom i mačem, seljak u kabanici i krznu, svodnik u crnoj tunici, parazit sa smotanim ogrtačem, čovjek iz naroda u zobuncu, lukavi sluga u bijeloj tunici,¹⁷⁰ što je publici bio znak raspoznavanja i označavanja o kojem se i kakvom liku radi.

U srednjem vijeku drama se odvijala u dijaloškom obliku između svećenika koji služi misu i njegovih pomoćnika.¹⁷¹ Obredna drama sadržavala je osobu koja tumači tekst, a bila je označena odijelom i maskom kao lik dramskog teksta.¹⁷² Prikazivanje priče na glumački način koji uključuje dramske sastavnice razlikuje liturgijsku dramu od crkvenog obreda. Gledatelj se nalazi u istoj poziciji kao i osoba u crkvi za vrijeme služenja obreda, dok je vrijeme prikazivanja striktno vezano za vrijeme trajanja obreda. Događaji koji su se odigravali u vremenski udaljenim mjestima *označavali su se* polaganim hodom, koji je simbolizirao protok vremena.¹⁷³ Takav hod je mimetički i simboličan, označava protok vremena i postojanje udaljenosti između točke A i točke B. Mimika lica kao i sam položaj tijela čine blagi, osnovni i usporeni pokreti, primjerice, glava blago nagnuta, ruke sklopljene na prsima ili jedna ruka nekoliko centimetara odmaknuta od tijela. Na ovom osnovnom držanju i pokretu baziran je cjelokupni glumački pokret.¹⁷⁴ U Metz, 1486. godine, stupa prva žena na mjesto glumice u ulozi svete Katarine,¹⁷⁵ što očigledno, najavljuje skori ulazak žena na pozornicu, a koji se će zbiti tek u doba talijanske renesanse.

Engleska je u doba romantizma bila zemlja drame. Shakespeareov *Globe Theatre* naslijedio je dramaturgiju iz antike, pet činova, simetriju likova i stalne likove. Govor glumaca bio je energičan i dramatičan. Što se tiče kostima, za komediju je bilo potrebno svakodnevno

¹⁶⁷ Aristotel, *O pjesničkom umijeću*, Zagreb, 2005, str.10.

¹⁶⁸ Aristotel, *Poetika*, Zagreb, 1912, str.15. Vidi i: Lessing G.E, *Hamburška dramaturgija*, Zagreb, 1950, str. 373.

¹⁶⁹ D'Amico S, *Povijest dramskog teatra*, Zagreb, 1972, str.72.

¹⁷⁰ *Ibid.* Str.73.

¹⁷¹ *Ibid.* Str.91.

¹⁷² Demović M, *Obredna drama u srednjovjekovnim liturgijsko-glazbenim kodeksima u Hrvatskoj*, u: DHK Srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište, Split, 1985, str. 244.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ D'Amico S, *Povijest dramskog teatra*, Zagreb, 1972, str.97.

građansko odijelo, a za tragediju imitacija antičke odjeće. Dramsko djelo nosilo je predstavu i ono predstavlja bitan element kazališnog čina u renesansi.¹⁷⁶

Kazališni čin u doba baroka imao je zadatak da svojom teatralnošću i efektivnošću scenskih i tehničkih rješenja zainteresira publiku. Fokus je bio na vizualnom, a ne na literarnom elementu. Ograničenost tipa uloga koje glumac može igrati javlja se s obzirom na ograničenost kulisa barokne pozornice, unatoč raznovrsnim ulogama i njihovim kostimima.

Umjetnikova je zadaća u doba klasicizma oponašati prirodu, što je za klasicista kao umjetnika značilo prikaz čovjeka kao moralnog bića.¹⁷⁷ Umjetnik treba prikazati one prosječne i općeljudske osobine čovjeka te izbjegavati neke posebne i specifične karakteristike ili obilježja. Iznimno se zahtijevalo poštivanje načela jedinstva radnje, vremena i mjesta, a strogo je propisano što dolikuje prikazivanju na sceni. Drama predstavlja primjer racionalne drame, ona zahtijeva jasnoću ideja i motivaciju temeljenu na razumu, u drami je sadržana pouka za gledatelja. Ona osuđuje zlo i porok, a hvali vrline i pobjedu dužnosti nad strašću.¹⁷⁸

Karakteristične teme, svog junaka, vlastiti stil, estetiku i teoretičare ima romantizam. Na mjesto klasicističkog *razuma*, u romantizmu dolazi do izražaja *duša*, a na mjesto načela *oponašanja* postavlja se načelo *originalnosti* stvaranja. U romantičkim uprizorenjima se često javljaju humanizirani krajolici koji zadivljuju poetičnom ljepotom ili nemirnom i neobičnom divljinom, prirodne pojave, tako da *krajolik na pozornici postaje glavno oruđe izražavanja umjetnika*. U Njemačkoj se otpor klasicizmu osjeća već u pokretu mladih *Sturm und Drang* (*oluja i nagon*), kojim se traži oslobođenje od *tradicionalne dramaturgije*, naročito antičke, kao i nepriznavanje bilo kakvih škola i poetika.¹⁷⁹

Realizam označava svaku umjetnost koja inzistira na uvjerljivom odnosu prema stvarnom, realnom, stvara predodžbu "zbilje" onakva kakva ona jest.¹⁸⁰ Interesna sfera je realistička *pripovjedna proza oblikovanja karaktera*, koji nisu više površni, već se tvore od niza različitih osobina. Likovi se kroz tekst razvijaju i mijenjaju. Prikazuje se unutrašnji život likova, koji su socijalno, psihološki i intelektualno motivirani. Tako formirani likovi psihološki su jedinstvenog karaktera, ali ih ponajviše motivira njihova socijalna, odnosno društvena pripadnost.¹⁸¹ Bitna karakteristika realizma je sklonost opisivanju *vanjskog izgleda karaktera*,

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ Pokret u europskoj kulturi od sredine 17. do druge polovice 18. stoljeća, označava osvrta na grčku i rimsku antiku.

¹⁷⁸ Pavlović C, *Alfierijska Merope u Splitu 18???. godine*, Adrias zbornik radova Zavoda za znanstveni i umjetnički rad Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Splitu, No.18 Veljača 2013, str.165-182.

¹⁷⁹ Pederin I, *Uloga njemačke književnosti u borbama starih i mladih u "Viencu"*, Zadar, 2005.

¹⁸⁰ Šicel M, *Polemike o realizmu i naturalizmu u hrvatskoj književnosti*, Zagreb, str. 5-17.

¹⁸¹ Žigo I.R, *Recepcija sovjetskoga teatra u riječkoj kazališnoj povijesti*, Rijeka, 2012, str. 445-458.

prostora, unutrašnjosti prostora, gradskih i seoskih krajolika koji su često u službi metaforičke karakterizacije lika. Glumci u doba realizma *nemaju za cilj puko podražavanje* i takvo prikazivanje stvarnosti. Oni kazalištu pridaju novu funkciju, a to je spoznaja samih odnosa u društvu. Dovodeći u međudnose likove koji su socijalno - psihološki motivirani, glumci podvrgavaju analizi posebne tipove društvenog ponašanja. Gledatelj tako dobiva spoznaju o društvenim odnosima.¹⁸² Načela su: kritičnost, tipičnost i objektivnost,¹⁸³ tako da služi kao kritika društvenih problema upozoravajući na probleme, potencijalno nudeći rješenja. Značajan je po tome što ima svoje tipične likove, jedan opisani lik ima sve odlike i karakterne osobine skupine kojoj pripada pa će se tako *prikazavši jedan lik, prikazati čitava skupina takvih ljudi* kojoj ova jedinka pripada.

4.2. POJAM DRAMSKOG TEATRA

Dramski teatar je teatar koji počiva na dramskom tekstu i dramskim licima ili karakterima. Apsolutna prevlast teksta, uz narativni i misaoni totalitet, odrednica je dramskog teatra, literarnog teatra baziranog na zadanoj formi. U većini slučajeva, na početku komada, u uvodu te nastavno u ekspoziciji, upoznajemo se s likovima i okolnostima radnje koja nas polako vodi prema dramskom sukobu ili zapletu komada te ka vrhuncu, kulminaciji same dramske priče, dramske predstave. Dramski sukob neizostavan je dio drame. Nakon kulminacije nužno sljedi preokret kada će se u radnji dogoditi sasvim nešto suprotno od onoga što se očekuje, a koji vodi ka raspletu čitave drame i njezinom završetku.

Na pozornici dramskog teatra dešava se sav proces. Trenutna scena proizlazi iz prethodne, a sljedeća se na trenutnu nadovezuje, događaji teku linearno, publika napeto prati čitavu radnju do samog kraja predstave. Misao određuje biće, a osjećaji su očuvani.¹⁸⁴ Valja napomenuti da ovo nije dramaturško pravilo prema kojem se pojavljuje i razvija drama na pozornici, jer onda, naravno, morali bi se ograditi od drugih dramskih vrsta poput drame ekspresionizma, Bekettovih drama, kao i fragmentarne dramaturgije. Dramski tekstovi Antuna Pavloviča Čehova, primjera radi isto tako, nemaju klasičnu strukturu koju ima građanska drama, jer u dramama nema pravih zapleta, dok je podjela likova na glavne i sporedne nebitna.

¹⁸² Posavac Z, *Kazalište, književnost i estetika: stoljeća hrvatske dramske književnosti i kazališta*, str.210-225.

¹⁸³ Žigo, I.R, *Recepcija sovjetskoga teatra u riječkoj kazališnoj povijesti*, Rijeka, 2012. str.445- 458.

¹⁸⁴ Brecht B, *Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, Gesammelte Werke 17, dostupno na: <https://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/dramatik/brechtanm.htm>, (01.03.2017.)

Predstava u dramsku teatru je uprizorenje autorove mašte, njegovih zamisli, ideja, likova i događanja kao i sposobnosti da tu maštu uobliči u dramski tekst koji će glumci putem dramskog diskursa i radnje uspjeti prenijeti publici.

U dramskom je teatru „rad glumca uvjetovan ulogom koja je zadana dramskim tekstom, glumčevim individualnim *physisom* i konvencijama glumačke umjetnosti koje su u to vrijeme na snazi,“ dakle, glumačkim kodom kao normom.¹⁸⁵

Platon prvi govori o *mimesisu* kroz kritiku umjetnosti koja oponaša stvari onakvima kakve one uistinu jesu.¹⁸⁶ Shvaćanja je da sam umjetnik ništa ne stvara, već podražava.

Povijesno gledano, *mimesis* osim što se uglavnom povezuje za ditiramb i grčke tragedije gdje označava prikazivanje i izražavanje, vrlo je bitan faktor i u oblikovanju dramskih karaktera.

Važnim se nameće pojasniti razliku između ontologijskog i ontičkog pojma *mimesis*. “Ontologijska *mimesis* ništa što je objektivno, unutarne i subjektivno ne imitira, ne prikazuje niti izražava, dok se ontička *mimesis* odnosi na bića i njihove međusobne odnose na subjektivan način koji čovjek među bićima iskazuje sviješću, imaginacijom, stvaralaštvom i drugim psihologijskim i sličnim ontološkim karakteristikama.”¹⁸⁷

Gluma jeste, s jedne strane podražavanje, ali nikako ne možemo reći da je to stvaranje sličnosti i nalikovanje istini, već je to otkrivanje unutrašnjeg bića. Oni koji pozitivno gledaju na podražavanje govore o glumi kao dvojniku realnosti i stvarnosti, međutim stavovi su im podijeljeni u dva smjera, prvi podražavanje shvaćaju kao stvaranje što istinitije stvarnosti, a drugi podražavanje vide u traganju za unutrašnjom biti stvarnosti.

Sam *proces podražavanja možemo smatrati za proces označavanja* jer zamijenjuje element koji nije tu onim koji jest, naime, glumac na pozornici jest (predstavlja – znači) stvarni lik koji nije prisutan. Postavlja se zanimljivo pitanje, da li je gluma čista prisutnost glumca ili pak podvojenost na koju nailazimo kada glumac označava i igra lik koji nije prisutan, dakle kad ga zamijenjuje, predstavlja?

Može se reći da u teatru kod dosta često može biti važniji od poruke jer se jednostavna poruka rijetko kad nudi gledatelju, sve više ga se potiče na shvaćanje djelovanja raznih mogućnosti tumačenja u složenom sistemu kodova i da se s njima igra.

Platon u desetoj knjizi Države govori o pojmovima *znanje, neznanje i mimesis*.¹⁸⁸ Na

¹⁸⁵ Više: Fischer-Lichte E, *Semiotika kazališta*, Zagreb, 2015, str. 374-375.

¹⁸⁶ Više u X Platonovoj knjizi, *Država*, Zagreb, 2004.

¹⁸⁷ Žunec O, *Mimesis-Grčko iskustvo svijeta i umjetnosti do Platona*, Zagreb, 1988, str.62.

¹⁸⁸ Vidi: Platon, *Država*, Zagreb, 2004.

taj način, mogu slobodno reći, da on stavlja umjetnost oponašanja *mimesis* između znanja i neznanja odnosno kao mnijenje. Prema Platonu, *mimesis* vlada tragedijom i komedijom, a autorska itendacija ili *diegesis* ditirambom i epom. *Diegesis* predstavlja „svijet fikcije i mašte koji svojim stilom i sintaksom dočarava pripovijedač, a gdje je autorska itendacija, *pripovijedanje*, na mjestu Aristotelovskog *prikazivanja*.“¹⁸⁹

Platon uspostavlja nove temelje ukazujući na ontološku distinkciju između istinskog bitka (*ontos onta*) i jednog varljivog pričina, mnijenja (*doxa*), prema kojem je osnovna zadaća umjetnosti iznijeti na vidjelo pravu distinkciju između kontingentnosti pričina ili prividno stvorenog dojma i prividne priče naspram savršenosti etičkih normi kojih se u životu trebamo pridržavati.¹⁹⁰

Uredan i moralan čovjek će, prema Platonu, puno prije htjeti prikazivati plemenitog čovjeka i neće se sramiti takva oponašanja, pogotovo dok on postojano i razumno radi, ali već će rijeđe oponašati čovjeka koji posrće zbog ljubavi, bolesti, pijanstva ili koje druge nezgode u životu, za te druge nezgode služiti će se pripovijedanjem.

Platon je shvaćanja kako je pripovijedač puno moralniji i kreativniji iz razloga što se on nikada ne pretvara i ne prikazuje da je netko drugi, on sve što govori, govori u svoje ime. Obrušava se na tragediju zbog moralnog i bezvrijednog prikazivanja te zbog nedoličnosti glumačke umjetnosti gdje je naglašeno čvrsto dramsko trojstvo: *dramski tekst, glumac i publika*. Oponašatelj nema nikakva posebna znanja o stvarima koje oponaša, oponašanje je za njega igra, a ne ozbiljan rad, “oponašanje izrađuje svoje tijelo daleko od istine, a da opet saobraća, druži i prijateljuje s dijelom u nama koji je daleko od razumnosti - a sve to bez ikakvog zdravog i istinskog temelja.”¹⁹¹ Stoga, Platon daje prednost epu nad tragedijom, vjerojatno iz više razloga, s obzirom na mogućnost pričanja priče u samoj priči, davanju digresija i citata, dakle, dodatnih radnji, a ne samo pripovijedanja jedne osnovne priče.

Možemo uočiti temeljnu razliku između *mimesisa* i *diegesisa* koja se ogleda u sljedećem: u *mimesisu* se radi o predstavljanju, prikazivanju, oponašanju, transformaciji, sadašnjosti, a u *diegesisu* o pripovijedanju, indikacijama transformacije s prošlošću, sadašnjošću i budućnošću.

S druge strane, Aristotel daje prednost tragediji nad epom koju smatra vrstom oponašanja i smatra je samostalnom i zasebnom umjetnošću. On nastavlja Platonovu teoriju i

¹⁸⁹ Prins G, *Naratološki rečnik*, Beograd, 2011.

¹⁹⁰ Platon, *Država*, Zagreb, 2004, str.20.

¹⁹¹ *Ibid*, str.375.

govori o licu koje podražava, o licu koje je podražavano i koje se podražava.¹⁹² Glumac posredstvom sebe i radnje (svoje glume) proizvodi - ulogu. Stoga su i s razlogom glumci u doba Aristotela i njegova mimetičkog teatra označavani kao djelatnici i govornici. Glumci podražavaju lica s kojima stvaraju ulogu i grade karakter.

Složit ću se s Aristotelom da je podražavanje umjetnost, a nikako ne imitacija u potpunosti, imitacija može biti samo u jednom dijelu. Podražavanjem glumac otkiva u sebi neko drugo lice, koje ne možemo reći da sličiti ili nalikuje početnom zamišljenom licu. To bi trebao biti dvojniki imaginarnom ili postojećem licu, međutim teorije su podijeljene, jedne govore o stvaranju što realnije stvarnosti, dok druge govore o unutrašnjoj biti stvarnosti.

Glumci oponašaju ljude koji su u akciji, radnji, koje djeluju. Prema Aristotelu, živ čovjek je onaj koji radi. Razlika između glumaca očituje se u njihovu oponašanju, načinu na koji određeni glumac može oponašati, na koji oponaša u konkretnom primjeru, predmet koji oponaša i sredstvo kojim oponaša.

U skladu s dosad rečenim, tablica pod red.br.10. prikazuje odnos Platona i Aristotela u pogledu mimeze.

PLATON Lexis (način kazivanja)		ARISTOTEL Mimesis (oponašanje)	
MIMEZA	DIJEGEZA	IZRAVNO	NEIZRAVNO
OPONAŠANJE PUTEM KAZALIŠTA	PRIPOVIJEDANJE EPSKA NARACIJA	OPONAŠANJE PUTEM KAZALIŠTA	OPONAŠANJE PUTEM PRIPOVIJEDANJA

Tablica br. 10. Prikaz *mimeze* Platona i Aristotela¹⁹³

Semiolozi, među njima i Patrice Pavis, zastupaju tezu kako oponašanje i podražavanje ne postoje, već da se tu radi o *označavanju koje je podložno kodiranju*. Glumac predstavlja, dakle, označava stvarnog lika koji nije tu, drugim riječima, glumac je sad tu umjesto lika koji nije prisutan i on ga sad predstavlja. Tu možemo govoriti i o određenoj podvojenosti kod glumca do koje dolazi kad glumac označava lik koji nije tu, a on ga zamijenjuje i trenutno označava.

O dramskoj predstavi u teatru, o jedinstvu vremena, mjesta i radnje, sa stajališta glumaca koji se obraćaju publici, govori Peter Handke:

¹⁹² Aristotelov termin *mimesis* odgovara današnjem terminu *prikazivanje*.

¹⁹³ Pavis P, *Pojmovnik teatra*, Zagreb, 2004, str.223.

„Mi ne izražavamo sebe nego mišljenje autora. Mi se izražavamo govorenjem. Naše govorenje je naše delovanje. Govorenjem postajemo teatralni. Dok vam stalno govorimo i dok vam govorimo o vremenu, o sada, o sada i o sada, uzimamo u obzir jedinstvo vremena, mesta i radnje. Međutim, ovo jedinstvo uzimamo u obzir samo ovde na pozornici. Budući da pozornica nije svet za sebe, uzimamo je u obzir i dole kod vas. Dok vam govorimo neprestano i neposredno mi sačinjavamo jedinstvo. Umesto vi mogli bismo uz izvesne pretpostavke reći i mi. To je jedinstvo rada. Pozornica ovde gore i gledalište sačinjavaju jedinstvo jer više ne sačinjavaju dva nivoa. Ne postoji zona zračenja. Ovde ne postoje dva mesta i ovde postoji samo jedno mesto. To znači jedinstvo mesta. Vaše vreme, vreme gledaoca i slušaoca i naše vreme, vreme govornika stvara jednu celinu, pošto ovde ne protiče ni jedno drugo vreme osim vašeg. Ovde ne postoji podela na igrano vreme i vreme igranja. Ovde se vreme ne igra. Ovde postoji samo stvarno vreme. Ovde postoji samo vreme koje mi, mi i vi osećamo na vlastitom telu. Ovde postoji samo jedno vreme. To znaci jedinstvo vremena. Sve tri zajedno navedene okolnosti znače jedinstvo vremena, mesta i radnje. Ovaj komad je, dakle, klasičan.“¹⁹⁴

Na pozornici dramskog teatra postoji izvjestan red, mjesto za rekvizite, markirane pozicije glumaca, stvari su u funkciji upotrebe i korištenja, pozornica označava jedan svijet, u odnosu na drugi oblik teatra koji nije dramski, u kojem je sve suprotno:

„Ovde gore sada nema reda. Ne postoje stvari koje bi ukazivale na red. Svet ovde nije ni zdrav, ni isčašen iz zgloba. Ovde nema mesta rekvizitama. Njihovo mesto na pozornici nije obeleženo, ne postoji sada, ovde, gore red. Nema znakova kredom gde treba smestiti stvari. Ne postoje memorisana pozicija glumaca. Nasuprot vama i vašim sedištim, ovde nije ništa na svom mestu. Stvari ovde nemaju prostora koji je tako fiksiran, kao prostor vaših sedišta tamo dole. Ova pozornica nije svet, isto kao što ni svet nije pozornica. Ovde nema baš svaka stvar svoje mesto. Nijedna stvar ovde nema svoje mesto. Nijedna stvar ovde nema fiksirano vreme kad služi kao rekvizit, ili vreme kad mora biti nekome na putu. Ovde se stvari ne iskoriscavaju. Ovde se ne dela tako kao da se stvari iskoriscavaju. Predmeti su ovde korisni.“¹⁹⁵

Kako navodi Marina Milivojević Mađarev, u teatru je „neizostavno važno biti prisutan celim svojim bićem: biti prisutan svešću, emocijom, energijom, koncentracijom.“¹⁹⁶

Da zaključim, dramski teatar baziran je na dramskom tekstu. Nadalje, dramski tekst baziran je na radnji, a radnja na likovima. Likovi se baziraju na dijalogu i neverbalnim znacima. Cilj dramskog teatra je podražavanje radnje.

¹⁹⁴ Handke P, *Psovanje publike*, 1966.

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ Više: Mađarev-Milivojević M, *Biti u pozorištu*, Beograd, 2018.

4.3. GLUMAC I DRAMSKI TEATAR

Elam teatar određuje kao “sklop pojava povezanih s interakcijom izvođača i publike,” dok dramu definira kao “fikcionalni oblik namijenjen izvođenju na pozornici i konstruiran sukladno posebnim dramskim konvencijama.”¹⁹⁷ U ovoj definiciji uočavamo distinkciju između dramskog teatra i nekog drugog oblika teatra.

Drama podrazumijeva književni tekst napisan u dijaloškoj formi namijenjen kazališnoj izvedbi,¹⁹⁸ što predstavlja općenitu definiciju. *Drama se u najširem smislu* može shvatiti i kao bilo koja vrsta mimetske izvedbe, od uprizorenja *Hamleta*, preko klaunerija vodviljskih komičara, do pantomime bez riječi ili primitivne obredne svetkovine, dok *u užem smislu*, drama ukazuje na djelo napisano za glumačku izvedbu, ili *u najužem smislu*, drama je realistično djelo koje ne stremi tragičnoj uzvišenosti, ali se ipak ne može svrstati u kategoriju komedije.¹⁹⁹ Mada valja napomenuti da se u potonjem govori o drami u Didroovom smislu, što se ne može uzeti za najuže shvaćanje drame.

Drama označava književni rod namijenjen pozornici koji u neposrednoj radnji, u konfliktu likova, izražava borbu suprotstavljenih društvenih snaga.²⁰⁰ S druge strane, za Eldera Olsona drama nije književna forma, već posebna umjetnost koja može, ali i ne treba, upotrijebiti jezik kao umjetnički medij.²⁰¹

Drama obuhvaća prikazivanje jednog uzbudljivog događaja praćenog stalnim obratima, gdje prikazivanje ima karakteristike neposrednog prikazivanja govorom i igrom na pozornici koje izaziva snažno suosjećanje koje može dovesti i do zamjene uloga između likova na pozornici i gledatelja u publici.²⁰² U drami se prikazuju ljudske sudbine u njihovim najznačajnijim i životno najvažnijim momentima. Nužni element svake drame je sukob²⁰³ koji se odigrava između njezinih likova.²⁰⁴ Nekoliko sukobljenih grupiranih lica kroz dramu pokazuju emocije. U njoj su primjenjeni procesi *prikazivanja*, *predstavljanja* i *označavanja*. Drama stavlja čovjeka i njegove postupke u određene okvire u kojima oni dobivaju svoju pravu

¹⁹⁷ Elam K, *The Semiotics of Theatre and Drama*. London i New York: Methuen, 1980, str.2.

¹⁹⁸ Mobley J.P, *NTC's Dictionary of Theatre and Drama Terms*, Chicago, 1992, str. 43.

¹⁹⁹ Shipley J.T, *Dictionary of World Literature, Criticism, Forms, Technique*, 1996, str.105.

²⁰⁰ Münz R, *Vom Wesen des Dramas: Umriss einer Theater und Dramen theorie*, Halle, 1964, str.77.

²⁰¹ Elder O, *Tragedy and the Theory of Drama*, Detroit, 1961, str. 88.

²⁰² Petsch R, *Wesen und Formen des Dramas, Allgemeine Dramaturgie*, Halle, 1945, str. 4.

²⁰³ *Prave drame ima samo u problemskim komadima jer drama nije puko postavljanje fotografskog aparata pred prirodu: drama je iznošenje u paraboli sukoba između čovekove volje i njegove sredine: jednom reči-problema;* Shaw G.B, *Zanat gospođe Vorn*, str.114.

²⁰⁴ *Drama je prikazivanje konflikta u vidu dijaloga lica radnje i instrukcija autora.*

Voljkenštajn V.M, *Dramaturgija*, str.34.

vrijednost.²⁰⁵

Drama je odraz životnih zbivanja koja nam otkrivaju i rasvjetljuju njezini likovi, ona je primarna jer nikad nije prikazivanje nečeg (primarnog), nego prikazuje samu sebe, ona je to što jest.²⁰⁶ Pojam drame, na prvu, povezujemo za nešto važno, dramatično, uznemirujuće, teško. Napetost je najelementarnija kategorija drame,²⁰⁷ ona podrazumijeva stanje u kojem se susreću dvije ili više suprotnih sila. Napetost može biti fizička,²⁰⁸ duševna,²⁰⁹ biološka,²¹⁰ egzistencijalna,²¹¹ povijesna.²¹²

U dramskom teatru dramska riječ mora biti usklađena s likom koji ju izgovara. Izgovaranjem dramska riječ odbacuje svoj odraz stvarnosti, a preuzima na sebe ono unutrašnje stanje dramskog lika. Izgovorena dramska riječ pretvara se tako u izraz doživljaja.

Usporedimo li epsku riječ s dramskom, može se konstatirati da i jedna i druga imaju istu funkciju opisivanja, međutim, epska riječ rijetko postaje govorena, a ukoliko se to i dogodi, onda tu epsku riječ govori opisano lice, a ne lice koje trenutno radi i igra.²¹³

Kako bi istaknuli distinkciju između dramskog teatra i drugog kazališnog oblika glumci na sceni u Handkeovom komadu „Psovanje publike“ kažu da se u dramskom teatru ponavlja radnja koja se već jednom dogodila pa je iz tog razloga ovo drugačiji teatar koji glumci sad igraju:

„Ovo nije drama. Ovde se ne ponavlja radnja koja se već dogodila. Ovde postoji samo jedno sada, jedno sada i jedno sada. Ovo nije uviđaj pri kojem se ponavlja čin koji se jednom već dogodio. Ovde vreme ne igra ulogu.“²¹⁴

²⁰⁵ Drama, to je pre svega čovek na pozornici. Hristić J, *Filozof u pozorištu*, str.113.

²⁰⁶ Szondi P, *Teorija moderne drame*, str.15.

²⁰⁷ Hirschfeld K, *Theater im Gespräch, Ein Forum der Dramaturgie*, Munchen-Wien, 1963, str.52.

²⁰⁸ Kao primjer fizičke napetosti možemo navesti Estragona u *Čekajući Godoa* kad pokušava skinuti cipelu koju, kao da se zalijepila, ne može skinuti s noge. Sasvim bezazlena situacija postaje mukotrpana i tragična za glavnog glumca, on se s njom nateže i muči, da bi na kraju, kad je skine, osjetio ogromno olakšanje riješenog problema.

²⁰⁹ Biološka napetost ogleda se u Vojnovičevoj *Dubrovačkoj trilogiji* gdje su se vlastela, ukidanjem Dubrovačke Republike, suzdržavala od rađanja kako im potomstvo ne bi živjelo u ropstvu. Ovdje možemo govoriti da nastupa latentna napetost kada se suprotstavljamo istinskom čovjekovom nagonu za održanjem vrste koja može prerasti u dramsku napetost.

²¹⁰ U Euripidovoj *Medeji* imamo primjer psihičke ili duševne napetosti, kada Medeja ubija svoj i Jasonov porod ne bi li se takvim strašnim činom osvetila mužu Jasonu jer je ostavlja zbog sklapanja braka s kraljevom kćeri. Medeja u sebi proživljava užasan sukob, s jedne strane, između sebe kao žene i ljubavnice, a s druge strane, između sebe kao majke.

²¹¹ Povijesna napetost postaje dramska zbog samog povijesnog podneblja gde se dešava, primjerice, povijesna napetost vidljiva je kod psihičke napetosti između Ajanta i Medeje. U biti, nameće se zaključak kako se cijela povijest kazališta pokušava osloboditi povijesne napetosti.

²¹² Egzistencijalna napetost dolazi do izražaja kada neka težnja ili nedostatak egzistencije uzrokuje napetost, primjerice, u Držićevom Skupu, kad Skup otkrije da je pokraden i počne vikati da mu uzimlju život, da mu život grabe.

²¹³ Gavella B, *Teorija glume, Od materijala do ličnosti*, Zagreb, 2005, str.206.

²¹⁴ Handke P, *Psovanje publike*, 1966

U dramskoj predstavi glumci označavaju neke druge osobe, glumci su likovi, za razliku od glumaca koji ne igraju u dramskoj predstavi. Stoga, kažu:

„Mi ne predstavljamo ništa drugo osim onoga što jesmo. Mi ne predočavamo ni jedno drugo stanje od onoga u kojem se sad i ovdje nalazimo. Ovo nije manevar. Mi ne igramo sebe u drugim situacijama.“²¹⁵

Drama je mjesto gdje se nešto bitno govori i gdje se nešto bitno događa,²¹⁶ dramski prostor i dramsko vrijeme oblikuju se u dramsku radnju. Drama obuhvaća i tragediju i komediju i može se reći da ih oplođuje, slična komediji po prezentiranju karaktera, slična tragediji po postojanju strasti kojem je prožet cijeli komad. Hugo to odlično pojašnjava: „Kornej i Molijer postojali bi nezavisno jedan od drugoga, međutim među njima se nalazi Shakespeare koji Korneju pruža lijevu ruku, a Molijeru desnu što rezultira susretanjem komedije i tragedije i nastankom iskre u obliku drame.“²¹⁷

Aristotel razlikuje dramsku i epsku poeziju, kad govori o dramskoj poeziji, govori zapravo o tragediji u kojoj agiraju, djeluju i sukobljavaju se karakteri, jer ako nema sukoba, nema ni drame. *Tragedija označava oponašanje ljudskih djela i života, radnje odnosno lica koji rade, međutim, dramski lik ne učestvuje u radnji tragedije da bi oponašao određeni karakter, već se karakterizacija uključuje radi radnje, jednom rječju, događaji i fabula glavni su faktori postojanja tragedije.*²¹⁸ Prema Aristotelu, tragedija se sastoji od šest elemenata: fabule, karaktera, dikcije, misli, vizualnog dijela predstave i komponiranja napjeva, uz bitan slijed cjelokupnog događaja.²¹⁹ Fabula je osnov tragedije i ona mora sadržavati oponašanje radnje, oponašanje strašnih i dirljivih događaja. Na drugom mjestu su karakteri, glumci koji oponašaju lica koja rade. Karakteri nam otkrivaju neko opredijeljenje, moraju biti primjereni, dosljedni i slični nama. Na trećem mjestu su misli, izrečene kroz govor i usklađene s karakterom, konkretnim habitusom lika. Na četvrtom mjestu je dikcija u vidu govora posredstvom riječi. Komponiranje napjeva predstavlja samo vanjski ukras, dok je vizualan dio najmanje bitan element predstave.²²⁰

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ Švacov V, *Temelji dramaturgije*, Zagreb, Školska knjiga, 1976, str.63.

²¹⁷ Hugo V, *Predgovor Ruj Blazu*, str.298-299., isto i Đokić LJ, *Osnovi dramaturgije*, Beograd, 1989, str.689.

²¹⁸ Riječ *tragikos* u doslovnom smislu riječi znači - *jarčeva pjesma*.

²¹⁹ Aristotel, *O pjesničkom umijeću*, Zagreb, 2005, str.16.

²²⁰ Dijelovi tragedije što se tiče njezinog kvantitativnog aspekta su prolog, epizodijeksod i korski dio. Prolog je dio tragedije prije ulazne pjesme kora, prema grč. *prologos*, govor na početku, predgovor. Čitav dio tragedije između korskih pesama je epizodij, od grč. *episodion*, naknadni ulazak glumca ka horu. Poslije eksoda u tragediji nema više korskih pesama, prema grč. *eksodos*, označava izlaznu pesmu hora na kraju tragedije.

U tragediji glavni junak, kao moralno snažna ličnost, postaje nositelj uzvišene ideje jednog društva, jedne zajednice, koju želi ostvariti, međutim, dolazi u sukob s društvom u kojem živi što se prikazuje na vrlo dramatičan način. Njegov uzvišen karakter prožet je drskošću u sukobljavanju s jačim silama u ostvarivanju zamišljenih težnji. Sam naziv tragedije govori o tragičnom kraju glavnog junaka koji je karakterno čista, pozitivna i svijetla ličnost, a koji u tom tragičnom sukobu i neravnopravnom ratu, protiv uglavnog više lica, strada. On strada zbog učinjene velike pogreške u zabludi ili neznanju, ili zbog silovitosti svog karaktera, kobnih okolnosti ili sudbine koja ga vodi u smrt. Glavni lik tragedije na kraju, kada se više ništa ne da popraviti niti promijeniti, postaje svjestan svoje sudbine, što još više doprinosi tragediji njegovog stradanja, u čemu se i ogleda ironija tragedije da glavni junak na kraju shvaća da je sam sebe doveo do stradanja i propasti. Publika se poistovjećuje s njegovim patnjama, odobrava mu plemeniti cilj za koji se bori, vidi mogućnost stradanja jer prepoznaje fatalnu pogrešku koju čini, a na kraju, ipak ostaje pogođena smrću glavnog junaka. Sama patnja i nesreća u tragediji prikazane su jako dramatično, tako da gledatelj dobije poriv da nastavi borbu protiv negativnih pojava samog društva i njegovih zlih i mračnih sila, a glavni junak zbog izuzetne moralne snage često izaziva osjećaj divljenja. Istodobno, gledatelj se oslobađa negativnih osjećaja i naboja, što Aristotel naziva katarzom ili čišćenjem nakupljenih negativnih emocija. Gledatelj, pri tome, spoznaje da se sudbini ne može suprotstaviti, da svaki čovjek ima svoju sudbinu koja će se neminovno ostvariti. Proročanstvo je, stoga, konstitutivni element tragedije jer se njegovim ispunjenjem uspostavlja harmonija koja vodi ka samom kraju tragedije. Naime, onaj tko krši proročanstvo, onaj tko se suprotstavlja sudbini, biva kažnjen, kako bi se uspostavila harmonija božanskog poretka. Svrha tragedije je pročišćenje, da se gledatelj uvjeri da je skoro uzaludno i bogohulno boriti se protiv harmonije svijeta i protiv sudbine. Tragedija i drama po Aristotelu služe tome da se utvrdi jedan poredak. Država stoji iza tragedije,²²¹ kao što stoji i iza drame, ona financira dramu, dovodi cijelo stanovništvo koje ima pravo glasa da prisustvuje tragediji. Prema tome, kazališna publika jesu oni koji učestvuju u političkom životu, a u političkom životu jedino nemaju pravo da učestvuju robovi, žene, djeca i stranci.

*Komedija označava „oponašanje ljudi manje vrijedna karaktera, ali ne loših u svakom pogledu, već je tu ono što je smiješno dio ružnoga.“*²²² Aristotel ovdje ne misli da komedija podražava loše i poročne radnje, već manje slavne u usporedbi s kraljevskim radnjama. Pod smiješnim možemo podrazumijevati određeni vid pogreške ili nečeg ružnog pod uvjetom da

²²¹ Prema Aristotelu, četiri su vrste tragedije: Jednostavna tragedija (Eshil: Okovani Prometej), tragedija patnji (Sofoklo: Ajant), tragedija karaktera i isprepletana tragedija koja se sastoji od obrata i prepoznavanja.

²²² Aristotel, *O pjesničkom umijeću*, Zagreb, 2005, str. 13.

takvo stanje ne izaziva bol i da ne vodi u propast.²²³ U njoj se ukazuje na mane i nastranosti pojedinaca, pri čemu se, takve njihove osobine poput hvalisavosti, ljubomore, nazadnosti, nedoraslosti, kukavičluka, laži i drugih, još više potenciraju. Komedija isto može ukazivati i na mane određenog dijela društva ili društva u cjelini.

Samim činom ukazivanja i prokazivanja komedija dobiva funkciju i zadatak javnosti u popravljanju i ispravljanju navedenog, da određenog pojedinca popravi i da društvo, u neku ruku, ispravi. Komedija je stvorena da bi ispravljala mane i smiješne nedolične običaje.²²⁴ Unatoč smijehu i podsmijehu, kao glavnom obilježju djela koja komedije prikazuju uglavnom su to realistička književna dela. Tekst komedije je živ, veseo i duhovit i u pravilu obuhvaća više lica između kojih ima više zapleta. Rasplet je sretan, u njemu pobjeđuje pravda i poštenje. Komedija je bazirana na kratkim i brzim replikama, na igri riječi kojima se vješto obrće smisao, na neočekivanim i iznenadnim preokretima kao i na stalno novim preokretima te na brzom izmjeni prizora. U komediji je smiješno sve ono što se predstavlja kao jedno, a u biti je sasvim nešto drugo, primjerice, lik koji za sebe govori da je hrabar, moralan, a već na početku komada vidimo da je riječ o kukavici i dvoličnom čovjeku. Ili očekujemo nešto veliko i značajno, a pojavljuje se nešto sasvim malo i beznačajno, što kod publike izaziva smijeh zbog nesklada između očekivanog i ostvarenog. Sve što nam govori o neskladu između htijenja i želja s jedne strane, i stvarnih mogućnosti s druge strane, smiješno je, što možemo smatrati humorom. Međutim, smiješno može i da se potencira i da prijeđe u jednu grubu šalu, pogotovo ako se šali *na račun* duhovnih ili tjelesnih nedostataka određenog lika. Tada takav smijeh prelazi granicu humornog, tada već govorimo o ironiji²²⁵ ili satiri.²²⁶

Komediji i tragediji zajedničko je što obje podražavaju jednu radnju. Friedrich Dürrenmatt ističe: „Tragedija i komedija su pojmovi forme, dramaturški načini ponašanja i

²²³ U prvom planu *komedije intriga ili situacije* je neki vid pogreške ili nesporazuma, gde je radnja temeljena na zamršenom zapletu, intrigi, a lica, obični ljudi, su nespretna i nesnalažljiva i ne mogu se snaći u brzim i iznenadnim promjenama situacija. Lica predstave nisu ismijavana, nema prisutnosti nikakve zlobe, već naprotiv, smijeh je zdrav i dobronamjeran. Najviše su komične same situacije zbog čega se takva vrsta komedije naziva još i komedijom situacije. Primjeri dobrih komedija intriga su *Ljubavno pismo* Koste Trifkovića i *Običan čovek* Branislava Nušića. *Komedija karaktera* u središtu pozornosti ima negativna lica koja su zlo društva u kojem žive i njegova su opasnost. Da bi takvi protagonisti došli što više do izražaja, autor komedije ih je stavio rame uz rame s pozitivnim licima predstave, čime mane i negativne osobine junaka postaju daleko izraženije i upečatljivije. Primjeri dobrih komedija karaktera su *Gospođa ministarka* Branislava Nušića, *Laža i paralaža*, *Pokondirena tikva*, *Tvrđica*, Jovana Sterije Popovića. *Komedija naravi* usredotočena je na mane i negativne pojave u društvu ili jednom vremenu. S obzirom da govori o negativnom moralu društva ili negativnim manirima ponašanja u društvu prema kojima zauzima strogi satirički stav, poznata je i pod nazivom društvena komedija. Najpoznatija komedija naravi je *Ožalošćena porodica* Branislava Nušića.

²²⁴ Đokić Lj, *Osnovi dramaturgije*, Beograd, 1989, str.186.

²²⁵ Ironija (grč. *εἰρωνεία*, *eironeia*) jezički je izraz i figura, gde je pravo značenje reči ili prikriveno ili suprotno doslovnom značenju izraza, izgovorenih reči. To je forma crnog humora.

²²⁶ Satira je književni oblik u kojemu se kritički ismijava pojedinca, skupinu, državu ili vlast. Često se koristi kao sredstvo političke borbe.

fingirane figure estetike kojima se može opisati isto. Jedina razlika između njih je u uvjetima pod kojima nastaju.²²⁷

Dakle, dramu podrazumijevamo kao multimedijalni tekst, koji implicira podražavanje radnje kroz radnju likova (bilo da je riječ o drami, tragediji ili komediji). Kao što je već rečeno, „ono što Aristotel postavlja kao svrhu tragedije, katharsis, je pročišćavanje gledatelja od straha i sažaljenja pomoću oponašanja radnji koje izazivaju strah i sažaljenje, a koje nastupa na osnovu neobičnog psihičkog čina, uživljavanja gledatelja u lica koja vrše radnju, u lica koja podražavaju glumci.“²²⁸ Glumac kao stvarni čovjek, predmeti na sceni, svi se „preobražavaju“ u nekoga ili nešto drugo.

Primjera radi, glumac se preobražava u dramski lik, kazališna kruna koja je napravljena od kartona na koju su dodani ukrasi preobražava se u zlatnu carevu krunu koja je znak njegova carskog postojanja i moći. Kako je naveo Jiri Veltrusky, na pozornici se ljudi i predmeti ne razlikuju na način kako se razlikuju u stvarnom životu, jer naime, „sve što je na pozornici postaje znak.“²²⁹

Glumac na sceni pred publikom gubi svoj osobni identitet i postaje netko (ne samo odsutno nego i nestvarno) drugo ljudsko biće. Kako navodi Eco, glumac „izgubivši svoju raniju prirodu zbiljskog tijela,“ može na sebe privremeno primiti neki drugi stvoreni identitet.

4.4. GLUMAC I DRAMSKI TEKST

Još je 1934. godine Jan Mukarovsky na Međunarodnom filozofskom kongresu u Pragu pod nazivom „Umjetnost kao semiotička činjenica“ predložio da se umjetničko djelo odnosno tekst tretira kao „semiotička jedinica odnosno kao makro znak čije je značenje konstituirano sveukupnim učinkom.“²³⁰ Ta jedinica koja predstavlja makro znak ima dva svojstva. Prvo, da kao autonoman estetski objekt djeluje na primateljeva osjetila, *nosi određena značenja* i uspostavlja određen odnos sa stvarnošću. Drugo svojstvo teksta kao znaka ogleda se u njegovoj nužnoj *uključenosti u proces komunikacije*.²³¹

Nije lako odrediti pojam teksta. Razlika u tekstu odnosi se i na publiku za koga autor piše, tako se autor romana obraća pojedinačnom čitatelju, dok autor dramskog teksta piše za

²²⁷ Dürrenmatt F, *Theaterprobleme*, Zürich, 1955, str.37.

²²⁸ Selenić S, *Dramski pravci XX veka*, Umetnička akademija, Beograd, 1971, str.80.

²²⁹ Više: Veltrusky J, *Človek a predmet na divadle*, 1940.

²³⁰ Elam K, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen & -Co. Ltd. New York, 1980, str.7.

²³¹ *Ibid.*

publiku. Naime, treba se oduprijeti poistovjećivanju teksta sa samim djelom.²³² Za razliku od književnog djela, dramski tekst je uvijek potencijalna predstava. Dramsku predstavu možemo epistemološki odrediti kao kazališni tekst. Umjetnički tekst je složeno izgrađeni smisao, svi njegovi elementi su smisleni elementi.²³³

Postavljanje teksta na scenu podrazumijeva tumačenje teksta na sceni teatra odnosno njegovo podizanje na neku višu razinu od postojanja samo napisanog teksta.

Barthes je naznačio distinkciju između teksta i djela navodeći da se „tekst kao metodološko područje može doživjeti te mu se može pristupiti u odnosu prema znaku, dok je djelo zatvoreno na označenom i djeluje generalno kao znak pa tako predstavlja institucionalnu kategoriju civilizacije Znak.“²³⁴ Područje teksta je područje označitelja, ono je pluralno, što znači da ima više značenja, dok je djelo uglavnom predmet potrošnje.²³⁵

Dramski tekst denotira odnosno označava scenu zbog toga je scena znak znaka s obzirom da scenska igra uspostavlja poveznicu sa stvarnošću.

S druge strane, osnovna distinkcija između dramskog i epskog teksta, kako navodi Barthes, ogleda se u tome što je dramski tekst konstantno ograničen na reprezentaciju i suzbija direktno obraćanje publici.²³⁶ U kontekstu distinkcije između narativnog i dramskog teksta, Manfred Pfister navodi kako u drami nema pripovijedanja, da je drama čisto prikazivanje. Zastupa tezu da je dramski tekst namijenjen izvedbi na kazališnoj pozornici te da su multimedijalnost i kolektivnost produkcije i recepcije glavni faktori koji razlikuju dramske tekstove od drugih književnih i neknjiževnih tekstova. U skladu s tim, dramski tekst se ne služi samo jezičnim, nego i neverbalno-akustičnim i optičkim kodovima.²³⁷ U dramskoj predstavi na sceni teatra dramski likovi s jedne strane, komuniciraju između sebe, dok s druge strane komuniciraju s publikom korištenjem različitog dijapazona kazališnih znakova (riječi, pokreta, gesti, mimike) kojima kreiraju govornu situaciju.

Složiti ću se s Pfisterom, da se glavna distinkcija dramskog u odnosu na epski tekst odnosi, dakle, na „neposredno prožimanje unutrašnjeg i vanjskog komunikacijskog sustava” na “predstavljачku komunikaciju” i na “multimedijalnost i kolektivnost produkcije i recepcije.”²³⁸

Imanentna multimedijalna priroda dramskog teksta denotira scensku igru: u njemu se

²³² Vidi više: Rapajić S, *Dramski tekstovi i njihove inscenacije*, FDU, Beograd, 2013.

²³³ Lotman J.M, *Struktura umjetničkog teksta*, Zagreb, 2001, str.19.

²³⁴ Vidi: Barthes R, *Od djela do teksta*, prijevod Beker M, u: Beker M, *Suvremene književne teorije*, 1986c, Zagreb, Sveučilišna naklada Liber, str. 181-186.

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ Vidi: Romčević N, *Rane komedije Jovana Sterije Popovića (Laža i paralaža, Pokondirena tikva i Kir Janja)*, Doktorska disertacija, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 2001, str.6.

²³⁷ Pfister M, *Drama, teorija i analiza*, Zagreb, 1998, str.29-35.

²³⁸ *Ibid.* str.38.

navodi ne samo što glumac na sceni govori, već i način na koji bi to trebalo da učini da bi ostvario željeno značenje. Kod nekih pisaca ta su uputstva eksplicitna, a kod nekih pak skrivena, što, međutim, ne dovodi u pitanje scenu kao osnovni referent teksta.

Eugène Ionesco ističe da je dramski tekst, uz to što je dijalog, on je i scenska uputa koju je nužno respektirati kao i sam tekst. Time Ionesco, isto tako, naglašava jedinstvo multimedijuskog dramskog teksta.

Može se reći da je sloboda glumačke igre u dramskom teatru, na neki način, ograničena govorom kroz napisani dramski tekst. Međutim, valja reći i da je upravo tekst taj koji predlaže glumačku igru.

Hugo Klein i Kosta Spajić, kao uputu glumcima nakon čitaćih proba za stolom, a prilikom daljnjeg rada na tekstu u prostoru, znali su reći kako im je na sceni dopušteno sve, ali moraju imati opravdanje zašto su to napravili. Nastavno na navedeno, isto tako, izbacivanje teksta (štrih) mora imati zadatak da eliminiira ono što konkretnoj sceni ne ide u prilog, a da pojača djelovanje onoga što se želi prikazati.

Redatelj u radu na predstavi od teksta stvara meta-jezik, što može dovesti do situacije da tekst postane samo puki predložak po kojem se radi ili se radila predstava. Tako od dramskog teksta može nastati postdramska predstava, jer se na poštiju zadana načela prvotnim dramskim tekstom. Primjera radi, ukoliko dolazi do automatizma u izgovaranju teksta, destrukcije priče, rušenja iluzije. U tom smislu, i nadalje verbalni tekst postoji, ali ne na način koji je karakterističan za tekst dramskog teatra. Značenja verbalnog teksta u drugim oblicima teatra ne ukidaju se, ali više nisu jedina.

4.5. GLUMAC KAO LIK – KARAKTER

*Radnja je sudbina junaka, a junak je uvek istovetan sa svojom sudbinom; svejedno je da li je on stvara ili ga ona nalazi da bi njegov pravi karakter postao očigledan. Radnja i nije ništa drugo nego razvoj karaktera; karakter je pokretačka snaga radnje.*²³⁹

Povijesno gledano, prvi dramski likovi bila su primjer poučnoga i dobroga, nisu trebali postići rezultat neponovljivih i originalnih dramskih likova. Karakterizacija lika označava tehniku prijenosa informacija kojima se dramski lik predstavlja.²⁴⁰ *Funkcija, tip,*

²³⁹ Lukacs G, *Forma drame*, Budapest, 1909, str.93.

²⁴⁰ Pfister M, *Drama, teorija i analiza*, Zagreb, 1998, str.261.

karakter i egzistencija, četiri su temelja na kojoj počiva dramski lik.²⁴¹ Tipove susrećemo u renesansnoj *Commedie dell arte*, poput Harlequina, Pulcinella, Pantalonea, Capitana, Dottorea, koji su gradili svoje priproste priče na temelju samih tipova. Tad još uvijek možemo govoriti o tipovima, s obzirom da je tek XVII stoljeće stvorilo od dramskih lica karaktere. Ako pogledamo Brechta, njegovi tipovi ugnjetača nisu karakteri (npr. Gospodin Puntila i njegov sluga Matti) jer ne vežu pažnju publike na sebe kao osobe, već pažnju dobivaju zbog svog problema i društvene nepravde. Njih, opravdano, možemo označiti tipovima.

Valja naglasiti da se tip razlikuje od stereotipa u sljedećim segmentima: “Tip nema plošnost, površnost ni repetitivan karakter.”²⁴² Tip predstavlja osobu koja ima karakteristične mane, vrline ili stanje.

Za dramski lik *Shylocka* u *Mletačkom trgovcu* W.Shakespeara, možemo reći da je i tip, funkcija, karakter i egzistencija. Naime, Shylock je tipičan tip lihvara i škrtca kakav je poznat u dramskoj literaturi. On je i svojevrsna dramaturška funkcija koja dolazi do izražaja kad *Shylock* traži da potpišu ugovor prema kojem će on posuditi 3000 dukata Antoniu, međutim ukoliko mu novac na vrijeme ne bude vraćen, Antonio mu mora dati dati *funtum* svoga mesa (pola kile svog mesa) umjesto novca, čime dolazi i do drugačijih, novih odnosa i među drugim licima unutar dramskog teksta. Shylock je i karakter: on je zlopamtilo, svjestan svoje moći i na nju je jako ponosan, lihvar koji ne zazire od rizika i koji će imetak žrtvovati zarad osvete, dok je istodobno i brižljiv otac, udovac koji je vrlo emotivno vezan za pokojnu ženu. Po ovim karakternim osobinama vidimo da se karakter *Shylocka* razlikuje od nekih drugih znanih nam škrtaca koje poznajemo iz svoje okoline ili iz literature. Ovo su njegove karakterne crte, uz postojeća i druga obilježja koja se navode u drami poput njegove vjere i staleža, dobi, očinstva. *Shylock* je i egzistencija, što opravdavamo činjenicom da u petom činu, mjestu raspleta cijele drame, *Shylock* biva potpuno uništen, on gubi sud, gubi kćer koja odlazi s kršćaninom, on kao lice ne može više egzistencijski postojati.²⁴³

Vladan Švacov piše o tri stupnja u razvoju dramskog lika; to su: *funkcija lika* koja je podređena radnji, *složeniji tip* i *individualni neponovljiv karakter*.²⁴⁴ Mogu se složiti sa Švacovom da je Racineova Fedra karakter, dok Euripidova ostaje simbol i funkcija. U Racineovoj Fedri dobili smo psihologiju, ali isto tako i izgubili simboliku i osjećaj čovjekove vječne krivnje prema nepoznatom, o kojoj je Euripid tako mnogo znao, a koju Racine nije ni

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² Pavice P, *Pojmovnik teatra*, Zagreb, 2004, str. 385.

²⁴³ Vidi: Shakespeare W, *Mletački trgovac*, Matica hrvatska, Zagreb, 1947.

²⁴⁴ Švacov V, *Temelji dramaturgije*, Zagreb, Školska knjiga, 1976, str.156.

naslutio.²⁴⁵

Manfred Pfister dramske likove dijeli prema stupnju složenosti na *personifikacije*, *tipove* i *individue*.²⁴⁶ Personifikacija predstavlja oživotvorenje nekog jednog apstraktnog pojma ili osobine poput mržnje, ljubavi, ljubomore, zavisti. Suprotno tome, individua označava jedan složen, jedinstven i neponovljiv lik, dok tip predstavlja skup sociološko psiholoških osobina.

I Švacov i Pfister i Suvin mišljenja su da su složeni psihološki, sociološki i etički karakteri potisnuli tipove iz dramskih tekstova, a time i s pozornice dramskog teatra.²⁴⁷ Suvin govori o ključnosti tipološke analize lika s obzirom da ona čini prvu identifikaciju lika. Značajan je njegov prijedlog „o potiskivanju tipa s *tekstne* na *metatekstu* razinu s obzirom da se karakter nadograđuje na metatekstu postojanje tipa.“²⁴⁸

Lik nastaje djelanjem, koje je dio dramske radnje. Cilj glumca je poistovjećivanje s dramskim likom, njegovo osvajanje dramskog lika. Dramska radnja koja se u cjelini jedne predstave poistovjećuje sa samom pričom znači jedan napisan događaj, a sadržaj tog događanja prikazan je putem karaktera. Dramska radnja može biti i improvizacija karaktera, to je jedna vrst akcije, radnje, koja pomaže u razumijevanju određenog karaktera. Poznat primjer improvizacija imamo u *Comedie dell arte*, gdje su glumci u izrazitim karakterima odlazili u prostor i krenuli improvizirati. Samom improvizacijom razvija se mašta, a razbijaju se određene redateljske i glumačke rutine, međutim ona nam može biti dobro rješenje kad mislimo da za nešto nemamo rješenje i kad ne vidimo izlaz iz nastalog problema.

Dramska radnja prožeta je osjećajima. Kako bi istaknuli negaciju dramskog, glumci kažu:

„Mi vas ne želimo zaraziti izražavanjem osećanja. Mi ne igramo osećanja. Mi ne utelotvorujemo osećanja. Mi se ne smejemo. Mi ne plačemo. Mi vas ne želimo smehom naterati na smeh, ili smehom na plač, ili plačem na smeh, ili plačem na plač.“²⁴⁹

Elam navodi da radnja ima šest konstitutivnih elemenata: izvršitelja, izvršiteljevu namjeru, čin radnje, način na koji se ostvaruje radnja i sredstva kojima se ostvaruje, vrijeme, prostor i okolnosti radnje te samu svrhu radnje.²⁵⁰

Prema Lessingu, karakter je nešto svojstveno i nešto bitno što po svojim karakteristikama tvori individualnost lika, nije promjenjiv niti slučajan, on je prirodna i čvrsta

²⁴⁵ Švacov V, *Temelji dramaturgije*, Zagreb, Školska knjiga, 1976, str.154.

²⁴⁶ Pfister M, *Drama, teorija i analiza*, Zagreb, 1998, str.264.

²⁴⁷ Vidi: Suvin D, *Dva vida dramaturgije*, Eseji o kazališnoj viziji, Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, 1964.

²⁴⁸ Suvin D, Pristup agenskoj strukturi Krležine dramaturgije, Forum (XX), br. 7-8, 1981, str.71.

²⁴⁹ Handke P, *Psovanje publike*, 1966.

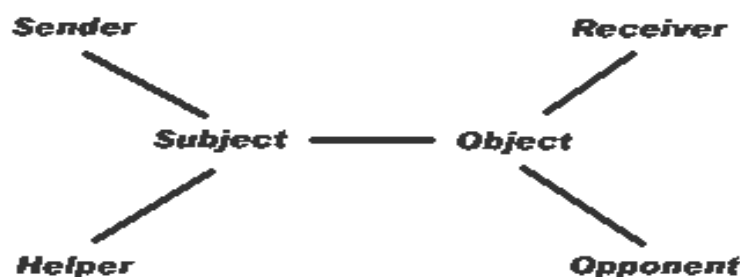
²⁵⁰ Elam K, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen & -Co. Ltd. New York, 1980, str. 121.

veličina koja će pod određenim okolnostima dovesti do njemu svojstvenih događanja i zbivanja.²⁵¹

Dramatis persona znači određenog protagonistu, karakter ili dramski lik.²⁵² Riječ *persona*, dolazi od grčkog *prosopon*, a označava masku koju glumac nosi odnosno znači dramski lik. U početku razvitka teatra, u grčkom kazalištu, *dramatis persona* nosila je masku i bila je poistovjećena s maskom, o čemu je bilo govora u prethodnim poglavljima. Glumac pod maskom bio je striktno odijeljen od lika kojeg igra, on je bio, samo njegov izvršitelj.²⁵³

Kada je riječ o imaginarnoj priči koja se prikazuje na sceni, glumac je „riječ u govoru drugog,”²⁵⁴ *glumac je aktant* (Subjekt ili Protivnik), *glumac je akter* (sin osvetnik, privrženi muž, škrti gospodar), *glumac je kodirana uloga* (Harlekin u komediji dell’arte).²⁵⁵

Prema Vladimiru Proppu, ruskom strukturalistu, postoji sedam aktantskih uloga koje označavaju funkcije karaktera. To su: zlikovac, davatelj, pomagatelj, princeza i njen otac, dispečer, heroj i lažni heroj.²⁵⁶ Naslanjajući se na navedenu Proppovu podjelu, A.J.Greimas razvija poznati *Aktantski model* koji je prikazan na slici br.5.



Slika br. 5. Greimasov Aktantski model

Jednostavan i lako primjenjiv Greimasov aktantski model prikazuje odnose koji predočavaju dvije djelatnosti, a to su proizvodnja i razmjena. Greimas se umjesto terminom aktanata, radije koristi terminom akter (nositelj uloge). Jedina razlika u ova dva navedena pojma

²⁵¹ Lessing Gotthold Ephraim, *Hamburgische Dramaturgie*, 1767, 33. pismo, str.384-385.

²⁵² Popis dramskih likova u predstavi (Dramatis personae) bio je temeljen na karakterizaciji svih likova koji sudjeluju, a koji je uključivao glavne i sporedne uloge, uloge sa zadatkom i uloge statista.

²⁵³ Patrice P, *Pojmovnik teatra*, Zagreb, 2004, str. 208.

²⁵⁴ Ubersfeld A, *Čitanje kazališta 2*, 1981, str.171-175.

²⁵⁵ Ubersfeld A, *Čitanje kazališta 2*, 1981, str.171-175.

²⁵⁶ *Ibid.* p.36-37.

očituje su u tome što su aktanti ovisni o narativnoj sintaksi, što znači da imaju funkciju, ali nemaju značenje, dok se akteri “prepoznaju u posebnom diskursu u kojemu se inače ostvaruju” tako da imaju i značenje.²⁵⁷

Prema aktantskom modelu, radnja je razbijena na šest aspekata tako da model sadrži ukupno šest funkcija: pošiljatelja, subjekta, primatelja, objekt, pomagača i oponenta.²⁵⁸ Subjekt nastoji da stupi u odnos s objektom u korist pošiljatelja. Oponentova zadaća je da stvori prepreku htijenju subjekta. Pomagač pomaže subjektu da ostvari svoj cilj i da dođe u relaciju s objektom. Ovaj model služi nam za analizu dramskih likova, ali i da bi se odredile funkcije u sižejnoj strukturi komada.²⁵⁹

Anne Ubersfeld stajališta je da se aktanti nikako ne bi trebali poistovjećivati s dramskim likovima s obzirom da aktant može biti određena vrsta apstrakcije, kolektivni lik ili čitav skup likova, zatim jer jedan lik može istovremeno imati oportune aktanske uloge te stoga što aktant ne mora biti pristutan na sceni, već se o njemu govore drugi govornici.²⁶⁰

Prema Philippe Hamonu *dramatis persona* je *znak* koji podrazumijeva sljedeća značenja:

- 1-prema svojoj radnji ili aktantskoj ulozi ima određenu funkciju u fabuli
(npr. kao protagonist ima svoju ulogu unutar dramske radnje i njezina zapleta)
- 2-može se tipski odrediti
(npr. heroj, hvalisavac)
- 3- ima određenu poziciju u dramskom svijetu
(npr. kralj, oženjen muškarac, jasno je istaknut njegov odnos u društvu)
- 4- posjeduje osobine koje mu se pripisuju na temelju fizičkih i vokalnih osobina glumca
- 5- ulazi u dijalektičke relacije s partnerima te se ispoljava kao određena retorička sila s vlastitim stilom.²⁶¹

Dakle, dramski lik s vremenom na pozornici poprima glumčevo tijelo i njegov glas. On prvenstveno predstavlja i označava lik određenih fizičkih, starosnih, urbanih ili ruralnih karakteristika. On ima svoje ime i svoj jezik koji je jedinstven. Dramski lik nosi u sebi dvije osobe, osobu koja ga predstavlja i osobu koju predstavlja.²⁶²

²⁵⁷ Greimas A. J., *Aktanti, akteri i figure*, prijevod Milanja C, «Revija», XIX, 1979, br. 2, str. 61.

²⁵⁸ Hawkes T, *Structuralism and Semiotics*, London, 1977, p.87.

²⁵⁹ Romčević N, *Rane komedije Jovana Sterije Popovića*, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2004, str.72.

²⁶⁰ Ubersfeld A, *Aktantski model u kazalištu*, prijevod Dobrović M, Prolog (XII), br. 44-45, str.42.

²⁶¹ Više: Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen & -Co. Ltd. New York, 1980.

²⁶² Više: Božić V, *Dramski lik u pozorištu danas*, Zbornik referátov z XII medzinárodnej Banskobystrickej teatrologickej konferencie v cykle DNES A TU, Divadlo v období hodnotovej krízy, Banská Bystrica, 2015, str. 313.-328.

Glumac i dramski lik za vrijeme trajanja predstave imaju isto tijelo prema čemu su homologni, dok glumca dramskim likom čini analognost tom dramskom liku. Možemo reći da gluma između prisutnog i odsutnog dijela semiološkog sistema uspostavlja istovremeno odnos analogije i odnos homologije.²⁶³ Svaki pojedini dramski lik predstavlja teatar za sebe. Dramskom liku sve je u teatru podređeno.²⁶⁴

Tijelo glumca je, dakle, ikonički znak koji u kombinaciji s drugim znacima stvara lik. Dramski lik je prema tome, složeni znakovni sistem koji nije zatvoren i koji se transformira u interakciji (stvaranju sintagmatskog niza naracije) s drugim znacima (likovima i elementima scene).

U glumačkoj karakterizaciji tri su moguća načina na koja se prikazuje dramski lik:

1-dinamičko prikazivanje (govor, ponašanje),

2-statičko prikazivanje (izgled, maska, kostim),

3-intelektualno prikazivanje koje pretpostavlja proces dedukcije zasnovan na iskazima ličnosti (dramskog lika).²⁶⁵

Hamlet je u svom govoru glumcima dao upute koje se odnose na usklađenost govora i ponašanja odnosno radnje i izgovorenih riječi: „Ne budite ni suviše krotki, već neka vas uči vaše rođeno osjećanje mjere, udesite radnju prema riječi, a riječ prema radnji, i osobito se starajte da nikada ne prekoračite granice prirode. Jer svaka takva pretjeranost siromaši cilj glume, čiji je zadatak, u početku i sad, bio i jeste, da bude, takoreći, ogledalo prirode: da vrlini pokaže njeno sopstveno lice, poroku njegovu rođenu sliku, a samom sadašnjem pokoljenju i biću svijeta njegov oblik i otisak.“²⁶⁶ Za primjetiti je kako Hamlet spominje ogledalo prirode koje možemo povezati s oponašenjem prirode, u kontekstu, oponašanja radnje. „Podražavanje podražava one ljude koji rade, bez obzira na to da li oni rade zato što su primorani, ili po svojoj volji, i koji, prema svojim radnjama misle da su srećni ili nesrećni, a onda su na sve to ili tužni ili radosni.“²⁶⁷

Svaki glumac treba težiti da njegov karakter bude dobar i prepoznatljiv. Pod pojmom dobar karakter²⁶⁸ podrazumijevamo onaj karakter koji je upotrebljiv i koristan. Da bi nam

²⁶³ Vidi: Karahasan DŽ, *Zapis o glumi*, Scena, Časopis za pozorišnu umetnost, Novi Sad, 2008, broj 2-3, godina XLIV april-septembar

²⁶⁴ Više: Romčević N, *Analiza lika u modernoj teatrologiji*; Zbornik radova fakulteta dramskih umetnosti, Beograd, 1997, isto i:

Romčević, Nebojša: *Nivoi spoznaje dramskih likova i publike*, Zbornik radova fakulteta dramskih umetnosti, Beograd, 1999.

²⁶⁵ Senker B, *Uvod u suvremenu teatrologiju I*, Zagreb, 2010, str.50.

²⁶⁶ Shakespeare W, *Hamlet*, Sarajevo, 1985. str. 82.

²⁶⁷ Platon, *Država*, X knjiga, Zagreb, 2004, 603 c, str.376.

²⁶⁸ Dolazi od grčke reči *hrestos* - koristan, upotrebljiv

mogao biti prepoznatljiv, treba nam biti dosta sličan. Dakle, nužno je da likovi - karakteri budu realni i slični današnjim ljudima jer u protivnom kod gledatelja neće pobuditi emocije pa se ni publika neće moći poistovijetiti s glumcima na pozornici. Karakter treba biti još i primjeren i dosljedan. Primjeren, prikladan lik je prema Aristotelu, onaj lik koji ne odskače od svog staleža, koji ne pokazuje neku svoju osobinu niti u premaloj niti u prevelikoj mjeri. Dosljednost karaktera očituje se u tome da karakter treba u svim situacijama biti onakav kakvim ga očekujemo da se pojavi s obzirom koliko ga poznajemo.

Kaže Horacije u Poslanici: „Ili se predaje drži ili skladno što sasvim ko pisac izmisli sam. Ako možda prikazuješ Ahila časnog, neka je djelatan, ljut, nepristupačan k tome i žestok, za nj neka zakon ne vredi, sve samo nek oružjem traži. Bijesna, nesvladiva sad je Medeja, plačljiva Ina, Iksion lisac, svud gonjena Ija, turoban Orest.“²⁶⁹

Lik je karakter, gledano s estetskog stanovišta, ali isto tako i uloga kao materijal dan glumcu da napravi lik - karakter. Lik je individua koja ima svoje ime i svoj vlastiti jezik. Lik je proizvod mreže značenja koji ne postoji izvan konteksta niti može postojati u izolaciji.

Tri su dimenzije koje se odnose na tipologiju lika, širina, dužina i dubina. Širina je raspon mogućnosti dramskog lika na početku predstave, dužina obuhvaća razvoj lika koji je prošao određene promjene, povećanja i otkrića, a dubina predstavlja odnos između vanjskog ponašanja i unutrašnjeg života.²⁷⁰ Sami likovi vrlo se dobro razvijaju u raznim iskušenjima i međusobnim konfliktima, a istovremeno su neraskidivo povezani s fabulom djela, situacijama i čitavim dramskim događajima. Tako, izrađenim odnosima između likova dolazimo do karaktera pojedinog lika.

Erika Fischer-Lichte smatra da dramski lik postoji jedino utjelovljenjem u glumcu, drugim riječim, dramskom liku treba nečije tijelo kako bi moglo postati i postojati.²⁷¹ Dramski karakter ima zadatak da pokaže samo „onu stranu ljudske naravi koja će pokretati i motivirati radnju,“ dok drama treba samo jednog glavnog dramskog lika.²⁷²

Nema nekog pravila kako doći do zamišljenog lika. Unatoč postojanju više teorija, glumac će koristiti onu koja mu najbolje odgovara i koja mu najviše pomaže, a po potrebi može ih i kombinirati, jer na kraju publiku interesira glumčev krajnji rezultat. Svaki glumac individualno pristupa razradi i usvajanju karaktera samog lika.

²⁶⁹ Horacijeva *Poslanica Pizonima o pjesničkom umijeću*

²⁷⁰ Beckermann B, *Dynamics of Drama, Theory and method of analysis*, Drama Book Specialists, 1979, str.214-217.

²⁷¹ Više: Fischer-Lichte E, *The Semiotic of Theatre*, Indiana University Press, 1992.

²⁷² Freytag G, *Die Technik des Dramas*, 1982, str.262-263.

4.6. GLUMAČKE METODE U DRAMSKOM TEATRU

U dramskom teatru glumci stvaraju dramski lik radom na ulozi. Aristotel govori o *ethosu*, čiji pojam podrazumijeva osobu i njezinu ćud, značaj same te osobe i njezino moralno držanje.²⁷³ Povijesno gledano, prvi dramski likovi bila su primjeri poučnoga i dobroga, nisu trebali postići rezultat neponovljivih i originalnih dramskih likova.

Za pisce je nužno da glumcima omoguće da oponašaju stvari, ljude i događaje onakvima kakvima jesu ili pak onakvima kakvima oni smatraju da trebaju biti. Dobra transformacija temelj je glumačke umjetnosti. Glumci znaju živjeti i po nekoliko mjeseci kao njihov lik da bi uopće mogli shvatiti način na koji žive, na koji se ponašaju, na koji reagiraju u određenim životnim situacijama i okolnostima, što ponekad uključuje i prilagodbu svog fizičkog izgleda dramskom liku.²⁷⁴ Postoje glumci koji su u svakoj svojoj ulozi potpuno drugačiji, njihova nova uloga nema nikakve veze s njihovim do sada ostvarenima (npr. John Malkovich), ali ima i glumaca koji svaku ulogu rade po ustaljenoj metodi i šablonu tako da ona jest drugačija od prethodne, međutim vrlo slična (npr. Jerry Lewis).

U dramskom teatru znakovni sistem se koristi kako bi se prenijela posljedica procesa dekonstrukcije odnosno miješanja osobina glumca kao ličnosti i dramskog lika te stvaranja novog znakovnog sadržaja. Glumački metodi su načini na koji će glumac doći do toga.

Prema Platonu, glumac djeluje iz jednog iracionalnog i emotivnog nadahnuća, intuitivno prilazi tekstu te time pokušava dati odgovor na pitanje kako glumac radi.

Denis Diderot, nasuprot Platonu, od glumca potražuje mnogo razuma, hladnoće i mirnoće jednog promatrača, zahtijeva od njega pronicavost i nikakvu osećajnost. Njegov talent se, prema Diderotu, ne sastoji u tome da osjeća kao što vi mislite, već da točno iznosi vanjske znakove osjećaja da bi vas zavarali. „Ja tražim od glumca mnogo razuma, hoću da taj čovjek bude hladan i miran promatrač, zahtijevam stoga od njega pronicavost, a nikakvu osjećajnost. On sebe sluša u času kad vas uzbuđuje i njegov se talenat ne sastoji u tome da osjeća kao što vi to mislite, već da točno iznosi vanjske znakove osjećaja da bi vas zavarali.“²⁷⁵ Diderot smatra kako karakteri nisu ono za čim publika teži i s čim se može poistovjetiti, već da jedino što na pozornici može dati realnu sliku društvenih zbivanja i gledatelje navesti da se među njima

²⁷³ Više: Aristotel, *O pjesničkom umijeću*, Zagreb, 2005.

²⁷⁴ Charlize Theron nije smela preko 6 meseci nanositi običnu kremu za lice kad je prihvatila ulogu serijskog ubojice, Aileen Wuornos, u biografskom filmu *Monster*. Tom Hanks je morao izgubiti preko 20 kilograma za film *Cast Away*. Glumac Jake Gyllenhaal za ulogu profesionalnog boksača u filmu 'Southpaw', morao je početi jako naporno vježbati, po šest sati dnevno, čak šest mjeseci prije početka snimanja filma.

²⁷⁵ Diderot D, *Paradoks o glumcu*, Zagreb, 1958, str.10-17.

pronađu i s njima poistovjete jesu staleži. Prema Diderotu temelj djela nisu karakteri, nego staleži, stoga on pokušava iznjedruti jedan prirodan način glume, blizak gledatelju, smatrajući da se radnje podjednako dobro mogu prikazati i riječima i gestama²⁷⁶ te u konačnici kazalište i vidi kao sustav pokreta i gesti (kinezičkih znakova). Ističe da se dojam stvarnog života na pozornici može stvoriti jedino na način da se na pozornici ništa ne događa kao što se događa u stvarnosti, stoga ni govor ni radnja ne smiju biti identične onima u stvarnom životu. Glumac mora biti potpuno bezosjećajan, da bi na takvu osnovu, na nultu poziciju mogao graditi svoj lik, do kojeg će doći na temelju promatranja najrazličitijih individualnih osoba koje mu mogu poslužiti u pronalasku svog lika. Prema Diderotu, glumac je dramski lik sastavljen od znakova koje proizvodi i koji pritom u potpunosti vlada svojim radnjama pa stoga ne postoji niti identifikacija glumca s dramskim likom. Emotivna identifikacija glumca s dramskim likom, prema tome, predstavlja samo postupak označavanja zadate emocije, dok je pritom glumac hladan i pribran.²⁷⁷

Suprotno Diderotu, Hegel smatra da je glumčeva zadaća da se potpuno identificira s karakterom koji prikazuje, da se potpunoma uživi u ulogu koju igra, ali isto tako da sa svoje strane ništa u tu ulogu ne unosi.²⁷⁸ Hegel nikada nije upotrijebio riječ *uživljavanje glumca u ulogu*, već govori govori o *identifikaciji glumca s karakterom*, čime glumac postaje idealna imitacija piščevog lica. Prema Hegelu, glumac je cijeli čovjek upleten u neku radnju.²⁷⁹

U dramskom teatru cilj je glumca da se poistovjeti sa ulogom. Proces poistovjećenja odnosno identifikacije podrazumijeva unutrašnji, emocionalno-spoznajni proces koji uključuje odabir tehnika koje će glumcu dramskog teatra omogućiti da stvori lik. Kako bi izgradili svoj lik – karakter, glumci kroz školovanje izučavaju više teorija, tehnika i metoda. U praksi se ne koristi samo jedna tehnika i metoda, već prevladava pluralistički i multifunkcionalni pristup. Svaki glumac ima slobodu izbora one tehnike koja njemu najviše odgovora s ciljem da izgradi karakter dramskog lika.

Među najznačajnijim tehnikama i teorijama glume jest tehnika ruskog glumca, redatelja i teatrologa Stanislavskog, poznatija kao *Sistem Stanislavskog*. Metod Stanislavskog je, može se reći, polazna osnova takvog postupka, koja se vremenom razvila u različite metode, ali je cilj ostao isti: izgradnja dramskog lika, koji će biti dio podražavanja radnje. Dakle, putevi su

²⁷⁶ Vidi: Diderot D, *Brief über die Taubstummen*, preuzeto iz: Totzeva S, *Das theatrale Potential des dramatischen Textes*, Gunter Narr Verlag, 1995.

²⁷⁷ Vidi: Karahasan DŽ, *Zapis o glumi*, Scena, Časopis za pozorišnu umetnost, Novi Sad, 2008, broj 2-3, godina XLIV april-septembar

²⁷⁸ Hegel G.F.W., *Estetika III*, Kultura, Beograd 1970, str.566-569.

²⁷⁹ Švacov V, *Temelji dramaturgije*, Zagreb, 1976, str.200.

različiti, ili se u neku ruku dopunjavaju, ali je cilj isti. Valja naglasiti, kada cilj ne bi bio isti, onda se ne bi radilo o metodima u dramskom teataru, već pokušaju stvaranja novog teatra.

Prema Stanislavskom, glumčeva umjetnost je umjetnost proživljavanja prema načelu „podsvijesno stvaralaštvo prirode kroz svijesnu psihotehniku glumca,“²⁸⁰ jer kako kaže, „treba stvarati nadahnuto, a to umije da radi samo podsvijest.“²⁸¹ Stanislavski emocionalnu memoriju glumca vidi kao izvor emotivnog sklopa njegovog vlastitog života iz kojeg bi glumac trebao crpsti i povući emocije i ponovno ih oživiti, kako bi te pozvane emocije, uklopljene u dramsko lice, bile prikazane na što prirodniji način.²⁸² Ova teorija navodi da glumac mora svoj lik kompletno psihološki istražiti i razraditi, treba sagledati kako proživiti to njegovo stanje u kojem se dramski lik nalazi i pronaći u tome svoje emocije koje će mu pomoći da se u taj dramski lik uživi. Kako bi glumac kod publike izazvao plač, on prvo sam sebe mora dovesti u stadij tuge i plača, a to će biti najtočnije ako među svojim emocijama potraži najodgovarajuću.²⁸³ On ne smije glumiti zadati dramski lik, već se u njega uživiti i biti (živjeti) taj dramski lik. Samo ono što je opravdano iznutra daje rezultat na pozornici. Upravo to stvoreno stanje koje glumac osjeća iznutra i koje prenosi na svoj dramski lik s kojim se poistovjećuje i kao takav se prikazuje publici, temelj je razlike u odnosu na glumu u epskom i postdramskom kazalištu. Naime, Brecht kazalište ne zasniva na unutarnjem stanju i emocijama, ne obraća se empatiji, već naprotiv razumu iz razloga što su osjećaji stvar osobne prirode i mogu biti ograničeni.

Glumac u svoj dramski lik ulaže vlastite emocije koje je oživio i koje ponovno proživljava. Za uspješan glumački proces, za Stanislavskog, najvažnije su tri stvari: unutrašnje shvaćanje, glavni zadatak i linija osnovne radnje.²⁸⁴ Unutrašnje shvaćanje podrazumijeva da glumac mora raditi iz svog vlastitog stava, svoje unutarnje svijesti, iz sebe, a ne iz neke izmišljene pojave. Iako drama može biti podijeljena na nekoliko dijelova, glumac nikad ne smije zaboraviti, prilikom rada na svakom od tih, na svoj glavni zadatak. Ti manji dijelovi drame konstruirat će liniju osnovne radnje. Dakle, glumac, prema Stanislavskom, treba sebi govoriti: „Ja znam da je sve što me na pozornici okružuje grub falsifikat stvarnosti, laž. Ali kad bi sve to bila istina, evo kakav bih ja stav imao prema toj i toj pojavi, evo kako bih ja postupio.“²⁸⁵

²⁸⁰ Stanislavski K.S, *Sistem*, Beograd, 1945, str.36.

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² Više: Stanislavski S.K, *Rad glumca na sebi I, Rad glumca na sebi II*, Cekade, Zagreb, 1989.

²⁸³ *Ibid.*

²⁸⁴ Više: Stanislavski S.K, *Moj život u umjetnosti*, Sarajevo, Narodna prosvjeta, 1955.

Stanislavski S.K, *Sistem*, Ljubljana, Partizanska knjiga, 1982.

²⁸⁵ Stanislavski S.K, *Sistem*, Beograd, 1945, str.455.

Neprihvatljivo mu je da glumac unaprijed dobije uputu kao konkretni krajnji rezultat, s obzirom da takav redateljev način dovodi do prikazivanja unutrašnjih osjećaja po svojevrsnom šablonu.

Branko Gavella, zagovarajući Sistem Stanislavskog, upozorava da preveliki i nekontrolirani osjećaji koji se probude u glumcu i koji njima onda pokušava vladati, a koji prijeđu u domenu njegovog privatnog, onemogućavaju pravilno buđenje doživljavanja kod publike. Njegovi jaki osjećaji, njegovo jako proživljavanje događaja, mogu i ne izazvati reakciju gledatelja. Glumac gledatelja takvim načinom proživljavanja uloge zbunjuje i odbija od scene.²⁸⁶ Glumac treba biti u stanju prenijeti svoje osjećaje i stanje na gledatelje, što znači da on mora razviti tehnike za prijenos svog stanja i svojih osjećaja. Tehnike kojima se koristi u suštini su znakovni sistem, jer naime, glumac odabirom znakova (indeksnih, ikoničkih i simboličkih) prenosi svoje unutrašnje stanje i emocije.

Poimanje glumca kao umjetnika s pogleda Stanislavskog ogleda se u sljedećem karakteristikama, prikazanim u tablici pod red.br.11.

Stanislavski
Glumac kao umjetnik
Glumac kao karakter
Internalizacija
Psihologija
Identifikacija
Ideološka afirmacija

Tablica br.11. Poimanje glumca prema Stanislavskom²⁸⁷

Glumac može izvoditi samo one geste koje odgovaraju karakteru dramskog lika, pa se može reći, da su kinezički znakovi usklađeni s karakterom lika. Stoga, glumac će kinezičke znakove izvoditi kroz promjene tijela, u odnosu na izgled čitavog tijela i njegov položaj, a koje moraju biti usklađene s promjenama duše. Po određenim specifičnim znakovima koji mogu biti prirođeni, stečeni, po sjećanju, nastali zaključivanjem, nastali iz samog sklopa događanja na pozornici, publika će prepoznati karakter lika. Uspješniji znakovi za dramsku radnju su oni koji proizlaze iz samog obrata radnje, od onih koji nešto dokazuju. (U Euripidovoj *Ifigeniji na*

²⁸⁶ Gavella B, *Teorija glume*, Od materijala do ličnosti, Zagreb, 2005, str. 136.

²⁸⁷ Izvor: Aston E, Savona G, *Theatre as sign-system*, A semiotics of text and performance, Routledge, London and New York, 1991, p.47.

Tauridi, Ifigenija otkriva da je to njezin brat Orest prema njegovoj priči koju samo njezin brat može znati). Otakar Zich među prvima je utvrdio da je specifičnost dramske umjetnosti u simultanosti vizualnih i auditivnih poruka.²⁸⁸ Kinezički kod dramskog kazališta počiva na načelima prema kojima kazalište stvara iluziju stvarnosti, psihička stanja glumca i procesi koji se događaju unutar njegove duše osnova su glumačke umjetnosti, glume, dok je njegovo tijelo prikladno i sposobno savršeno pratiti izraze i stanja te njegove psihe i duše.

Lee Strasberg kao sljedbenik Stanislavskog proširuje i nadograđuje njegovu teoriju. Za stvaranje karaktera, ističe kako je glumcu od velikog značaja njegovo čulno pamćenje, dakle govorimo o indeksnim i ikoničkim znakovima. Glumac mora djelovati iz sebe, on je sam sebi polazišna i odredišna točka. Prvo treba akceptirati da drama i njezini likovi zaista postoje i da je on jedan od napisanih likova koje on treba oživiti, a to će uspjeti samo ako pođe od samoga sebe.²⁸⁹

Potpuno suprotnu tehniku glume od Stanislavskog i Strasberga nalazimo kod Mejerholjda. Kao što su se Stanislavski i Strasberg zalagali da glumac treba djelovati iz sebe da bi vanjski rezultat bio vidljiv na glumcu, tako Mejerholjd zagovara čistu igru i obrnut proces navodeći kako je *Sistem Stanislavskog* štetan za psihičko i fizičko zdravlje glumca.²⁹⁰ Vanjski tjelesni izgled glumca najvažnije je na čemu on treba raditi, on mora imati svijest kako njegovo tijelo izgleda i kako ono djeluje na pozornici. Svoj metod naziva *Biomehanika*, koji obuhvaća vježbe koje glumac mora raditi i koje će ga dovesti u situaciju da može raspolagati i vladati svojim tijelom. Tijelo glumca u prostoru i njegova točna pozicija uvjet su kazališnog komada. Glumac, poput običnog radnika u tvornici, mora, prema Mejerholju, svoje pokrete što preciznije usmjeriti ka najefikasnijoj realizaciji svog zadatka. Njegove radnje na pozornici su posve životne i prirodne, dok namjera, realizacija i reakcija trebaju biti ispoštovane jer se one nalaze u svakom elementu glume. Stoga njegovi pokreti nemaju suvišnih pokreta, tijelo je pravilno izbalansirano, stabilno i obuhvaćeno prirodnom ritmičnošću. Prema Mejerholjdu, cilj glumca je čovjek koji efikasno radi na pozornici. Glumu upoređuje s novim političkom poretkom i novim periodom mašina te smatra da se psihološki naglasak treba prenijeti na tjelesno vježbanje. Biomehanika treba stvoriti vježbe za trening glumca na osnovu ljudskih ponašanja, a zakone scenskog pokreta treba ustanoviti eksperimentalnim putem²⁹¹ jer ona tehnika koja nije

²⁸⁸ Vidi: Slawinska I, *Aspekti semiotike teatra*, preveo Kulenović Tvrтко, Polja, Novi Sad, 1980, br.260, str.311-315.

²⁸⁹ Više: Carlson, Marvin: *Kazališne teorije II*, Zagreb, Hrvatski centar ITI, 1997.

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ Mejerholjd V.E, *O pozorištu*, Beograd: Nolit, 1976, str.169.

prošla kroz spektar života glumca može dovesti i do bespredmetnog cirkuskog akrobatizma.²⁹²

Na taj način Mejerhold pokušava da se približi NO teatru, gde su pokreti gotovi znaci, a ne podražavanje čoveka. Mejerhold želi poništiti ikonički aspekt glumca (dakle da glumac nije tijelo u ulozi drugog tijela), već označavanjem fizičkog aspekta stvara od glumca odmah simbol (dakle, bez ikoničnosti). On, dakle, pokušavajući da izbegne mimetičnost, pokušava da preskoči ikoničku fazu u nastanku složenog znaka.

Kritizirajući ovo shvaćanje Gavella napada Mejerholjdovu Biomehaniku te ističe kako izvođenje mehaniziranih gesti samo da bi gestu kao takvu izveli, upropaštava najsuptilniju mogućnost učinka na gledatelja. Po njemu, mehanizirati gestu znači učiniti je kazališno nedjelotvornom.²⁹³

Stanislav Witkiewicz, također, napada Stanislavskog i njegov Sistem uživljavanja i proživljavanja uloge. On smatra kako glumac treba odvojiti sebe, svoja shvaćanja i poimanje života od uloge i lika kojeg treba igrati. Glumac treba biti podređen svojim zamišljajima, tekstu, komadu i glumačkom ansamblu. On mora moći i znati nadzirati samog sebe u svakoj situaciji i mora se, svim svojim bićem, u potpunosti posvetiti građenju cijelog kazališnog doživljaja.²⁹⁴

Antoine-François Riccoboni navodi da glumac ni pod kojim uvjetima ne smije osjećati strasti koje treba i želi dočarati, on mora, na van izgledati kao da je obuzet tim osjećajima strasti. Dakle, glumac ne smije iznutra proživljavati osjećaje, ali ih mora, na neki način, učiniti vidljivima na van. Glumac ne smije s njima uistinu biti obuzet iz razloga što onda dolazi u situaciju kojom ne može vladati, nema mogućnosti i prostora da napravi ulogu jer su ga ti osjećaji okupirali.²⁹⁵ Nadalje ističe da je za glumca najvažniji karakter koji jako utječe na ličnost onoga tko ga posjeduje i daje mu svojstven stav, pokret i glas, a koji ne mogu pripadati niti jednom drugom karakteru.²⁹⁶

Vladimir Majakovski, kao i futuristi, zalažu se za intuitivnu improvizaciju, ali i osuđuju modernu dramu. Smatraju kako riječ ne smije vladati pozornicom te zagovaraju odsustvo verbalnih glumačkih znakova, koji nikako ne bi smjeli na sceni prevladavati.

Filippo Marinetti navodi da se u novom teatru stanja, osjećaji, misli, činjenice i doživljaji trebaju prikazati u svega nekoliko riječi, pokreta i trenutaka, čime svodi čitavo prikazivanje u teatru, s jedne strane na minimalizam znakova, ali s druge strane, na one

²⁹² Mejerholjd V.E, *Čista igra: osnovite na biomehaničkiot sistem vo režijata na Vsevolod Emilevič Mejerholjd*, 1998, str.47.

²⁹³ Gavella B, *Teorija glume*, Od materijala do ličnosti, Zagreb, 2005, str.135.

²⁹⁴ Više: Carlson Marvin, *Kazališne teorije*, Zagreb, Hrvatski centar ITI, 1997.

²⁹⁵ Riccoboni F.A, *Die Schauspielkunst*, Berlin, 1954, str.74.

²⁹⁶ *Ibid.* str.88.

najupečatljivije znakove koji su karakteristični kako bi upravo oni mogli pokazati navedeno.

Tristan Tzara, najznačajniji predstavnik dadaista, suprotno Stanislavskom, navodi da se teatar ne smije temeljiti na oponašanju života čime će se i glumci osloboditi kaveza zatvorene pozornice. Dramatičar i pisac Paul Kornfeld smatra da se glumci na pozornici ne mogu ponašati spontano, oni moraju biti glumci i to se mora vidjeti. Glumci se moraju na pozornici ponašati, govoriti i kretati, upravo onako kako se nikad privatno u životu ne bi ponašali. Publika treba vidjeti i prepoznati glumca na pozornici, a glumac se te činjenice i spoznaje ne smije stidjeti. Po njemu su umjetno izazvani osjećaji glumca neusporedivo čišći i snažniji od onih koji nastanu podražavanjem.

Eugene Ionesco hoće uništiti sve što ima pridjev dramsko: dramski tekst, dramska lica, dramsku radnju, dramski sukob. Želi da dođe do apstraktnog sukoba bez psiholoških motiva, zato predlaže da se predmeti ožive, scenografija da se pokrene, a rekvizita da se pretvori u glumce.²⁹⁷ Je li onda dramski karakter u Ionescovim komadima izgubio svoj identitet? Može li se već tu govoriti o *smrti karaktera* u njegovim djelima? Treba uzeti u obzir da je to ipak daleko od nepostojanja karaktera i smrti karaktera s obzirom da Ionesco stavlja pred publiku jednu drugu mogućnost, nešto novo, samo su granice oblikovanja dramskih likova daleko pomaknute. Dramski lik s vremenom samo pokazuje sve više slobode i raznih mogućnosti. Tu je greška onih koji su pokušavali da Beketta, Ionesca i teatar apsurdna proizvedu u antidramu jer tu nema dramskog sukoba, što nije točno. Problem je taj što zagovornici takvih teorija ne prepoznaju sukob, jer sukob, naime, postoji, samo što su volje dramskih junaka u teatru apsurdna apsurdne jer je i sam svijet u kojim oni žive apsurdan (atomska bomba, strah od kraja sveta, ljudska ponašanja nisu više razumna). Međutim, to ne znači da tu nema suprostavljenih volja i da stoga, nema dramskog sukoba.

Mogu reći, da opća shvaćanja i poimanja dramske umjetnosti vrijede jednako i za Eshila i za Shakespearea i za Ionesca. Sukladno tome, sva navedena djela koja se klasificiraju kao dramska, ono što imaju zajedničko, jeste *podražavanje radnje*.

Drugim oblicima kazališta, koja nisu dramska, nastoje se opovrgnuti navedena dramska načela te se prestaje oponašati stvarni život. Tad kazalište, nema više oznaku iluzije stvarnog života niti izražava postojeće stvarne osjećaje na najprirodniji način, kao što to ima dramsko. Kinezički kodovi koji se upotrebljavaju u dramskom kazalištu, u nekom drugom obliku kazališta kao takvi više ne vrijede, jednostavno postaju neupotrebljivi. Isto se događa i s drugim umjetničkim sredstvima koja su u dramskom kazalištu pronašla svoj put na jedan prirodan

²⁹⁷ Više: Carlson Marvin, *Kazališne teorije*, Zagreb, Hrvatski centar ITI, 1997.

način, ona sad, u drugim kazališnim oblicima, postaju sredstva koja se svjesno rabe dok ih glumac doživljava kao dobiveni materijal.

4.7. OSVRT NA NEKE POKUŠAJE DEKONSTRUKCIJE DRAMSKOG TEATRA

Kowzan je *predstavljачku* odnosno *izvedbenu* predstavu odredio kao “umjetničko djelo koje komunicira i u prostoru i u vremenu.”²⁹⁸

Prema njemu, predstava se sastoji od *prethodne priče* i *dramskog teksta*.²⁹⁹ Na temelju prethodne priče koja obuhvaća jezične znakove, autor piše tekst koji predstavlja nove jezične znakove. Napisani tekst prenosi se na pozornicu teatra na temelju kojeg nastaje predstava u kojoj se koriste i jezični i nejezični znakovi. Međutim, Kowzan navodi, kako u nastanku predstave iznimno mogu izostati prethodna priča ili dramski tekst.

Kazalište dramski tekst preobražava, pretvara, prevodi i prenosi u *izvedbeni tekst* odnosno *tekst predstave*.

U sljedećim poglavljima izdvojeni su i prikazani samo neki pokušaji dekonstrukcije dramskog teatra.

4.7.1. PIRANDELOV TEATAR

Nobelovac Luigi Pirandello, jedan je od najznačajnijih talijanskih književnika modernog razdoblja koji je uzdrmao načela i temelje postojećih dramskih konstrukcija.

Njegovi likovi su „stranci života koji su shvatili igru.“³⁰⁰ On život shvaća vrlo teškim, smatra da onaj tko pristaje na život i želi postojati mora prihvatiti sve oblike društveno prihvatljivog ponašanja, norme i ograničenja, pravila, jer mu upravo ona omogućavaju da živi te ističe paradoks između komičnog i tragičnog jer jedno ne postoji bez drugog, jedno drugo uvjetuje.³⁰¹ On preko komičnih situacija dolazi do tragičnih te na taj način oblikuje navedeni paradoks kroz život čovjeka koji je sveden na besciljnost i kao takav je apsurdan.³⁰² Otuđenost modernog čovjeka i njegov unutrašnji život, njegovi doživljaji i doživljavanje svijeta oko sebe i realne stvarnosti nepogrešivo vode ka reakciji i buntu protiv društvenih načela i konvencija.

²⁹⁸ Kowzan T, *Littérature et spectacle dans les rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques*, Varšava, 1970, str.25.

²⁹⁹ *Ibid.* str.161.

³⁰⁰ Vidi: Pirandello L, *La poetica*, dostupno na: http://users.libero.it/rrech/pirandello_2.html, (15.12.2015).

³⁰¹ Pirandello L, *Luigi Pirandello*, Zagreb, Školska knjiga, 2001, Humorizam (II. dio), str. 606.

³⁰² Usp. Sabljak T, *Teatar XX. stoljeća*, Zagreb, 1971, str.7.

Odnos među likovima baziran je na odnosu između stvarnosti i iluzije, što možemo vidjeti u komadu *Šest lica traži autora*, gdje imamo predstavu u predstavi, teatar u teatru. U nastavku, obrazložiti ću ovaj sud.

Na početku drame odvija se proba Pirandellove komedije *Igra uloga*, na pozornici su prisutni glumci i drugi članovi umjetničkog ansambla neophodni za pokuse. Njihovu probu prekida šest osoba iz jedne obitelji, a došli su u kazalište s namjerom da pronađu autora koji će ispričati njihovu životnu priču. U drami isprepliću se iluzija (proba u kazalištu) i stvarnost (stvarni život šesteročlane obitelji), što se s drugog stajališta može promatrati i u promijenjenom odnosu, da je proba u kazalištu stvarni život, a život šesteročlane obitelji iluzija. Samom radnjom želi se prikazati slom te obitelji. Redatelj nakon prvotnog gnjeva te nakon što je čuo njihovu priču i shvatio njihov zamršeni odnos među likova, pristaje postaviti njihovu dramu. Iako Pirandelo misli da ovom postavom (uprizorenjem) dovodi u pitanje teatarsku stvarnost, likovi koji traže pisca su opet likovi, ne u piščevoj, već u Pirandellovoj drami. Nijednog trenutka se likovi zbog Pirandellovog koncepta ne približavaju stvarnosti ili tome da prestanu biti likovi. Ovdje možemo govoriti o tzv. metadrami odnosno drami o drami, koja zadržava sva obilježja drame.

Autor, takvom pričom pa i samom dramom u cjelini, postavlja pitanje ima li drama smisla, ima li njezin tekst smisao. Je li uopće potreban autor dramskog teksta ili se može i bez njega? Sva ova pitanja naziru se u sljedećem dijalogu između Oca i Redatelja,³⁰³ gdje Otac predlaže Redatelju da bude i Autor njihove drame:

OTAC: Ma ne, gledajte: budite to vi!
 REDATELJ: Ja? Ma što to govorite?
 OTAC: Da, vi! Vi! Zašto ne?
 REDATELJ: Zato jer ja nisam autor, nisam to nikada radio!
 OTAC: Pa zar ne biste mogli sada započeti, oprostite? Nije vam to ništa. Toliko njih to čini! Vaša je zadaća tim lakša što smo mi svi ovdje, živi, pred vama.
 REDATELJ: Ali to nije dovoljno!
 OTAC: Kako nije dovoljno? Gledajući nas dok proživljavamo svoju dramu.
 REDATELJ: Dakako! Ali netko to ipak treba napisati!
 OTAC: Ne, nego u krajnjem slučaju zapisati dok se odigrava, pred njim, kroz radnju, prizor po prizor. Bit će dovoljno za početak sastaviti skicu i pokušati.

³⁰³ Pirandello L, *Šest lica traži autora*, Zagreb, 1997, str.39.

Mogli bi reći da je Pirandello odbacio autora i dramski tekst pa time i postojanje drame, što podrazumijeva okolnost da takvu dramu nije moguće niti izvesti. O tome kaže slijedeće: „Svaka prikaza, svaki stvor umjetnosti, da bi postojao, mora imati svoju dramu, odnosno dramu koje je lik i po kojoj je lik. Drama je razlog postojanja lika, ona je njegova životna funkcija, nužna da bi postojao.”³⁰⁴

Međutim, Pirandello, kao što vidimo, sebe kao autora nije odbacio, mogu jedino konstatirati da je on stavio pod znak pitanja strukturu građansko-realističke drame, iste one protiv koje se bori i Breht, da bi na taj način doveo u pitanje buržoaski svijet i njegov sistem vrijednosti. No, nikako nije odbacio dramu kao podražavanje.

Sličnost *drame* i *Pirandellove drame* ogleda se jedino u činjenici da obje počivaju na dijaloškoj formi teksta koji je namijenjen za izvođenje u teatru. Drama je podijeljena na činove, a činovi su podijeljeni na prizore, dok kod Pirandellove drame nema podjele niti na činove, niti na prizore, mada nam to u suštini ništa ne govori o činjenici radi li se o drami ili ne.

Drama ima svoju kompoziciju koja se sastoji od uvoda, radnje, kulminacije radnje, peripetije i raspleta, međutim sasvim je druga situacija u Pirandellovoj drami u kojoj vlada kaotičnost radnje, kompozicija drame ne postoji, pa imamo dojam da se radi o improvizaciji. Stoga, mogu zaključiti da je Pirandello napisao dramu u kojoj je eksperimentirao s njezinom formom, ali nikako ne možemo reći da je stvorio nešto drugo osim drame s pričom i likovima.

Scenski prostor u dramskom teatru označen je pozornicom (scenom) na kojoj je postavljena scenografija, a u Pirandellovoj drami postavljena je pozornica na već označenoj pozornici bez scenografije.

Distinkcija se ogleda i u odnosu između glumaca i publike, tako u dramskom teatru imamo gledatelje koji su smješteni u prostoru za publiku koji je odijeljen od pozornice, a kod Pirandella nema jasno postavljene granice između publike i glumaca, već imamo glumca koji glumi gledatelja.

U tablici pod red.br.12. prikazat ćemo glavne razlike koje možemo uočiti između drame i Pirandellove drame.

³⁰⁴ *Ibid.* str. 8.

	DRAMA	PIRANDELLOVA DRAMA
DRAMSKI TEKST	DIJALOŠKA FORMA TEKSTA NAMIJENJENA ZA IZVOĐENJE U KAZALIŠTU	
STRUKTURA DRAME	PODJELA NA ČINOVE, A ČINOVI PODIJELJENI NA PRIZORE	NEMA PODJELE NI NA ČINOVE, NI NA PRIZORE
DIDASKALIJE	GLUMCIMA SE DAJE DODATNA UPUTA	ZASTOR SE SPUŠTA IZNENADA, NEOČEKIVANO
IZVOĐAČI	GLUMCI	GLUMCI KOJE PREKIDAJU DRUGI LIKOVI-ŠEST LICA
SCENSKI PROSTOR	POZORNICA	POZORNICA UNUTAR POZORNICE
SCENOGRAFIJA	DA	NE
KOSTIMOGRAF	DA	NE
PUBLIKA	ODIJELJENA OD POZORNICE	NEMA JASNE GRANICE IZMEĐU GLEDATELJA I GLUMACA
KOMPOZICIJA DRAME	UVOD, RADNJA, KULMINACIJA RADNJE, PERIPETIJA, RASPLET	KOMPOZICIJA DRAME KAO TAKVA JE RAZORENA, VLADA KAOTIČNOST RADNJE, DOIMA SE DA JE RIJEČ O IMPROVIZACIJI

Tablica br.12. Razlike između drame i Pirandellove drame³⁰⁵

Iako na prvi pogled u Pirandellovoj drami izgleda kao da sve ide ka dekonstrukciji drame, tomu nije tako. Promjena same kompozicije drame, u kojoj izgleda da je skoro pa riječ o improvizaciji, ne isključuje njezino postojanje. Nadalje, likovi niti u jednom momentu ne prestaju biti likovi koji podražavaju radnju.

4.7.2. TEATAR OKRUTNOSTI ANTONINA ARTAUDA

Poznati francuski redatelj i teoretičar Antonino Artaud, nakon raskida s nadrealističkim pokretom, sredinom 30-ih godina prošlog stoljeća, radi na osnivanju *Teatra okrutnosti*. On uspoređuje istočno i zapadno kazalište te prepoznaje fizičku ideju u balijskom performansu, dok verbalnu ideju sagledava kroz dijaloško kazalište.

³⁰⁵ *Ibid.*

Verbalna ideja vlada zapadnim kazalištem u kojem *govorni izraz pokorava sve ostale elemente teatra*.³⁰⁶ Mišljenja je da se kazalište treba služiti riječima i drugim elementima, jer je na taj način kazališni jezik aktivan, djelotvoran te primljiv preko čula.

Kazališni govorni jezik, koji spominje Artaud, je „vrsta iskustvenog polja koji nastoji da se izrazi kroz muziku, kretanje, gestove i reči.“³⁰⁷ U zajedničkom djelovanju ovih elemenata duhovno stanje se pretvara u pokret s ciljem pronalaska specifičnog kazališnog izraza, jedinstvenog jezika koji bi bio „na pola puta između pokreta i misli“.³⁰⁸

Artaud zamišlja kazalište kao polje igre, kao živo djelovanje i traganje, iz kojeg bi se mogao zabilježiti tekst, koje bi bilo kazališno djelo koje se ne bi moglo smatrati niti kao „dramski tekst u klasičnom smislu, ni prosta suma redateljskih zamisli.“³⁰⁹ Valja naglasiti da zadatak nije ukidanje artikulirane riječi već pronalaženje njezinih fizičkih aspekata i značaja koji ima u odnosu na druge jezike.

Riječ je o teatru kao psihološkoj kategoriji, koje je prije svega mukotrpano za njegova staratelja, a u kojem prevladavaju sredstva koja drže pažnju gledatelja kao što su *zvuci, buka, krici* koji potiču budnost i razdraženost. Prisutna su i suptilna sredstva kao što je osvjetljenje koje radnji pruža potpuni dinamizam i budi „krv slika, krvavi vodopad slika.“³¹⁰ Zalaže se da se ukine dihotomija scene i da se jedinstvenim prostorom postigne *teatar radnje*, u kojem gledatelj ne bi bio pasivan, već bi preuzeo aktivnu ulogu. Gledatelj bi u takvom teatru bio u središtu, u centru, okružen podražajima i elementima spektakla uslijed čega se gubi distanca između glumca i gledatelja.³¹¹

Artaud govori o postojanju „dvaju istovjetnih ili srodnih entiteta gdje teatar nije imitacija i ne može predstavljati svog suparnika, već on opstaje paralelno s njim.“³¹² Zastupa ideju o kazalištu koji se treba smatrati *ritualom*,³¹³ kao svetim mjestom s izrazito fizičkom skripcijom i kodificiranom radnjom. Sve je to utjecalo i na njegove sljedbenike - kazališne grupe, teoretičare, praktičare i dramske pisce kao što su Jean Genet, Julian Beck, Judith Malina, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook, Peter Schumann i Richard Schechner. Američka grupa Living Theater (Julian Beck, Judith Malina) bila je dosljedna u primjeni Artaudovih ideja pokazavši velik interes za odnos publike i glumca.

³⁰⁶ Artaud A, *Pozorište i njegov dvojniki*, 1992, str.96-123.

³⁰⁷ *Ibid.* str.90.

³⁰⁸ *Ibid.* str.123.

³⁰⁹ Miočinović M, *Surovo pozorište: poreklo, eksperimenti i Artoova teza*, Novi Sad: Prometej, 1993, str.328.

³¹⁰ Artaud A, *Pozorište i njegov dvojniki*, 1992, str.114,126.

³¹¹ Derrida J, *The Theater of Cruelty and the Closure of Representation*, In *Writing and Difference*, London, Routledge, 1978, p. 292–315.

³¹² Miočinović M, *Surovo pozorište: poreklo, eksperimenti i Artoova teza*, Novi Sad: Prometej, 1993, str.247.

³¹³ Schechner R, *Performance Theory*. London and New York: Routledge Classics, 2008, str.21.

4.7.3. TEATAR GROTOWSKOG

Teatar Jerzyja Grotowskog ili njegovo *Siromašno pozorište* označava koncept teatra svedenog na esencijalne elemente. U svom Kazališnom laboratoriju, eliminirao je ili sveo na minimum šminku, dekor, svjetlosne efekte, zvučne efekte, kostime, vraćajući ga njegovom prvotnom bitku. Zastupa teoriju da se glumac ne smije skrivati iza šminke, kostima ili maske, on mora biti u izravnoj i intimnoj vezi s publikom.³¹⁴ Teatar u praksi Grotowskog predstavlja mjesto za samoproučavanje glumca i publike, u kojem je eksperimentiranjem razvio glumačke tehnike.³¹⁵ U tom kontekstu razvija ideju elitističkog kazališta kao teatra za odabrane koji imaju istinske duhovne potrebe.³¹⁶ Od početka 70-tih Grotowski svoju djelatnost izmješta izvan granica institucija i zato mu neki kritičari daju naziv parateatar.³¹⁷

Grotowski potiče glumce da se služe tijelom kao humanim instrumentom i neograničenim vremenom za eksperimentiranje.³¹⁸

Tekst u pozorištu Grotowskog predstavlja samo jedan od ravnopravnih elementa. Tekst može biti slobodno modificiran i ne mora biti uvjet samog tempa i ritma predstave s obzirom da se promjene u predstavi mogu se postizati i drugim sredstvima.

Glumci postaju *dramatis personae* koje gledateljima donose fizičko ponižavanje vlastitih tijela. Za razliku od Petera Brooka u Weissovom *Marat Sadeu* koji je scene bičevanja riješio imitacijom, Grotowski je u *Postojanom princu* od glumaca zahtijevao stvarnu izloženost fizičkoj torturi.³¹⁹ Grotowski je ovom svojom metodom pokušao poništiti distancu između ikoničnosti lika i fizičke pojavnosti glumca na način da je patnju lika predstavio kao konkretnu fizičku patnju glumca, i time izbjegao formulaciju „poput.“ Glumac je kao osoba u ovom slučaju istovremeno i glumac i lik. Lik je zbog postojanja u semantičkom polju.

Grotowski smatra da glumac mora vladati svojim tijelom, mora imati scensku izražajnost i znati nadzirati ritam svoga tijela, a da bi to sve uspio treba proći glasovno i tjelesno školovanje.³²⁰ Takvog glumca naziva *izvještačenim, arhetipskim glumcem*. Naglašava da je rad na fizičkim radnjama ključ uspješnog glumačkog zanata,³²¹ ali taj fizički rad mora biti tako

³¹⁴ Više: Grotowski J, *Ka siromašnom pozorištu*, Beograd, Izdavačko-informativni centar studenata, 1976.

³¹⁵ Brook P, *Prazan prostor*, Prijevod Živković O, Beograd, Lapis, 1995, str.67.

³¹⁶ Roose-Evans J, *Experimental Theatre from Stanislavsky to Peter Brook*, New York, Universe Books, 1984, str.148.

³¹⁷ Zdravković M, *Pozorišni rečnik*, Beograd: Zavod za udžbenike, 2013, str.149.

³¹⁸ Brook P, *Prazan prostor*, Prijevod Živković O, Beograd, Lapis, 1995, str.67.

³¹⁹ Više: Đuretić N, *Ka totalnom teatru*, Zagreb, 2015, str. 127-142.

³²⁰ Više: Carlson M, *Kazališne teorije II*, Zagreb, Hrvatski centar ITI, 1997.

³²¹ Richards T, *Rad sa Grotovskim na fizičkim radnjama*, Beograd, 2007, str. 41.

dobro istreniran i uvježban te razrađen do najsitnijih detalja koji se trebaju dobro upamtiti.

Međutim, valja skrenuti pozornost na razliku pojmova između činjenja fizičke radnje i činjenja neke aktivnosti. Naime, Grotowski ovdje misli na činjenje radnje kao aktivnosti, a ne na obavljanje klasičnih fizičkih radnji na što svi mi odmah pomislimo: „Ono što odmah moramo shvatiti je ono što fizičke radnje nisu. Na primjer: one nisu aktivnosti. Aktivnosti poput: čistiti pod, prati suđe, pušiti lulu. Ovo nisu fizičke radnje, to su aktivnosti. A kad ljudi misle da rade prema metodi fizičkih radnji, svo vrijeme prave zabunu. Redatelji koji rade na fizičkim radnjama često traže od glumaca da čiste pod i peru suđe na sceni. Ali aktivnost može postati fizička radnja. Na primjer, postavite mi nezgodno pitanje i ja na trenutak zašutim. Onda počnem lagano puniti lulu. Sada moja aktivnost postaje fizička radnja, pošto ona postaje moje oružje, hoću reći da sam ja vrlo zauzet, jer moram da napunim lulu.“³²²

Njegova teorija zasnovana je na tezi da glumac može, koncentrirajući se na radnje, u koje je, naravno, uključena i misao, osloboditi svoj psihološki život, te prirodno reagirati na ono što je učinio. Naime, kako kaže, ono što činimo zavisi od naše volje. Prema tome, glumčeve radnje svedene su na najjednostavnije i najelementarnije radnje.

Grotowski, drugim riječima, govori o *označavanju fizičkom radnjom*. U krajnjem, ni glumac u dramskom teataru ne čini ništa drugo.

Upitan na stvarno glumčevo proživljavanje emocija, kao glumačku metodu, Grotowski je rekao: „Uobičajeno je da kad glumac misli o namjerama, on misli da je to stvar veličanja emocionalnog stanja u sebi. Nije tako. Emocionalno stanje je vrlo važno, ali ono ne zavisi od volje. Neću da sam tužan: tužan sam. Hoću da volim ovu osobu: mrzim ovu osobu, jer su osjećanja nezavisna od volje. Dakle, svatko tko traži da poboljša radnje putem emocionalnih stanja, stvara konfuziju.“³²³

Njegovo siromašno pozorište temelji se na *prisnijem odnosu glumaca i publike* gdje publika postaje svijesna njegove tjelesnosti i prisutnosti. Na ovaj način izistira se na osvješćivanju činjenice da je glumac u suštini glumac, a ne dramski lik, što je zajedničko teorijama performansa i epskog teatra. Grotowski ukazuje na fizičko prisustvo *glumca* koji *strada u ime lika, a ne kao lik*.

Glumac se prema stajalištu Grotowskog ne identificira s likom, njegov karakter se formira kao nekakav zaštitni faktor koji štiti glumca, on je u biti njegova *fasada*. Karakter je taj koji treba podastrijeti publici i koji će ju okupirati tako da može uočiti skriveni proces glumca.

Grotowski se distancirao od načela mimetizma i maske reprezentacije, ali je kao temelj

³²² *Ibid.* str. 86-87.

³²³ *Ibid.* str. 46.

uzeo rad Stanislavskog, koncentriran na kompoziciju uloge, formu i izražavanje putem znakovnog sistema. Ulogu gradi artikuliranim znakovima, a ne svakodnevnim pokretima jer je *znak* osnovni element izražavanja.³²⁴

Ako teatar ne može postići bolju reprodukciju stvarosti od filma ili televizije, Grotowski se suprotno navedenim oblicima, zalaže za siromašno kazalište, koje traga za arhetipskim, pa i socijalno indiferentnim oblicima komunikacije. Predstave se više ne izvode na klasičnoj pozornici, nego se preferiraju manji prostori i prisniji oblici druženja. Pozornica za Grotovskog nije mjesto oponašanja, prikazivanja ili izvođenja, ona je za njega prostor stvaranja mita, a glumac na taj način postaje izvor znakova i njegov fokus. Dakle, glumac postaje označitelj i označeno.

Eugenio Barba, koji je djelovao u Odin Teatru, i Peter Brook nastavljaju metod Grotovskog. Eugenio Barba pokušava analizirati opće principe glumačkog stvaralaštva, u kontekstu performativne anatomije. Zajedno s Nicolasom Savareseom uspoređuje istočnu predstavljачku praksu sa zapadnoeuropskom scenom.³²⁵ Mišljenja je da cilj izvedbe u komunikaciji čije se posljedice ogledaju u igri. Tehnike izvedbe polaze od svrhe informiranja odnosno postavljanja tijela u određenu formu *in-form* te daje značaj japanskim i kineskim predstavljачkim oblicima u kojima se glumac na specifičan način koristi tijelom (pokret, hod, micanje bokova), a koji se ne može svrstati pod svakodnevno funkcioniranje i ponašanje čovjeka. Na takav način želi od glumca dobiti "da pronade novu točku ravnoteže,"³²⁶ koji time „privlači pažnju publike prije nego uopće emitira bilo kakvu poruku."³²⁷

U okviru Kraljevskog Shakespeareovog teatra Peter Brook postavlja eksperimentalno *Pozorište surovosti* koje se bavilo ispitivanjem Artaudovog jezika događaja, zvukova, pokreta.³²⁸ Zadatak glumaca u okviru ovog teatra je da na jednostavan način, uz sužena glumačka srdestva, izazovu konkretnu emociju ili radnju bez korištenja riječi. Verbalni znakovi svedeni su na minimum. Stav, doživljaj i izričaj označavali bi radnju koja se više ne može nikako nazvati imitacijom, nego kreativnim procesom glumca da nevidljivo učini vidljivim.³²⁹

³²⁴ Grotowski J, *Towards a Poor Theatre*, U: *The Grotowski Sourcebook* (ur. Lisa Wolford & Richard Schechner). Routledge, New York 1997, str. 31.

³²⁵ Barba E, Savarese N, *A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer*. London i New York: Routledge, 1991.

³²⁶ Barba E, Savarese N, *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*. London, New York: Routledge, 1999.

³²⁷ Barba E, *The Paper Canoe*. London: Routledge, 2002.

³²⁸ Brook P, *Prazan prostor*, Prijevod Živković O, Beograd, Lapis, 1995, str.45,53.

³²⁹ Brook P, *Prazan prostor*, Prijevod Živković O, Beograd, Lapis, 1995, str.56-61.

Podražavanje kod izvođačkih umjetnosti bi se odnosilo samo na ono što je utvrđeno kao ritual, međutim to nije dostatno da se čovjek današnjeg doba osjeća kao dio tog rituala. To je problem koji obuhvaća prijem, slanje, komunikaciju i produkciju djela.

5. GLUMA U EPSKOM TEATRU

5.1. POJAM GLUME U EPSKOM TEATRU

Početak prošlog stoljeća Brecht se počinje suprotstavljati realističkom dramskom teatru svojevrsnoj „kulinarskoj drami“, kako je on zove, kao prevaziđenom teatru, ne samo u formalnom, već prije svega u sadržajnom smislu. Međutim, za razliku od pripadnika nadrealističke struje, Brecht ipak ne napušta njezine elemente: fabulu, tekst, likove. Njegov cilj je *promijeniti način prenošenja priče gledaocu, uvodeći funkciju pripovjedača*, koji posreduje između gledatelja i priče koja se odigrava na sceni. Upućuje na razliku između dramske i epske forme na sljedeći način:

„Gledajući dramu publika se emocionalno uživljava u nepromijenjivu priču i fabulu radnje, za razliku od epa gde promijenjiva radnja kroz racionalno reagiranje drži publiku na distanci i daje joj mogućnost različitih opcija.“³³⁰

Epski teatar suprotstavlja se teoriji glume po metodi Stanislavskog, prema kojoj se glumac treba poistovjetiti s likom koji igra na način da se uživi u njega, iz razloga što se radnja u epu već dogodila i o njoj se govori i pripovijeda u odnosu na dramu gdje se radnja događa u tom času. Epski teatar zagovara razumsko, a odbacuje osjećajno. To je kazalište koje zahtijeva promjenu i kritiku, s obzirom da smatra kako glumci mogu unijeti društvenu kritiku u svoje umjetničko djelo, a da ono ostane postojano. Naglasak na razumskom temelju je epskog teatra, a kazališni znak dio je promjenjivog sustava označavanja.

Na pozornici epskog teatra osnovno načelo izražavanja jest pripovijedanje, unatoč tome što svaka scena predstavlja scenu za sebe, radnja teče. Glumci se najčešće neposredno obraćaju publici koja aktivno posmatra događanja na pozornici i na kraju odlučuje sama, na temelju prenetog znanja te donosi svoj stav.³³¹

5.2. POJAM EPSKOG TEATRA

Epski teatar polazi od toga da drama publiku treba navesti na razmišljanje i na opredijeljenje na temelju viđenog i doživljenog nakon čega bi trebala formirati svoja stajališta i uvjerenja. Cilj drame u epskom teatru nije iluzija i gledateljeva empatija, već ona postaje

³³⁰ Više: Brecht B, *Dijalektika u teatru*, Beograd, Nolit, 1979.

³³¹ Vidi: Brecht, *Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, Gesammelte Werke 17 dostupno na: <https://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/dramatik/brechtanm.htm>, (01.03.2017).

analitički prikaz svijeta. Ona pokušava odgovoriti na pitanje zašto je svijet upravo takav kakvim se prikazao. Svijetle točke u drami epskog teatra predstavlja humorna distanca koja se javlja na mjesto poistovjećivanja s dramskim licima u klasičnoj drami. U Brechtovom epskom teatru radi se o sasvim drugačijem pristupu u odnosu na tradicionalni dramski teatar.

Gledatelj epskog teatra kaže:

“To ne bih nikada pomislio. Tako se to ne smije činiti. To je vrlo upadljivo, gotovo nevjerovatno. To mora prestati. Potresa me patnja ovog čovjeka jer bi za njega ipak bilo izlaza. To je velika umjetnost: tu nije ništa samo po sebi razumljivo. Smijem se zaplakanome, plačem zbog zasmijanog.”³³²

Prikazivanje drame u epskom teatru ide ka samostalnosti pojedinih scena te je naglasak na odnosima među scenama, što se uzima za važnije od odnosa svake scene prema završnom dijelu, samom raspletu radnje.³³³ Epska predstava u svojoj cjelini može se rastaviti na sastavne dijelove na način da će svaki pojedini dio imati svoj puni smisao, što nije slučaj s dramskom predstavom s obzirom da se ona može posmatrati samo u cjelini.

Nebojša Romčević u svom djelu *Rane komedije Jovana Sterije Popovića (Laža i paralaža, Pokondirena tikva i Kir Janja)* piše o tri najvažnija koncepta epskog u drami: izostanku zaokruženosti, eliminaciji koncentracije i predstavljanju-izvještavanju.³³⁴ Prema izostanku zaokruženosti, u epskoj drami scene su individualne i relativno nezavisne jedne od drugih. Koncept eliminacije koncentracije može se opisati kao pokušaj da se prikaže stvarnost u njenom totalitetu i do najsitnijih detalja, dok se treći koncept odnosi na kontrast između epskog i dramskog, na kontrast između izvještavanja i predstavljanja.³³⁵

Uvođenjem epskih struktura gledatelju je u suštini smanjena mogućnost da sam donosi zaključke, što govori u prilog tome da je cilj epske predstave propaganda, a ne estetski užitak koji bi trebala proizvesti predstava.

Brechtov epski teatar počiva na trima konvencijama:

- a) Držanje distance od izgovorenog teksta
- b) Pokažite publici da pokazujete
- c) Postavljanju i micanju dramskog lika iz prvog u treće lice.

Cilj epske predstave nije isti kao kod Aristotela, da zastraši, zgrozi, uplaši gledatelja

³³² Selenić S, *Dramski pravci XX veka*, Umetnička akademija, Beograd, 1971, str.85.

³³³ Pfister M, *Drama, teorija i analiza*, Zagreb, 1998, str.116.

³³⁴ Romčević N, *Rane komedije Jovana Sterije Popovića (Laža i paralaža, Pokondirena tikva i Kir Janja)*, doktorska disertacija, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 2001, str. 7.-10.

³³⁵ *Ibid.*

kaznom koja stiže onoga koji se suprotstavlja sudbini i božanskom redu stvari, proročanstvu. Brechtova publika, mora osvijestiti svoju klasnu poziciju, mora postati publika „za sebe.“ U epskom teatru nema progresivnog stvaranja interesa i napetosti kao što je to u drami, nema dramske strukture, već se scene sastoje od niza odvojenih situacija, dok “napetost proizlazi iz racionalnog otkrivanja začudnosti svake situacije posebno.”³³⁶

Očudenje obuhvaća davanje značaja konkretnom aspektu predstave što podrazumijeva i distanciranje od njihovih kodificiranih funkcija. Tada dolazi do situacije da gledatelj postaje svjestan semiotičkog značenja, prijenosa takvog značenja i njegovog djelovanja. Valja uočiti da je Brechtov efekt začudnosti, koji predstavlja način privlačenja pažnje na konkretnu stvar, u suštini sastavljen od promjene poznatog i jednostavnog znaka u nešto što je neočekivano, specifično i senzacionalno. Naime, lingvističko isticanje u jeziku privlači pažnju gledatelja da se koncentrira upravo na izdvojen govor na sceni koji je izvučen iz konteksta, tako da ga time odvlači od pažnje cjelokupnog sadržaja zbivanja na sceni. Iako ne u potpunosti, na taj način lingvistički znak dobiva na svom značaju unutar epske predstave. Havranek navodi kako „maksimum isticanja pronalazimo u poetskom jeziku,“³³⁷ mada je neko pravilo korištenja jezičnih znakova bilo skoro pa pravilo u elizabetansko doba. Na ovaj način, korištenjem jezičnih znakova i bogatstva njegovih formi dolazimo do dramskih dijaloga.

Element *začudnosti* kod Brechta ima, veliku ulogu, da se publika začudi i nakon toga osvijesti kako bi mogla imati svoje mišljenje i svoj stav, a ne da bude objekt manipulacije države kroz teatar. Ali, i na ovakav pristup možemo gledati kao na svojevrsan predmet manipulacije publike. Epski teatar je usmjeren protiv ekonomskog i društvenog poretka, on zagovara revolucionarnu promjenu. Mjesto Brechtovog, epskog teatra u odnosu na publiku, glumca, redatelja, autora, je mjesto aktivista koji utječu na publiku da se ona opredijeli za pobjedu radničke klase.

Ovakav teatar zasigurno mijenja navike gledatelja, ali postavlja se pitanje koliko ih u biti mijenja. Nije poanta može li on zainteresirati gledatelja za kupnju karte kazališne predstave, već može li on zainteresirati gledatelja za svijet.³³⁸ Brecht navodi sljedeće: „Mi koji nastojimo da ljudsku narav izmijenimo kao i sve ostalo, moramo naći putova da čovjeka pokažemo s one strane s koje se čini izmjenjiv društvenim zahvatom. U tu je svrhu glumcu potrebna golema preorijentacija jer se dosadašnja glumačka umjetnost temelji na nazoru da je čovjek, eto, kakav

³³⁶ Selenić S, *Dramski pravci XX veka*, Umetnička akademija, Beograd, 1971, str.82.

³³⁷ Havranek B, *The Functional Differentiation of the Standard Language*. U: A Prag School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style. Selected and translated by Paul L. Garvin. Georgetown University Press, Washington, 1964, str.12.

³³⁸ Brecht B, *Dijalektika u teatru*, Beograd Nolit, 1979, str.100.

jest, i da, na štetu, društva ili na svoju štetu, takav i ostaje, vječno ljudski, po prirodi takav i ne drukčiji.”³³⁹

Brecht je imao ogroman utjecaj na redatelje koji su se opredijelili za politički teatar,³⁴⁰ što je u biti, dovelo i do promjene u komunikaciji između publike i glumaca. Brecht, promijenivši način komunikacije između glumaca i publike, smatra da kazalište do sada nije imalo kontakt s publikom te zbog toga nije bilo zanimljivo. Glumci su naporno radili na pozornici, a nedostajalo je nečeg zabavnog i zanimljivog. Brecht se, upravo suprotno, zalaže za teatar u kojem će se publici predstaviti komad koji će na kritičan način predstaviti ponašanje i život ljudi jednog društva.

Opire se poistovjećivanju glumca s likom na način da se u njega “uživljava,” istodobno se zalažući za predstavljajući koncept prema publici koja će aktivno pratiti radnju i drugu publiku. Glumac treba imati određenu distancu prema liku kojeg igra, dok se publika treba na kritičan način odnositi prema onome što je vidjela na pozornici, a ne se identifikirati s likom iz kazališne predstave tako da može otkrivati, spoznavati i donositi sud o postojećim likovima i njihovim postupcima. Takvo kazalište ima tri funkcije: da uči, kritizira i zabavlja. Navedeno stajalište može se potkrijepiti sljedećim Handkeovim riječima:

„Stalno se nesto dešavalo. U igri se događalo nešto što je trebalo shvatiti kao stvarno i nestvarno vreme. Ono što ste vi videli i čuli nije trebalo da bude samo ono što ste videli i čuli. To je trebalo da bude ono što niste videli i čuli. Sve je bilo proračunato. Sve je govorilo. Čak i ono što je tvrdilo da ništa ne govori, govorilo je, jer nešto što se izražava u teatru nešto znači. Sve ono igrano izražava nešto stvarno. Nije se igralo zbog igre nego zbog istine. Trebalo je da vi u igri otkrijete igranu stvarnost. Trebalo je da vi iz toga nešto čujete. Igrala se stvarnost, a ne igra. Igralo se vreme. Budući da se igralo vreme, igrala se stvarnost. Teatar je igrao tribunal. Teatar je igrao arenu. Teatar je igrao snove. Teatar je igrao kultove. Teatar je igrao ogledalo za vas. Igra je prelazila okvire igre. Ukazivala je na stvarnost.”³⁴¹

Publika, dakle, nije uvučena u dešavanja na sceni, ona se neće identifikirati s likovima, ona nije tu da se emotivno rastroji ili ushiti, ona je tu da realno sagleda radnju o kojoj se govori te da na temelju iznesenog donese svoj zaključak i stav, da nešto odobri ili osudi. Publika je suprotstavljena događanjima na pozornici koje napeto prati, svaki pojedini gledatelj je tu da, na kraju predstave, ima formiran kritički stav prema prikazanom i prema načinu takvog prikazivanja kao i prema samoj glumačkoj izvedbi.

Međutim, je li to uistinu tako? Je li gledatelj, unatoč činjenici što je na određenoj distanci

³³⁹ Brecht B, *Dijalektika u teatru*, Beograd Nolit, 1979, str. 263.

³⁴⁰ Više: Jevtović V, *Uzbudljivo pozorište*, Beograd, 1997.

³⁴¹ Handke P, *Psovanje publike*, 1966.

u odnosu na događanja ispred njega na pozornici, toliko udaljen? Ili je to samo novi način privlačenja radnje gledatelju odnosno gledatelja radnji.

Možemo to posmatrati i sa sljedećeg stajališta. Prema Brechtu, to je jedna vrst teatarskog isticanja, koje dovodi do određenog procesa označavanja, a odnosi se na „uokvirivanje“ jednog dijela predstave sa svrhom da ga odvoji od ostatka. To se može učiniti *eksplicite* putem Brechtovog pokazivanja odnosno geste, kao što je tu u slučaju kad glumac sa strane komentira dešavanja na sceni. Navedenu tehniku poslije je koristio i Richard Foreman koji je upotrebom vizualnih i akustičnih sredstava *isticanja* stvorio svoj prepoznatljiv stil predstava.

Iako Brecht u svojim kazališnim komadima nije u potpunosti primjenjivao svoje teorije, predstave nisu ni po čemu odstupale od nekih kazališnih kriterija, tako da se može reći da temeljna dramska načela u epskom teatru nisu narušena. Međutim, njegovi učenici pooštrili su kriterije epskog teatra u praksi pa su tako često prekidali priču, glumci su govorili tekst koji nije imao veze s poduzetom radnjom, a sve samo kako bi publiku što više animirali i držali je aktivnom.

5.3. GLUMAC I EPSKI TEATAR

U epskom teatru dolazi do dualiteta glumčeve uloge, dok paralelno dolazi do izražaja i njegovo fizičko i socijalno prisustvo. Brecht se suprotstavlja dokidanju realne osobe glumca i njegove bezuvjetne preobrazbe u neki imaginarni lik. Glumac u epskom teatru igra zadati lik, međutim ne identificira se s njim, on ostaje vjeran sebi. On nije netko drugi u potpunosti, on ima određenu distancu prema liku kojeg igra. Drugim riječima, on pokazuje odnosno predstavlja drugi lik, on ne govori tekst kao svoj, nego kao citat lika.

Brecht od glumca traži punu samosvijest glumačkog postojanja i umjetnosti na način da glumac mora biti svijestan svog načina i metoda oblikovanja uloge, ali ne smije niti zaboraviti svoj zadatak, da pred društvom povijesno opravda lice koje igra. Brecht u zaključku obvezuje glumca: „Mi koji nastojimo da ljudsku narav izmijenimo kao i sve ostalo, moramo naći puteva da čovjeka pokažemo „s one strane“ s koje se čini izmijenjiv društvenim zahvatom. Glumcu je, stoga, potrebna ogromna preorientacija, jer se dosadašnja glumačka umjetnost temelji na nazoru da je čovek, eto, kakav jeste, i da na štetu društva ili na svoju, takav i ostaje, vječno ljudski, po prirodi takav i ne drukčiji.“³⁴²

³⁴² Brecht B, *Dijalektika u teatru*, Beograd, 1966, str.263.

Tri su faze koje glumac, prema Brechtu, mora proći. Prva, upoznavanje i razumijevanje lika koje igra, druga faza je ulazak u lik i sjedinjenje s likom i treća faza, pravdanje lika kojeg igra pred samim društvom.

Brecht uvodi nove elemente začudnosti (V-efekt) i proturiječnosti kojima glumac mora upravljati u odnosu na svoj lik. „Glumac treba da čita svoju ulogu u stavu onoga koji se čudi i proturječi... Pre nego što memorira riječi, on treba da memorira čemu se čudio i pri čemu je protuslovio.“³⁴³ Da bi u tome uspio, pomaže mu govor u trećem licu i pripovedanje radnje u prošlom vremenu, dok će proturiječnost i nesklad probuditi i ojačati zanimanje publike. Kako bi se postigao što jači efekt očudjenja, glumac treba stihove izgovarati kao grubu prozu uz zadržavanje gesta koje priliče poeziji.³⁴⁴ *Efekt očudjenja* (Verfremdungseffekt) kako ga je najbolje preveo Darko Suvin, dobiva se tako da se ono što nam je isprva poznato, preobrati u nepoznato i otuđeno terajući nas da preispitamo naše stavove.

Prema Brechtu, glumac se ne poistovjećuje s licem koje prikazuje, on može dati svoje mišljenje o licu i gledatelja pozvati na kritiku ponašanja prikazanog lika. Stanovište koje glumac zauzima je društveno - kritičko stanovište. On poziva gledatelja da prema svojoj klasnoj pripadnosti ova stanja opravda ili odbaci.³⁴⁵ Stajališta je da se glumac ne smije s likom poistovjećivati, već da te dve osobe unutar dramskog lika budu na vidljiv i jasan način prikazane, da se u dramskom liku pokaže razlika koja postoji između glumca i lika te da se njihova vidljiva proturječja još više učvrste, a ne da se ukinu.

U uputama glumcima Brecht navodi: „Pokažite da pokazujete! Uza sve različite stavove koje vi pokazujete kako se ljudi ponašaju, nemojte ipak zaboraviti stav pokazivanja. U osnovi svih stavova treba da leži stav pokazivanja....Prije nego pokažete kako netko počini izdaju ili kako ga hvata ljubomora ili kako sklapa posao, pogledajte na gledaoca kao da biste mu htjeli reći: Sad pazi, sada ovaj čovjek izdaje, a čini to ovako.“³⁴⁶

Glumac epskog teatra prvo treba upoznati svoje lice i u potpunosti ga razumijeti kako bi mogao pristupiti izradi lika. Nakon toga, slijedi proces uživljavanja u lik, poistovjećivanje s likom. Tek kad je sve to uspješno apsolvirao, treba taj izgrađeni lik, vidjeti očima publike. Za njega je proces rada dovršen, on se vraća razumijevanju, objektivnosti i sposobnosti da pred publikom opravda lik kojeg igra.

Tehnike epske komunikacije koje glumac koristi u drami mogu se očitovati kroz autora

³⁴³ Bertolt B, *Dijalektika u teatru*, Beograd, Nolit, 1966, str.115.

³⁴⁴ Više: Jevtović V, *Uzbudljivo pozorište*, Beograd, 1997.

³⁴⁵ Bertolt B, *Dijalektika u teatru*, Beograd, Nolit, 1966, str. 117.

³⁴⁶ *Ibid.* str.129.

kao epskog naratora, zatim kroz likove izvan radnje kao i kroz likove unutar same radnje putem kojih se uvode epski elementi. S autorom kao epskim naratorom susrećemo se u dramama u kojima postoje opisni elementi koji se jednostavno ne mogu prenijeti na scenu poput dočaravanja konkretnog ambijenta ili događaja. Takvim pojašnjenjem s gledateljima se uspostavlja posredni komunikacijski sustav.

Posredna komunikacija odlika je epskog teatra, za razliku od dramskog teatra koji ima odliku neposredne komunikacije. Posredna komunikacija u epskom teatru odnosi se na prologe i epiloge u koji, u većini slučajeva, nije uključen niti jedan od likova same dramske igre, već tu funkciju ima treći fiktivni lik koji može biti anonimni govornik ili neki drugi lik.

Međutim, ima i situacija kada posredna komunikacija leži i na samim likovima unutar dramske radnje pa se tako dramski lik nalazi i u funkciji fiktivnog lika koji se, isto tako, može pojaviti i u prologu i u epilogu, ali i u zboru i kod nekih komentara lika.³⁴⁷ Moguće su dvije situacije. Prva, gdje dramski lik izlazi iz svoje uloge, na predviđenom mjestu unutar dramske radnje te jednom vidljivom signalizacijom prenosi gledateljima događanja i zbivanja tekstom s komentarima i odbijanjem. Takav primjer imamo kod Bertolta Brechta u njegovoj *Operi za tri groša*, u songu, u sceni u kojoj se skroz mijenja rasvjeta, na natpisu imamo vidljiv naziv songa, a ispred spuštenog zastora izlazi Jenny s verglom frontalno na rampu i direktno se obraća gledateljima.³⁴⁸

O drugoj situaciji bit će govora kada se dramski lik uopće ne odvajava od svoje uloge, već se to isto dogodi postupno i polagano kao svojevrsni proces. Takav primjer imamo u Epilogu Shakespearovoj *Oluji* koji govori Prospero:

*Ode moja snaga sva,
Te sam slab tek čovjek ja.
Il u Napulj poći mi je.
Al kad dobih vojvodinu
I oprostih svu krivinu,
Dajte mi, da mogu taj
Ostaviti pusti kraj.
Nek me vaše mile ruke
Oprostite od ljute muke,
Pa mi svojim blagim dahom
Napunite jedra mahom –
Inače je sav mi trud,
Da se svidim, uzalud.*

³⁴⁷ Pfister M, *Drama, teorija i analiza*, Zagreb, 1998, str. str.118.-135.

³⁴⁸ Brecht B, *Gesammelte Werke*, Frankfurt, 1967, II svezak, str.467-469.

*Dusi svi me ostaviše,
 Čarat nisam kadar više,
 Te mi mogu u tom jadu
 Tek molitve lijek da dadu.“
 Molitvom se mogu svi
 Izbrisati grijesi zli,
 Stog mi dajte odrješenje,
 Da steknete oproštenje. “³⁴⁹*

Kao što navodi i Romčević, ovdje se radi o jedinstvu dramskog lika i epskog posrednika te je riječ o kompleksnoj i dvosmislenoj komunikacijskoj poziciji.³⁵⁰

5.4. RAZLIKE IZMEĐU GLUME U EPSKOM I DRAMSKOM TEATRU

Distinkciju između glume u dramskom i glume u epskom teatru možemo prikazati kroz čitav sustav korištenja mogućih kazališnih znakova. Razlike se, prije svega, očituju u samom značenju koje nam daje pozornica kao i u odnosu između gledatelja u publici i glumaca na pozornici.

Pozornica u dramskom teatru *prikazuje* zbivanje u određenom vremenu, na određenim mjestima, ona označava jedno dramsko zbivanje. S druge strane, pozornica koja *pokazuje* zbivanje, koja *pripovijeda* jedno zbivanje karakteristična je za pozornicu epskog teatra. Tu se prvenstveno misli na odnos glumaca prema elementima prostora, jer naime, s obzirom da je jedno od načela epskog teatra rušenje iluzije i osvještavanje publike, onda je i odnos glumca prema navedenom prostoru drugačiji nego odnos glumca prema prostoru u dramskom teatru koji počiva na drugim – dramskim načelima.

Iz razloga različitih znakovnih elemenata koji se odnose na glumca i kojima se glumac koristi u dramskom u odnosu na epski teatar, dolazimo i do različitih posljedica koje se odražavaju na publiku. Naime, gledatelj dramskog teatra potpuno je koncentriran na radnju koja se događa na pozornici. Svakom pojedinom gledatelju radnja na pozornici uzima čitavu pažnju. Gledatelj je potpuno aktivan i zaokupiran dramskom radnjom, prepušten je emocijama koje ga vode i koje s njim upravljaju. Radnja je posložena tako da gledatelja, na neprimjetan način,

³⁴⁹ Shakespeare W, *Oluja*, Matica Hrvatska, Zagreb, 1951.

³⁵⁰ Romčević N, *Rane komedije Jovana Sterije Popovića (Laža i paralaža, Pokondirena tikva i Kir Janja)*, doktorska disertacija, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 2001, str. 12.

polako uvodi u svoj stanovit proces, počevši od samog početka dramske priče, preko njezinog zapleta i kulminacije, čime ga drži budnim sve do konačnog raspleta dramske radnje.

Suprotno dramskom, u epskom teatru, gledatelj je „probuđen“ zbivanjima na pozornici koja mu prenose svojevrsno značenje i znanje i navode ga na razmišljanje i moguću akciju.

Različiti su i ciljevi koji se ostvaruju glumom u dramskom, od ciljeva glume u epskom teatru koji su prikazani u tablici pod red.br.13.

Iz tablice možemo uočiti distinkciju između ciljeva glume u dramskom i glume u epskom teatru koji obuhvaćaju razlike u odnosu na pozornicu samog teatra pa time i na značenje glumaca na sceni, zatim u odnosu na poruke koje se gledateljima žele prenijeti kao i na ukupan doživljaj gledatelja u publici ostvaren predstavom jednog u odnosu na drugi oblik teatra.

Može se uočiti da su pojedini ciljevi prihvatljivi u smislu označavanja jednog teatra u odnosu na drugi, poput primjerice da pozornica postaje u dramskom teatru jedno dramsko zbivanje i prikazuje jedan proces od njegova uvoda do raspleta, dok u epskom teatru pozornica pripovijeda jedno zbivanje koje se dogodilo. U tom kontekstu i glumci su drugačije označeni i proizvode drugačije značenje.

S druge strane, propagiraju se i različita načela dramskog u odnosu na epski teatar, prema kojem dramski operira s osjećajima, sugestijom, dok epski teatar počiva na razumskom i vodi se argumentima. Slažem se s navedenim stajalištem, međutim ukazujem pažnju i na okolnost kako i epska predstava može itekako izazvati osjećaje kod publike, poput predstave *Majka Hrabrost* u izvođenju Helene Weigl koja je izazivala, štoviše, burne emocije i empatiju.

U dramskom teatru svaka sljedeća scena nadovezuje se na prethodnu scenu, što daje jedan kontinuitet u zanimanju i praćenju radnje, s napetim iščekivanjem završetka čitavog komada. Nasuprot tome, u epskom teatru napetost je bazirana na svakoj pojedinoj sceni, a ne na krajnjem raspletu događaja, tako da svaka scena predstavlja scenu za sebe. Valja spomenuti i odnos gledatelja prema glumcima i radnji na pozornici, prema kojem je taj odnos u dramskom teatru temeljen na potpunoj involviranosti u proces događanja, dok u epskom teatru glumac gledatelja budi i prisiljava ga na razmišljanje i odlučivanje, tako da se nalazi u funkciji promatrača.

DRAMSKI TEATAR	EPSKI TEATAR
Pozornica postaje i jest dramsko zbivanje, ona utjelovljuje proces.	Pozornica pripovijeda zbivanje, ona govori.
Gledatelj je potpuno involviran u radnju na način da je:	Gledatelj jest promatrač, ali pozornica:
<i>-kompletno budno aktivan</i>	<i>-budi njegovu aktivnost</i>
<i>-daje mu mogućnost osjećaja</i>	<i>-prisiljava ga da odlučuje</i>
<i>-prenosi mu doživljaje</i>	<i>-prenosi mu znanje</i>
<i>-gledatelj je unesen u dramsku radnju</i>	<i>-gledatelj je suprotstavljen zbivanju</i>
Operira se sa sugestijom	Operira se s argumentima
Osjećaji su očuvani	Vođeni su znanjem
Čovjek se pretpostavlja kao poznat, nepromjenjiv (jedinstvo lika)	Promjenjiv čovjek i čovjek koji se mijenja (rastakanje lika)
Napeto iščekivanje završetka radnje	Napeto praćenje radnje
Svaka scena proizlazi iz prethodne	Svaka scena je scena za sebe
Linearan tijek događaja	Događaji teku u krivinama
<i>Natura non facit saltus³⁵¹</i>	<i>Facit saltus</i>
Svijet je onakav kakav jest	Svijet jest onakav kakav nastaje
Ono što čovjek jest	Ono što čovjek mora
Njegovi instinkti	Njegovi motivi
Misao određuje biće	Društveno biće određuje misao

Tablica br.13. Karakteristike dramskog i epskog pozorišta značajne za glumu³⁵²

U tablici pod red.br.14. navedene su razlike između dramskog i epskog teatra u odnosu na pozornicu, radnju, način izvedbe, način glume, stav publike kao i vrijeme samog scenskog događanja predstave u dramskom i epskom teatru, a koje su navedene u prethodnim poglavljima.

³⁵¹ Priroda ne pravi nagle skokove, govorimo o načelu kontinuiteta

³⁵² Brecht, *Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, *Gesammelte Werke* 17 dostupno na: <https://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/dramatik/brechtanm.htm>, (01.05.2017).

	DRAMSKI TEATAR	EPSKI TEATAR
POZORNICA	Pozornica označava mjesto gdje se događa radnja.	Pozornica ima funkciju pokazivačkog karaktera, ona se od radnje distancira.
VRIJEME DOGAĐAJA	Događaj se odigrava neposredno pred publikom na pozornici, a koji publiku tjera da ga na najbolji način proživi zajedno s glumcima na pozornici. Ti događaji uglavnom su upečatljivi trenuci ljudskih života.	Događaj se rekonstruira na pozornici pred publikom. Riječ je o događaju koji se već dogodio, a sad nam se, kao takav, pripovijeda.
NAČIN IZVEDBE	Izvedba na pozornici vremenski se i prostorno poklapa s njezinom rekonstrukcijom. Glumci igraju u prvom licu jednine.	Uveden je pripovijedač koji govori u trećem licu jednine i koji se distancira od likova unutar kazališnog komada.
POSTAVLJENA RADNJA	Radnja je postavljena za publiku i igra se radi publike.	Pripovjedač ima funkciju da radnju koja se dogodila sagleda i komentira izvana.
STAV PUBLIKE	Gledatelj ulazi u priču i priča ga drži obuzetim sve do kraja. On nema nikakvu kontrolu nad sobom, on je sav u priči. Gledatelj je u podčinjenom položaju.	Gledatelj je slobodan, distanciran od priče i radnje na pozornici. Donosi svoj sud i svoje zaključke. On je su slobodnom položaju.
NAČIN GLUME	Glumci su direktno u radnji, oni oponašaju stvarnu radnju što predstavlja iluziju stvarnosti.	Glumac se od lika kojeg igra distancira, on se ne poistovjećuje s dramskim likom, već taj svoj dramski lik pokazuje. Takvim načinom glume i publici onemogućuje da se kontinuirano poistovjećuje s likom.

Tablica br.14. Razlike između dramskog i epskog teatra³⁵³

Valja ukazati i na distinkciju glume i glumca kao karaktera s pogleda Stanislavskog u odnosu na Brechtovo poimanje karaktera. Navedene karakteristike prikazane su u tablici pod red.br.15.

³⁵³ *Ibid.*

Stanislavski	Brecht
Glumac kao umjetnik	Glumac kao radnik
Glumac kao karakter	Glumac kao pripovjedač
Internalizacija	Eksternalizacija
Psihologija	Socijalni kontekst
Identifikacija	Dekonstrukcija
Ideološka afirmacija	Ideološko osporavanje

Tablica br.15. Razlika u poimanju karaktera Stanislavski-Brecht³⁵⁴

Prema Stanislavskom glumac je umjetnik koji oblikuje svoj dramski lik – karakter služeći se psihološkim metodama u proživljavanju stanja i osjećaja kao i metodama u pronalaženju identifikacije sa zamišljenim dramskim likom, dok je s druge strane, Brechtov glumac *radnik* koji pokazuje radnju koja se događa na sceni i o njoj nam pripovijeda te se opire identifikaciji s dramskim likom.

Iz navedenog možemo konstatirati da odnos glumaca prema publici čini temeljnu razliku između dramskog i epskog teatra. Dramski teatar označen je glumcima koji na pozornici žive živote svojih likova i karaktera, u svoja četiri zida, od kojih je jedan, četvrti zid, otvoren ka publici i putem kojeg glumci dozvoljavaju publici da „prodre“ u njihove živote. Glumci dramskog teatra ponašaju se na sceni kao da publika ne postoji. Može se navesti i činjenica a su glumci

Za razliku od dramskog teatra, u kojem se publika poistovjećuje s dramskim likovima i emotivno proživljava prizore kazališnog događaja, u epskom teatru prikazan je prvo prizor koji djeluje na publiku, a potom se taj prizor objašnjava kako bi se publika osvijestila i podučila. Tu možemo uočiti edukativni karakter epskog teatra. Možemo reći kako publika epskog teatra treba kao publika „*po sebi*“, postati nakon posjeta epskom teatru, publika „*za sebe*.“ U epskom teatru, za razliku od dramskog, publika se ne smije povesti za osjećajima, ona mora biti svjesna značenja koje se u epskom teatru prikazuje, svjesna svoje pozicije u društvu i svoje klasne pozicije. Suzbijanje empatije prema liku je istovremeno i posao glumaca i gledalaca. Na izvestan način, pozicija glumca u epskom teatru je pozicija povlašćenog gledatelja, koji ima pravo da glasno komentariše postupke lika.

Možemo zaključiti da se ne može na isključiv način pristupati epskom i dramskom teatru

³⁵⁴ Izvor: Aston E, Savona G, *Theatre as sign-system, A semiotics of text and performance*, Routledge, London and New York, 1991, p.47.

jer se zna događati, da se epske i dramske odlike teatra nađu zajedno unutar iste predstave. Moramo znati i moći uvažiti njihovu dijalektičku komplementarnost.

U krajnjem, valja napomenuti da su dramski tekstovi i prije pojave Brechta i epskog teatra imali odlike posredne komunikacije, a ne samo neposredne što je po teorijama odlika dramskog teksta i dramskog teatra. U doba antičke Grčke, dok je kor bio prisutan u tragedijama, sam kor nam govori u prilog postojanja epskog elementa u tragediji, dakle dramskoj vrsti. Valja skrenuti pažnju da se još i Aristofan, kroz svoje tekstove, neposredno obraćao publici izražavajući na taj način različita mišljenja, poštujući dramska načela radnje. Međutim, u dramama tijekom radnje znao je, isto tako, prekidati kor, što je dovelo do strukturnih promijena. Još tada, zamjetan je element komentiranja događaja na sceni, naime, glumci su u njegovim predstavama prestajali glumiti da bi komentirali prisutne osobe u publici ili političke događaje, čime se zaustavili glumačku radnju.³⁵⁵

Brecht je uvođenjem prologa, epiloga, zborova, songova, natpisa s imenom songa, spuštanja zastora, filmske projekcije, i drugih sličnih dramaturških elemenata samo doveo do proširenja posredne komunikacije.

U prilog navedenom stajalištu još jedna činjenica: Brecht je sve više za epski teatar koristio naziv dijalektički teatar, kako bi pomirio suprotnosti između igranja - demonstriranja i doživljavanja - uživljanja. Zbog navedene nedorečenosti, Peter Szondi kritizira Brechta jer je, prema njemu, ostao na pola puta između dramskog i epskog.³⁵⁶

Elementom očuđenja ili začudnosti doveden je u pitanje jezik kao sistem označavanja, dok je sam proces označavanja ideološki određen.

Da zaključim, u predstavama epskog teatra ne dominira dramski modus prikazivanja (cilj epskog teatra nije podražavanje). Epski teatar ne zasniva se na priči, sukobu i likovima, već na pripovijedanju. Fokus epske predstave je na činu kazivanja i pokazivanja na pozornici, dok prevladava auditivni i tjelesni oblik scenskog govora.

³⁵⁵ Više vidi: Šalabalić R, *Aristofan, pesnik rata i mira*, predgovor u knjizi *Žabe*, Matica srpska, 1978.

³⁵⁶ Više vidi: Szondi P, *Teorija moderne drame*, Zagreb, 2001.

6. GLUMA U POSTDRAMSKOM TEATRU

Nakon analize glume u dramskom i epskom teatru, slijedi istraživanje o glumi u postdramskom teatru koje posljednjih godina sve više dobiva na značaju. Kako možemo odrediti glumu u postdramskom teatru i što je u suštini učinilo postdramsko kazalište. Nakon provedenog dosadašnjeg istraživanja i odgledanog većeg broja predstava koje se mogu svrstati u postdramski teatar, mogu reći da je postdramski teatar radikalizirajući Brechtov epski teatar izbacio interni komunikacijski nivo (nivo likova) i ostavio je samo epsku strukturu u kojoj se događa igra mnoštva *pripovjedača*, a ne *predstavljča*.

Pojam glume u postdramskom teatru, u zadnja dva desetljeća, postao je meta interesa i područje ogromnog zanimanja naročito nakon objave Lehmanove knjige *Postdramatisches Theater* 1999. godine. Valja napomenuti kako je pojam postdramskog teatra još i prije Lehmana upotrijebio Richard Schechner u svojoj, nekoliko puta dopunjavanoj, *Performance Theory*, u kojoj piše o „postdramatic theatre of happenings.“³⁵⁷

Kao tipični elementi postdramskog teatra nameću se fragmentiranje naracije odnosno nelinearno pripovedanje, stilska heterogenost, hipernaturalizam, groteska i neoekspresionizam. Gluma u postdramskom teatru, na jedan način donosi gašenje trojstva drame, radnje i oponašanja pa možemo reći da predstavlja novi vid upotrebe znakova u kazalištu. Strukturalno se mijenja kvalitet teksta izvedbe koji sve više postaje dijeljeno, a ne saopćeno iskustvo, više proces, a ne rezultat, više manifestacija, a ne označavanje, više energetika, a ne informacija.

Postdramski teatar je, sadržajno gledajući, svojevrsna ideološka odrednica koja hoće epski teatar prevesti iz revolucionarne borbe u neutralnu poziciju današnjeg europskog društva. Ideološka divergentnost postdramskog teatra eliminira Brechtovu jasnu ideološku oštricu. Klasni sukob Brechtovog teatra zamjenjuje se danas drugim značajnim društvenim procesima, poput pitanja kojima se bave nevladine organizacije, civilna društva i druge suvremene tematike.

6.1. POJAM POSTDRAMSKOG TEATRA

Postdramski teatar počinje se javljati sedamdesetih godina XX stoljeća, nekako s pojavom postmoderne, nakon 1968. godine. Dubravka Oraić Tolić za postmodernu piše kako

³⁵⁷ Schechner R, *Performance Theory*, Routledge, London-New York, 1988, str.21., dostupno na: http://www.academia.edu/9223059/Richard_Schechner_-_Performance_Theory, (15.12.2015).

je to „kultura bez subjekta i bez vremena, osuđena na ogoljeli prostor ispunjen obesmišljenim citatima.“³⁵⁸ Prema postmodernističkim teorijama i teorijama novih izvođačkih umjetnosti, postdramski teatar utemeljio se na načelima dekonstrukcije, navodeći da je to teatar koji konstruira samu izvedbu na elementima dekonstrukcije dramskog. Postdramski teatar postavlja na pozornicu mišljenja i vizije postmoderne teorije.

U tom smislu, zanimljiv je odnos postmoderne i postdramskog. Termin postdramskog proizašao je iz postmoderne u smislu relativizacije spoznaje, sistema vrijednosti i odnosa prema smrti jezika. Postmoderna je relativizirala i pitanja morala, istine, dobra i zla. Upravo iz takvog filozofskog shvaćanja nastalo je postdramsko pozorište koje je odbacilo dramska poimanja, a u kontekstu potpunog idejnog relativizma i političke korektnosti.

Glavna načela koja teorijski zastupa ova izvedbeno-scenska umjetnost jesu dekonstrukcija dramskih sastavnica, dramskog pozorišta, dramskog teksta, a naročito dramskih karaktera. To je kako navodi, Vlatko Ilić, “borba za novu dramu, a ne izbacivanje drame sa scene.“³⁵⁹

Javlja se pojavom medija, djeluje neovisno na dramski teatar te ima prošireno polje koje obuhvaća i izvođačke umjetnosti poput performansa, happeninga, suvremenog plesa i drugih izvođačkih oblika pod nazivom *Live Art hibridi*.³⁶⁰

Hans-Thies Lehmann pojam postdramskog teatra naziva i postbrechtovskim kazalištem u kojem vidi nestanak drame. Nedvojbeno je Brecht imao ogroman utjecaj na razvoj postdramskog teatra, nije bez razloga on sam sebe zvao „Einsteinom nove dramske forme“, kao što navodi Andrzej Wirth. Međutim, Brecht je poštovao fabulu komada, ona mu je bila okosnica i vodilja, što se nikako ne može reći za postdramski teatar. Samim time uviđamo i razliku između Brechtovog teatra i postdramskog, postbrechtovskog teatra koje se počinje razvijati i djelovati poslije Brechtove koncepcije teatra.

Postavlja se pitanje zašto se Lehman odlučio baš za pojam postdramski? Vidjeli smo u radu kako je nastao dramski teatar, kako je tekao njegov razvoj i razvoj njegova glumca, ne bi li onda, shodno tome, možda bio primjereniji pojam *postepski*? Možda odgovor leži u činjenici da ni Brechtov teatar nije bio u potpunosti epski, već dramski s epskim elementima ili pak epski s dramskim elementima.

U nastavku rada izložit ću koje sve kazališne ili umjetničke oblike obuhvaća pojam postdramskog teatra. Međutim, valja izraziti zamjerku pojmu postdramskog teatra s aspekta

³⁵⁸ Oraić Tolić D, *Paradigme 20.stoljeća, Avangarda i postmoderna*, Zagreb, 1996, str.107.

³⁵⁹ Ilić V, *Pozorište-Sam kraj sveta*, Pionirov Glasnik, Radio Beograd, tekst Cvetković G, 2006.

³⁶⁰ Više: Lehmann, H.T, *Postdramsko kazalište*, Zagreb-Beograd, 2004.

njegove sveobuhvatnosti i područja koje pokriva. Naime, mogu li se svi ti oblici umjetnosti koji se navode kao dio postdramskog teatra sažeti i staviti pod pojam postdramskog teatra i je li ono što Lehman navodi kao postdramski teatar povjesno-politički utemeljena kategorija ili pak samo jedan od teatarskih oblika koje srećemo u povijesti teatra?

Već prvi koraci krize dramske forme osjetili su se krajem 19. stoljeća, točnije 1880-ih godina, kada možemo govoriti o uvođenju nove paradigme drame, slobodnije i otvorenije koja zasigurno ima povezanosti s kompletnom rekonstrukcijom. Slično navodi i Tomas S. Kuhn: „...prelazak s jedne paradigme na novu paradigmu u stanju krize iz koje može nastati neka nova tradicija ni izdaleka nije kumulativan proces, ostvariv na podlozi varijanti ili proširenja stare paradigme. To je pre rekonstrukcija čitave jedne oblasti na novim temeljima.“³⁶¹

Bonnie Marranca još je 1970-ih došla do spoznaje da će eksperimentalne kazališne trupe uništiti tradicionalno dramsko iskustvo, jer su vrijednost počele davati samoj izvedbi.³⁶² Izvedbe koja ide ka odbacivanju jedinstva forme i sadržaja. To novo kazalište nikada nije bilo literarno, u njemu prevladavaju vizualne i akustičke slike, zastupljena su slikarska i skulpturalna obilježja izvedbe odnosno predstave. Međutim, kako smo više puta do sada konstatali, ideja da se drama odigrava isključivo u jeziku, što naravno nije točno, dala je vetar u jedra ideji o smrti drame zbog smrti jezika.

Možemo reći da postdramski teatar koristi neke druge znakove i u skladu s tim ostvaruje neka druga značenja:

Činilo se da stvari i radnje jesu, ali one nisu bile. One su se činile takvima kakve su bile, a i one su bile drugačije. Činilo se da ne izgledaju kao u pravoj igri, činilo se da jesu. Činilo se da su one stvarnost. Igre nisu bile tračenje vremena ili one nisu bile samo tračenje vremena. One su bile značenje.

One nisu bile izvanvremenske kao prave igre, u njima je proticalo neko nestvarno vreme. U otvorenoj besmislenosti nekih igara nalazilo se upravo njihovo skriveno značenje. I same šale šaljivaca imale su, na ovim daskama, neko dublje značenje.

Stalno je postojala neka zamka. Stalno je vrebalo nešto između reči, pokreta i rekvizita što je htelo da vam nešto znači. Nešto je stalno bilo dvosmisleno i višemisleno.³⁶³

Kako navode postmodernističke teorije, novi teatar je apstraktan i bezvremenski, međutim ne trudi li se on da bude baš *sada* i *ovdje* i da se bavim aktualnim društvenim problemima današnjice.

³⁶¹ Kuhn T.S, *La Structure des revolutions scientifiques*, Flammarion, coll. *Champs sciences*, No 791, str. 282.

³⁶² Vidi: Vanden Heuvel M, *Performing Drama/Dramatizing Performance – Alternative Theatre and Dramatic Text*, (Theater: Theory/Text/Performance), 1993.

³⁶³ Handke P, *Psovanje publike*, 1966.

Različiti oblici zabava, kabare i cirkus, doprinijeli su razvoju novog teatra. Postdramski teatar želi proširiti pojam teksta, što dovodi do niza hibridnih izvođačkih umjetnosti prožetih raznim disciplinama, plesnim oblicima, muzikom, vizualnim umjetnostima i medijima.

Teatar glasa, kao vid postdramskog teatra, provodi Klaus-Michael Grüber. Dijalog je doslovno baziran na samom zvuku, a ne među partnerima na sceni, s tim da mu drama i fabula i nisu baš poznate riječi.³⁶⁴ Glas u postdramskom teatru postaje izražajno sredstvo, tako da u predstavama, možemo primjetiti krikove, jecaje, ali i različite zvukove bez nekih granica. U prilog tome, Lehman navodi da, „ako pogledamo Wilsona i *arije* krikova, tekst često postaje semantički irelevantnim libretom i zvukovnim prostorom bez čvrstih granica te su granice između govora kao izraza žive prisutnosti i jezika kao unaprijed pripremljenog jezičnog materijala, izbrisane.“³⁶⁵

Mora se naglasiti da tekst nije odbačen, samo nije više apsolutni vladar teatra. Sama izvedba predstavlja dekonstrukciju dramske forme. Postdramski teatar se prema tekstu ne odnosi kao dramski teatar, stoga možemo reći da je tekst postao predstavljački, on nije izbačen, on ostaje, ali dobiva drugi pridjev, kao što navode i Erika Fischer-Lichte (*theatralischen text*),³⁶⁶ Patrice Pavis (*mise en scene*),³⁶⁷ Elam Keir (*performance text*),³⁶⁸ Marco de Marinis (*testo spettacolo*).³⁶⁹ Riječ je možda pobijedena, deklasirana, ali tekst, zasigurno, nije.

Postdramsko kazalište signalizira i dalje postojeću vezu između kazališta i teksta, premda je ovdje u središtu diskurs kazališta i stoga se o tekstu radi samo kao o elementu, sloju i materijalu scenskog oblikovanja, a ne njegovu vladaru.³⁷⁰ Hans-Thies Lehmann takvu vrstu tekstova opisuje kao tekstove na temelju kojih je vrlo teško utvrditi njihov smisao, a na kraju, i samo značenje i poruku predstave. Tekstovi ne daju rezultat kakav su davali i kakav daju dramski tekstovi. Isto stajalište zastupa i Poschman Gerda, prema kojoj „poredak fabule i sama naracija nestaju u ne više dramskom kazališnom tekstu.“³⁷¹

Mogu reći da je došlo do promjene dramske strukture kao dio sustava kodova u

³⁶⁴ Vidi: Vanden Heuvel M, *Performing Drama/Dramatizing Performance – Alternative Theatre and Dramatic Text*, (Theater: Theory/Text/Performance), University of Michigan Press, 1993.

³⁶⁵ Lehmann H.T, *Postdramsko kazalište*, Zagreb-Beograd, 2004, str. 204.

³⁶⁶ Više: Fischer-Lichte E, *History of European Drama and Theatre*, London and New York, Routledge, 2002. dostupno na: http://abs.kafkas.edu.tr/upload/225/ebooksclub_org__History_of_European_Drama_and_Theatre.pdf, (01.12.2016).

³⁶⁷ Vidi: Pavis P, *Contemporary Mise en Scène: Staging Theatre Today*, Routledge, New York, 2013.

³⁶⁸ Više: Keir E, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen London-New York, 1980.

³⁶⁹ Vidi: De Marinis M, *La prospettiva postdrammatica: Novecento e oltre*, in “Dramma vs postdrammatico. Atti del Convegno Internazionale di Studi”, Prove di drammaturgia, I, 2010.

³⁷⁰ Lehmann H.T, *Postdramsko kazalište*, Zagreb-Beograd, 2004, str. 16.

³⁷¹ Više: Poschmann G, *Der nicht mehr dramatische Theatertext: aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Theatron, 1997.

znakovnom sistemu te dramsku predstavu potiskuju druge nove pojave u drami poput dokumentarnog, postdramskog i teatra apsurdna te sličnih drugih kazališnih oblika. Mišljenja sam da postdramski teatar, u konačnici, ne označava ništa drugo nego što to označava i dramski teatar.

Izvedba u postdramskom teatru manje je usmjerena ka samom smislu izvedbe, više je značajna sama vizualna scenska kompozicija. Mogu se složiti s Lehmanom, da su u postdramskom teatru upotrijebljeni znakovi koji strukturalno dovode do promjene kvalitete teksta izvedbe.³⁷²

Ne možemo govoriti o suštinskoj kvaliteti postdramske predstave, već o omjeru korištenih verbalnih i neverbalnih znakova. Naime, i u dramskom i u postdramskom teatru se stvara tekst, koji se potom uobličava u naraciju, međutim u postdramskom teatru tekst nije više jedini izvor smisla, nego povod za stvaranje meta-teksta predstave. A i meta-tekst predstave je u suštini tekst predstave.

Statičnost na sceni, nepodnošljiva tišina, neprisustvo govornog teksta, jauci, krikovi, šapat i drugi različiti novi pojavni oblici, sve su to situacije koje susrećemo u predstavama postdramskog teatra koje smatramo scenskim, teatarskim, prikazivačkim i izvedbenim oblicima.

Smjene scena smaknuća, oprostaja, umiranja, sprovoda, na pozornici postdramskog teatra, teme su kojima se bavi Tadeusz Kantor. Njegov teatar je posmrtna svečanost, dok je on na toj svečanosti glavni lik. Smrt lica na sceni kod njega izgleda poput ceremonije, međutim, može se primjetiti kako je, usprkos tom događaju koji se prikazuje, veća važnost dana drugim znakovima na pozornici, poput scenografije, tako da je glumac u svemu tome samo jedan dio cijelog dešavanja. Kako navodi Florence Dupon, jedino značenje za njegovo kazalište ima smrt, on je izmislio ritualno kazalište koje odaje poštovanje žrtvama užasa prošlog stoljeća.³⁷³ Kod Kantora, nije riječ o nikakvoj dekonstrukciji jer se dekonstrukcija ne može baviti predstavama koje su same po sebi već dekonstruirane.³⁷⁴

Happening i radnju Kantor spaja s dramskim tekstom, navodi kako se predstava mora suprotstaviti tekstu u atmosferi šoka i sablazni kako bi mogla otvoriti potisnuto široko područje mašte u gledaoca.³⁷⁵ Da svatko može preuzeti uloge drugog, da više nema hijerarhijskog položaja između autora, glumca i gledaoca, zalaže se Claus Bremer.³⁷⁶

³⁷² Lehmann H.T, *Postdramsko kazalište*, Zagreb-Beograd, 2004, str. 198.

³⁷³ Dupont F, *Aristotel ili Vampir zapadnog pozorišta*, Beograd, 2011, str.175.

³⁷⁴ *Ibid.* str.176.

³⁷⁵ Više: Carlson M, *Kazališne teorije II*, Zagreb, Hrvatski centar ITI, 1997.

³⁷⁶ *Ibid.*

Florence Dupon stajališta je kako su postdramski teatar i sve scenske dekonstrukcije doživjele opći neuspjeh,³⁷⁷ međutim, je li to uistinu tako ili je taj njezin zaključak ipak malo preuranjen?

Suvremeno postdramsko i avangardno kazalište, s jedne strane semantiziraju elemente koji do njihove pojave nisu funkcionirali kao označiteljski, dok s druge strane, propisuju resemantizaciju do sad postojećih konvencionalnih znakova. Razlika između postdramskog teatra i avangardnog teatra koji je do 60-ih godina prošlog stoljeća vladao eksperimentalnom scenom ogleđa se, kao i kod distinkcije između dramskog i epskog teatra, u komunikaciji između pozornice i publike. Naime, “komunikacija u postdramskom teatru nije više usmjerena na konfrontaciju s publikom, već na uspostavljanje situacija samoispitivanja i samodoživljavanja sudionika.”³⁷⁸

Funkcija kinezičkih znakova u dramskom teatru je da izraze stanja, osjećaje i psihi dramskog lika, dok je funkcija kinezičkih znakova u postdramskom teatru promijenjena. Kinezičke kodove postdramskog teatra možemo shvatiti samo kao jedan od mogućih kinezičkih kodova koji se realiziraju u današnje vrijeme na kazališnim pozornicama. U skladu s tim, on i predstavlja samo jedan dio čitavog spektra mogućih oblika dramskog kazališta.

Pogrešan bi bio zaključak da je postdramski teatar, teatar koji pokušava biti bez teksta, bez lika, i koji je izgubio vezu s dramskim elementima.

Naime, već u samom pojmu *postdramski* sadržano je ono na što se odnosi na pojam drame, dakle, ono što je bilo prije dramsko, i na što se nastavlja i nadovezuje sam pojam *post*, *postdramsko*.

U postdramskom teatru pažnja gledatelja usmjerena je na različite aspekte scenskog kazivanja u kojem prevladava isticanje tjelesnog što odgovora percepciji izvođačkih umjetnosti.

6.2. GLUMAC I POSTDRAMSKI TEATAR

Glumac je povijesno modelirana osoba prema teatarskim konvencijama, uključujući tekst, pozornicu, lik, ulogu. Međutim, “kada u povijesti dođe do zamjene stilskih formacija ili izmjene nekih stilskih kompleksa, tada će se i teatarske konvencije na drugi način presložiti, a glumac će se prilikovati toj promjeni.”³⁷⁹

Antonin Artaud, rani teoretičar postmodernog teatra, o kojem je detaljnije bilo navedeno

³⁷⁷ Dupont F, *Aristotel ili Vampir zapadnog pozorišta*, Beograd, 2011, str.176.

³⁷⁸ Više: Lehmann H.T, *Postdramsko kazalište*, Zagreb-Beograd, 2004, str.134.

³⁷⁹ Zuppa V, *Teatar kao schole, ogled o subjektu*, Zagreb, 2004, str. 83.

u poglavlju o pokušajima dekonstrukcije dramskog teatra, vidi teatar kao pozornicu na kojoj će se publici prikazati stvarni život protkan brigama i tjeskobama. Kao i njegovi istomišljenici, smatra da se umjetnik (glumac) mora osloboditi primata teksta, da bi se čovjeka dovelo u arhetipsko, predjezičko stranje. Glumac, prema Artaudu, treba osloboditi svoje tijelo od svog uma, jer tijelo predstavlja najbitniji znak na pozornici. Isto tako, glumac mora birati riječi zbog njihovog čarobnog smisla i čulnih zračenja.

O glumcu zavisi uspjeh cijele izvedbe, predstave, ali je on istodobno i samo jedan pasivni element bez prava na inicijativu vlastitog angažmana. Njegova je zadaća da se brine o postojanju znakova koji će mu oformiti ulogu i da ih usvoji, kao što su specifični pokreti, promjenjeni glasovi. On ima pravo na grešku kretnje, geste kao i drugačijeg zvuka od predviđenih. Uzevi sve u obzir, Artaud ima za cilj gledatelja dovesti u jedno stanje začaranosti, a sve „kroz strah od ugroženosti i nepredviđenog događanja.“³⁸⁰

Eric Berne odbacuje pojam tumačenja karaktera te smatra kako na rad glumca treba gledati kao na niz određenih ličnih transakcija.³⁸¹ Ovdje zadiremo u proces formiranja karaktera u odnosu na ličnu transakciju odnosno transformaciju. Iz navedenog stajališta vidljivo je da se Berne ne zalaže za glumca kao karaktera, štoviše, postojanje tog pojma negira, već navodi glumca kao lika koji je podložan transformaciji, bez poistovjećivanja.

Ako pogledamo karakteristike koje se odnose na karakter glumca „(udvostručenje, množenje i fragmentacija),“³⁸² onda možemo reći da su jedinstvo i kohezija karaktera na pozornici postdramskog teatra svrgnuti. Nema pripovjedanja, nema dramske akcije, nema emotivno-psiholoških glumčevih trenutaka, nema dijaloga, sukoba i zapleta, dakle nema drame. Nastaju neki novi elementi koje navode postmodernističke teorije, a označene su kao intermedijalnost, intertekstualnost, autoreferencijalnost, teatralnost i vizualnost, koji dovode do dvosmislenih, slojevitih likova koji nemaju suvisli identitet. Postdramski teatar veže za sebe ritam i ton, meditaciju, gestualnost, nihilizam, grotesku, ali i prazan prostor i šutnju. Svi ovi elementi sastavni su dio izričaja postdramskog teatra.

Elinor Fuchs navodi kako se pozornica u postdramskom teatru reflektira kao smrt karaktera i smrt autora.³⁸³ Kritičke teorije, teorije dekonstrukcije i poststrukturalizma, godinama ruše tradicionalna i temeljna shvaćanja ličnog identiteta. Lehman ističe kako je „tijelo tema u epohi povijesnih avangardi, dok je u postdramskom teatru tijelo formalno određeno i

³⁸⁰ Više: Artaud A, *Kazalište i njegov dvojniki*, Zagreb, 2000.

³⁸¹ *Ibid.*

³⁸² Vidi više: Lehmann H.T, *Postdramsko kazalište*, Zagreb-Beograd, 2004.

³⁸³ Više: Fuchs E, *The Death of Character: Perspectives on Theatre after Modernism*, Indiana University Press, 1996.

predstavlja zbilju.“³⁸⁴ Ukoliko se radi o drugačijem označavanju u semantičkom polju dešavanja na pozornici kao scenskom prostoru, onda se ne može raditi niti o smrti karaktera na sceni, drugim riječima, glumci u postdramskom teatru nemaju i ne odašilju isto značenje kao glumci u dramskom teatru. Isto tako, postdramski teatar je temeljen većinom na tjelesnim pokretima i iz tog razloga tijelo kao formalno određeno predstavlja realnost na postdramskoj pozornici.

Možemo zaključiti, kako tijelo postoji i jednom i u drugom kazališnom vremenu i obliku, samo ima drugo značenje. U postdramskom teatru mijenja se čitava dramska forma, razbija se dramska struktura, naracija, tekst, lik. Kad je uporaba kazališnih znakova u postdramskom teatru promijenjena onda i dramski tekst prelazi u domenu postdramskog i vrlo često izlazi iz okvira klasičnog kazališnog teksta.³⁸⁵

U *Living Theatre* su Julian Beck i Judith Malina predstavljali sebe kao glumce, a ne nekog drugog, tako da možemo reći da je sličnost između znaka i označenog bila apsolutna.

Može se steći mišljenje kako je postdramsko skup heterogenih pojava kako u teoriji tako i u praksi kojima je zajedničko nepovjerenje u izražajnu govornu moć, od koje traže odmak i otklon, te smatraju da je označavanje ideologizirano. S obzirom na navedeno, unutar toga, nalaže se potreba da se pronađe novi vid komunikacije koji će biti ideološki čist, u najmanju ruku, neutralan.

6.3. IZVEDBENE ILI IZVOĐAČKE UMJETNOSTI KAO OBLICI POSTDRAMSKOG TEATRA

Kada govorimo o izvođačkim umjetnostima, onda prvo treba imati na umu razliku između pojmova *izvođenja* i *izvedbe*.³⁸⁶ Izvođenje, eng. *performing* obuhvaća čitav proces izvedbe koji se odnosi i na praksu izvođenja, ali ukazuje i na njegovu materijalnu procesualnost bez konačnog produkta, kao što navodi Roland Barthes.³⁸⁷ Navedeno mišljenje duguju Grotowskom, koji je govorio da je proces proba važniji od predstave, a da je predstava samo još jedna takva proba. Izvedba (eng. *performans*), međutim, obuhvaća krajnji rezultat.

³⁸⁴ Lehmann H.T, *Postdramsko kazalište*, Zagreb-Beograd, 2004, str.232.

³⁸⁵ *Da li o postdramskom pozorištu treba uopšte razmišljati u istorijskim kategorijama; da li je ono samo naziv za određenu, vremenski omeđenu pojavu u razvoju savremenog umetničkog teatra koja će onda nužno biti zamenjena nečim novim, drugačijim-onim „posle“?*, Vidi: Medenica I, *Dramsko i postdramsko pozorište, deset godina posle*, Zbornik radova s konferencije, Fakultet dramske umetnosti, Beograd, 2011.

³⁸⁶ Više: Jovičević A, Vujović A, *Uvod u studije performansa*, Beograd, 2007.

³⁸⁷ Beker M, *Suvremene književne teorije*, Zagreb, 1986, str.181-187.

Pojam *izvođač* nastao je u namjeri da naglasi razliku prema glumcu koji je ograničen na glumca u dramskom teatru. Zbog potenciranja i veće zastupljenosti verbalnih znakova u dramskom teatru, pod tim nikako ne mislim da su dramski i verbalni teatar dva istoznačna pojma, već naprotiv, to su dva oblika teatra.

Za razliku od glumca, izvođač je onaj umjetnik koji može sve izvesti (*to perform*) na pozornici. Kako navodi Patrice Pavis, „izvođač je umjetnik koji govori i radi u vlastito ime,“³⁸⁸ dok glumac predstavlja svoj lik koji glumi, dakle, govori i radi u tuđe ime.

Eugenio Barba stajališta je kako je „u svim kodificiranim izvedbenim oblicima izobličena tehnika hodanja, pokreta i samog nepomičnog tijela,“ pojednostavljeno rečeno, kompletna ravnoteža „je narušena.“³⁸⁹ Upotrebom neuobičajnih i nesvakidašnjih tehnika te pretvaranjem tijela u umjetničko, slobodno možemo reći i umjetno, izvođač poručuje publici da takvu izvedbu valja razlikovati od njegova svakodnevnog života. Izvođač, sav pun energije koju neprestano obnavlja, upravo se njome nameće gledateljima i plijeni njihovu pažnju.

Richard Schechner navodi koje sve funkcije treba imati jedna izvedba. Ona prvenstveno mora gledatelja zabaviti, stvoriti nešto lijepo, njome se treba promijeniti identitet ili ona treba nešto označiti. Nadalje, izvedba treba imati sposobnost stvaranja ili održavanja zajednice, ona mora imati moći liječenja, njezina je funkcija i u poučavanju, uvjeravanju, ali i prisiljavanju. I na kraju, izvedba djeluje s jedne strane na sveto, a s druge strane na demonsko.³⁹⁰

U današnje vrijeme izvedbene umjetnosti proširile su krug svojih oblika. Pod istim nazivnikom tu se nalaze i tradicionalno i avangardno i eksperimentalno kazalište, tu su svoje mjesto zauzeli i različiti klasični, folklorni i eksperimentalni plesovi, umjetnost performansa i happeninga, čitanje poezije i drugi oblici javnih govora, društvene igre, društveni pokreti, ali i društveni prosvjedi. Razlike između postdramskog teatra i svih ovih podvrsta (koje se ubrajaju u teatar) ipak postoje, ali ih je dosta teško definirati, naročito što postdramski kišobran ispod sebe prima dosta različite stvari.

Schechner zastupa stajalište da zadnjih nekoliko desetljeća kazalište nije više područje interesa, nego čista izvedba. To je na fakultetima dovelo do njegova zahtijeva da se kazališni smjerovi preimenuju u izvedbene smjerove.³⁹¹

³⁸⁸ Pavice P, *Pojmovnik teatra*, Zagreb, 2004, str. 146.

³⁸⁹ Barba E, *The Paper Canoe, A Guide to Theatre Anthropology*, Routledge, London, New York, 1995, str.19.

³⁹⁰ Schechner R, *Performance Studies, An Introduction*, Routledge, New York, London, 2006, str.46.

³⁹¹ Auslander P, *From Acting to Performance; Essays in Modernism and Postmodernism*, Routledge, London-New York, 1997, str.2.

Mišljenja sam da je ipak preširok spektar svih oblika različitih izvedbenih umjetnosti koji potpadaju pod isti nazivnik. Kao najznačajnije izvedbene oblike izvođačkih umjetnosti, *happening* i *performans*, u nastavku ću pobliže objasniti.

6.3.1. HAPPENING

Nisam znao kako da drugačije nazovem svoje komade koji su nešto što se normalno događa.

Allan Kaprow

Riječ *happening* dolazi od engl. *to happen*, dogoditi se. I upravo to i označava – događaj. Happening je suvremeni oblik likovnog, pozorišnog ili muzičkog izražavanja zasnovan na improvizaciji, iznenađenju i šokiranju publike, izvodi ga umjetnik obično na javnom mjestu (ulica) uz sudjelovanje svih prisutnih.³⁹²

Happening nema unaprijed utvrđen niti formiran tekst, niti ima unaprijed dogovoren program. Njegovi umjetnici, oslanjaju se na neizvjesnost, slučajnost, neočekivanost, te u skladu s razvojem situacije, usmjeravaju i nastavljaju svoju izvedbu.

Ključni elementi hepeninga su unaprijed dobro isplanirani, međutim završetak je nepoznanica, on ovisi o akciji i reakciji publike.

Happening je jedan stvarni događaj koji se upravo odigrava pred publikom. Takvu formulaciju nalazimo u većini definicija, međutim valja naglasiti da uz prisustvo publike događaj ne može biti stvaran. Scena nije potrebna, može se odigravati bilo gdje pa i na ulici. Umjetnici su provokatori koji čekaju reakciju od publike, stoga se ovakav kazališni oblik može, s opravdanjem, smatrati jednom vrstom skandala koji može biti popraćen žestokim reakcijama i podjelom mišljenja publike na “za” i “protiv”, ali i onih koji nisu imali snage i strpljenja dočekati kraj pa su odavno napustili samo mjesto radnje.

Nikola Batušić 1991. godine happening doživljava kao „suvremenu scensku vrstu u kojoj se bez čvrsta fiksirana predložka scenska slika konstituira kombinacijom riječi, pokreta i svjetla.“³⁹³ Treba nadodati, ponekad i bez ikakva predložka.

Kao što navodi jedan od najznačajnijih teoretičara konceptualne umjetnosti, Miško Šuvaković, happening se u odnosu na *performans* razlikuje u sudjelovanju publike u izvedbi. “Hepening je prostorno-vremenski i bihevioralni događaj u kome učestvuju umjetnici i publika.”³⁹⁴ Publika predstavlja značajan element, zbog nje se ovaj kazališni oblik i izvodi.

³⁹² Vujaklija M, *Leksikon stranih reči i izraza*, Prosveta Beograd, 1980. str.998.

³⁹³ Batušić N, *Uvod u teatrologiju*, Zagreb, 1991, str.331.

³⁹⁴ Šuvaković M, *Konceptualna umetnost*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine – Kulturni centar Novog Sada,

Happening je „smješten u razdoblje neoavangarde.“³⁹⁵ „U happeningu stvarnost konačno apsorbira imaginarno.“³⁹⁶

Happening se javlja 1958. godine u New Yorku, on je jedan suvremeni oblik javnog kazališnog izražavanja koji je utemeljen s jedne strane na improvizaciji, iznenađenju i šokiranju publike, a s druge strane na njezinu sudjelovanju.³⁹⁷ Riječ happening, koju je osmislio američki umjetnik Allan Kaprow, po prvi puta se pojavljuje u naslovu njegova nastupa u Reuben Gallery u New Yorku, 1959. godine.³⁹⁸

Kaprow navodi i određuje više kvalitativnih elemenata happeninga koji prožimaju svakodnevni život:

1. linija između umjetnosti i života treba biti neodređena
2. teme happeninga, kao i njegove radnje, ne bi smjele biti iz umjetnosti, već iz svakodnevnog života ili bilo kojih drugih izvora osim iz umjetnosti
3. gledatelje treba naviknuti na razasuti fokus, a to će se postići time da se izvedbe happeninga odvijaju, bar u početnoj fazi, na više različitih lokacija
4. vrijeme bi trebalo biti varijabilno i diskontinuirano te treba slijediti prostor
5. happening je takva izvedba koja bi se trebala izvesti samo jedan put
6. publika treba biti eliminirana
7. kompozicija happeninga treba izgledati kao kolaž događaja u određenom vremenu i određenom prostoru.³⁹⁹

Pod točkom šest navodi se eliminacija publike, nameće se svrsishodnim, pojasniti značenje eliminacije, s obzirom da smo u definiciji Šuvakovića utvrdili kako publika sudjeluje u happeningu, kao njezin glavni dio, jer se, naime, happening i izvodi radi publike. Naime, Kaprow ističe da publika treba dobrovoljno sudjelovati u happeningu, a ne sjediti jer je ovdje riječ o događanju, a ne o kazališnoj predstavi.⁴⁰⁰ Činjenicu da publika aktivno sudjeluje u happeningu, do toga da i sam tijek i proces happeninga u velikoj mjeri ovisi od sudjelovanja

2007, str.53.

³⁹⁵ Šuvaković M, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 2005, Zagreb, str.516.

³⁹⁶ Lazić R, *Filozofija pozorišta*, Beograd, 2004, str.324.

³⁹⁷ Enciklopedija Hrvatskog Leksikografskog zavoda Miroslava Krleže, dostupno na: [http://enciklopedija.lzmk.hr/clanak.aspx?id=14034,\(15.12.2015\)](http://enciklopedija.lzmk.hr/clanak.aspx?id=14034,(15.12.2015)).

³⁹⁸ Dostupno na: [http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=25048,\(15.12.2015\)](http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=25048,(15.12.2015)).

³⁹⁹ Kaprow A, *Assemblage, Environments & Happenings*, New York, 1966, str.188.-198.

⁴⁰⁰ Kaprow, A, *Essays on The Blurring of Art and Life*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 2003, str.64.

publike i njezinog aktiviranja, pojašnjava i njemački avangardni umjetnik Wolf Vostell koji happeninge smješta u ulične prostore čineći od ulica kazalište.⁴⁰¹

S druge strane, Kaprow zastupa tezu kako je happening izvodiv samo jedan put i nije ga moguće još jedan put ponoviti, on je oblik koji nema *repetitio*. Prvenstveno, opravdanje za takvo mišljenje nalazi u načelu slučajnosti koje vlada happeningom, ali i zbog predmeta koji tijekom izvedbe budu potrošeni i uništeni.⁴⁰² Smatra kako se happeninzi ne mogu i ne smiju uspoređivati s drugim kazališnim oblicima, dok je Darko Suvin suprotnog stajališta i tvrdi da happeninge treba razmatrati unutar odgovarajuće teorije kazališta temeljene na sociologiji različitih formi spektakla.⁴⁰³

Miško Šuvaković sljedbenik je Allan Kaprowa te je stajališta da happening ne može biti definicija spektakla, već je on „provokator svih sudionika i neočekivanih i neobičnih životnih situacija.“⁴⁰⁴

Michel Kirby, kao jedan od najznačajnijih teoretičara happeninga, daje svoju definiciju: „happening je kazališni oblik koji je sastavljen na poseban način, u kojem postoje različiti nelogički elementi strukturirani po odjeljcima, u kojem najviše prednjači sam način glume koji nije ni po čemu unaprijed određen niti predviđen.“⁴⁰⁵ On povezuje happening s Artaudovim kazalištem okrutnosti, s obzirom da je i u jednom i drugom kazališnom obliku ukinuta konvencionalna podjela na publiku i na glumce, odnosno pozornicu, mjesto gdje se odvija priča i radnja, dok se sa svim elementima koji su jednakovrijedni, bez podređenosti naraciji, može funkcionirati posebno.⁴⁰⁶

Prvi happening u Hrvatskoj pod nazivom *Nаш happ*, čiji scenarij potpisuju Tomislav Gotovac, Hrvoje Šercar i Ivo Lukas, održan je 1967. u okviru Festivala eksperimentalnog filma (GEFF) u Zagrebu.⁴⁰⁷

Odlika happeninga je, kao što je rečeno, nedostatak narativnog tijeka, dok se uloga izvođača svodi samo na obavljanje jednog određenog jednostavnog zadatka, koji ima potpunu slobodu izbora i odabira svojih izvedbenih radnji. Ponekad se izvedbene radnje izabiru još u pripremnim fazama, ali dosta često i spontano i tijekom same izvedbe. To je glavni razlog zašto

⁴⁰¹ Moravski S, *Hepening – genealogij, karakte,funkcije*, 1972, Treći program RB br. 14, Beograd,1974. str.367.

⁴⁰² Više: Kaprow A, *Excerpts from 'Assemblage, Environ ments & Happenings, 'Happenings and Other Acts*, Routledge, London – New York, 1995.

⁴⁰³ Više: Suvin D, *Reflections on Happenings*, 1970, dostupno na:

[http://www.belgiumishappening.net/home/publications/1970-00-00_suvin_reflections,\(15.12.2015\).](http://www.belgiumishappening.net/home/publications/1970-00-00_suvin_reflections,(15.12.2015).)

⁴⁰⁴ Šuvaković M, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, 2005, str. 254.

⁴⁰⁵ Kirby M, *Happenings-A Critical Anthology*, Dutton, New York, 1965, str.21.

⁴⁰⁶ Kirby M, *Happenings: An Introduction, Happenings and Other Acts*, 1995, Routledge, London – New York, str.18.

⁴⁰⁷ Dostupno na: [http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=25048,\(15.12.2015\).](http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=25048,(15.12.2015).)

se happening u nekim slučajevima poistovjećuje s improvizacijom. Michel Kirby tu pronalazi jedan primjenjiv pojam neodređenosti izvedbe.⁴⁰⁸

Izvođač se u velikoj većini slučajeva tretira kao predmet, ali nasuprot tomu, imamo i obrnutu situaciju gdje se i sami predmeti tretiraju izvođačima.⁴⁰⁹ Konkretni elementi svakodnevnog života koji mogu imati simboličko značenje prožimaju happening, s obilježjima privatne, neracionalne i polivalentne prirode koja ima za cilj razdrmati gledatelja.

Povjesničar i teoretičar Günter Berghaus stajališta je da se uzrok politizacije žanra happeninga nalazi u studentskim nemirima 1968.godine.⁴¹⁰

Možemo konstatirati da su multimedijalnost, promijenjena percepcija, jednokratna izvedbenost, značaj svih sudionika u događanju radnje, procesualnost, društveni angažman temeljen na svojevrsnoj pobuni, osnovna obilježja happeninga.

Happening je promišljeno stvoren i time se razlikuje od teatra slučaja. Uvod, zaplet, vrhunac, rasplet kao i sam tijek priče odbačeni su u korist raščlanjene strukture gdje svaka jedinica teatra stoji sama za sebe bez ikakvog prijenosa obavijesti iz jedne jedinice u drugu. Gluma u happeningu uključuje jednostavne zadatke bez matrice mjesta, vremena i lika.

6.3.2. PERFORMANS

Performans je utemeljen na izvedbi, akciji, tijelu. Ako ga usporedimo s teatrom onda slobodno možemo reći da kod performansa nema striktnih pravila niti priprema, jer ga prvi put vide i sam umjetnik i publika.

Performans ili *performance art* izvedbeni je umjetnički oblik koji nesumnjivo povezuje vizualne umjetnosti, kazalište, plesnu i glazbenu umjetnost, poeziju i film. On predstavlja, kako navodi Andrzej Wirth, „multitematski kaleidoskopski diskurs.“⁴¹¹

Anthony Howell zaključuje kako umjetnost performansa proizlazi iz happeninga 50-ih godina prošloga stoljeća.⁴¹² U početku ga nije bilo niti lako razlikovati od happeninga, tako da performans svoju pravu viziju dobiva tek u osamdesetim godinama XX stoljeća.

⁴⁰⁸ *Ibid.* str.7-8., isto Kirby M, *The New Theatre. Happenings and Other Acts*, 1995, Routledge. London– New York, str. 31-32.

⁴⁰⁹ Kirby M, *Happenings: An Introduction, Happenings and Other Acts*, 1995, Routledge, London – New York, str.8.

⁴¹⁰ Berghaus G, *Happenings in Europe: Trends, Events and Leading Figures, Happenings and Other Acts*, Routledge, London – New York, 1995, str.316.

⁴¹¹ Više: Lehmann, H.T, *Postdramsko kazalište*, Zagreb-Beograd, 2004.

⁴¹² Howell A, *The Analysis of Performance Art, A Guide to Its Theory and Practice*, Routledge –Taylor & Francis Group, London – New York, 2006, str.2.

Miško Šuvaković performans shvaća kao sveobuhvatnu kategoriju, kao konstruiran široki spektar ili kontinuum akcija, od rituala, igre, sportova, popularnih zabava, izvođačkih umjetnosti (u koji su uključeni teatar, igra, glazba) i svakodnevnih performansa, do izvođenja socijalnih, profesionalnih, rodnih, rasnih i klasnih uloga, liječenja (od šamanizma do suvremene kirurgije) i raznih reprezentacija i konstrukcija akcija u medijima i internetu.⁴¹³ *Schechner* performans definira kao ritualizirano ponašanje koje je uvjetovano igrom, s ciljem akcije koja je aktivno uključena u društvena događanja.

Granice kazališta, kao što vidimo, postale su neodređene, tako da se u kazališne oblike ubrajaju i happening i performans. Otišli smo toliko daleko da smo promijenili postupanje sa samim sustavom kazališnih znakova. Boris Senker navodi zaključak Féral Josseta koji ističe da su temelji kazališta na semiotici: „kazalište je bilo sazdano od prikazivanja, od znakova stvarne odsutnosti kao svoje podloge, dok je performans dekonstruirao semiotičke kazališne kodove, stvarajući dinamične tokove žudnje koji djeluju u živoj prisutnosti.“⁴¹⁴ Srž performansa i jest neposrednost između umjetnika kao izvođača i gledatelja odnosno publike.

Postdramsko kazalište dovodi nas do iskustva neposrednog i realnog, što podrazumijeva sadašnje vrijeme i prostor i stvarno, realno tijelo.

Međutim, možemo uočiti da, u nekim slučajevima, dolazi i do sjedinjenja kazališta i performansa, na što nas upućuju radovi kontroverznog redatelja Jana Fabrea, koji u svojim predstavama fokus stavlja na tijelo i njegov odnos prema pozornici i izgledu tijela na pozornici temeljenog na radnji koja se konstantno ponavlja.⁴¹⁵ Tako u komadu *Moć kazališnih ludosti* izvođače dovodi do potpunog iscrpljivanja od stalnog trčanja po pozornici, a plesačima daje zahtjevne zadatke koji su uključivali višekratno dizanje i nošenje plesačica po pozornici. Sve je u funkciji tijela i njegova pokreta, što se može nazvati i svojevrsnim *attackom* na tijelo. Njegova fascinacija ljudskim tijelom dovodi do različitih formi stvaralaštva.

U performansu izvođač teži samotransformaciji.⁴¹⁶ Umjetnik je fokusiran na radnje vlastitog tijela, on se ne pojavljuje kao subjekt, već kao objekt. Valja skrenuti pažnju na razliku između izvođača i glumca. Izvođač je umjetnik koji vrlo rijetko može predstavljati neki lik kao što to glumac predstavlja. Transformacija postoji i kod glumca i kod izvođača. Međutim, ona

⁴¹³ Vidi: Šuvaković M, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, 2005.

⁴¹⁴ Senker B, *Uvod u suvremenu teatrologiju II*, Zagreb, 2013, str.57.

⁴¹⁵ Jan Fabre oduvijek je privlačio pažnju i intrigirao publiku i čitavu javnost svojim izvedbama. Tako je u performansu s novcem palio novac ispred publike, taj isti novac koji je maloprije dobio od publike, da bi nakon njegova sagorijevanja u pepeo, s tim pepelom publici crtao crteže. Nadalje, 1982. godine u performansu *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* ('Ovo je teatar kao što je bilo očekivano i predviđeno') postavlja bombu ispod tada najznačajnijeg kazališta, i drugi slični primjeri.

⁴¹⁶ Almhofer E, *Performance Art*, Beč-Graz, 1986, str.44.

nikako nije ista. Glumac može i želi ponoviti svoju transformaciju, on možda u postdramskom ili epskom teatru ne želi biti karakter, već samo predstavljatelj odnosno pokazivač, dok izvođač, performer svoju izvedbu izvodi vrlo često samo jedanput, naročito u slučajevima manipulacije svojim tijelom te ispitivanja svog tijela do granica nepodnošljivosti. U skladu s navedenim, sljedeće takvo preispitivanje gubi svoj smisao. Performans vrlo rijetko slijedi neku priču, može imati pripremljen nacrt, ali i ne mora, može biti uvježbavan nekoliko mjeseci, a može biti sav utemeljen i na čistoj improvizaciji.

Performans možemo shvatiti kao svojevrsni ritual koji je agresivno orijentiran na publiku, a koji je povezan s kazališnom umjetnošću. On se kao jedna *stvarna akcija* suprotstavlja kazalištu kao *akciji fikcije*.

Neki autori performans povezuju i dovode ga u isti rang s terorističkim činom iz razloga što se i jedan i drugi događaju u realnom, stvarnom vremenu, koji ostaje povijesno zabilježen, dok performer kao izvođači dobivaju određeno simboličko značenje. Međutim, postoji jedna bitna razlika, performans nema istu svrhu kao što to ima teroristički čin, koji se događa zbog politike ili nekih drugih sličnih razloga. „Teroristički čin je intencionalan, on je u potpunosti performansa, on je čin i pozicioniranje unutar domene logike sredstva i svrhe.“⁴¹⁷

Uvođenjem performansa i happeninga je zasigurno promijenjeno samo mišljenje i uopće shvaćanje umjetnosti. Izvođač performansa koji se izlaže radikalnim situacijama u kojima se žrtvuje radi propitivanja određenih mogućnosti, u kojima izvodi stvarno ranjavanje vlastitog tijela, to čini *sada, ovdje, realno i emocionalno*. Za razliku od glumca koji to čini *sada, ali i ubuduće, nestvarno i dobrovoljno*.

Sušтина performansa nije u umjetničkom djelu kao gotovoj izvedbi, već procesu koji se odvija. On se izvodi kako bi uznemirio publiku.

Unutar performansa možemo razlikovati više formi koje imaju naglasak na sljedećem:⁴¹⁸

1. *Body art* – umjetnost tijela gdje se izvođač, performer služi svojim tijelom s namjerom da ga izloži nekoj opasnosti ili opasnoj radnji kako bi ga ispitao

- primjer ovog tipa performansa:

A- Gina Pane: *The Conditioning* iz 1973.godine⁴¹⁹

(Leži obučena na metalnim šipkama ispod kojih je petnaest svijeća koje gore)

⁴¹⁷ Lehmann H.T, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt, 2001, str. 449-461.

⁴¹⁸ Nouryey A, *Podjela performansa*, u: Patrice Pavis: *Pojmovnik tetra*, Zagreb, 2004, str.261.

⁴¹⁹ Dostupno na: <http://broadway1602.com/artist/gina-pane/>,(15.12.2015).

B- Gina Pane: *A Hot Afternoon* iz 1977.godine⁴²⁰

(Žiletom siječe vrh jezika)

2. *Istraživanje prostora i vremena usporenim pokretom i statičkim figurama*

– primjer ovog tipa performansa:

A- Klaus Rinke: *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*⁴²¹

3. *Autobiografska predstava* u kojoj umjetnik pripovijeda stvarne događaje iz svog života

– primjer ovog tipa performansa:

A- Linda Montano: *Mitchell's Death*⁴²²

B- Spalding Gray: *A Personal History of the American Theatre*⁴²³

4. *Mitske i obredne ceremonije*

– primjer ovog tipa performansa:

A- Hermann Nitsch: *Teatar misterija i orgija*⁴²⁴

5. *Društveni komentar ili osvrt umjetnika izvođača*

– primjer ovog tipa performansa:

A- Laurie Anderson: *United States, I* iz 1979.godine i *II* iz 1982.godine⁴²⁵

Publika nije svjedok izvedene predstave, ona je partner koji sudjeluje u performansu koji se ponekad može osjećati i kao žrtva. Samim performansom dolazi do dekonstrukcije izvedbenog čina koji „prevazilazi umjetnost,“ kako je to rekao Richard Schechner, koji se može prikazati u različitim praksama umjetnosti, kulture i društva.

⁴²⁰ Dostupno na:

https://www.google.hr/search?q=Gina+Pane:+A+Hot+Afternoon&biw=931&bih=585&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiwy9iusqrLAhVD4XIKHZbaDlCQ_AUIBigB#imgrc=LeLp7dgwK402sM%3A, (15.12.2015).

⁴²¹ Dostupno na: <http://socks-studio.com/2014/09/01/klaus-rinke-time-space-body-transformations/>, (15.12.2015).

⁴²² Dostupno na: <http://www.vdb.org/titles/mitchells-death>, (15.12.2015).

⁴²³ Dostupno na: <http://thewoostergroup.org/twg/twg.php?history>, (15.12.2015).

⁴²⁴ Dostupno na: <http://radiostudent.si/kultura/teritorij-teatra/krvavi-rituali-hermanna-nitscha>, (15.12.2015).

⁴²⁵ Dostupno na: http://pomarts.com/project-laurie_anderson/index.html, (15.12.2015).

7. RAZLIKE IZMEĐU GLUME U DRAMSKOM I POSTDRAMSKOM TEATRU

U ovom poglavlju izložit ću i ukazati na navedene distinkciju i/ili sličnosti koje se odnose na glumu u dramskom i postdramskom teatru.

Gluma u dramskom teatru temelji se na postojanju dramskih načela, dramski teatar označava i podrazumijeva dramsku radnju, dramski tekst i glumce kao dramske likove - karaktere. Dramska predstava nastaje na temelju predloška – dramskog teksta. Pozornica označava mjesto događanja dramske radnje koja se odigrava neposredno pred publikom na sceni, a koji svakog gledatelja tjera da radnju doživi i proživi zajedno s njihovim glumcima. Govorimo o rekonstrukciji jednog događaja koji se dešava upravo sada, a koji se u nekom vremenu već dogodio, stoga je vrijeme realno i vremenski određeno. U dramskom teatru riječ je o vremenu scene s obzirom da se predstava koja se odigrava pred publikom poklapa s njezinom rekonstrukcijom u vremenu i prostoru. Dramska radnja odigrava se na sceni radi prisustva gledatelja i radi njih je postavljena. Pozornica ima obrise kutije, u kojoj je četvrti zid sklonjen i zbog njegova nepostojanja publika ima upliv u dramska događanja na pozornici. Smisao dramske predstave razlog je njezina postojanja. Rad na dramskoj predstavi temelji se na postojanju hijerarhije između samog autora i glumaca.

Gluma u postdramskom teatru ne temelji se na dramskim načelima, već je sve usmjereno na njihovu dekonstrukciju. Postdramski teatar predstavu označava kao izvedbu, a njene glumce kao izvođače. Postdramski teatar je radikalizirajući Brechtov teatar, ostavio samo epsku strukturu u kojoj imamo više pripovjedača, a ne predstavljača, dok je izbacio interni komunikacijski nivo likova.

Dakle, glumac je u postdramskom teatru označen kao izvođač. U postdramskom teatru povećava se odnos neverbalnih znakova u odnosu na verbalne s obzirom da se povećavaju i sredstva neverbalne komunikacije pa samim tim se i dramski tekst kao znak zamjenjuje drugim neverbalnim znakovima te je označen kao predstavljački test. Pozornica označava mjesto na kojem se upravo sada, trenutno, izvodi događaj pred publikom, dok je vrijeme apstraktno određeno. Postdramska predstava odiše vizualnom scenskom kompozicijom i odigrava se u vremenu publike.

Možemo reći da je za postdramsku predstavu karakteristično njeno vrijeme, vrijeme predstave koje možemo u odnosu na dramsku predstavu opisati kao izlazak iz vremena scene u vrijeme publike. Sama radnja postdramske predstave označena je kao događaj koji se izvodi radi same izvedbe. U postdramskoj predstavi nema pravila o postojanju hijerarhije između autora i izvođača.

Razlike između glume u dramskom i postdramskom teatru prikazane su u tablici pod red.br.16.

	GLUMA U DRAMSKOM TEATRU	GLUMA U POSTDRAMSKOM TEATRU
Postojanost dramskih načela	Postoje dramska načela.	Ne postoje, sve vodi ka dekonstrukciji dramskih načela.
Teatar kao znak označava	Dramsku radnju, dramski tekst, glumce-karaktere.	Izvedbu, izvođače.
Tekst kao znak označava	Dramski tekst. Referenca dramskog teksta je scena.	Predstavljački tekst. Referenca predstavljačkog teksta je svijet.
Scena kao znak označava	Mjesto događanja radnje.	Mjesto izvedbe događaja.
Ključno u predstavi	Smisao predstave.	Vizualna scenska kompozicija.
Vrijeme događaja	Događaj se odigrava neposredno pred publikom na pozornici, a koji publiku tjera da ga na najbolji način proživi zajedno s glumcima na pozornici. Vrijeme je realno i vremenski određeno.	Događaj se izvodi trenutno pred publikom, vrijeme je apstraktno određeno, bezvremensko.
Vrijeme izvedbe	Izvedba se na pozornici vremenski i prostorno poklapa s njezinom rekonstrukcijom. Ključno je vrijeme scene.	Izvedba se događa upravo sada. Ključno je vrijeme publike.
Radnja	Radnja je postavljena za publiku i igra se radi publike, kao da publika ne postoji. Četvrti zid otvara se ka publici.	Događaj se izvodi radi same izvedbe.
Hijerarhija između autora i glumaca	Postoji hijerarhija između autora i glumaca.	Ne postoji hijerarhija između autora i glumaca.

Tablica br.16. Razlike između glume u dramskom i postdramskom teatru

Glavne značajke glume u dramskom teatru temelje se na dramskoj akciji, emotivno-psihološkom stanju glumca, dramskom tekstu, dijalozima, sukobu, zapletu i raspletu drame. Glumci su označeni kao dramski karakteri koji se na pozornici ponašaju kao da ih nitko ne gleda, oni su direktno involvirani u svoju dramsku radnju na način da *oponašaju* stvarnu radnju što predstavlja iluziju stvarnosti. Drama koja se odigrava na pozornici teatra uvlači gledatelja u priču i drži ga budnim sve do kraja predstave. Svakom pojedinom gledatelju pažnja je usmjerena na radnju koja se odigrava na pozornici, gledatelj je neraskidivo povezan sa pričom pa se, stoga, nalazi se u jednom podčinjenom položaju. U dramskom teatru koriste se opće

poznati kazališni znakovi dramskog teatra pri čemu dominira verbalna komunikacija.

Glavne značajke glume u postdramskom teatru temelje se na vizualnosti i teatralnosti. Intermedijalnost, Intertekstualnost, autoreferencijalnost, pojmovi su vezani za postdramski teatar. Gluma doživljava stalnu transformaciju i evoluciju pa se i glumačka moć povećava. Povećanjem glumačke moći smanjuje se mogućnost dijaloga i funkcija lika. Publika je uključena u čitav proces transformacije čime se i njezina moć percepcije povećava. Izvođači predstavljaju dvosmislene i slojevite likove i mogu se deskriptivno označiti pojmom karakterizacije. Gledatelj ima određenu distancu prema izvođačima na sceni, on se ne poistovjećuje s njima, već je naprotiv u situacijama samoispitivanja i samodoživljavanja. Kazališni znakovi su u odnosu na dramski teatar promijenjeni s obzirom da su povećani neverbalni znakovi na sceni postdramskog teatra iz razloga što su povećana sredstva neverbalne komunikacije.

Dalje navedene razlike između glume u dramskom i postdramskom teatru prikazane su u tablici pod red.br.17.

	GLUMA U DRAMSKOM TEATRU	GLUMA U POSTDRAMSKOM TEATRU
Glavne značajke u teatru	Dramska akcija, emotivno-psihološko stanje glumca, dramski tekst, dijalog, sukob, zaplet, rasplet.	Intermedijalnost, Intertekstualnost, autoreferencijalnost, teatralnost, vizualnost. Povećanjem glumačke moći i oblika smanjuje se mogućnost dijaloga i funkcija lika.
Glumci	Glumci su direktno u radnji, oni oponašaju stvarnu radnju što predstavlja iluziju stvarnosti. Glumci su karakteri.	Glumci se mogu opisati pojmom karakterizacije. Oni su dvosmisleni, slojeviti likovi.
Stav publike	Gledatelj ulazi u priču i priča ga drži obuzetim sve do kraja. On nema nikakvu kontrolu nad sobom, on je sav u priči. Gledatelj je u podčinjenom položaju.	Gledatelj ima određenu distancu prema glumcima i izvođačima na sceni. Gledatelj je u situacijama samoispitivanja i samodoživljavanja. Gluma doživljava stalnu transformaciju i evoluciju koju prati publika. Moć percepcije publike se povećava.
Kazališni znakovi	Opće poznati kazališni znakovi dramskog teatra	Promijenjeni kazališni znakovi, povećava se odnos neverbalnih znakova jer se povećavaju sredstva neverbalne komunikacije.

Tablica br.17. Razlike između glume u dramskom i postdramskom teatru

Razlika između modela prema kojem funkcionira drama i dramski tekst na pozornici i postdramskog teatra vidljiva je i prema pojašnjenju Richarda Schechnera.⁴²⁶ Sistematizirajući navedeno, možemo konstatirati sljedeće.

Gluma u dramskom teatru temelji se na prikazivanju događaja kroz određeni tijek koji je povezan i ima svoju kulminaciju. Glavni nositelji prikazanog događaja su glumci koji utjelovljuju karaktere u vremenu koje je linearno određeno. Gluma u postdramskom teatru temelji se na događaju koji upravo nastaje pred publikom koji je praćen određenim ritmom, ima svoje skokove i eksplozije. Događaj je stanovita igra u kružno određenom vremenu, a likove možemo svesti, kao što smo prethodno naveli, na pojam karakterizacije.

Sljedeća kategorija koja pojašnjava navedenu razliku između glume u dramskom i postdramskom teatru prikazana je u tablici pod red.br.18.

Dramski teatar	Postdramski teatar
Prikazivanje događaja	Događaj nastaje
Karakter	Karakterizacija
Priča	Igra
Životni tijek	Životni ritam
Vrhunac priče - kulminacija	Ritam
Tijek	Eksplozija
Povezanost	Skok
Linearno vrijeme	Kružno vrijeme

Tablica br.18. Razlike između glume u dramskom i postdramskom teatru⁴²⁷

Navest ću primjer iz kojeg imamo vidljivu distinkciju između glume u dramskom i epskom teatru, kao i glume između dramskog i postdramskog teatra.

„Ne igrajte se sudija. Na vas se ne gleda više kao na slušateljstvo kome se mi povremeno obraćamo.

Ovo nije igra. Ovde nema povremenosti. Ovde ne postoji radnja koja vas oslovljava. Ovo nije igra. Mi ne izlazimo ni iz kakave igre da bi smo se obratili vama. Nama nisu potrebne iluzije da bi vas mogli deziluzionisati. Mi vam ne pokazujemo ništa. Mi ne igramo sudbine. Mi ne igramo snove. Ovo nije uviđaj. Ovo nije isečak istine. Mi vam ne pričamo nista. Mi ne delamo. Mi vam ne predstavljamo nikakvu radnju. Mi ne prikazujemo ništa.

⁴²⁶ Schechner R, *Perormance Theory*, Routledge, New York, London, 1988, str.22.

⁴²⁷ *Ibid.*

*Mi vam ne pokazujemo ništa. Mi samo govorimo. Dok vas oslovljavamo, mi igramo. Kada kažemo mi, možda time i na vas mislimo. Mi ne prikazujemo vašu situaciju. Vi u nama ne možete prepoznati sebe same. Mi ne igramo situaciju.*⁴²⁸

Određenje epskog teatra proizlazi iz rečenice:

„Mi ne izlazimo ni iz kakave igre da bi smo se obratili vama.“

Pojam dramskog teatra sadržan je u rečenici:

„Nama nisu potrebne iluzije da bi vas mogli deziluzionisati.“

Pojam postdramskog teatra proizlazi iz sljedećih rečenica:

„Ovde ne postoji radnja koja vas oslovljava.

Mi ne igramo sudbine. Mi ne prikazujemo... Mi ne pokazujemo...“

U odnosu na dramski, u postdramskom teatru, publika se ne uživljava u radnje glumaca na pozornici, ona ne prolazi s njima zajedno dobro i zlo, ne proživljava dramske sukobe i intrige koje se događaju između glumaca na pozornici, ne doživljava radnju kao dramu, ona ne zamišlja unaprijed moguće događaje i radnje koje bi se mogle odigrati na pozornici. Na isti način, glumci to kažu publici:

*„Vi se ne uživljavate. Vi se ne stapate sa nama. Vi ništa ne potvrđujete. Vi ovde ne doživljavate intrige. Vi ništa ne doživljavate. Vi ništa ne zamišljate. Ne treba ništa zamišljati.“*⁴²⁹

Postdramski teatar ne znači dramski, on se s dramskim ne izjednačuje. On predstavlja drugi teatar koji je nastao iz dramskog teatra. U tom kontekstu, glumci publici u postdramskom teatru daju do znanja sljedeće:

*„Ovde se pozorištu ne daje ono što pozorištu pripada. Ovde nećete doći na svoj račun. Vaša želja za spektaklom ostaje nezadovoljena. Nikakva iskra neće preskočiti sa vas na nas. Ovde daske ne predstavljaju svet. One pripadaju svetu.“*⁴³⁰

U dramskom teatru svjetlo označava neko drugo svjetlo, šumovi označavaju neke druge specifične tonove, prostor na pozornici označava neki drugi ambijent u koji je smještena i u kojem se događa radnja. Kako bi istaknuli razliku u odnosu na dramski teatar, glumci ističu:

⁴²⁸ Handke P, Psovanje publike, 1966.

⁴²⁹ Ibid.

⁴³⁰ Ibid.

„Vi ne vidite svetlo koje predočava neko drugo svetlo. Vi ne čujete šumove koji predočavaju neke druge šumove. Vi ne vidite prostor koji predočava neki drugi prostor. Vi ne doživljavate vreme koje predočava neko drugo vreme. Vreme ovde na pozornici isto je kao i vaše. Mi imamo isto mesno vreme. Mi se nalazimo na istim mestima. Mi udišemo isti vazduh. Mi smo u istom prostoru. Ovde je isti svet kao i kod vas.“⁴³¹

U dramskom teatru imamo četvrti zid kutije pozornice koji je srušen i otvoren prema publici. Na ovu razliku dramskog teatra u odnosu na drugi vid teatra ukazuju i glumci:

„Otvorena strana prema vama nije četvrti zid kuće. Ovde svet ne mora biti isečen. Vi ovde vidite vrata. Vi ne vidite vrata iz starih drama. Vi ne vidite stražnja vrata kroz koja ulazi onaj koji želi videti onoga koji ne treba da bude viđen. Nema stražnjih vrata. Takođe nema ni vrata kao u novijim dramama. Odsutnost vrata ne predstavlja odsutnost vrata. Ovde nije nikakav drugi svet. Mi se ne ponašamo kao da vi ovde niste prisutni. Vi za nas niste vazduh. Vi ste za nas od životne važnosti zato jer ste pristuni.“⁴³²

U funkciji ovoga rada, proveli smo istraživanje između 100 (stotinu) profesionalnih školovanih glumica i glumaca na pitanje koji teatar više preferiraju, u kojem više vole raditi, dramskom ili postdramskom.⁴³³

Prije svega, moramo napomenuti da je njihov odgovor uvelike ovisio, i u konačnici se razlikovao, o našem postavljenom pitanju. Naime, u prvom slučaju trebali su se opredijeliti za dramski ili postdramski teatar, a u drugom slučaju mogli su birati između dramskog i postdramskog teatra koji u sebi obuhvaća i izvedbene umjetnosti poput performansa. Na taj način, u drugom postavljenom pitanju, proširili smo polje umjetnosti koje obuhvaća postdramski teatar.

U tablici pod red.br.19. prikazano je očitivanje glumica i glumaca s obzirom na dramski i postdramski teatar.

Prema rezultatima, njih 40% preferira raditi u klasičnom dramskom teatru, 20% njih opredijelilo se za postdramski teatar, dok 40% njih ne pravi razliku između dramskog i postdramskog teatra.

⁴³¹ *Ibid.*

⁴³² *Ibid.*

⁴³³ Istraživanje je provedeno na uzorku od 100 glumaca zaposlenih u teatrima u Beogradu, Zagrebu i Novom Sadu.

	OČITOVANJE PROFESIONALNIH ŠKOLOVANIH GLUMACA	
	Brojčano	Postotno
Preferiram Dramski teatar	40	40%
Preferiram Postdramski teatar	20	20%
Ne pravim razliku	40	40%
Ukupno	100	100%

Tablica br.19. Očitovanje profesionalnih školovanih glumaca za rad u dramskom ili postdramskom teatru⁴³⁴

U tablici pod red.br.20. prikazano je očitovanje glumica i glumaca s obzirom na dramski i postdramski teatar koji uključuje i druge izvedbene umjetnosti. Situacija je bitno promijenjena. Tako, 75% profesionalnih školovanih glumaca opredijelilo se za dramski teatar, njih 15% za postdramski teatar koji uključuje i izvedbene umjetnosti, dok njih samo 10% ne pravi razliku.

	OČITOVANJE PROFESIONALNIH ŠKOLOVANIH GLUMACA	
	Brojčano	Postotno
Preferiram Dramski teatar	75	75%
Preferiram Postdramski teatar koji obuhvaća i izvedbene umjetnosti	15	15%
Ne pravim razliku	10	10%
Ukupno	100	100%

Tablica br.20. Očitovanje profesionalnih školovanih glumaca za rad u dramskom ili postdramskom teatru koji obuhvaća i izvedbene umjetnosti⁴³⁵

Možemo zaključiti nekoliko stvari. Prvo, sam pojam postdramskog teatra nije u potpunosti definiran, kao što nije definirano ni područje njegova djelovanja. Glumci su se priklonili dramskom teatru, u manjini su pristali i na rad u postdramskom teatru, međutim kada su dobili informaciju da postdramski teatar obuhvaća širi spektar kazališnih oblika, doslovno su se malo povukli unatrag ka klasičnom dramskom teatru, kako ne bi imali doticaj s izvedbenim umjetnostima.

U narednom poglavlju slijedi analiza glume s aspekta dramskih, epskih i postdramskih

⁴³⁴ Izvor: Istraživanje provedeno među glumcima Narodnog pozorišta i KPGT-a u Beogradu te Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu u periodu od 2015. do 2017. godine.

⁴³⁵ *Ibid.*

elemenata u predstavi „Psovanje publike“ autora Petera Handkea. Tekst koji je nastao još prije pola stoljeća, značajan je po tome, što je već tada, naslućivao i govorio o stanovitoj razlici između glume u dramskom, epskom i postdramskom teatru. U tekstu su navedene i značajke kazališnih oblika, korištenja specifičnih i različitih kazališnih znakova, njihovom označavanju i značenju, iako se još pojam postdramskog teatra, pod tim nazivom, nije niti definirao, ali je, kao što vidimo, na izvjestan način postojao.

Sada već daleku 1966. godinu možemo smatrati prijelomnom godinom u definiranju nama značajnih pojmova dramskog i postdramskog teatra, godinu kojom se rađa jedna nova umjetnost, iako u literaturi to obilježje ima i nosi 1968. godina.

Kazališna predstava „Psovanje publike“ na repertoaru je, od zemalja regije, jedino u Beogradu, kao jedna od predstava pozorišta KPGT-a. Prva premijera bila je još 21. kolovoza 1999. godine i od tada je na repertoaru do danas.

8. ANALIZA DRAMSKIH I POSTDRAMSKIH ELEMENATA GLUME U KAZALIŠNOJ PREDSTAVI

AUTOR: PETER HANDKE

NAZIV PREDSTAVE: PSOVANJE PUBLIKE

REŽIJA: Ljubiša Ristić

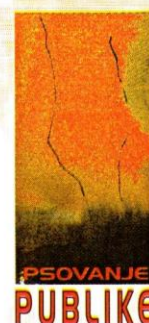
GLUMCI: Prva podjela iz 1999. godine

PETER HANDKE

Peter Handke, rođen je 1942. u koruškome selu Grifenu. Od 1961. do 1965. studirao prava u Gracu gdje je pripadao grupi književnika poznatoj kao „Gradački krug. Nakon prvih književnih uspeha (1966.) živi kao slobodan pisac u raznim zemljama; osamdesetih godina u Salzburgu, a trenutno u jednom predgrađu Pariza. Poznat kao autor koji je svojim delima uvek izazivao oprečne reakcije kritike i čitalaca, kao "enfant terrible" savremene nemačke književnosti, Handke je ipak nosilac najvećih književnih nagrada: "Georg Bihner", "Gerhard Hauptman", "Franc Kafka" i drugih. Spominje se kao jedan od kandidata za Nobelovu nagradu za književnost.

VAŽNIJA DELA:

Unutrašnji svet spoljašnjeg sveta unutrašnjeg sveta (poezija) 1969,
Stršljeni (roman) 1986, Torbar (1967), Pozdrav nadzornom veću (kratka proza) 1967, Književnost je romantična (eseji) 1967,
Strah golmana od jedanaesterca (roman), 1969,
Kaspar (drama) 1968, Kratko pismo za dugo rastajanje (roman) 1972,
Užas praznine (priča) 1972, Levoruka žena (novela) 1976,
Ja sam stanovnik kuće od slonove kosti (eseji) 1972,
Spori povratak kući (roman) 1979,
Povratak Sent-Viktoara (roman) 1980,
Kinez bola (roman) 1983, Ogljed u zamoru (1989),
Još jedanput za Tukidida (1989), Oproštaj sanjara od Devete zemlje (proza) 1991, Godina u ničijoj uvali (roman) 1994.



reditelj: Ljubiša Ristić
pomoćnik reditelja: Obrad Radulović

ULOGE:

OLGA KONKOJ
JOVAN LJUBENOVIĆ
ZORAN MAKSIĆ
ALEKSANDRA MIHAJLOVIĆ
ALEKSANDRA MALIVUK
BAJA BANGE NAMKOSE
VLADIMIR POSAVEC
IRENA STANKOV
VLADIMIR STOJNIĆ, klavir
MIHAJLO ZAVERLA
DANICA ZDRAVIĆ

Premijera je održana 21. avgusta 1999. godine

Do 2017. godine predstava je igrana u još četiri podjele.

KOSTIMOGRAFIJA: Nema

SCENOGRAFIJA: Nema

GLAZBA: Šopen

ŠMINKA/MASKA: Nema

KOREOGRAFIJA: Nema

ANALIZA GLUME U PREDSTAVI

Svaka predstava satkana je od određenih znakova koji nešto znače i označavaju. Teatarski kostim, scenografija, svjetlo, šminka, maska, sve su to teatarski znaci i svaki znak je znak znaka. Kako bi mogli analizirati glumu u predstavi jednog teatra, moramo uvidjeti i sve elemente u predstavi kojima se glumac koristi, na koji način, u kakvom prostoru. U narednom dijelu pokušat ćemo napraviti analizu korištenih znakovnih elemenata i značenja koja ona odašilju.

1. SCENOGRAFIJA

- OBLIK PROSTORA

Prazan scenski prostor, gola pozornica (bez kulisa, scenskih džepova, „ulica“).
Nema zidova, nema vrata, nema ničega.

„Vi ne vidite zidove koji se ljuljaju.

Vi ne čujete lažan zvuk vrata dvorca.

Vi ne čujete škripanje šarki.

Vi ne vidite nikakve pojave.“

Ne postoji prostor koji znači neki drugi prostor:

„Vi ne vidite prostor koji predočava neki drugi prostor.“

Prostor je upravo takav kakav publika vidi.

- ODNOS GLEDALIŠTA I POZORNICE

Glumci se direktno obraćaju publici koja sjedi u gledalištu sale. Publika u gledalištu i glumci na pozornici čine jedinstvo, oni označavaju jedan svijet. Rampa u teatru više ne postoji:

„Pozornica ovde gore i gledalište sačinjavaju jedinstvo jer više ne sačinjavaju dva nivoa.“

2. SVJETLO

Predstava počinje s punim svjetlom. To puno svjetlo na pozornici ne znači ništa, ono samo osvjetljava pozornicu, ono omogućava da se glumci na sceni vide, da ih se vidi i da oni vide da se kreću na sceni. To svjetlo je radno svjetlo, ono nema nikakvo dublje značenje, što je rečeno i u samom tekstu:

„Svetlo koje nas osvetljava ne znači ništa.“

Svjetlo na pozornici ne znači niti označava neko drugo svjetlo. To svjetlo je onakvo kakvim se doima, što proizlazi i iz teksta:

„Vi ne vidite svetlo koje predočava neko drugo svetlo.“

Nakon početnog radnog svjetla, događaju se svjetlosne promjene koje markiraju različite prostore na sceni. U jednom prizoru, gase se i reflektori na sceni, čime svjetlo, dobiveno samo kroz svjetlost svijeća, dobiva jedno sasvim drugo značenje. Način prikazivanja svjetla u predstavi itekako ima svoje značenje i funkciju.

3. REKVIZITA

Jedna od rečenica iz Handkeovog komada je *„Ovde nema mesta rekvizitama.“* Složem se da nema, u ovom komadu sve je samo na glumcima. Oni su okosnica predstave. Ipak, možemo navesti dva elementa kojima se glumci služe, a koji bi se mogli smatrati rekvizitom.

Shodno navedenom, tako glavnu rekvizitu čini glumačka obuća, koju glumci na početku predstave transparentno otuđuju sa svojih nogu i stavljaju je direktno na scensku rampu. Ta obuća ostaje na navedenom mjestu sve dok glumci ne počnu da govore

monologe, monologe koji se odnose na jedinstvo vremena, mjesta i radnje, a što su postulati klasičnog dramskog teatra. U izgovaranju monologa svaki pojedini glumac, kada na njega dođe red, obuva cipele, on dakle, čini određenu radnju. Druga rekvizita koja postoji u predstavi odnosi se na svjetlosne efekte, u vidu svijeća, koje glumci drže u rukama, s kojom hodaju i izgovaraju tekst.

- FUNKCIJA

Funkcija rekvizite je da bude korisna i da služi svrsi, to je njihova jedina funkcija, stvari se ne iskorištavaju, kako navodi i Handke:

*„Nijedna stvar ovdje nema fiksirano vreme kad služi kao rekvizit
ili vreme kad mora biti nekome na putu.
Ovdje se stvari ne iskorišćavaju.
Ovdje se ne dela tako kao da se stvari iskorišćavaju.
Predmeti su ovdje korisni.”*

- ODNOS PREMA PROSTORU I TIJELU

Skidanjem obuće, na samom početku predstave, glumci simbolički odbacuju rekvizitu, ali ta rekvizita ostaje prisutna u vidu tzv. „suspensa“, koja će potom biti upotrijebljena u drugom teatarskom obliku, obliku klasičnog dramskog teatra. Do tada čeka na red, do tada samo postoji na sceni, ali nije u uporabi. Time što nije u uporabi, time što nema nikakvu uporabu, upravo je u tome njezino značenje.

Uloga svijeće i dobivenog svjetla koje ona daje na sceni je da naznači obrise nagog glumačkog tijela na pozornici kao i da naznači jedno drugo dešavanje.

- UPORABA

Uporaba rekvizite je svedena na tri postupka: kod obuće imamo dva postupka, izuvanje i obuvanje, dok kod svijeća imamo samo jedan postupak, njihovo nošenje. Postupanje s rekvizitom označava prijelaze koji se događaju u komadu. Ovo je komad koji, kao što je rečeno, u suštini nema rekvizite: „Ovdje nema mesta rekvizitama.“

4. KOSTIMI, ŠMINKA, MASKA

Glumci su u privatnoj odjeći na sceni, u predstavi nema klasičnih teatarskih kostima. Na početku predstave glumci stupaju na scenu u onoj odjeći u kojoj su i došli

u kazalište i u njoj, tako obučeni, ostaju sve do kraja predstave. Štoviše, u jednoj sceni svi glumci skidaju postojeću privatnu odjeću i ostaju, na nekoliko trenutaka, potpuno nagi. Glumci, drugim riječima, u jednom momentu odbacuju odjeću. Možemo reći, s obzirom da nema klasičnih teatarskih kostima, da kostimi, u ovoj predstavi ne postoje, međutim takva konstatacija ne bi bila točna.

Kazališna šminka i maska, kao takva, u ovoj predstavi, također, ne postoje.

- FUNKCIJA

Funkcija kostima, šminke i maske glumaca označena je na način kako bi cijeli akcent bio na glumcu i njegovom govorenju teksta. Verbalni znakovi glumaca popraćeni su i njegovim scenskim kretnjama na pozornici koja su u sasvim drugom planu i bez kojih se može. Stoga, kostim glumca, njegova šminka i maska kao takva, zasigurno, imaju svoju funkciju.

- ODNOS PREMA LIKU

Kostim i šminka usklađeni su s privatnim habitusom izvođača odnosno glumca na sceni. Ako se glumica privatno šminka, dozvoljeno joj je da takva izađe i na scenu, ako ne koristi privatno šminku, ne mora ju koristiti ni na sceni. Odjeća glumaca i glumica, u skladu s navedenim, u svakoj predstavi je različita jer ovisi o privatnom oblačenju glumaca na taj dan, na dan igranja predstave.

- UPORABA

Kostim i maska nisu iskorišteni na klasičan način, ali svakako imaju jasno određeno značenje u ovoj predstavi, bez obzira što odjeća, za njih, kako kažu, ne znači ništa:

„I odeća koju nosimo ne znači ništa.

Ona ne pokazuje ništa, ne obeležava ništa, ne znači ništa.

Ona vam želi prikazati drugu klimu, drugo vreme, drugu geografsku širinu, drugi povod koji bi je nosio.“

5. GLUMAC

OPIS GLUMCA (DRŽANJE, KRETANJE, MIMIKA, ŠMINKA)

Glumac se uglavnom koristi verbalnim znakovima koji su popraćeni scenskim kretnjama na pozornici. Verbalni znakovi prožeti proksemičkim znakovima u vidu

hodanja, ubrzanog hodanja ili trčanja s jedne strane pozornice na drugu osnov su glumačkih znakova kojima se glumac koristi.

- ODNOS GLUMAC - ULOGA

Glumac ne predstavlja dramski lik. On nastupa pod vlastitim imenom i prezimenom. Glumci kažu:

*„Mi ne nosimo lažna imena.
Vama se ništa ne prikazuje lažno.“*

Glumac je lik, koji se izražava govorenjem i na taj način postaje „teatralan“ što je i u skladu s Handkeovim tekstom:

*„Mi se ne izražavamo ničim drugim do rečima.
Mi samo govorimo“.*

Glumci nemaju ulogu, oni su jedna vrst izvođača:

*„Mi ne izlazimo iz uloga.
Mi nemamo uloge.“*

- ODNOS GLUMAC - TEKST

Činjenica je da je predstava utemeljena na tekstu i da je tekst primat ovog komada. Glumci, izgovaranjem teksta, publici prezentiraju misao autora teksta, glumci su u funkciji autora. Handke kaže:

*„Mi se ne izražavamo ničim drugim do rečima.
Mi samo govorimo. Mi izražavamo.
Mi ne izražavamo sebe, nego mišljenje autora“.*

Glumac je, dakle, u funkciji piščevog napisanog teksta i redateljske zamisli, ideje i realizacije, koji izgovara zadani tekst, u striktnom tempu i ritmu, s određenom dinamikom scenskog kretanja na pozornici. Primarni verbalni znakovi glumca upućeni su direktno publici, a prožeti su različitim scenskim kretnjama na pozornici.

Glumci na sceni predstavljaju sebe, njihovo mišljenje ne znači mišljenje pisca, oni mogu imati svoje, drugačije mišljenje, kao što i kažu:

*„Mi smo mi. Mi smo piščev doživljaj.
Naše mišljenje ne mora biti identično s piščevim mišljenjem.“*

- ODNOS GLUMCA I TIJELA

Glumci ne koriste tjelesne geste, ne postoji izražajna mimika lica, sve je bazirano na govorenju teksta glumaca koji se neposredno obraćaju publici i na kretanju tijela u datom prostoru, što proizlazi i iz samog teksta:

„Mi nista ne igramo. Mi ne moduliramo. Me ne gestikuliramo“.

- GLAS GLUMCA

Glas glumca je prilagođen različitim dinamičkim promjenama, od šaputanja, preko polu-glasnog, do sasvim glasnog govorenja.

6. TEKST U IZVEDBI

Komad je utemeljen isključivo na tekstu, kao u klasičnom dramskom teatru. Tekst nije štrihan, on je u cijelosti u funkciji komada. Glumac je u obavezi da precizno izgovori svaku riječ i svaku rečenicu. Ukoliko glumac zaboravi tekst, inspicijent odnosno sufler će zaustaviti predstavu i dobaciti tekst koji glumac treba da izgovori. Inspicijent je također jedan od glumaca na sceni.

7. GLEDATELJ/PUBLIKA

Predstava se izvodi isključivo radi publike, glumci se direktno obraćaju publici, kad im se obraćaju svaka rečenica upućena publici počinje sa „Vi.“ Publika je tu da ih sluša i da ih čuje, ona je jedan od aktera predstave. Ona je cijelo vrijeme aktivna jer ih sluša, proživljava rečeno, pronalazi se u rečenom te formira svoj stav na temelju svih upućenih glumačkih riječi i rečenica koje dopiru s pozornice.

Navodimo primjer direktnog obraćanja glumaca publici:

„Vi slušate. Vi potvrđujete. Vi ne potvrđujete. Vi ne mislite. Vaše misli nisu slobodne. Vi ste zbunjeni. Dok razgovaramo s vama vi nas gledate. Vi nas ne posmatrate.“

8. KAZALIŠNI ZNAKOVI KOJI DOMINIRAJU PREDSTAVOM

U predstavi dominiraju verbalni znakovi. Drugi kazališni znakovi, proksemički znakovi odnose se na glumačko tijelo koje se pojavljuje u različitim kretanjama preko cijelog scenskog prostora i označava različite kazališne vidove i situacije.

9. ZAKLJUČNA RIJEČ

Ova predstava, iako isključivo bazirana na tekstu, sučeljava dramske i postdramske elemente. Ogoljena pozornica odlika je modernog, uvjetno rečeno, postdramskog teatra, a u isto vrijeme je bila imanentna antičkom teatru. Dakle, kao takva, već je viđena, već je postojala.

Kostim i šminka, u klasičnom poimanju teatra, ne postoje u ovoj impostaciji djela. Glumci kada kroče na scenu simbolički transformiraju privatna odijela u kazališne kostime, njihovim stupanjem na scenu privatni kostimi postaju teatarski kostimi. Izlaskom na scenu, njihova privatna šminka postaje teatarska šminka. Dakle, zaključujemo, kostimi i šminka postoje.

Direktnim obraćanjem glumaca publici, činjenicom da predstava nije temeljena na rekonstrukciji radnje, već je riječ o radnji u vremenu koje se sad događa pred publikom, vremenu publike, govorimo o postdramskim elementima u predstavi, što se *explicite* i navodi u tekstu:

„Ovo nije drama.

Ovde se ne ponavlja radnja koja se već dogodila.

Ovde postoji samo jedno sada, jedno sada i jedno sada.“

Međutim, isto tako, tekst sadrži i dramske elemente koji su jasno izraženi u monolozima glumaca:

„Ovde postoji samo jedno vreme. To znači jedinstvo vremena.

Sve tri zajedno navedene okolnosti znače jedinstvo vremena, mesta i radnje.

Ovaj komad je, dakle, klasičan.“

Handke se osvrnuo i na epske elemente u predstavama navodeći da glumac u ovom komadu ne izlazi iz igre da bi se obratio publici:

„Ovo nije igra.

Mi ne izlazimo ni iz kakve igre da bi smo se obratili vama.“

Psovanje publike, autora Petera Handkea iz davne 1966. godine je tekst koji u sebi sadrži elemente *dramske, epske i postdramske glume*, što je i vidljivo iz ove analize istoimene predstave.

Handke je, dakle, prije više od pola stoljeća govorio o navedenim terminima i odredio njihova teatarska značenja. Isto tako, dao je do znanja da kazališni znakovi

kojima se glumac koristi, u klasičnom dramskom teatru, epskom i postdramskom teatru, mogu postojati i unutar jedne predstave te da nisu isključivi sami za sebe pa da bi se moglo govoriti o dramskoj predstavi u cjelosti, epskoj ili postdramskoj predstavi u cjelosti.

Možemo zaključiti da distinkcija između navedenih kazališnih oblika, dramskog, epskog ili postdramskog teatra, proizlazi iz različitih kazališnih znakova kojima se glumac koristi i koje upotrebljava kao i iz korištenja različitog odnosno drugačijeg (promijenjenog) čitavog sustava kazališnih znakova u epskom i postdramskom teatru u odnosu na dramski teatar.

Na taj način dobivamo i različitu koncepciju predstava jednog kazališnog oblika u odnosu na drugi kazališni oblik. Sukladno tome, možemo govoriti i o različitoj (drugačijoj, promijenjenoj) glumi, ali i o različitoj komunikaciji glumaca s publikom u epskom i postdramskom teatru u odnosu na klasičan dramski teatar.

9. ISTRAŽIVANJE I ANALIZA GLUME U DRAMSKOM I POSTDRAMSKOM TEATRU KROZ RAD PROFESIONALNIH I ŠKOLOVANIH GLUMACA U TEATRU

9.1. BITNE ODREDNICE UKLJUČENIH ISPITANIKA I ODABRANIH PITANJA

Kako bi dobili uvid u glumu u dramskom i postdramskom teatru, pokušali smo pitanjima, na navedenu temu, dobiti odgovore od profesionalnih i školovanih glumaca koji rade u teatru. Pitanja se odnose na glumu u dramskom, epskom i postdramskom teatru. Među ispitanicima ima glumaca koji se bave samo jednim kazališnim oblikom, samo jednim teatrom, ali ima i onih koji rade i djeluju i u dramskom i u postdramskom teatru. Među ispitanicima ima mlađih glumaca, glumaca srednje generacije, kao i glumaca starije generacije odnosno glumaca s kraćim i dužim profesionalnim glumačkim stažom, ali i ispitanika koji su svoj čitav život posvetili glumi. Isto tako, među ispitanicima ima i glumaca - profesora koji predaju glumu na akademijama ili fakultetima dramske umjetnosti. Svi navedeni kriteriji daju jedan poseban ton cjelokupnom istraživanju.

U istraživanju su sudjelovali: Borna Baletić - dekan i redoviti profesor glume na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, Branislav Trifunović – glumac, stalni član ansambla Pozorišta Atelje 212 u Beogradu, Kokan Mladenović – kazališni redatelj, Milan Mađarev – doktor teatrologije, Miloš Latinović – upravnik Bitef pozorišta, Ljubiša Ristić – kazališni redatelj i upravnik pozorišta KPGT, Branislav Tomašević – glumac, stalni član ansambla Narodnog pozorišta u Beogradu, Vanja Ejđus – glumica, stalna članica ansambla Narodnog pozorišta u Beogradu, Rada Đuričin – glumica koja je od 1958. godine na daskama koje život znače i nema pozorišta u Beogradu u kojem nije igrala, Boris Pingović – glumac, stalni član ansambla Narodnog pozorišta u Beogradu, Nela Mihailović – glumica, stalna članica ansambla Narodnog pozorišta u Beogradu, Ana Kostovska – glumica, stalna članica ansambla Dramskog Teatra Skopje u Skoplju, Predrag Petrović – glumac i producent, Andreja Maričić – glumac, stalni član ansambla Narodnog pozorišta u Beogradu, Lazar Jovanov – glumac, samostalni umjetnik, Hadži Nenad Maričić – glumac, profesor glume na Akademiji lepih umetnosti i stalni član ansambla Narodnog pozorišta u Beogradu, Tašana Đorđević – glumica, samostalna umjetnica, Sonja Mladenov – glumica, samostalna umjetnica, Đorđe Živadinović Grgur – glumac, samostalni umjetnik, Uroš Novović – glumac, samostalni umjetnik te dva redovna profesora glume na odsjeku dramskih umetnosti Fakulteta umetnosti Univerziteta u Prištini sa privremenim sedištem u Kosovskoj Mitrovici, koji su željeli ostati anonimni.

Prvenstveno, za početak, od bitnog značaja bilo nam je utvrditi što za ispitanike znači i podrazumijava *pojam* dramskog teatra, što za njih znači i predstavlja epski teatar te što je to, po njima, postdramski teatar. Nakon ovih općenitih definicija, zanimala nas je gluma. Što za njih znači *gluma* u klasičnom dramskom teatru, što predstavlja gluma u epskom teatru i što je gluma u postdramskom teatru. Tko je i što je *glumac* u navedenim kazališnim oblicima, je li taj glumac isti glumac i u dramskom i u epskom i u postdramskom teatru, kako se glumac ponaša na sceni u dramskom, a kako u postdramskom teatru. Postoje li razlike u *komunikaciji* glumca prema publici u dramskom, epskom i postdramskom teatru. Postoji li razlika u glumi između dramskog teatra, epskog teatra i postdramskog teatra. U čemu je sve razlika između glume u ova tri oblika teatra, je li *razlika u scenografiji, svjetlu, rekviziti* ili pak u samoj *konceptiji predstave*. Tko je „kriv“ za postojanje razlike, ako razlika postoji, glumac ili redatelj ili možda samo publika. Opstaju li *karakter* izvan dramskog teatra, što se događa s dramskim karakterima u postdramskom teatru. Kojim *sredstvima* se glumac najčešće koristi u dramskom, kojim u epskom, a kojim u postdramskom teatru. Isto tako, koje *kazališne znakove* glumac najviše upotrebljava u dramskom, koje u epskom, a koje u postdramskom teatru. Jesu li to isti kazališni znakovi ili nisu i jesu li kazališni znakovi koji se koriste u dramskom teatru u postdramskom teatru promjenjeni.

Postoji li razlika između *maske, kostima i frizure* glumca u dramskom i postdramskom teatru te, ukoliko postoji, na koji način se ta razlika manifestira. Koristi li glumac rekvizitu u dramskom teatru na isti način kao i u postdramskom. Može li jedna predstava biti satkana od dramskih elemenata, epskih i postdramskih elemenata glume, mogu li ti *različiti elementi* biti uopće objedinjeni u jednoj predstavi. Obuhvaća li postdramski teatar *oblike* poput performansa i happeninga te kojim nazivom možemo označiti umjetnika koji izvodi performans, je li on isto glumac.

I na kraju, u čemu je *razlika između dramske predstave i postdramske predstave*, je li razlika u glumi ili u nekim drugim određenjima.

9.2. ISTRAŽIVANJE I ANALIZA

1. U prvom pitanju bilo je potrebno *definirati dramski teatar*. Ponuđena su tri moguća odgovora. Prvi ponuđeni odgovor definirao je dramski teatar kao teatar koji na svom repertoaru ima dramu kao žanr. Drugi ponuđeni odgovor definirao je dramski teatar kao teatar koji počiva na dramskom tekstu i dramskim licima ili karakterima. U trećem ponuđenom odgovoru dramski teatar označavao je uopćeno teatar, prema ovom odgovoru dramski teatar je, dakle, samo naziv

za teatar jer svaka predstava predstavlja svojevrsnu dramu. Iz tablice pod red.br.21. vidljivo je kako je postavljeno prvo pitanje.

1. Definirajte dramski teatar
A- Dramski teatar je teatar koji na svom repertoaru ima dramu kao žanr.
B- Dramski teatar je teatar koji počiva na dramskom tekstu i dramskim licima ili karakterima.
C- Dramski teatar je samo naziv za teatar, svaka predstava je svojevrsna drama.

Tablica br. 21. Prvo pitanje

Odgovori ispitanika na prvo pitanje sadržani su u tablici pod red.br.22.

R.Br.	Pitanje	Odgovor (ukupno)
1.	Odgovori ispitanika pod A	-
2.	Odgovori ispitanika pod B	12
3.	Odgovori ispitanika pod C	8
4.	Odgovori ispitanika pod B,C	1
5.	Odgovori ispitanika pod A,B,C	1

Tablica br. 22. Odgovori na prvo pitanje

Odgovori već na prvo pitanje bili su dosta različiti, bilo je odgovora i A i B i C. Međutim, najviše ispitanika odabralo je odgovor B kao najtočniji odgovor od ponuđenih, čime su se opredijelili za definiciju da je dramski teatar, teatar koji počiva na dramskom tekstu i dramskim licima ili karakterima. Kao drugi po redu najviše odabran odgovor jest odgovor C, da je dramski teatar ipak samo naziv za teatar iz razloga što je svaka predstava svojevrsna drama. Jedan ispitanik odgovorio je na prvo pitanje na način da se opredijelio za sva tri odgovora, smatrajući da se sva tri odgovora mogu primijeniti na definiciju dramskog teatra. Možemo zaključiti da je to iz više razloga. Naime, sam naziv Dramski teatar, uvriježen je naziv za teatar, tako imamo Gradsko dramsko kazalište Gavella u Zagrebu, Dramski Teatar Skopje u Skoplju, Jugoslovensko Dramsko Pozorište u Beogradu, itd. Dramski teatar je, u ovom slučaju, samo naziv teatra. Ako pogledamo značenje dramskog teatra sa stanovišta teatra koji na svom repertoaru ima dramu kao žanr, onda je dramski teatar gledan sa stanovišta žanra, predstava koje dramski teatar ima na repertoaru, a koje imaju određene karakteristike i obilježja pod zajedničkim nazivnikom – drama, dramsko.

Međutim, možemo zaključiti kako bi, u kontekstu ovog provedenog istraživanja glume u dramskom i glume u postdramskom teatru, najtočniji odgovor za prvo pitanje bio odgovor:

Dramski teatar je teatar koji počiva na dramskom tekstu i dramskim licima ili karakterima.

2. Drugo pitanje trebalo je dati odgovor što za glumca znači gluma u dramskom teatru. Prvi ponuđeni odgovor definirao je glumu u dramskom teatru kao oponašanje stvarne radnje što predstavlja iluziju stvarnosti. Prema drugom ponuđenom odgovoru, glumac se u dramskom teatru distancira od lika kojeg igra, on se ne poistovjećuje s dramskim likom, već taj svoj dramski lik pokazuje. Treći ponuđeni odgovor označava glumu kao individualnu umjetnost glumca koja je u suštini različita od umjetnosti drugog glumca jer ovisi o samoj percepciji i interpretaciji uloge od strane glumca. Iz tablice pod red.br.23. proizlazi postavljeno drugo pitanje.

2. Što je za Vas gluma u dramskom teatru?
A- Gluma je oponašanje stvarne radnje što predstavlja iluziju stvarnosti.
B- Glumac se distancira od lika kojeg igra, on se ne poistovjećuje s dramskim likom, već taj svoj dramski lik pokazuje.
C- Gluma je individualna umjetnost glumca koja je u suštini različita od umjetnosti drugog glumca jer ovisi o samoj percepciji i interpretaciji uloge od strane glumca.

Tablica br. 23. Drugo pitanje

Odgovori ispitanika na drugo pitanje sadržani su u tablici pod red.br.24.

R.Br.	Pitanje	Odgovor (ukupno)
1.	Odgovori ispitanika pod A	4
2.	Odgovori ispitanika pod B	-
3.	Odgovori ispitanika pod C	14
4.	Odgovori ispitanika pod A,B	1
5.	Odgovori ispitanika pod A,C	2
6.	Odgovori ispitanika pod B,C	1

Tablica br. 24. Odgovori na drugo pitanje

Na drugo pitanje, također, bilo je različitih odgovara. Prevladavajući odgovor je pod C, prema kojem gluma označava individualnu umjetnost glumca koja je u suštini različita od umjetnosti drugog glumca jer ovisi o samoj percepciji i interpretaciji uloge od strane glumca. Kao drugi odgovor, po broju odabranih je odgovor pod A, za glumca gluma predstavlja oponašanje stvarne radnje što predstavlja iluziju stvarnosti. Odgovor pod B bio je odabran samo kod dva ispitanika. Unatoč nešto većem opredjeljenju ispitanika za odgovor pod C, označit ćemo kao najtočniji odgovor pod A:

Gluma u dramskom teatru je oponašanje stvarne radnje što predstavlja iluziju stvarnosti.

Ovakav zaključak donesen je upravo iz razloga, koji smo naznačili u prvom pitanju, a odnosi se na poimanje dramskog teatra kao naziva za teatar, a ne kao teatra koji na svom

repertoaru ima dramu i koji označava klasičan dramski teatar. Naime, odgovor prema kojem je *gluma individualna umjetnost glumca koja je u suštini različita od umjetnosti drugog glumca jer ovisi o samoj percepciji i interpretaciji uloge od strane glumca*, definicija je koja je primjenjiva za općenitu definiciju glume u teatru.

3. Treće pitanje tiče se odnosa glumca prema vlastitom liku pa je zadatak bio odgovoriti treba li glumac imati distancu prema liku kojeg igra. Također su bila ponuđena tri odgovora. Prema prvom, glumac treba imati distancu prema liku kojeg igra jer preveliko uživanje u ulogu i prevelika emocija samo mogu uništiti zadani dramski lik. Prema drugom ponuđenom odgovoru, glumac ne smije imati distancu prema liku kojeg igra, glumac se mora u potpunosti poistovjetiti s likom kojeg igra i biti taj lik. Prema zadnjem mogućem odgovoru, glumac može imati distancu prema liku kojeg igra i glumac ne mora imati distancu prema liku kojeg igra, što ovisi o konceptu određene predstave. U tablici pod red.br.25. sadržano je treće pitanje.

3. Treba li glumac imati distancu prema liku kojeg igra?
A- Da, jer preveliko uživanje u ulogu i prevelika emocija samo mogu uništiti zadani dramski lik.
B- Ne, naprotiv, glumac se mora u potpunosti poistovjetiti s likom kojeg igra i biti on.
C- Ovisi o konceptu predstave.

Tablica br. 25. Treće pitanje

Odgovori ispitanika na treće pitanje sadržani su u tablici pod red.br.26.

R.Br.	Pitanje	Odgovor (ukupno)
1.	Odgovori ispitanika pod A	3
2.	Odgovori ispitanika pod B	1
3.	Odgovori ispitanika pod C	15
4.	Odgovori ispitanika pod A,C	1
5.	Odgovori ispitanika pod B,C	1
6.	Odgovori ispitanika pod A,B,C	1

Tablica br. 26. Odgovori na treće pitanje

Većina odgovora, što je bilo i za očekivati, je odgovora pod C, da o konceptu određene predstave ovisi gluma glumca. Na koji način će glumac igrati svoj lik, hoće li se on u potpunosti poistovjetiti sa svojim likom ili će on prema liku zadržati jednu distancu, ovisi upravo o konceptu predstave. Bilo je i troje ispitanika koji su se isključivo opredijelili za odgovor pod A, prema kojem glumac ipak treba imati svojevrsnu distancu prema liku kojeg igra jer preveliko

uživljavanje u ulogu i prevelika emocija samo mogu uništiti zadani dramski lik. Kao najtočniji odgovor, označit ćemo odgovor:

O konceptu predstave ovisi treba li glumac imati distancu prema liku.

4. Četvrto pitanje odnosi se na ponašanje glumca na sceni. Prvi ponuđeni odgovor je da glumac mora biti na sceni glumac, on na sceni pokazuje da je glumac. Prema drugom ponuđenom odgovoru glumac treba biti dramski lik na pozornici, ne smije biti vidljivo da je on glumac koji tumači taj dramski lik. Treći ponuđeni odgovor podržava fleksibilnost glumčeva ponašanja na sceni, da li će glumac biti glumac na sceni i tu činjenicu potencirati ili će glumac na sceni biti dramski lik pri čemu ne smiju biti vidljive dvije osobe, glumac i dramski lik kojeg igra taj glumac, ovisi o samom konceptu predstave, jer naime, glumac može biti i samo jedan element na sceni. U tablici pod red.br.27. sadržano je četvrto pitanje.

4. Kako se glumac treba ponašati na sceni?
A- Glumac mora biti na sceni glumac, on na sceni pokazuje da je glumac.
B- Glumac treba biti dramski lik na pozornici, ne smije biti vidljivo da je on glumac koji tumači taj dramski lik.
C- Ovisi o konceptu predstave, on može biti i samo jedan element na sceni.

Tablica br. 27. Četvrto pitanje

Odgovori ispitanika na četvrto pitanje sadržani su u tablici pod red.br.28.

R.Br.	Pitanje	Odgovor (ukupno)
1.	Odgovori ispitanika pod A	-
2.	Odgovori ispitanika pod B	2
3.	Odgovori ispitanika pod C	18
4.	Odgovori ispitanika pod B,C	2

Tablica br. 28. Odgovori na četvrto pitanje

Najviše ispitanika, njih 18, odabralo je odgovor pod C. Za odgovor pod A nitko od ispitanika se nije odlučio. Odgovor pod B prevladao je kod dva ispitanika, dok je kod dva ispitanika bio odabran uz još jedan odgovor. Najprihvatljiviji je, dakle, sljedeći odgovor:

Ponašanje glumca na sceni ovisi o konceptu predstave.

5. Peto pitanje odnosi se na način ponašanja glumca prema publici, kako se glumac na pozornici odnosi prema publici. Prema prvom ponuđenom odgovoru, glumac se mora potpuno predati svojoj ulozi i radnjama kao da publika ne postoji. Prema drugom ponuđenom odgovoru,

glumac mora pokazati svijest o publici, ostvariti kontakt s njom, uspostavljajući distancu prema liku kojeg igra. Prema trećem ponuđenom odgovoru glumac se na pozornici ponaša prema publici ovisno o ulozi koju igra i o predstavi u cjelini. U tablici pod red.br.29. sadržano je peto pitanje.

5. Kako se glumac ponaša na pozornici prema publici?
A- Glumac se mora potpuno predati svojoj ulozi i radnjama kao da publika ne postoji.
B- Glumac mora pokazati svijest o publici, ostvariti kontakt s njom, uspostavljajući distancu prema liku kojeg igra.
C- Ovisi o ulozi koju igra i o predstavi u cjelini.

Tablica br. 29. Peto pitanje

Odgovori ispitanika na peto pitanje sadržani su u tablici pod red.br.30.

R.Br.	Pitanje	Odgovor (ukupno)
1.	Odgovori ispitanika pod A	1
2.	Odgovori ispitanika pod B	-
3.	Odgovori ispitanika pod C	18
4.	Odgovori ispitanika pod A,C	3

Tablica br. 30. Odgovori na peto pitanje

Uvjerljivo najviše odgovora imamo pod C za koje se opredijelilo 18 ispitanika. Odgovor pod B nije odabran niti od jednog ispitanika, dok je odgovor pod A odabran od četvero, s tim da je troje ispitanika odgovor A odabralo uz još jedan ponuđeni odgovor. Možemo na ovo pitanje dati sljedeći odgovor:

Ponašanje glumca prema publici ovisi o ulozi koju igra i o predstavi u cjelini.

6. Šesto pitanje glasi je li komad Eugena Ionesca *Stolice* ili *Ćelava pjevačica* drama. Ponuđena su samo dva konkretna odgovora: da ili ne.

6. Da li je po vama komad Eugena Ionesca <i>Stolice</i> ili <i>Ćelava pjevačica</i> drama?
A- Da
B- Ne

Tablica br. 31. Šesto pitanje

Odgovori ispitanika na šesto pitanje sadržani su u tablici pod red.br.32.

R.Br.	Pitanje	Odgovor (ukupno)
1.	Odgovori ispitanika pod A	13
2.	Odgovori ispitanika pod B	5
4.	Odgovori ispitanika pod A,B	4

Tablica br.32. Odgovori na šesto pitanje

I na ovo konkretno pitanje, dani su različiti odgovori, što je i vidljivo u tablici br.32. Najviše ispitanika, njih 13, opredijelilo se za odgovor pod A, 5 ispitanika odabrala su odgovor pod B, dok su se četiri ispitanika izjasnili i pod A i pod B. Shodno navedenom, najviše ispitanika opredijelilo se za odgovor:

Komad Eugena Ionesca Stolice ili Čelava pjevačica jest drama.

7. Sedmo pitanje nadovezuje se na šesto i traži pojašnjenje danog odgovora. Ako je ispitanik odgovorio da navedena djela smatra dramom to je iz razloga što su ta djela temeljena na dramskom tekstu, a ako je ispitanik odgovorio kako Ionescova djela ne smatra dramom onda je to iz razloga što ta djela nemaju sve elemente karakteristične za jednu klasičnu dramu, ona predstavljaju svojevrsni teatar apsurdna, što je i vidljivo iz tablice pod red.br.33.

7. Zašto?
A- Drama - jer je temeljena na dramskom tekstu.
B- Nije drama - jer nema sve elemente karakteristične za jednu klasičnu dramu, ona predstavlja svojevrsni teatar apsurdna.

Tablica br. 33. Sedmo pitanje

Odgovori ispitanika na sedmo pitanje sadržani su u tablici pod red.br.34.

R.Br.	Pitanje	Odgovor (ukupno)
1.	Odgovori ispitanika pod A	12
2.	Odgovori ispitanika pod B	7
3.	Odgovori ispitanika pod A,B	3

Tablica br.34. Odgovori na sedmo pitanje

Kao što smo mogli i očekivati s obzirom na prethodno pitanje, i ovdje se susrećemo s različitim odgovorima. Odgovora pod A, kao isključivo odabranih, je najviše (12), potom je odgovora B (7), a na trećem mjestu su odgovori u kojima su se ispitanici opredijelili i za jedan i drugi odgovor (3). Shodno provedenom istraživanju, opredijelit ćemo se za odgovor:

Komad Eugena Ionesca Stolice ili Čelava pjevačica jest drama jer je temeljena na dramskom tekstu.

8. Osmo pitanje odnosi se na definiciju epskog teatra, što podrazumijeva epski teatar i što za glumca znači epski teatar. Ponuđena su četiri odgovora. Epski teatar, prema prvom ponuđenom odgovoru, je teatar koji je utemeljen na pripovijedanju i pokazivanju. Prema drugom ponuđenom odgovoru, epski teatar je dramski teatar koji ima epske elemente pripovijedanja. Prema trećem ponuđenom odgovoru, epski teatar je dramski teatar koji ima epske elemente pripovijedanja i pokazivanja. I prema četvrtom ponuđenom odgovoru, epski teatar je različit teatar od dramskog teatra. Osmo pitanje prikazuje tablica pod red.br.35.

8. Što za Vas znači epski teatar?
A- Teatar koji je utemeljen na pripovijedanju i pokazivanju
B- Dramski teatar koji ima epske elemente pripovijedanja
C- Dramski teatar koji ima epske elemente pripovijedanja i pokazivanja
D- Različit teatar od dramskog teatra

Tablica br. 35. Osmo pitanje

Odgovori ispitanika na osmo pitanje sadržani su u tablici pod red.br.36.

R.Br.	Pitanje	Odgovor (ukupno)
1.	Odgovori ispitanika pod A	4
2.	Odgovori ispitanika pod B	4
3.	Odgovori ispitanika pod C	8
4.	Odgovori ispitanika pod D	3
5.	Odgovori ispitanika pod A,D	2
6.	Odgovori ispitanika pod A,B,C	1

Tablica br. 36. Odgovori na osmo pitanje

Iz provedenog istraživanja na ovo pitanje, vidimo da su odgovori ispitanika dosta različiti i da su sve ponuđene opcije podjednako prisutne. To je i razumljivo ako se ima u vidu priroda pitanja (epski teatar) na koji je trebalo dati odgovor. Sukus različitih odgovora jest sljedeći:

Epski teatar jest teatar koji se temelji na epskim elementima pripovijedanja i pokazivanja.

9. Deveto pitanje odnosi se na glumu u epskom teatru i što za glumca znači gluma u epskom teatru. Ponuđeno je šest odgovora. Prema prvom, gluma u epskom teatru jest

oponašanje stvarne radnje što predstavlja iluziju stvarnosti. Prema drugom ponuđenom odgovoru, gluma u epskom teatru je oponašanje stvarne radnje što predstavlja iluziju stvarnosti, a uključuje i epske elemente pripovijedanja. Prema trećem, gluma u epskom teatru je oponašanje stvarne radnje što predstavlja iluziju stvarnosti, a uključuje i epske elemente pokazivanja. Prema četvrtom, gluma u epskom teatru je oponašanje stvarne radnje što predstavlja iluziju stvarnosti, a uključuje i epske elemente pokazivanja i pripovijedanja. Prema petom, gluma u epskom teatru znači da se glumac distancira od lika kojeg igra, on se ne poistovjećuje s dramskim likom, već taj svoj dramski lik pokazuje. Šesti ponuđeni odgovor označava glumu kao individualnu umjetnost glumca koja je u suštini različita od umjetnosti drugog glumca jer ovisi o samoj percepciji i interpretaciji uloge. Postavljeno pitanje i ponuđeni odgovori prikazani su u tablici pod red.br.37.

9. Što je za Vas gluma u takvom epskom teatru?
A- Gluma je oponašanje stvarne radnje što predstavlja iluziju stvarnosti.
B- Gluma je oponašanje stvarne radnje što predstavlja iluziju stvarnosti, a uključuje i epske elemente pripovijedanja
C- Gluma je oponašanje stvarne radnje što predstavlja iluziju stvarnosti, a uključuje i epske elemente pokazivanja
D- Gluma je oponašanje stvarne radnje što predstavlja iluziju stvarnosti, a uključuje i epske elemente pokazivanja i pripovijedanja
E- Glumac se distancira od lika kojeg igra, on se ne poistovjećuje s dramskim likom, već taj svoj dramski lik pokazuje.
F- Gluma je individualna umjetnost glumca koja je u suštini različita od umjetnosti drugog glumca jer ovisi o samoj percepciji i interpretaciji uloge.

Tablica br. 37. Deveto pitanje

Odgovori ispitanika na deveto pitanje sadržani su u tablici pod red.br.38.

R.Br.	Pitanje	Odgovor (ukupno)
1.	Odgovori ispitanika pod A	-
2.	Odgovori ispitanika pod B	2
3.	Odgovori ispitanika pod C	-
4.	Odgovori ispitanika pod D	2
5.	Odgovori ispitanika pod E	7
6.	Odgovori ispitanika pod F	6
7.	Odgovori ispitanika pod A,F	2
8.	Odgovori ispitanika pod B,E	2
9.	Odgovori ispitanika pod E,F	1

Tablica br. 38. Odgovori na deveto pitanje

Nastavno na prethodno pitanje, različiti su i odgovori ispitanika vezani i za glumu u epskom teatru. Najveći broj ispitanika, njih 7, opredijelio se za odgovor pod E, prema kojem se glumac distancira od lika kojeg igra i s njim se ne poistovjećuje, već taj svoj dramski lik pokazuje. U odnosu na ostale ponuđene odgovore ispitanici su se opredijelili, u nešto većoj mjeri, i za odgovore pod F (9) i pod B (4). U skladu s provedenim istraživanjem na ovo pitanje, mišljenja smo da su najprihvatljivija sljedeća dva ponuđena odgovora:

Gluma u epskom teatru je distanciranje glumca od lika kojeg igra, on se ne poistovjećuje s dramskim likom, već taj svoj dramski lik pokazuje.

Gluma u epskom teatru može biti oponašanje stvarne radnje što predstavlja iluziju stvarnosti, a da uključuje i epske elemente pokazivanja i pripovijedanja.

10. Deseto pitanje obuhvaća pojam postdramskog teatra odnosno što za glumca znači postdramski teatar. Ponuđeno je šest odgovora. Prema prvom, postdramski teatar je teatar koji ne počiva na klasičnoj drami. Drugi ponuđeni odgovor označava postdramski teatar kao novi vid teatra koji je proizašao iz dramskog teatra, ali koji koristi različita glumačka sredstva i različite kazališne znakove od dramskog teatra. Prema trećem, postdramski teatar nije ni po čemu različit od dramskog teatra. Teatar koji predstavlja novo poimanje umjetnosti, četvrti je mogući odgovor. Prema petom, postdramski teatar predstavlja novo poimanje umjetnosti i obuhvaća izvedbene umjetnosti kao kazališne oblike. Šesti odgovor definira postdramski teatar kao teatar koji konstruira samu izvedbu na elementima dekonstrukcije dramskog. Postavljeno pitanje i ponuđeni odgovori prikazani su u tablici pod red.br.39.

10. Što za Vas znači postdramski teatar?
A- Teatar koji ne počiva na klasičnoj drami.
B- Postdramski teatar je novi vid teatra koji je proizašao iz dramskog teatra, ali koji koristi različita glumačka sredstva i različite kazališne znakove od dramskog teatra.
C- Postdramski teatar nije ni po čemu različit od dramskog teatra.
D- Teatar koji predstavlja novo poimanje umjetnosti.
E- Teatar koji predstavlja novo poimanje umjetnosti i koji obuhvaća izvedbene umjetnosti kao kazališne oblike.
F- To je teatar koji konstruira samu izvedbu na elementima dekonstrukcije dramskog.

Tablica br. 39. Deseto pitanje

Odgovori ispitanika na deseto pitanje sadržani su u tablici pod red.br.40.

R.Br.	Pitanje	Odgovor (ukupno)
1.	Odgovori ispitanika pod A	-
2.	Odgovori ispitanika pod B	7
3.	Odgovori ispitanika pod C	1
4.	Odgovori ispitanika pod D	-
5.	Odgovori ispitanika pod E	2
6.	Odgovori ispitanika pod F	4
7.	Odgovori ispitanika pod A,F	1
8.	Odgovori ispitanika pod B,D	1
9.	Odgovori ispitanika pod C,F	1
10.	Odgovori ispitanika pod B,F	2
11.	Odgovori ispitanika pod A,B	1
12.	Odgovori ispitanika pod E,F	1
13.	Odgovori ispitanika pod A,B,E,F	1

Tablica br. 40. Odgovori na deseto pitanje

Polazeći od suštine i karaktera pitanja (definicija postdramskog teatra) sasvim je razumljivo da je bio značajan broj različitih odgovora. Najveći broj ispitanika opredijelili su se za odgovore pod B i pod F, prema kojima je postdramski teatar novi vid teatra proizašao iz dramskog teatra, ali koji koristi različita glumačka sredstva i različite kazališne znakove od dramskog teatra te koji konstruira samu izvedbu na elementima dekonstrukcije dramskog. Ostali odgovori bili su zastupljeni u mnogo manjoj mjeri. Smatramo da je najprihvatljiviji sljedeći odgovor:

Postdramski teatar ne počiva na klasičnoj drami, to je novi vid teatra koji je proizašao iz dramskog teatra, ali koji koristi različita glumačka sredstva i različite kazališne znakove od dramskog teatra.

11. Jedanaesto pitanje odnosi se na razliku u glumi između dramskog i postdramskog teatra. Ponuđena su dva konkretna odgovora, postoji li razlika u glumi ili ne.

11. Postoji li razlika u samoj glumi između dramskog i postdramskog teatra?
A- Da
B- Ne

Tablica br. 41. Jedanaesto pitanje

Odgovori ispitanika na jedanaesto pitanje sadržani su u tablici pod red.br.42.

R.Br.	Pitanje	Odgovor (ukupno)
1.	Odgovori ispitanika pod A	9
2.	Odgovori ispitanika pod B	8
3.	Odgovori ispitanika pod A,B	5

Tablica br. 42. Odgovori na jedanaesto pitanje

Iz provedenog istraživanja na ovo esencijalno pitanje vidimo da su dani dosta različiti odgovori. Petero ispitanika opredijelilo se i za jedan i za drugi ponuđeni odgovor. Nešto manje ispitanika, u skupnom broju, (njih 14) smatra kako postoji razlika u glumi između dramskog i postdramskog teatra, dok (njih 13) smatra kako nema razlike. Međutim, samostalni broj odgovora (njih 9) smatra kako nema razlike u glumi između dramskog i postdramskog teatra, dok ih (8) smatra kako razlika postoji. Prema zastupljenosti odgovora dobiven je sljedeći zaključak: *Ne postoji razlika u samoj glumi između dramskog i postdramskog teatra.*

12. Dvanaesto pitanje treba dati odgovore što za glumca znači gluma u postdramskom teatru. Ponuđeno je šest mogućih odgovora. Prema prvom, gluma u postdramskom teatru je oponašanje stvarne radnje što predstavlja iluziju stvarnosti. Prema drugom, gluma u postdramskom teatru znači da se glumac distancira od lika kojeg igra, on se ne poistovjećuje s dramskim likom, već taj svoj dramski lik pokazuje. Treći mogući odgovor, definira glumu u postdramskom teatru kao individualnu umjetnost glumca koja je u suštini različita od umjetnosti drugog glumca jer ovisi o samoj percepciji i interpretaciji uloge od strane glumca. Gluma u postdramskom teatru, prema četvrtom odgovoru, ide ka odbacivanju teksta, likova, priče, fabule, dok je prema petom odgovoru gluma u postdramskom teatru promijenjena. Prema šestom mogućem odgovoru, gluma je jedna, ona je nepromjenjiva. Postavljeno pitanje i ponuđeni odgovori prikazani su u tablici pod red.br.43.

12. Što je za Vas gluma u postdramskom teatru?
A- Gluma je oponašanje stvarne radnje što predstavlja iluziju stvarnosti.
B- Glumac se distancira od lika kojeg igra, on se ne poistovjećuje s dramskim likom, već taj svoj dramski lik pokazuje.
C- Gluma je individualna umjetnost glumca koja je u suštini različita od umjetnosti drugog glumca jer ovisi o samoj percepciji i interpretaciji uloge od strane glumca.
D- U glumi postdramskog teatra ide sve ka odbacivanju teksta, likova, priče, fabule.
E- U glumi postdramskog teatra ide sve ka odbacivanju teksta, likova, priče, fabule pa je i sama gluma promijenjena.
F- U glumi postdramskog teatra ide sve ka odbacivanju teksta, likova, priče, fabule, ali gluma je jedna, ona je za sebe nepromjenjiva.

Tablica br. 43. Dvanaesto pitanje

Odgovori ispitanika na dvanaesto pitanje sadržani su u tablici pod red.br.44.

R.Br.	Pitanje	Odgovor (ukupno)
1.	Odgovori ispitanika pod A	1
2.	Odgovori ispitanika pod B	2
3.	Odgovori ispitanika pod C	5
4.	Odgovori ispitanika pod D	2
5.	Odgovori ispitanika pod E	1
6.	Odgovori ispitanika pod F	8
7.	Odgovori ispitanika pod A,B,C	1
8.	Odgovori ispitanika pod D,E	1
9.	Odgovori ispitanika pod A,C	1

Tablica br. 44. Odgovori na dvanaesto pitanje

Odgovore ispitanika možemo, u većini, podijeliti na odgovore pod C i pod F. S obzirom da odgovor pod C, gluma je individualna umjetnost glumca koja je u suštini različita od umjetnosti drugog glumca jer ovisi o samoj percepciji i interpretaciji uloge od strane glumca, možemo primijeniti na općenitu definiciju glume u teatru, odlučili smo se za sljedeći odgovor koji je prevladao:

U glumi postdramskog teatra ide sve ka odbacivanju teksta, likova, priče, fabule, ali gluma je jedna, ona je za sebe nepromjenjiva.

Mišljenja smo da je gluma kao umjetnost jedinstvena, međutim glumci u dramskom i postdramskom teatru imaju različit pristup u interpretaciji uloga i koriste se različitim kazališnim sredstvima i znakovima, što sve ide u prilog transformaciji i evoluciji glume kao umjetnosti.

13. Trinaesto pitanje potvrđuje konstataciju da je u dramskom teatru glumac karakter te se postavlja pitanje može li se isto reći i za glumca u postdramskom teatru. Drugim riječima, postoje li karakteri u postdramskom teatru. Ponuđena su dva odgovora, prvi da karakteri postoje u postdramskom teatru, međutim njihovo značenje je promjenjeno, a drugi da karakteri ne postoje u postdramskom teatru. Postavljeno pitanje prikazano je u tablici pod red.br.45.

13. U dramskom teatru glumac je karakter, možemo li isto reći i za postdramski teatar?
A- Da, ali značenje karaktera je promijenjeno
B- Ne

Tablica br. 45. Trinaesto pitanje

Odgovori ispitanika na trinaesto pitanje sadržani su u tablici pod red.br.46.

R.Br.	Pitanje	Odgovor (ukupno)
1.	Odgovori ispitanika pod A	16
2.	Odgovori ispitanika pod B	4
3.	Odgovori ispitanika pod A,B	2

Tablica br. 46. Odgovori na trinaesto pitanje

U odgovoru na ovo pitanje možemo vidjeti da prevladava odgovor pod A za koje se opredijelilo 16 ispitanika. Za odgovor pod B opredijelilo se 4 ispitanika, dok su se 2 ispitanika odlučila za jedan i drugi ponuđeni odgovor. Možemo se složiti s ispitanicima koji su se opredijelili za opciju pod A prema kojoj odgovor glasi:

U postdramskom teatru značenje karaktera je promijenjeno.

14. Kako možemo označiti glumca u postdramskom teatru, četrnaesto je pitanje. Prema jednom odgovoru, glumac je glumac, nema razlike, dok prema drugom mogućem odgovoru, glumac je izvođač. Postavljeno pitanje i ponuđeni odgovori prikazani su u tablici pod red.br.47.

14. Kako možemo označiti glumca u postdramskom teatru?
A- Glumac je glumac, nema razlike
B- Glumac je izvođač

Tablica br. 47. Četrnaesto pitanje

Odgovori ispitanika na četrnaesto pitanje sadržani su u tablici pod red.br.48.

R.Br.	Pitanje	Odgovor (ukupno)
1.	Odgovori ispitanika pod A	12
2.	Odgovori ispitanika pod B	6
3.	Odgovori ispitanika pod A,B	4

Tablica br. 48. Odgovori na četrnaesto pitanje

Mišljenja su opet podijeljena, no ipak prevladava odgovor pod A za koji se opredijelilo 12 ispitanika. Za odgovor pod B bila su 6 ispitanika, dok su se 4 ispitanika opredijelila za jedan i drugi odgovor kumulativno. Prema provedenom istraživanju dobili smo sljedeći odgovor:

U postdramskom teatru glumac je označen kao glumac.

15. Petnaesto pitanje trebalo bi dati odgovor kojim sredstvima se uglavnom glumac koristi u dramskom teatru. Ponuđena su tri odgovora, prema jednom, glumac se u dramskom teatru uglavnom koristi govorom, prema drugom, koristi se uglavnom tijelom, a prema trećem

i govorom i tijelom. Postavljeno pitanje i ponuđeni odgovori prikazani su u tablici pod red.br.49.

15. Kojim sredstvima se uglavnom koristi glumac u dramskom teatru?
A- Govorom
B- Tijelom
C- I govorom i tijelom

Tablica br. 49. Petnaesto pitanje

Odgovori ispitanika na petnaesto pitanje sadržani su u tablici pod red.br.50.

R.Br.	Pitanje	Odgovor (ukupno)
1.	Odgovori ispitanika pod A	2
2.	Odgovori ispitanika pod B	-
3.	Odgovori ispitanika pod C	20

Tablica br. 50. Odgovori na petnaesto pitanje

Na ovo pitanje gotovo svi ispitanici odlučili su se za odgovor pod C, osim dva koji su odabrali odgovor pod A. U navedenom pitanju, po prvi puta do sada u odgovorima imamo gotovo usaglašen jedinstven stav. Možemo konstatirati kao prihvatljiv odgovor, sljedeći:

Glumac se u dramskom teatru koristi i govorom i tijelom.

16. Za razliku od prethodnog, u narednom pitanju pokušat će se dati odgovor kojim se sredstvima glumac koristi u postdramskom teatru. Također, ponuđena su tri odgovora. Prema jednom odgovoru, glumac se u postdramskom teatru uglavnom koristi govorom, prema drugom, koristi se uglavnom tijelom, a prema trećem odgovoru, koristi se i govorom i tijelom. Ovo pitanje hoće usporediti dane odgovore s petnaestim pitanjem kako bi se vidjelo postoji li razlika između sredstava kojima se glumac koristi u dramskom u odnosu na postdramski teatar. Postavljeno pitanje i ponuđeni odgovori prikazani su u tablici pod red.br.51.

16. Kojim sredstvima se uglavnom koristi glumac u postdramskom teatru?
A- Govorom
B- Tijelom
C- I govorom i tijelom

Tablica br. 51. Šesnaesto pitanje

Odgovori ispitanika na šesnaesto pitanje sadržani su u tablici pod red.br.52.

R.Br.	Pitanje	Odgovor (ukupno)
1.	Odgovori ispitanika pod A	-
2.	Odgovori ispitanika pod B	1
3.	Odgovori ispitanika pod C	21

Tablica br. 52. Odgovori na šesnaesto pitanje

Sukladno prethodnom odgovoru, gotovo svi ispitanici odabrali su odgovor pod C, dok se jedan ispitanik opredijelio za odgovor pod B, smatrajući da se u postdramskom teatru glumac više koristi tijelom, nego govorom, što isto možemo smatrati za točan odgovor. Međutim, ipak valja zaključiti da je dobiveni odgovor:

Glumac se u postdramskom teatru koristi i govorom i tijelom.

17. Sedamnaesto pitanje odnosi se na znakove koje glumac najčešće koristi u dramskom teatru. Ponuđeno je pet odgovora. Prema prvom, glumac u dramskom teatru najčešće koristi mimiku lica. Prema drugom, glumac najčešće koristi geste. Prema trećem, glumac najčešće koristi scensko kretanje kroz prostor, dok prema četvrtom glumac najčešće koristi verbalne znakove. I posljednji, peti odgovor je da glumac u dramskom teatru koristi sve navedene znakove ovisno o potrebi lika i radnje. Postavljeno pitanje prikazano je u tablici pod red.br.53.

17. Možete li izdvojiti znakove koje glumac najčešće koristi u dramskom teatru odnosno koji su glumcu nužni?
A- Mimika lica
B- Geste
C- Scensko kretanje kroz prostor
D- Verbalni znakovi
E- Koristi sve navedene znakove ovisno o potrebi lika i radnje

Tablica br. 53. Sedamnaesto pitanje

Odgovori ispitanika na sedamnaesto pitanje jednaki su, a sadržani su u tablici pod red.br.54.

R.Br.	Pitanje	Odgovor (ukupno)
1.	Odgovori ispitanika pod A	-
2.	Odgovori ispitanika pod B	-
3.	Odgovori ispitanika pod C	-
4.	Odgovori ispitanika pod D	-
5.	Odgovori ispitanika pod E	22

Tablica br. 54. Odgovori na sedamnaesto pitanje

Po prvi put u okviru ovog istraživanja, svi ispitanici su suglasni oko odgovora na postavljeno pitanje i opredijelili su se za odgovor pod E. Mišljenja smo da je opcija ispitanika

opravdana jer polazi od stava da glumci u funkciji uloge koriste sve moguće kazališne znakove, ovisno od potreba zadanog lika i radnje. Stoga, opredijelili smo se za odgovor:

Glumac u dramskom teatru koristi mimiku lica, geste, scensko kretanje kroz prostor, verbalne znakove, ovisno o potrebi lika i radnje.

18. Za razliku od prethodnog, osamnaesto pitanje odnosi se na znakove koje glumac najčešće koristi u postdramskom teatru. Ponuđeno je pet identičnih odgovora. Prema prvom odgovoru, glumac u postdramskom teatru najčešće koristi mimiku lica. Drugi odgovor je da glumac koristi najčešće geste. Treći je da glumac najčešće koristi scensko kretanje kroz prostor, dok je četvrti odgovor da glumac najčešće koristi verbalne znakove. I na kraju, prema petom ponuđenom odgovoru, glumac u postdramskom teatru koristi sve navedene znakove ovisno o potrebi lika i radnje. Zanimljivo će biti usporediti osamnaesto i sedamnaesto pitanje, dakle usporediti odgovore na pitanja koje znakove glumac najčešće koristi u dramskom, a koje u postdramskom teatru. Postavljeno pitanje i ponuđeni odgovori prikazani su u tablici pod red.br.55.

18. Možete li izdvojiti znakove koje glumac najčešće koristi u postdramskom teatru odnosno koji su glumcu nužni?
A- Mimika lica
B- Geste
C- Scensko kretanje kroz prostor
D- Verbalni znakovi
E- Koristi sve navedene znakove ovisno o potrebi lika i radnje

Tablica br. 55. Osamnaesto pitanje

Odgovori ispitanika na osamnaesto pitanje jednaki su, a sadržani su u tablici pod red.br.56.

R.Br.	Pitanje	Odgovor (ukupno)
1.	Odgovori ispitanika pod A	-
2.	Odgovori ispitanika pod B	-
3.	Odgovori ispitanika pod C	1
4.	Odgovori ispitanika pod D	-
5.	Odgovori ispitanika pod E	20
6.	Odgovori ispitanika pod A, B,C,D	1

Tablica br. 56. Odgovori na osamnaesto pitanje

Isti odgovor kao i na prethodno pitanje dobili smo i za najčešće korištene znakove glumca u postdramskom teatru. Jedan od ispitanika opredijelio se kumulativni odgovor pod A,

B, C i D, te 1 ispitanik za odgovor pod C. Na osnovu rezultata istraživanja za ovo pitanje, mišljenja smo da je prihvatljiv odgovor prema kojem:

Glumac u postdramskom teatru koristi mimiku lica, geste, scensko kretanje kroz prostor, verbalne znakove, ovisno o potrebi lika i radnje.

19. U devetnaestom pitanju suština je na postojanju razlike između maske, kostima i frizure glumca u dramskom i postdramskom teatru, postoji li razlika ili ne. Dva su ponuđena odgovora: razlika postoji ili razlika ne postoji. Postavljeno pitanje prikazano je u tablici pod red.br.57.

19. Možete li usporediti razliku između maske, kostima i frizure glumca u dramskom i postdramskom teatru?
A- Da
B- Ne

Tablica br. 57. Devetnaesto pitanje

Odgovori ispitanika na devetnaesto pitanje sadržani su u tablici pod red.br.58.

R.Br.	Pitanje	Odgovor (ukupno)
1.	Odgovori ispitanika pod A	9
2.	Odgovori ispitanika pod B	10
3.	Odgovori ispitanika pod A,B	3

Tablica br. 58. Odgovori na devetnaesto pitanje

U odgovoru na ovo pitanje vidljiva je velika razlika i podijeljenost ispitanika. Tako se 9 ispitanika izjasnilo za opciju pod A, 10 ispitanika za odgovor pod B, dok su se 3 ispitanika opredijelila za kumulativni odgovor i pod A i pod B. S obzirom da su odgovori dosta različiti, možemo konstatirati sljedeće:

Razlika između maske, kostima i frizure glumca u dramskom i postdramskom teatru može postojati, ali i ne mora.

Razlog navedenom našem stajalištu proizlazi iz činjenice da maska, kostim i frizura glumca imaju važno mjesto i u dramskom i u postdramskom teatru s obzirom da su u funkciji glumačkih uloga. Međutim, oni mogu, ali i ne moraju imati različito značenje.

20. Dvadeseto pitanje nadovezuje se na prethodno. Na koji način možemo definirati navedenu razliku između maske, kostima i frizure glumca u dramskom i postdramskom teatru, ukoliko ispitanik smatra da razlika postoji. Ponuđeno je šest odgovora. Prema prvom mogućem

odgovoru, maska, kostim i frizura bitan su element glumca u dramskom teatru. Drugi odgovor kaže da ne moraju biti nužan element glumca u postdramskom teatru, dok treći podrazumijeva da su maska, kostim i frizura bitan element glumca u postdramskom teatru. Prema četvrtom, oni ne moraju biti nužan element glumca u dramskom teatru. Peti odgovor navodi da su bitan element glumca i u dramskom i u postdramskom teatru i kao takvi imaju određena značenja. I posljednji ponuđeni odgovor je da ne postoji razlika, pa stoga ne možemo ni govoriti o tome. Pitanje i ponuđeni odgovori prikazani su u tablici pod red.br.59.

20. Na koji način možemo definirati navedenu razliku?
A- Maska, kostim i frizura bitan su element glumca u dramskom teatru
B- Maska, kostim i frizura ne moraju biti nužan element glumca u postdramskom teatru
C- Maska, kostim i frizura bitan su element glumca u postdramskom teatru
D- Maska, kostim i frizura ne moraju biti nužan element glumca u dramskom teatru
E- Maska, kostim i frizura bitan su element glumca i u dramskom i u postdramskom teatru i predstavljaju određena značenja
F- Ne možemo govoriti o razlici

Tablica br. 59. Dvadeseto pitanje

Odgovori ispitanika na dvadeseto pitanje sadržani su u tablici pod red.br.60.

R.Br.	Pitanje	Odgovor (ukupno)
1.	Odgovori ispitanika pod A	-
2.	Odgovori ispitanika pod B	3
3.	Odgovori ispitanika pod C	-
4.	Odgovori ispitanika pod D	1
5.	Odgovori ispitanika pod E	9
6.	Odgovori ispitanika pod F	2
7.	Odgovori ispitanika pod B,E	1
8.	Odgovori ispitanika pod B,D,E,F	1
9.	Odgovori ispitanika pod E,F	1
10.	Odgovori ispitanika pod A,B	1
11.	Odgovori ispitanika pod A,C	1
12.	Odgovori ispitanika pod A,D	1
13.	Odgovori ispitanika pod A,B,F	1

Tablica br. 60. Odgovori na dvadeseto pitanje

Interesantno je za primijetiti da su svega 4 ispitanika odabrala odgovor prema kojem smatraju da se ne može govoriti o razlici između maske, kostima i frizure glumca u dramskom i postdramskom teatru, dok se najveći broj ispitanika, njih 12, izjasnio da su maska, kostim i frizura bitan element glumca i u dramskom i u postdramskom teatru te predstavljaju određena

značenja. Evidentno je da su 7 ispitanika dali kumulativne odgovore koji obuhvaćaju više opcija, što je po nama razumljivo s obzirom na mnogo nejasnih pitanja oko glume u dramskom i postdramskom teatru. Možemo se složiti s prevladavajućim mišljenjem ispitanika prema kojem:

Maska, kostim i frizura bitan su element glumca i u dramskom i u postdramskom teatru i predstavljaju određena značenja.

21. Dvadesetprvo pitanje navodi razliku između glume u dramskom teatru i čitanja poezije, može li se usporediti gluma u dramskom teatru od glume kojom se koristi glumac dok čita poeziju. Prema prvom ponuđenom odgovoru, razlika postoji, glumac je privatno lice koje interpretira poeziju, dok je u dramskom teatru on dramski lik. Prema drugom ponuđenom odgovoru, ne može se govoriti o nekoj vrsti razlike. Pitanje i ponuđeni odgovori prikazani su u tablici pod red.br.61.

21. Možete li usporediti glumu u dramskom teatru od glume kojom se koristi glumac dok čita poeziju?
A- Glumac je privatno lice koje interpretira poeziju, dok je u dramskom teatru on dramski lik
B- Ne možemo govoriti o nekoj vrsti razlike

Tablica br. 61. Dvadesetprvo pitanje

Odgovori ispitanika na dvadesetprvo pitanje sadržani su u tablici pod red.br.62.

R.Br.	Pitanje	Odgovor (ukupno)
1.	Odgovori ispitanika pod A	14
2.	Odgovori ispitanika pod B	7
3.	Odgovori ispitanika pod A,B	1

Tablica br. 62. Odgovori na dvadesetprvo pitanje

Odgovor pod A, prevladavajući je odgovor za koji se opredijelilo 14 ispitanika. Za odgovor pod B odlučilo se 7 ispitanika, dok je jedan ispitanik prihvatio za odgovor i opciju pod A i pod B. Pretpostavljamo da su se određeni ispitanici odlučili za odgovor pod B, smatrajući da ima slučajeva u kojima glumac interpretira poeziju, na isti način kao i svoju ulogu, što isto pronalazi svoje opravdanje. Mišljenja smo da je prihvatljivo stajalište prema kojem:

Glumac je privatno lice koje interpretira poeziju, dok je u dramskom teatru on dramski lik.

22. Dvadesetdrugo pitanje usmjereno je na samu umjetnost i na angažman umjetnika u dramskom teatru. Pitanje je da li je u dramskom teatru važnija umjetnost od samog angažmana. Jedan mogući odgovor je potvrđan, drugi je negativan, a treći je neopredjeljen, prema kojem je podjednako važna i umjetnost i sam angažman. Pitanje i ponuđeni odgovori prikazani su u tablici pod red.br.63.

22. Da li je u dramskom teatru važnija umjetnost od samog angažmana?
A- Da
B- Ne
C- I jedno i drugo je važno

Tablica br. 63. Dvadesetdrugo pitanje

Odgovori ispitanika na dvadesetdrugo pitanje sadržani su u tablici pod red.br.64.

R.Br.	Pitanje	Odgovor (ukupno)
1.	Odgovori ispitanika pod A	3
2.	Odgovori ispitanika pod B	-
3.	Odgovori ispitanika pod C	19

Tablica br. 64. Odgovori na dvadesetdrugo pitanje

Većina ispitanika odabrala je odgovor pod C, dok su svega 3 ispitanika odabrala odgovor A. Mišljenja smo da je većinsko opredjeljenje prihvatljivo jer su umjetnost i angažman glumca komplementarni te da jedno bez drugog ne mogu. Pitanje je samo u kojoj mjeri se ponekad angažman dovodi u prvi plan te time potiskuje umjetnost. Poštujući provedeno istraživanje zaključujemo:

U dramskom teatru podjednako je važna umjetnost kao i angažman.

23. Dvadesetreće pitanje odnosi se na važnost angažmana glumca u postdramskom teatru. Da li je u postdramskom teatru važniji angažman glumca na sceni od same umjetnosti. Prema prvom ponuđenom odgovoru, angažman glumca na sceni u postdramskom teatru važniji je od umjetnosti. Prema drugom, angažman glumca nije važniji od umjetnosti. Prema trećem odgovoru, i angažman glumca i umjetnost podjednako su važni. Pitanje i ponuđeni odgovori prikazani su u tablici pod red.br.65.

23. Da li je u postdramskom teatru važniji angažman glumca na sceni od umjetnosti?
A- Da
B- Ne
C- I jedno i drugo je važno

Tablica br. 65. Dvadesetreće pitanje

Odgovori ispitanika na dvadesettreće pitanje sadržani su u tablici pod red.br.66.

R.Br.	Pitanje	Odgovor (ukupno)
1.	Odgovori ispitanika pod A	1
2.	Odgovori ispitanika pod B	-
3.	Odgovori ispitanika pod C	21

Tablica br. 66. Odgovori na dvadesettreće pitanje

Ovo pitanje usuglasilo je u odgovoru sve ispitanike, osim jednog. Kao što smo i naveli u prethodnom pitanju, angažman glumca na sceni i umjetnost ne mogu jedno bez drugoga, stoga je opravdano da su i jedna i druga kategorija glumcu u njegovu stvaranju uloge i radu, podjednako bitna. Tek na kraju završenog rada odnosno izlaskom predstave možemo vidjeti da li je angažman glumca važniji i prevladavajući u odnosu na sam umjetnički dojam konkretne predstave. Stoga, složiti ćemo se s rezultatima provedenog istraživanja u odnosu na dobiveni odgovor:

U postdramskom teatru važan je i angažman glumca na sceni i umjetnost.

24. Dvadesetčetvrto pitanje tiče se dramskog teksta u postdramskom teatru, dakle, postoji li dramski tekst u postdramskom teatru. Tri su ponuđena odgovora. Prvi, dramski tekst postoji u postdramskom teatru, međutim nije više vladar teatra, nije mu sve podređeno. Drugi odgovor je da dramski tekst ne postoji u postdramskom teatru, a treći odgovor je da nije nužno da dramski tekst postoji u postdramskom teatru. Pitanje i ponuđeni odgovori prikazani su u tablici pod red.br.67.

24. Postoji li dramski tekst u postdramskom teatru?	
A-	Da, međutim nije više vladar teatra, nije mu sve podređeno
B-	Ne postoji
C-	Nije nužno da postoji

Tablica br. 67. Dvadesetčetvrto pitanje

Odgovori ispitanika na dvadesetčetvrto pitanje sadržani su u tablici pod red.br.68.

R.Br.	Pitanje	Odgovor (ukupno)
1.	Odgovori ispitanika pod A	5
2.	Odgovori ispitanika pod B	-
3.	Odgovori ispitanika pod C	10
4.	Odgovori ispitanika pod A,C	7

Tablica br. 68. Odgovori na dvadesetčetvrto pitanje

Ispitanici su se u ovom pitanju odlučili za odgovor pod C i pod A, dok odgovora pod B nije bilo. Mišljenja smo da je ovakvo opredijeljenje ispitanika razumljivo jer su ponuđeni odgovori pod A i pod C relativno slični, kao i zbog činjenice da dramski tekst ima drugačije značenje u postdramskom teatru i nije njegov nužni element. Stoga, možemo šire zaključiti: ***Dramski tekst u postdramskom teatru može postojati, ako postoji nije više vladar teatra, nije mu sve podređeno.***

25. Dvadesetpeto pitanje pokušava dobiti odgovor na zajedništvo dramskih i postdramskih elemenata unutar jedne cjeline. Postavlja se pitanje mogu li u jednoj predstavi biti pomiješani elementi koji su karakteristični za glumu u dramskom teatru i elementi koji su karakteristični za glumu u postdramskom teatru. Dva su odgovora, jedan, prema kojem mogu, i drugi, prema kojem ne mogu. Pitanje i ponuđeni odgovori prikazani su u tablici pod red.br.69.

25. Mogu li u jednoj predstavi biti pomiješani elementi koji su karakteristični za glumu u dramskom teatru i elementi koji su karakteristični za glumu u postdramskom teatru?
A- Mogu
B- Ne mogu

Tablica br. 69. Dvadesetpeto pitanje

Odgovori ispitanika na dvadesetpeto pitanje sadržani su u tablici pod red.br.70.

R.Br.	Pitanje	Odgovor (ukupno)
1.	Odgovori ispitanika pod A	22
2.	Odgovori ispitanika pod B	-

Tablica br. 70. Odgovori na dvadesetpeto pitanje

Ovo pitanje dobilo je jedinstven odgovor i svi ispitanici izjasnili su se za opciju pod A. Mišljenja smo da je takvo stajalište opravdano jer se u procesu stvaranja predstave, u okviru glume u dramskom i postdramskom teatru, zasigurno miješaju njihovi elementi i teško se mogu egzaktno odvojiti. Shodno navedenom, zaključujemo:

U jednoj predstavi mogu biti pomiješani elementi koji su karakteristični za glumu u dramskom teatru i elementi koji su karakteristični za glumu u postdramskom teatru.

26. Dvadesetšesto pitanje glasi je li glumac svjestan razlika između glume u dramskom i glume u postdramskom teatru. Smatra li da postoje ili je za njega gluma jedinstvena. Tri su ponuđena odgovora. Prvi, prema kojem postoje razlike, ali one nisu izražene u glumi, već u drugim elementima same predstave, za glumca je gluma jedna. Prema drugom odgovoru, ne

postoje razlike u glumi dok treći odgovor navodi da postoje i da ih je glumac svjestan. Pitanje i ponuđeni odgovori prikazani su u tablici pod red.br.71.

26. Da li je glumac svjestan razlika između glume u dramskom i postdramskom teatru u predstavi u cijelini, ako smatra da postoje, ili je za njega sve samo gluma?
A- Postoje razlike, ali one nisu izražene u glumi, već u drugim elementima same predstave, za glumca je gluma jedna
B- Ne postoje razlike u glumi
C- Postoje razlike u glumi i glumac je njih svjestan

Tablica br. 71. Dvadesetšesto pitanje

Odgovori ispitanika na dvadesetšesto pitanje možemo vidjeti u tablici pod red.br.72.

R.Br.	Pitanje	Odgovor (ukupno)
1.	Odgovori ispitanika pod A	7
2.	Odgovori ispitanika pod B	-
3.	Odgovori ispitanika pod C	12
4.	Odgovori ispitanika pod A,C	2
5.	Odgovori ispitanika pod A,B,C	1

Tablica br. 72. Odgovori na dvadesetšesto pitanje

Smisao postavljenog pitanja bio je da se sagleda odnos i razmišljanje glumaca prema dramskom i postdramskom teatru, posebno u smislu postoje li razlike u cijelini predstave u glumi između ove dvije vrste teatra. Zbog složenosti teme i različitih pristupa glumi kao umjetnosti, uslijedili su i različiti odgovori na ovo važno pitanje. U strukturi odgovora prevladavaju oni pod A i pod C. Tako se 12 ispitanika opredijelilo za odgovor pod C, a 7 ispitanika za odgovor pod A. Ostala 3 odgovora bili su kumulativnog karaktera. Mišljenja smo da ima mjesta zaključku da postoji izvjesna razlika između glume u dramskom i postdramskom teatru u predstavi u cijelini, točnije u pristupu glumaca i korištenju različitih kazališnih znakova u dramskom u odnosu na postdramski teatar. Valja napomenuti kako se niti jedan ispitanik nije izjasnio samo za odgovor B, prema kojem u cijelini ne postoje razlike u glumi između dramskog i postdramskog teatra. Shodno tome, prema većina dobiveni odgovora glasi:

U predstavi u cijelini postoji razlika između glume u dramskom i glume u postdramskom teatru i njih je glumac svjestan.

27. Dvadesetsedmo pitanje odnosi se na rekvizitu glumca u dramskom i postdramskom teatru. Dilema je upotrebljava li se rekvizita glumca u dramskom teatru na jedan drugi način od rekvizite koju koristi glumac u postdramskom teatru. Dva su ponuđena odgovora. Prvi,

rekvizita se koristi i upotrebljava u dramskom teatru na isti način kao i u postdramskom teatru, i drugi, rekvizita se koristi i upotrebljava na različit način. Pitanje i ponuđeni odgovori prikazani su u tablici pod red.br.73.

27. Da li smatrate da se rekvizita glumca u dramskom teatru koristi i upotrebljava na jedan drugi način od rekvizite koju koristi glumac u postdramskom teatru?
A- Rekvizita se koristi u dramskom teatru na isti način kao i u postdramskom teatru
B- Rekvizita se koristi na različit način

Tablica br. 73. Dvadesetsedmo pitanje

Odgovori ispitanika na dvadesetsedmo pitanje možemo vidjeti u tablici pod red.br.74.

R.Br.	Pitanje	Odgovor (ukupno)
1.	Odgovori ispitanika pod A	7
2.	Odgovori ispitanika pod B	8
3.	Odgovori ispitanika pod A,B	7

Tablica br. 74. Odgovori na dvadesetsedmo pitanje

Odgovori na ovo pitanje su dosta neopredijeljeni pa se tako 7 ispitanika odlučilo za odgovor pod A, 8 ispitanika za odgovor pod B, dok ih se 7 izjasnilo za kumulativan odgovor. Mišljenja smo da značenje rekvizite u dramskom i postdramskom teatru može biti različito s obzirom na različitost samog označavanja na kojem počiva dramski u odnosu na postdramski teatar. Na temelju dobivenih rezultata, možemo dati sljedeći odgovor:

Rekvizita glumca u dramskom teatru može se, ali i ne mora, upotrebljavati na jedan drugi način od rekvizite koju koristi glumac u postdramskom teatru.

28. Dvadesetosmo pitanje odnosi se na način korištenja svjetla u dramskom i postdramskom teatru. Postavlja se pitanje postoji li razlika između korištenja svjetla u dramskoj i postdramskoj predstavi. Prema prvom ponuđenom odgovoru, postoji razlika. Prema drugom, razlike nema, dok prema trećem ponuđenom odgovoru, može postojati razlika, ali i ne mora. Postavljeno pitanje prikazano je u tablici pod red.br.75.

28. Ima li po Vama razlike između korištenja svjetla u dramskoj i postdramskoj predstavi?
A- Ima
B- Nema
C- Može biti, a ne mora, nije nužno

Tablica br. 75. Dvadesetosmo pitanje

Odgovori ispitanika na dvadesetosmo pitanje možemo vidjeti u tablici pod red.br.76.

R.Br.	Pitanje	Odgovor (ukupno)
1.	Odgovori ispitanika pod A	1
2.	Odgovori ispitanika pod B	2
3.	Odgovori ispitanika pod C	19

Tablica br. 76. Odgovori na dvadesetosmo pitanje

Najviše ispitanika opredijelilo se za odgovor pod C, njih 19, dok su se 2 ispitanika opredijelila za odgovor pod B i 1 ispitanik za odgovor pod A. Smatramo da je opredijeljenje ispitanika po ovom pitanju razumljivo ako se ima u vidu njihovo izjašnjenje prema prethodnom pitanju. Tome u prilog dalje ide i činjenica da većina glumca nedovoljno poznaje razliku između glume u dramskom i postdramskom teatru pa su se stoga, vjerujemo, opredijelili za neko kompromisno rješenje. Polazeći od navedenog, stajališta smo da je prihvatljiv sljedeći odgovor:

Razlike između korištenja svjetla u dramskoj i postdramskoj predstavi, može biti, ali i ne mora, nije nužno.

29. Dvadesetdeveto pitanje odnosi se na scenografiju u dramskom i postdramskom teatru. Pitanje je postoji li razlika između scenografije u dramskoj i postdramskoj predstavi. Prema prvom ponuđenom odgovoru, razlika postoji. Prema drugom, razlike nema, dok prema trećem ponuđenom odgovoru, može biti razlike, ali i ne mora. Postavljeno pitanje prikazano je u tablici pod red.br.77.

29. Ima li po Vama razlike između scenografije u dramskoj i postdramskoj predstavi?
A- Ima
B- Nema
C- Može biti, a ne mora, nije nužno

Tablica br. 77. Dvadesetdeveto pitanje

Odgovori ispitanika na dvadesetdeveto pitanje možemo vidjeti u tablici pod red.br.78.

R.Br.	Pitanje	Odgovor (ukupno)
1.	Odgovori ispitanika pod A	3
2.	Odgovori ispitanika pod B	1
3.	Odgovori ispitanika pod C	18

Tablica br. 78. Odgovori na dvadesetdeveto pitanje

Tri ispitanika smatraju da ima razlike između scenografije u dramskoj i postdramskoj predstavi, dok jedan ispitanik smatra da nema navedene razlike. Većina, njih 18, se opredijelila za odgovor prema kojem razlike mogu postojati, ali nisu nužne. Sukladno prethodnim odgovorima, koji se odnose na uporabu rekvizite i svjetla, smatramo da je prihvatljiv sljedeći odgovor:

Razlika između scenografije u dramskoj i postdramskoj predstavi može biti, ali ne mora, nije nužno.

30. Trideseto pitanje odnosi se na razliku između dramske i postdramske predstave, točnije postoji li razlika i ako postoji u čemu se ona ogleda. Četiri su ponuđena odgovora: prvi, navodi da se razlika manifestira u glumi; drugi, razlika je vidljiva u koncepciji predstave; treći, razlika se ispoljava u korištenom sustavu svih kazališnih znakova i četvrti, posljednji, razlika između dramske i postdramske predstave vidi se u različitoj komunikaciji glumaca s publikom. Postavljeno pitanje i ponuđeni odgovori prikazani su u tablici pod red.br.79.

30. Koja je po Vama razlika između dramske i postdramske predstave?
A- U glumi
B- U koncepciji predstave
C- U korištenom sustavu svih kazališnih znakova
D- U različitoj komunikaciji glumaca s publikom

Tablica br. 79. Trideseto pitanje

Odgovori ispitanika na trideseto pitanje možemo vidjeti u tablici pod red.br.80.

R.Br.	Pitanje	Odgovor (ukupno)
1.	Odgovori ispitanika pod A	-
2.	Odgovori ispitanika pod B	3
3.	Odgovori ispitanika pod C	10
4.	Odgovori ispitanika pod D	2
5.	Odgovori ispitanika pod C,D	2
6.	Odgovori ispitanika pod A,B,C,D	3
7.	Odgovori ispitanika pod B,C,	1
8.	Odgovori ispitanika pod B,C,D	1

Tablica br. 80. Odgovori na trideseto pitanje

Ukupno 10 ispitanika odlučilo se za odgovor pod C, 3 ispitanika za odgovor pod B, 7 ispitanika odabralo je kumulativni odgovor sa više opcija, dok su neki od njih odabrali i sve ponuđene odgovore. Mišljenja smo da se razlika između dramske i postdramske predstave u suštini očituje u različitom korištenju svih kazališnih znakova pa se navedena razlika tako očituje i na glumu, komunikaciju glumca s publikom kao i na samu koncepciju predstave u

konačnici. S obzirom da sve ponuđene opcije odgovora na ovo pitanje možemo staviti pod isti nazivnik koji se odnosi na uporabu kazališnih znakova, možemo zaključiti:

Razlika između dramske i postdramske predstave očituje se u korištenom sustavu svih kazališnih znakova.

31. Tridesetprvo pitanje odnosi se na postdramski teatar te oblike izvedbenih umjetnosti: performans i happening. Postavlja se pitanje obuhvaća li postdramski teatar i kazališne oblike poput performansa i happeninga. Dva su konketna odgovora, prvi, prema kojem postdramski teatar obuhvaća i kazališne oblike poput performansa i happeninga, i drugi, prema kojem ne obuhvaća. Postavljeno pitanje prikazano je u tablici pod red.br.81.

31. Obuhvaća li po Vama postdramski teatar i kazališne oblike poput performansa i happeninga?
A- Obuhvaća
B- Ne obuhvaća

Tablica br. 81. Tridesetprvo pitanje

Odgovori ispitanika na tridesetprvo pitanje možemo vidjeti u tablici pod red.br.82.

R.Br.	Pitanje	Odgovor (ukupno)
1.	Odgovori ispitanika pod A	19
2.	Odgovori ispitanika pod B	3

Tablica br. 82. Odgovori na tridesetprvo pitanje

Tri ispitanika odgovorila su da postdramski teatar ne obuhvaća i kazališne oblike poput performansa i happeninga, dok većina, njih 19, smatra da postdramski teatar obuhvaća performas i happening. U skladu s proširenim spektrom kazališnih oblika u postdramskom teatru koji obuhvaća i izvedbene umjetnosti, smatramo da je prihvatljiv sljedeći odgovor:

Postdramski teatar obuhvaća i kazališne oblike poput performansa i happeninga.

32. Tridesetdrugo pitanje odnosi se na definiciju umjetnika koji izvodi performans, točnije smatra li se umjetnik koji izvodi performans glumcem. Tri su ponuđena odgovora. Prema prvom, umjetnik koji izvodi performans jest glumac, prema drugom, nije glumac i on je jedna vrsta izvođača, dok je prema trećem ponuđenom odgovoru umjetnik koji izvodi performans i glumac i izvođač. Postavljeno pitanje prikazano je u tablici pod red.br.83.

32. Smatrate li umjetnika koji izvodi performans glumcem?
A- Da, on je glumac
B- Ne, on je jedna vrsta izvođača
C- Da, on je i glumac i izvođač

Tablica br. 83. Tridesetdrugo pitanje

Odgovori ispitanika na tridesetdrugo pitanje možemo vidjeti u tablici pod red.br.84.

R.Br.	Pitanje	Odgovor (ukupno)
1.	Odgovori ispitanika pod A	4
2.	Odgovori ispitanika pod B	9
3.	Odgovori ispitanika pod C	8
4.	Odgovori ispitanika pod A,B	1

Tablica br. 84. Odgovori na tridesetdrugo pitanje

Dobiveni odgovori na ovo pitanje dosta su različiti. Najviše ispitanika, njih 9, opredijelilo se za odgovor pod B, 8 ispitanika odlučilo se za odgovor pod C, dok su 4 ispitanika odabrala odgovor pod A. Jedan ispitanik odlučio se za odgovor pod A i pod B. S obzirom na prošireno polje postdramskog teatra, koji obuhvaća i sam teatar i oblike izvedbenih umjetnosti, mišljenja smo da je je prihvatljiv sljedeći odgovor:

Umjetnik koji izvodi performans je izvođač.

33. Tridesettreće pitanje tiče se osobne opredijeljenosti glumca za vrstu teatra, u kojem teatru se oni više vide kao glumci i koji teatar im je draži, dramski ili postdramski. Ponuđena su tri odgovora. Prvi odgovor je dramski teatar, drugi je postdramski teatar, dok prema trećem glumac ne pravi razliku između dramskog i postdramskog teatra. Postavljeno pitanje i ponuđeni odgovori prikazani su u tablici pod red.br.85.

33. Vidite li sebe više u dramskom ili postdramskom teatru?
A- U dramskom teatru
B- U postdramskom teatru
C- Ne pravim razliku između dramskog i postdramskog teatra

Tablica br. 85. Tridesettreće pitanje

Odgovori ispitanika na tridesettreće pitanje možemo vidjeti u tablici pod red.br.86.

R.Br.	Pitanje	Odgovor (ukupno)
1.	Odgovori ispitanika pod A	4
2.	Odgovori ispitanika pod B	2
3.	Odgovori ispitanika pod C	10
4.	Odgovori ispitanika pod A,B	3
5.	Odgovori ispitanika pod A,C	1
6.	Odgovori ispitanika pod A,B,C	2

Tablica br. 86. Odgovori na tridesetteće pitanje

Četiri ispitanika isključivo su se opredijelila samo za dramski teatar, dok su dva ispitanika isključivo odabrao postdramski teatar kao područje svog interesa. Većina uzetih ispitanika, njih 13, ne pravi razliku između dramskog i postdramskog teatra te može raditi i u jednom i u drugom.

10. ISTRAŽIVANJE I ANALIZA GLUME U DRAMSKOM I POSTDRAMSKOM TEATRU SA STANOVIŠTA PUBLIKE KOJA DOLAZI U TEATAR

10.1. BITNE ODREDNICE UKLJUČENIH ISPITANIKA I ODABRANIH PITANJA

Kako bi dobili uvid u glumu u dramskom i postdramskom teatru u cjelini, nakon prikupljenih mišljenja profesionalnih i školovanih glumaca, u ovom dijelu smo pristupili analizi i istraživanju glume u dramskom i postdramskom teatru sa stanovišta publike. Pitanja su koncipirana na nešto jednostavniji način i prilagođena su publici kao neprofesionalnoj, laičkoj skupini ljubitelja teatra. Kako bi istraživanje dobilo na kvaliteti, naši ispitanici – gledatelji bili su različitih svojstava i osobina. Nastavno na prethodno provedeno istraživanje publike koja dolazi u teatar, ovdje smo dodatno uzeli u obzir spolnu i starosnu strukturu kao i različit obrazovni nivo gledatelja.

Ukupno smo publici – gledateljima postavili deset (10) pitanja, što predstavlja manji broj u odnosu na pitanja koja smo postavili profesionalnim i školovanim glumcima. Osnovni razlog tomu je činjenica da publika dolazi iz laičkog miljea s namjerom da pogleda predstavu, a ne da učestvuje u znanstvenom istraživanju. Vjerujemo da stručnija pitanja kod publike ne bi naišla na mjerodavan odgovor. Uvažavajući navedeno, dobili smo zasigurno kvalitetnije odgovore i omogućili da istraživanje bude što objektivnije.

Pokušali smo u funkciji istraživanja, pitanja koncipirati od jednostavnijih ka složenijim. U prvom dijelu prevladava gledateljevo subjektivno poimanje tetra kao i razlozi njegova posjeta teatru. Nadalje smo htjeli dobiti odgovor kako gledatelji percipiraju glumce na sceni, njihov rad te odnos prema publici. Zanimalo nas je i mišljenje gledatelja da li glumac mora u potpunosti biti sjedinjen s likom kojeg igra ili pak napraviti određenu distancu prema njemu. Shodno tome, postavili smo i pitanje koje kazališne znakove gledatelji smatraju bitnim za glumca tijekom predstave i koje su akceptirali da najčešće koristi. Tu smo kao odgovore ponudili mimiku lica, geste, scensko kretanje i verbalne znakove. Pokušali smo saznati po čemu gledatelji najviše pamte pogledanu predstavu: po likovima, poznatima glumcima ili priči, radnji i naslovu. U završnom dijelu ankete za potrebe naučnog teatrološkog istraživanja zamolili smo gledatelje da pokušaju odgovoriti što prema njima znači gluma u dramskom i postdramskom teatru.

Slijedi prikaz provedenog istraživanja prema navedenim koncipiranim pitanjima i potom kratka analiza dobivenih rezultata. Valja napomenuti da su u istraživanju sudjelovala 132 gledatelja, od kojih smo na pojedina pitanja dobili i više, po njima, točnih odgovora. Shodno tome, na nekim pitanjima imamo samostalne odgovore (gdje su se gledatelji opredijelili

samo za jedan točan odgovor) i skupne odgovore (gdje su se gledatelji uz taj, odlučili i za još neki od ponuđenih odgovora).

10.2. TKO JE SVE PUBLIKA U TEATRU

U Americi, 1966. godine provedeno je istraživanje koje je dalo odgovor na pitanje tko su sve gledatelji u publici. Odgovor je bio sljedeći: Publika dolazi iz vrlo uskog kruga američkog stanovništva. Uglavnom se radi o osobama koje imaju izuzetno dobro obrazovanje, o osobama koje imaju relativno visoka primanja, o osobama koje imaju uglavnom profesionalizirana zanimanja te o osobama koje su u svojoj kasnoj mladosti ili ranoj zrelosti.⁴³⁶

U tekstu koji slijedi, u analizi i istraživanju kazališne publike, možemo pogledati koliko navedeni rezultati, od skoro pola stoljeća razlike, odstupaju od današnje publike koja posjećuje kazališne predstave.

U funkciji istraživačkog dijela ovog rada provedeno je istraživanje kazališne publike, prema starosnoj dobi, na bazi 1000 posjetitelja večernjih predstava. Istraživanje posjetitelja kazališta, gledatelja kazališne predstave, koji su se obukli na različite načine, koji se se iz različitih smjerova uputili ka teatru, koji su na različite načine došli do teatra, koji su sve pripremne radnje činili kao jedinka da bi svi oni za vrijeme trajanja predstave bili i označavali jednu homogenu zajednicu.

U pojašnjavanju pojma gledatelja u teatru i glumci im se obraćaju na sličan način:

„Vi ste se obukli na različite načine. Vi ste se pokrenuli na različite načine.

Vi ste se iz različitih smerova približili ovom mestu ovde. Vi ste se služili sredstvima javnog saobraćaja.

Vi ste išli pešice. Vi ste došli vlastitim prevoznim sredstvom. Pre toga vi ste pogledali na svoj sat.

Vi ste očekivali poziv, vi ste podigli slušalicu, vi ste zapazili svetlo, vi ste ugasili svetlo, vi ste zatvorili vrata, vi ste okrenuli ključ, vi ste izašli van. Vi ste pokrenuli snage, vi ste pri hodanju opustili ruke. Vi ste otišli.

Vi ste se iz različitih smerova uputili u jednom smeru. S vašim osećanjima za orijentaciju vi ste pronašli ovo mesto.“⁴³⁷

Zbog same namjere posjetu teatra, gledatelji su drugačiji od drugih ljudi:

„Vi ste se razlikovali od drugih koji su se uputili ka drugim mestima.

Vi ste zbog same namere stvorili celinu s drugima koji su se ovamo uputili. Vi ste imali isti cilj.

Vi ste za izvesno vreme imali zajedničku budućnost s drugima.“⁴³⁸

⁴³⁶ Burns E, Burns T, *Sociology of Literature and Drama*, Harmondsworth, 1973, str. 445-470.

⁴³⁷ Handke P, *Psovanje publike*, 1966.

⁴³⁸ *Ibid.*

Svaki pojedini gledatelj ima iste radnje kao i drugi gledatelj koji ide prema teatru s namjerom gledanja predstave. Oni na putu ka teatru sudjeluju u prometu, prelaze ulice, pozdravljaju poznate im ljude koje sretnu na putu do teatra. Podijelit će svoje mišljenje s drugima o tome što su čuli i što ih je zainteresiralo da odu pogledati predstavu, što im kažu i glumci:

„Vi ste prelazili ulice. Vi ste se osvrtni na levo i na desno. Vi ste obratili pažnju na saobraćajne znakove. Vi ste drugima klimali glavom. Vi ste zastajali. Vi ste obavestili o svojim namerama.

Vi ste pričali o svojim očekivanjima. Vi ste saopštili svoje pretpostavke o komadu.

Vi ste rekli svoje mišljenje o komadu.“⁴³⁹

Dolaskom u teatar, svaki gledatelj rukovao se s poznatim mu osobama i pridržavao se ustaljenog koda ponašanja. Svi gledatelji stajali su u foajeu dok nisu čuli zvuk zvonca nakon kojeg su se uputili prema gledalištu da zauzmu svoja mjesta:

„Vi ste se rukovali. Vi ste obrisali cipele. Vi ste pridržali vrata. Vi ste dozvolili da vam pridrže vrata.

Vi ste sreli druge posetioce teatra. Vi ste se osećali kao izabrani. Vi ste pazili na lepo ponašanje.

Vi ste pridržali kaput. Vi ste dozvolili da vam pridrže kaput. Vi ste stajali unaokolo. Vi ste šetali unakolo.

Vi ste čuli zvuk zvonca. Vi ste postali nemirni. Vi ste se videli u ogledalima. Vi ste proverili svoje toalete.

Vi ste bacili pogled sa strane. Vi ste primetili poglede sa strane. Vi ste pošli. Vi ste koračali. Vaši pokreti su postali formalniji. Vi ste čuli zvuk zvonca. Vi ste pogledali na satove.

Vi ste postali zaverenici. Vi ste zauzeli mesta.“⁴⁴⁰

Pronalaskom svog mjesta i dolaskom do sjedišta, svaki gledatelj udobno se smjestio, pogledao oko sebe i pripremio se za početak predstave:

„Vi ste se ogledavali oko sebe. Vi ste se udobno smestili. Vi ste čuli zvuk zvonca. Vi ste prestali sa šaputanjem.

Vi ste usmerili poglede. Vi ste podigli glavu. Vi ste predahnuli. Vi ste videli kako se svetla polagano gase.“⁴⁴¹

Istraživanje koje bi trebalo dati odgovor na pitanje tko je publika koja posjećuje kazališne predstave obuhvaća sljedeća potpitanja. Prvo pitanje odnosi se na starosnu dob posjetitelja, na starosnu dob koja je podijeljena na nekoliko kategorija, na dob do 18 godina, između 19 i 30 godina između 31 i 45 godina između 46 i 55 godina te na gledatelje iznad 65 godina starosti.

Iz tablice pod red.br.87. možemo zaključiti kako je najviše zastupljena publika starosne dobi između 19 i 30 godina, dok drugo mjesto, vrlo blizu, dijele publika starosti između 31 i 45

⁴³⁹ Ibid.

⁴⁴⁰ Ibid.

⁴⁴¹ Ibid.

godina i između 46 i 55 godina života. Treće mjesto, odnosi se na publiku do 18 godina starosti, a četvrto mjesto na publiku preko 65 godina života.

Publika	Brojčano	Postotno
Do 18 godina starosti	89	8,9
Od 19 do 30 godina starosti	434	43,4
Od 31 do 45 godina starosti	209	20,9
Od 46 do 55 godina starosti	205	20,5
Preko 65 godina starosti	63	6,3
SVEUKUPNO	1000	100%

Tablica br. 87. Starosna struktura publike u kazalištu⁴⁴²

Drugo pitanje odnosi se na zastupljenost muškaraca i žena kao posjetitelja teatra i gledatelja kazališnih predstava. U tablici pod red.br.88. možemo uočiti omjer žena i muškaraca među publikom. Od ukupnog broja posjetitelja, 373 bila su muškarca i 627 žena.

	Brojčano	Postotno
Muškarci - publika	373	37,3
Žene - publika	627	62,7
SVEUKUPNO	1000	100

Tablica br. 88. Struktura publike u kazalištu prema spolu

Treće pitanje dat će nam odgovor koji se odnosi na obrazovanost cjelokupne publike. Stupanj obrazovanja publike vidljiv je iz tablice pod red.br.89. Najviše je među publikom osoba sa završenim fakultetom 44,3%, a zatim osoba sa završenom srednjom školom 29,3%. Najmanje je, što je i za očekivati, najniže obrazovanih, sa završenom samo osnovnom školom, i najobrazovanijih, sa stečenim doktoratom.

⁴⁴² Istraživanje je provedeno na posjetiteljima Narodnog pozorišta u Beogradu, Bitef Teatra u Beogradu, Srpskog narodnog pozorišta u Novom sadu i Dramskog kazališta Gavella u Zagrebu.

	Brojčano	Postotno
Osnovna škola	39	3,9
Srednja škola	293	29,3
Viša škola	127	12,7
Fakultet	443	44,3
Magisterij	79	7,9
Doktorat	19	1,9
SVEUKUPNO	1000	100

Tablica br. 89. Obrazovna struktura publike u kazalištu

Na kraju, nakon završene predstave svaki pojedini gledatelj spremi će dobivenu programsku knjižicu i uputiti se prema izlasku iz gledališta, usput komentirajući upravo pogledanu predstavu. Glumci im to i kažu:

„Vi ćete se uskoro pokrenuti. Vi ćete spremi vaše programe. Vi ćete razmeniti poglede. Vi ćete razmeniti reči. Vi ćete se pokrenuti. Vi ćete praviti opaske i čućete opaske. Vi ćete prećutati opaske. Vaš smeh će biti višeznačan. Vi ćete se osmehivati ne govoreći ništa. Vi ćete se uredno gurati prema foajeju.“⁴⁴³

Na isti način publika će se razići kao što su se i našli prije predstave, ponavljajući ponovno iste radnje:

„Vi ćete pokazati broj vašeg kaputa. Vi ćete stajati unaokolo. Vi ćete se videti u ogledalima. Vi ćete si međusobno pomagati pri oblačenju kaputa. Vi ćete međusobno pridržavati vrata. Vi ćete se opraštati. Vi ćete biti ispraćani. Vi ćete izaći van.“⁴⁴⁴

Ova zajednica, ukoliko se ne rastane nakon završene predstave, mogla bi osnovati teatar, ona se, dakle, mora rasti na način da se publika kao cjelina raspadne, da svaki pojedini gledatelj ode u drugom smjeru, da se vrati u svoj svakodnevni život, što kažu i glumci:

„Vi ćete se vratiti u svakodnevicu. Vi ćete otići u različitim smerovima. Ako ostanete zajedno, osnovaćete pozorište. Vi ćete potražiti kafane. Vi ćete misliti na sledeći dan. Vi ćete postepeno naći put natrag u stvarnost. Vi ćete stvarnost ponovo moći smatrati grubom. Vi ćete biti otrežnjeni. Vi ćete ponovo voditi sopstveni život. Vi nećete više biti celina. Vi ćete se s jednog mesta uputiti prema različitim mestima.“⁴⁴⁵

⁴⁴³ Ibid.⁴⁴⁴ Ibid.⁴⁴⁵ Ibid.

10.3. ISTRAŽIVANJE I ANALIZA

1. U prvom pitanju gledatelji su trebali odgovoriti koju vrstu predstave preferiraju pogledati u teatru. Ponuđeno je pet odgovora. Prvi ponuđeni, odnosi se na dramsku predstavu. Drugi, na komediju, treći na predstavu koja predstavlja svaki novi oblik teatra, četvrti na operu ili balet te peti, na mjuzikl. Iz tablice pod red.br.90. vidljiva su postavljena pitanja i dobiveni odgovori.

1. Koju vrstu predstave preferirate pogledati u teatru?					
		Samostalni odgovori	Skupni odgovori	Ukupno	Postotno
A	Dramsku predstavu	22	30	52	25,74%
B	Komediju	52	34	86	42,57%
C	Svaki novi teatar	16	12	28	13,86%
D	Operu ili balet	6	14	20	9,91%
E	Mjuzikl	2	14	16	7,92%
Ukupno		98	104	202	100,00%

Tablica br. 90. – 1. pitanje i odgovori

Iz analize dobivenih odgovora na prvo pitanje možemo konstatirati da je velik broj ispitanika odabrao nekoliko opcija kao odgovor. Uvjerljivo najviše ispitanika opredijelio se za komediju kao vrstu predstave koju najviše voli pogledati u teatru, njih 42,57%. Na drugom mjestu je dramska predstava za koju se odlučilo 25,74% ispitanika. Ukoliko navedeno pogledamo sa stajališta da su drama i komedija predstave koncipirane za dramski teatar, možemo reći da je 68,21% ispitanika odabralo dramski teatar. Na trećem mjestu prema opredijeljenju ispitanika nalazi se predstava svakog novog teatra, za koju se odlučilo 13,86% ispitanika. Na četvrtom mjestu je opera ili balet koju najviše voli pogledati 9,91% ispitanika. Na posljednjem mjestu je mjuzikl kojeg preferira 7,92% ispitanika. Mišljenja smo da je opredijeljenje ispitanika za komediju sasvim razumljivo jer je u pitanju građanska javnost koja se po pravilu rukovodi emocijama i odlazak u teatar percipira kao nešto pozitivno nakon čega će se dobro osjećati. A to je upravo zabavan humorističan sadržaj koji daju komedije.

Možemo zaključiti da je većina gledatelja odabrala kao najprihvatljiviji odgovor prema kojem: ***Komedija je predstava koju preferiraju pogledati u teatru.***

2. U drugom pitanju gledatelji su se trebali opredijeliti za predstavu temeljenu na dramskom tekstu ili predstavu temeljenu na glumačkoj improvizaciji. Iz tablice pod red.br.91. vidljiva su postavljena pitanja i dobiveni odgovori.

Preferirate li predstavu temeljenu na dramskom tekstu ili predstavu temeljenu na glumačkoj improvizaciji?					
		Samostalni odgovori	Skupni odgovori	Ukupno	Postotno
A	Na dramskom tekstu	68	6	74	53,62%
B	Na glumačkoj improvizaciji	58	6	64	46,38%
Ukupno		126	12	138	100,00%

Tablica br. 91. – 2. pitanje i odgovori

Pogledamo li odgovore na drugo postavljeno pitanje možemo uočiti da su se ispitanici skoro podjednako opredijelili za predstavu temeljenu na dramskom tekstu, za koju se odlučilo 53,62% te predstavu temeljenu na glumačkoj improvizaciji, za koju se odlučilo 46,38% ispitanika. Svega 12 ispitanika izjavilo je kako preferira i jednu i drugu vrstu predstave.

Iz ovog provedenog istraživanja možemo zaključiti da:

Publika u većini preferira predstavu temeljenu na dramskom tekstu.

3. Treće pitanje odnosi se na mišljenje gledatelja o ponašanju glumaca na pozornici. Ponuđena su dva odgovora. Prema prvom, glumac se mora potpuno predati ulozi i radnjama kao da publika ne postoji, dok prema drugom, glumac mora pokazati svijest o publici, ostvariti s njom kontakt, imajući distancu prema liku kojeg igra. Iz tablice pod red.br.92. vidljiva su postavljena pitanja i dobiveni odgovori.

3. Kako se glumac treba ponašati na pozornici prema publici?					
		Samostalni odgovori	Skupni odgovori	Ukupno	Postotno
A	Glumac se mora potpuno predati ulozi i radnjama kao da publika ne postoji	78	4	82	60,29%
B	Glumac mora pokazati svijest o publici, ostvariti s njom kontakt, imajući distancu prema liku kojeg igra	50	4	54	39,71%
Ukupno		128	8	136	100,00%

Tablica br. 92. – 3. pitanje i odgovori

Zanimljive odgovore dobili smo od ispitanika na treće postavljeno pitanje. Većina ispitanika, njih 60,29%, odgovorila je kako se glumac na pozornici prema publici mora odnositi na način kao da ona ne postoji i potpuno se predati ulozi i radnjama. Osjetno manji broj ispitanika, njih 39,71%, smatra kako glumac na pozornici treba pokazati svijest o publici, ostvariti s njom kontakt, imajući distancu prema liku kojeg igra. Bilo je i ispitanika, njih osam, koji su na postavljeno pitanje dali i jedan i drugi odgovor. Pretpostavljamo da je razlog tomu njihovo dosadašnje viđenje pojedinih predstava koje su imale i jedan i drugi koncept.

Većina gledatelja odabrala je kao najprihvatljiviji odgovor prema kojem:

***Glumac se na pozornici mora potpuno predati ulozi i radnjama
kao da publika ne postoji.***

4. Četvrto pitanje tiče se odnosa glumca prema liku kojeg igra. Dana su dva moguća odgovora. Prema prvom, glumac treba imati distancu prema liku kojeg igra jer preveliko uživanje u ulogu i emocije mogu uništiti dramski lik. Prema drugom, glumac ne smije imati distancu prema liku kojeg igra, on se mora s njim poistovjetiti. Iz tablice pod red.br.93. vidljiva su postavljena pitanja i dobiveni odgovori.

4. Treba li glumac imati distancu prema liku kojeg igra?			
A	Da, jer preveliko uživanje u ulogu i emocije mogu uništiti dramski lik	22	16,67%
B	Ne, glumac se mora poistovjetiti s likom kojeg igra	110	83,33%
	Ukupno	132	100,00%

Tablica br. 93. – 4. pitanje i odgovori

U odgovoru na ovo pitanje ogroman broj ispitanika, njih 83,33%, opredijelio se za stav da glumac ne treba imati distancu prema liku kojeg igra, već se mora poistovjetiti s njim. Osjetno niži broj ispitanika, njih 16,67%, smatra da glumac treba imati navededenu distancu jer preveliko uživanje u ulogu i emocije mogu uništiti dramski lik. Usporedimo li ove odgovore s odgovorima na prethodno pitanje, vidljivo je da nema skupnih odgovora. Pretpostavljamo da su razlozi za to ipak u različitom odnosu glumac-publika i glumac-lik.

Možemo konstatirati da su gledatelji u velikoj većini odabrali kao najprihvatljiviji odgovor prema kojem:

Glumac ne smije imati distancu prema liku kojeg igra, on se treba s njim poistovjetiti.

5. Kako se glumac treba ponašati na sceni, pitanje je pod rednim br.5. Ponuđena su dva odgovora. Prvi, glumac mora biti glumac, on na sceni pokazuje da je glumac. Drugi, glumac na sceni treba biti dramski lik, a ne glumac koji tumači dramski lik. Iz tablice pod red.br.94. vidljiva su postavljena pitanja i dobiveni odgovori.

5. Kako se glumac treba ponašati na sceni?			
A	Glumac mora biti glumac, on na sceni pokazuje da je glumac	40	30,30%
B	Glumac treba biti dramski lik na pozornici, ne smije biti vidljivo da je on glumac koji tumači dramski lik	92	69,70%
	Ukupno brojučano/postotno	132	100,00%

Tablica br. 94. – 5. pitanje i odgovori

U odgovoru na ovo pitanje više od 2/3 ispitanika, njih 69,70% izjasnilo se da, prema njima, glumac na sceni treba biti dramski lik, ne smije biti vidljivo da je on glumac koji tumači taj lik. S druge strane, 1/3 ispitanika, njih 30,30%, smatra da glumac na sceni mora biti glumac, drugim riječima, pokazati da je glumac.

U skladu s analizom, složit ćemo se s odgovorima ispitanika da:

U dramskom teatru, glumac treba biti dramski lik na pozornici, ne smije biti vidljivo da je on glumac koji tumači dramski lik.

Međutim, isto tako, u epskom i postdramskom teatru imamo elemente u kojima glumac na sceni pokazuje da je glumac. Pretpostavit ćemo da je rezultat ovih odgovora publike više stvar osobne percepcije, kako gledatelji doživljavaju glumca na pozornici, nego poznavanja teatra.

6. Šesto pitanje odnosilo se na najčešće korištene glumačke znakove u teatru prema percepciji publike. Ponuđeno su četiri odgovora. Prvi - mimika lica, drugi – geste, treći – scensko kretanje i četvrti – verbalni znakovi. Iz tablice pod red.br.95. vidljiva su postavljena pitanja i dobiveni odgovori.

6. Možete li izdvojiti znakove koje glumac najčešće koristi u teatru?					
		Samostalni odgovori	Skupni odgovori	Ukupno	Postotno
A	Mimiku lica	24	22	46	25,28%
B	Geste	18	22	40	21,98%
C	Scensko kretanje	38	26	64	35,16%
D	Verbalne znakove	16	16	32	17,58%
	Ukupno	96	86	182	100,00%

Tablica br. 95. – 6. pitanje i odgovori

Najveći broj ispitanika, njih 35,16%, smatra da se glumac najčešće u teatru koristi scenskim pokretom. Nešto manji broj ispitanika, njih 25,28%, opredijelilo se za mimiku lica kao najčešće korištene glumačke znakove. Na trećem mjestu, ispitanici, njih 21,98%, izjasnili su se da su geste znaci koje glumac najčešće koristi u teatru. Posljednje mjesto pripalo je verbalnim znakovima za koje se opredijelilo samo 17,58% ispitanika. Prema odgovoru na ovo pitanje, scensko kretanje prvo je što publika uočava na pozornici tijekom predstave, dok mimika lica i geste glumca zauzimaju drugo mjesto. Možemo primijetiti i da se velik broj ispitanika opredijelio za više odgovora na ovo pitanje. Shodno navedenom, možemo konstatirati:

Glumac se koristi mimikom lica, gestama, scenskim kretanjama i verbalnim znakovima, a kao najčešće korišteno, prema stajalištu publike, jest scensko kretanje.

7. Po čemu gledatelji najviše pamte pogledanu predstavu, pitanje je pod rednim br.7. Ponuđena su tri odgovora. Prvi, po likovima koje glumci tumače. Drugi, po poznatim glumcima i treći, po priči, radnji i naslovu. Iz tablice pod red.br.96. vidljiva su postavljena pitanja i dobiveni odgovori.

7. Po čemu najviše pamтите pogledanu predstavu?					
		Samostalni odgovori	Skupni odgovori	Ukupno	Postotno
A	Po likovima koje glumci tumače	44	4	48	34,29%
B	Po poznatim glumcima	12	4	16	11,43%
C	Po priči, radnji i naslovu	70	6	76	54,28%
	Ukupno brojčano/postotno	126	14	140	100,00%

Tablica br. 96. – 7. pitanje i odgovori

Prema provedenom istraživanju, pogledanu predstavu gledatelji, njih 54,28%, najviše pamte po priči, radnji i naslovu. Trećina ispitanika, njih 34,29%, izjasnilo se da će im predstava ostati u sjećanju po likovima koje glumci tumače. Međutim, bilo je i ispitanika, njih 11,43%, koji su odgovorili kako će predstavu pamti po poznatim glumcima. Mišljenja smo da navedeno ne treba *a priori* shvatiti u negativnom kontekstu, ponekad poznatost glumca daje jednostavno takav pečat. Iz tablice vidljivo je da je vrlo malo skupnih odgovora ispitanika bilo, svega par njih se odlučilo za dvije opcije. U skladu s rezultatima odgovora na ovo pitanje:

Gledatelji najviše pamte pogledanu predstavu po priči, radnji i naslovu.

8. Stavlja li gledatelj u prvi plan umjetnost glume ili angažman glumaca u predstavi, pitanje je pod rednim br.8. Iz tablice pod red.br.97. vidljiva su postavljena pitanja i dobiveni odgovori.

8. Što Vam je kod glume u teatru bitno?			
A	Angažman glumaca	26	19,70%
B	Umjetnost glume	106	80,30%
	Ukupno broičano/postotno	132	100,00%

Tablica br. 97. – 8. pitanje i odgovori

Zanimljivo je za spomenuti kako se niti jedan gledatelj nije odlučio odgovoriti na ovo pitanje na način da se izjasni i za opciju pod A i pod B. Za veliku većina gledatelja, njih 80,30%, kod glume u teatru im je bitnija umjetnost glume od angažmana glumaca. Svega 19,70% ispitanika opredijelilo se za odgovor da im je kod glume u teatru bitniji angažman glumaca od umjetnosti glume. Nastavno na odgovore ispitanike proizlazi zaključak:

Gledateljima je kod glume u teatru bitnija umjetnost glume od angažmana glumaca.

9. Deveto pitanje treba nam dati definiciju dramskog teatra i odgovor što za gledatelja znači gluma u dramskom teatru. Ponudili smo tri odgovora. Prvi, dramski teatar je teatar koji na svom repertouaru ima dramu kao žanr, drugi, dramski teatar je teatar koji počiva na dramskom tekstu i dramskim licima (karakterima) i treći, dramski teatar je samo naziv za teatar, svaka predstava je svojevrsna drama.

Iz tablice pod red.br.98. vidljiva su postavljena pitanja i dobiveni odgovori.

9. Definirajte dramski teatar			
A	Dramski teatar je teatar koji na svom repertoaru ima dramu kao žanr	12	9,09%
B	Dramski teatar je teatar koji počiva na dramskom tekstu i dramskim licima (karakterima)	62	46,97%
C	Dramski teatar je samo naziv za teatar, svaka predstava je svojevrsna drama	58	43,94%
	Ukupno brojčano/postotno	132	100,00%

Tablica br. 98. – 9. pitanje i odgovori

Na prvi pogled, vidimo da su se svi ispitanici na ovo pitanje opredijelili samo za jedan odgovor. Međutim, isto tako, uočavamo da su odgovori dosta podijeljeni na dvije opcije. Tako se 46,97% ispitanika izjasnilo da je dramski teatar, teatar koji počiva na dramskom tekstu i dramskim licima (karakterima), dok nešto manji broj ispitanika, njih 43,94%, smatra kako je dramski teatar samo naziv za teatar s obzirom da je svaka predstava svojevrsna drama. Ovo je vrlo interesantan uzorak u kojem vidimo dva oprečna stajališta za koja su se gledatelji odlučili. Vrlo malen broj ispitanika, njih svega 9,09%, opredijelio se za odgovor prema kojem je dramski teatar, teatar koji na svom repertoaru ima dramu kao žanr. Za očekivati je da će mišljenja publike biti podijeljena oko odgovora pod A i pod B, no vidimo da je rezultat bio sasvim drugačiji. Pretpostavljamo da je uvriježenost pojma *dramski teatar* kao naziv za teatar ili bar dio riječi u nazivu za teatar kod ispitanika dosta uticalo na opredijeljenje za odgovor po C.

Uvažimo li i činjenicu da je većina ispitanika odabrala točan odgovor pod B, mišljenja smo da nam je u ovom pitanju navedeni odgovor najprihvatljiviji:

Dramski teatar je teatar koji počiva na dramskom tekstu i dramskim licima (karakterima).

10. Nastavno na prethodno, deseto pitanje obuhvaća poimanje postdramskog teatra i njegova značenja. Ponudili smo šest odgovora. Prvi, postdramski teatar ne počiva na klasičnoj drami. Drugi, postdramski teatar je novi vid teatra koji je proizašao iz dramskog teatra, ali koji koristi različita glumačka sredstva i različite kazališne znakove od dramskog teatra. Treći, postdramski teatar nije ni po čemu različit od dramskog teatra. Četvrti, postdramski teatar predstavlja novo poimanje umjetnosti. Peti, postdramski teatar predstavlja novo poimanje umjetnosti i obuhvaća izvedbene umjetnosti kao kazališne oblike i šesti, postdramski teatar konstruira samu izvedbu na elementima dekonstrukcije dramskog.

Iz tablice pod red.br.99. vidljiva su postavljena pitanja i dobiveni odgovori.

10. Što za Vas znači postdramski teatar?			
A	Teatar koji ne počiva na klasičnoj drami	30	22,73%
B	Postdramski teatar je novi vid teatra koji je proizašao iz dramskog teatra, ali koji koristi različita glumačka sredstva i različite kazališne znakove od dramskog teatra	50	37,87%
C	Postdramski teatar nije ni po čemu različit od dramskog teatra	22	16,66%
D	Postdramski teatar predstavlja novo poimanje umjetnosti	14	10,61%
E	Postdramski teatar predstavlja novo poimanje umjetnosti i obuhvaća izvedbene umjetnosti kao kazališne oblike	6	4,55%
F	Postdramski teatar konstruira samu izvedbu na elementima dekonstrukcije dramskog	10	7,58%
Ukupno brojučano/postotno		132	100,00%

Tablica br. 99. – 10. pitanje i odgovori

Kako vidimo, odgovori na ovo pitanje dosta su različiti. Najviše ispitanika, njih 37,87%, smatra da je postdramski teatar novi vid teatra koji je proizašao iz dramskog teatra, ali koji koristi različita glumačka sredstva i različite kazališne znakove od dramskog teatra. Sličnog mišljenja u širem smislu, prema kojem postdramski teatar ne počiva na klasičnoj drami, bilo je 22,73% ispitanika. Da postdramski teatar predstavlja novo poimanje umjetnosti, smatra 10,61% ispitanika, dok 4,55% ispitanika smatra da ono obuhvaća i izvedbene umjetnosti kao kazališne oblike. Za 7,58% ispitanika postdramski teatar je teatar koji konstruira samu izvedbu na elementima dekonstrukcije dramskog. Jedini odgovor pod C obuhvaća oprečno mišljenje drugim ponuđenim opcijama prema kojem postdramski teatar nije ni po čemu različit od dramskog teatra, za koji se opredijelilo 16,66% ispitanika. Zanimljivo je za spomenuti kako ni jedan ispitanik nije odbarao za odgovor više ponuđenih opcija, naročito što je bilo ponuđeno više mogućnosti koje se mogu svrstati pod isti nazivnik. Mišljenja smo da je najpribližniji i prihvatljiviji odgovor:

Postdramski teatar je novi vid teatra koji je proizašao iz dramskog teatra, ali koji koristi različita glumačka sredstva i različite kazališne znakove od dramskog teatra.

10.4.UTJECAJ KRITIKE PREDSTAVE NA PUBLIKU

Pozorišna kritika satkana je od samih protivrečnosti. Ona je veliko iskušenje i velika proba. Iako umetnost o kojoj piše nije kadra da ga opovrgne, nigde se, kao u pozorišnoj kritici, bolje i lakše ne otkriva loš kritičar, i to je posmrtna, ali ipak osveta pozorišta onome koji je bio suviše zanet superiornošću koju nije zaslužio i koja je najčešće samo trenutna.

Jovan Hristić: Mala filozofija pozorišne kritike

Pojavom medija, novina, radija i potom televizije, javlja se i kritika, kritika kazališne predstave, javno izneseno mišljenje o kvaliteti čitave predstave, autoru, redatelju, glumcima, scenografu, kostimografu i ostalim sudionicima predstave kao i o predstavi u cjelini. Kritika je jedina koja ostaje kad se predstava, nakon nekoliko godina igranja, skine s repertoara.

Riječ kritizirati dolazi od grčkog *krino* – biram, očitujem, sudim, ocijenjujem, lat. *criticus*; razlučiti, odlučiti.⁴⁴⁶ U *Rečniku književnih termina* definirana je pozorišna kritika kao književna kritika koja prati i vrednuje savremeno pozorište i dramu.⁴⁴⁷ Patrice Pavis definira kazališnu kritiku kao kritiku o kojoj se govori u tisku ili audiovizualnim medijima.⁴⁴⁸

Prvu kazališnu kritiku u Hrvatskoj napisao je Dimitrije Demetar za predstavu *Juran i Sofija* Ivana Kukuljevića Sakcinskog, 13.4.1840.godine.⁴⁴⁹ Prva pozorišna kritika napisana na srpskom jeziku je za predstavu *Kreštalica, jedno javno pozorište u tri dejstvija* prikazanu u peštanskom Mađarskom teatru, u Rondeli, a objavljena u Novinama Serbskim iz carstvujušćega grada Viene od 16/28. avgusta 1813. godine. Kritiku je napisao Joakim Vujić.⁴⁵⁰

Uloga kritičara je da ocijene jedno umjetničko djelo. Postavlja se pitanje, jesu li oni kompetentni da ocijenjuju umjetnički rad? Mi smo ti koji imamo pogrešnu predodžbu o kritici jer smatramo da nam ona otkriva pogreške i mane jednog umjetničkog djela. Najstroži sudac svoje izgrađene i napravljene uloge je sam njegov stvaratelj, sam glumac. Glumac je jedini koji zna što je sve prošao u radu na ulozi, koje je morao probleme i prepreke u procesu rada riješiti, koje je možda slabije riješio, a koje je vrhunski posložio. Svaka čast školovanim kazališnim kritičarima i dramatičarima, međutim kazališnom kritikom počele su se baviti pojedine osobe koje, nažalost nisu kompetentne, novinari, reporteri i drugi tzv.*opisivači predstave*, kao što

⁴⁴⁶ Kritika je ocjena (usmena ili pismena) nekog postupka, stanja, pokreta, projekta, rada, umjetničkoga ili nekog drugog djela, razg. prosudba (ob. negativna) čijeg stava i mišljenja, obrazloženi sud o vrijednostima i slabostima ocjenjivanog objekta, Rječnik stranih riječi Anić – Goldstein, Zagreb, I. izdanje 1998, II. izdanje 2000. http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=elhjWhA%3D, (05.12.2016).

⁴⁴⁷ Popović T, *Rečnik književnih termina*, Beograd, 2010. (Pozorišna kritika)

⁴⁴⁸ Pavis P, *Pojmovnik teatra*, Zagreb, 2004, str.163.

⁴⁴⁹ Nikčević S, *Kazališna kritika ili neizbježni suputnik*, Umjetnička akademija u Osijeku, 2011, str.180.

⁴⁵⁰ Pozorište u Jagodini, dostupno na: http://www.arhivja.org.rs/images/pozoriste_u_jagodini.pdf, (15.02.2017).

navodi *Batušić*,⁴⁵¹ u većini slučajeva oni su reporteri, registratori održane predstave, najavljiivači budućih kazališnih događaja.⁴⁵² Istog je mišljenja i *Muharem Pervić*: „Malo je u jednoj generaciji pozorišnih kritičara po vokaciji. Često se ovim poslom u novinama ljudi bave iz jednostavnog razloga – što i to neko mora da radi!“⁴⁵³

Možemo konstatirati da se među brojnim kazališnim i filmskim kritičarima nalaze pojedine osobe koje su htjele da se na neki način bave glumom, ali nisu uspjele. Postavlja se pitanje, da li je takva osoba objektivna prilikom pisanja kritike jednog kazališnog komada. Sagledajmo to s druge strane, o pokojnom glumcu nikada nećemo čuti ništa loše, samo hvalospijeve i divljenja, bez obzira zavrijeđuje li objektivno to njegov rad. Potpuno je drugačija situacija ako imamo živog glumca, koji kritičaru iz nekog razloga nije omiljen, tada će sve njegove vrline zaboraviti, a mane će mu uveličati.

Ivan Medenica navodi kako nije samo uvjet obrazovanje da bi netko mogao postati i biti kritičar: „Formalno obrazovanje, naravno, nije dovoljno da bi neko postao pozorišni kritičar; neophodan je i talenat (kao što postoji talenat za stvaranje pozorišta, tako postoji i talenat za gledanje pozorišta), kao i temeljno stručno i opšte obrazovanje.“⁴⁵⁴

Sve o kazališnoj kritici, sažeto u nekoliko rečenica, izjavio je *Georgij Paro*: „Kritika je uvijek subjektivna. Objektivne kritike nema. Idealne kritike ne može biti. Najbolja je ona kritika koja uspostavlja dijalog s predstavom, a najgora ona koja ne dopušta predstavi da se izrazi.“⁴⁵⁵

Kazališta kao institucije nastoje kritičare pridobiti u teatar samom susretljivošću, davanjem besplatnih karata, ukazivanjem pažnje, plaćanjem smještaja uoči premijere, plaćanjem gostovanja s ansamblom i drugim pogodnostima. Uobičajeno je da kritičar dobije besplatne ulaznice, ali nije prihvatljivo da mu se plati gostovanje s ansamblom i da mu se daju srodne materijalne pogodnosti jer se time gubi potrebna distanca, nužna u kriteriju objektivnosti.

U kazališnoj praksi je poznato da glumci ne simpatiziraju kritičare, bez obzira pišu li oni negativnu ili pozitivnu kritiku. U slučaju negativne kritike to je i razumljivo, međutim u slučaju pozitivne kritike, to dobija posebnu dimenziju kada glumac sam nije zadovoljan napravljenom ulogom. Glumac nezadovoljan svojom ulogom, bez obzira na pozitivnu kritiku, ne dobija nadahnuće za daljnji rad. Georgij Paro je za Hrvatsko glumište na temu kazališne

⁴⁵¹ Batušić N, *Hrvatska kazališna kritika (dramska)*, Zagreb, 1971, str.96.

⁴⁵² *Ibid.* str.142.

⁴⁵³ Lazić R, *Traktat o kritici*, Beograd, Biblioteka dramskim umetnosti, 2013, str.54.

⁴⁵⁴ *Ibid.* str.125.

⁴⁵⁵ Georgij P, *Kazališna kritika, Od dijaloga do šutnje*, HDDU, dostupno na: <http://www.hddu.hr/media/1915/02-tema.pdf>,(15.02.2017).

kritike izjavio: „Nezaslužena pozitivna kritika štetnija je za kazališne stvaraoce, jer otupljuje kreativnost na račun neke lažne sigurnosti, od nezaslužene negativne kritike koja potiče kreativnu energiju.“⁴⁵⁶ Međutim, valja ukazati da sve ovisi od konkretne individue glumca i snage njegove ličnosti na koji način će doživjeti negativnu kritiku, da li kao poticaj za daljnji umjetnički rad ili kao njegovu odstupnicu. Negativna kritika upućena glumcu ima brojne posljedice koje se odražavaju ne samo na njega kao glumca, već i na njegovu ličnost. Povrijeđena taština, poljuljano samopouzdanje, nesigurnost radi li nešto dobro, strah od preuzimanja novih uloga koji može dovesti i do mogućeg razmišljanja o prestanku bavljenja glumačkim poslom.

Posebno je interesantno pitanje kakvu kritiku će napisati kritičar za izvrsnog glumca koji se u jednoj ulozi pokazao vidljivo slabiji nego što inače jest. Treba li narušiti načelo objektivnosti i ublažiti negativnu kritiku.

Međutim, nažalost, u posljednje vrijeme susrećemo se s pojavom da kritike jednostavno nema. Prođe premijera, nitko ni ne napiše ništa o predstavi, sve ostane na najvama novog kazališnog komada u novinama i u vijestima iz kulture, ili nekoj ležernoj popodnevoj emisiji. Najave ima, ali kritike nema. O nestanku kazališne kritike progovorio je i *Jasen Boko*: „Smanjivanje prostora za kazališnu kritiku i sve više predstava koje ne dobivaju nikakvu kritičku recenziju potaknulo je švicarski mrežni portal na ideju da od kazališta naplaćuje kritiku! Naime, svako kazalište koje plati 4300 kuna godišnje na ime pretplate dobivat će kritike dva kritičara na tom portalu. Kazališni osvrti zbog plaćanja neće nužno biti pohvalni, kritičari će izražavati mišljenje o predstavama kazališta koja plate.“⁴⁵⁷ Mišljenja smo da je ova ideja intrigantna i da zavrijeđuje pažnju, prije svega, kao pokušaj rehabilitacije kritike s obzirom da kazališna predstava ne postoji bez publike, a nema smisla bez kritike.

Dolazi li publika u kazalište potaknuta napisanom kazališnom kritikom? Da li je kritika pokretač publike ako je riječ o pozitivno napisanoj kritici? U nastavku je dat odgovor na ovo pitanje temeljem provedenog istraživanja koje je obuhvatilo 1000 gledatelja iz redova kazališne publike koja posjećuje teatar. Prema tablici pod red.br.100. možemo uočiti da publici, u principu, kritika nije nikakvo mjerilo, niti razlog posjeta teatru, i to u velikoj većini od čak 84,8%. Publika koja uvažava kritiku i prema njoj će cijeliti da li će pogledati konkretni kazališni komad u velikoj je manjini, svega 15,2%.

⁴⁵⁶ Georgij P, *Od dijaloga do šutnje*, Hrvatsko glumište, 2011, str.46-47.

⁴⁵⁷ Boko J, *Kazališni globus-svijet*, Vijenac 459, Kazalište, dostupno na: <http://www.matica.hr/vijenac/459/Kazali%C5%A1ni%20globus%20-%20svijet/>, (15.04.2017).

Značaj kritike kod publike	Brojčano	Postotno
Ne postoji uticaj	195	19,5%
Ništa mi ne znači kritika	418	41,8%
Malen uticaj	235	23,5%
Uvažavam kritiku	141	14,1%
Odlučujuća je kritika	11	1,1%
UKUPNO	1000	100%

Tablica br. 100. Značaj kazališne kritike na publiku u kazalištu⁴⁵⁸

Na pitanje kakav bi trebao biti idealan kritičar, koji bi svoja teoretska iskustva temeljio i na *Diderotu* i na *Lessingu*, odgovor je sljedeći: Za kritičara treba vrijediti isto što i za glumca, redatelja ili autora, on mora solidno poznavati dramsku književnost, problematiku glume, režije i inscenacije, imati osjećaj za snagu izgovorene riječi, posjedovati velike imaginacijske sposobnosti, njegovo uho treba hvatiti svaku kazališnu riječ, kao i odaziv publike na nju, jer on je najkompetentniji tumač, branitelj ili tužitelj svih koji sudjeluju u zajedničkoj igri i doživljavanju - i onih na pozornici i onih u publici; stoga, ako spontani kolektivni smijeh ili masovni uzdah olakšanja ili opća jeza ne dopre do usana, kože i srca kazališnog kritičara onda taj čovjek može postati možda dobar nogometni sudac ili profesor, no svoju dosadašnju profesiju mora svakako promijeniti.⁴⁵⁹

⁴⁵⁸ Istraživanje je obuhvatilo kazališnu publiku u teatrima u Zagrebu, Beogradu i Novom Sadu tijekom 2016. godine.

⁴⁵⁹ Matković M, *Dramaturški eseji*, Zagreb, 1949, str.367.

11. ZAKLJUČNA RAZMATRANJA

Gluma u dramskom i gluma u postdramskom teatru bile su predmet istraživanja ovog znanstvenog rada s glavnom svrhom utvrđivanja postojanja distinkcije među njima kao i načina na koji se ona očituje. Kako bi dobili sveobuhvatne odgovore na glumu u dramskom i postdramskom teatru, istraživanje rada koncipirano je i s teorijskog i s praktičnog aspekta što je rezultiralo usvajanjem relevantnih zaključaka ovog znanstveno - istraživačkog rada.

Glumac razvija tehnike za prijenos stanja i osjećaja, dakle znakovni sistem, on odabirom znakova (*indeksnih, ikoničkih i simbola*) prenosi svoje unutrašnje stanje. Znakovni sistem se u dramskom teatru koristi da se prenese posljedica procesa dekonstrukcije odnosno kombiniranja osobina glumca i dramskog lika u stvaranju novog znakovnog sadržaja. Metodi su načini na koji će glumac doći do toga.

S obzirom da je svaka kazališna predstava satkana od specifičnih i određenih znakova koji nešto označavaju i znače, od presudnog je značaja u konkretnoj predstavi utvrditi kojim se i na koji način sve znakovima koristi glumac (riječ, ton, mimika, gest, pokret, šminka, frizura, kostim) kako bi mogli dati odgovor na pitanje je li riječ o glumi u dramskom, postdramskom ili nekom drugom obliku teatra. S aspekta predstave u cjelini, ništa manje nisu važni ni oni znakovi koji se ne odnose na glumca kao što su prostor gdje se održava predstava, scenografija i svjetlo u predstavi kao i rekvizita kojom se koriste glumci. Analizom korištenih znakova u konkretnoj predstavi možemo dati odgovor na pitanje da li je riječ o dramskoj, epskoj ili postdramskoj predstavi u cjelini ili o predstavi koja obuhvaća dramske, epske i postdramske elemente.

Drama i kazalište dva su neraskidiva pojma koja su zajedno više od dva tisućljeća. Dva srodna pojma koja predstavljaju jedno tijelo. Unatoč svim radikalnim nastojanjima dekonstrukcije drame, valja napomenuti, kako se koncept dramskog u kazalištu kao takav održao, već samim izjednačavanjem kazališta s izvedenom dramom kao normativnim pojmom. Razni oblici kazališta nastali su iz drame i temelje se na drami. Antička tragedija jest drama, drama koja ima oblik ili elemente predramskog razvitka. S druge strane, *Fedra*, Jeana Racinea, klasična je dramska forma koja pripada klasičnom dramskom kazalištu, Brechtove drame pripadaju epskoj drami, dok se Wilsonovi komadi smatraju postdramskim. A svi, u neku ruku, imaju isti zajednički nazivnik - *drama*.

Dramski teatar temelji se na podražavanju i na oponašanju, dakle, na mimezi kao znakovnom elementu. Gluma u dramskom teatru predstavlja oponašanje stvarne radnje što predstavlja iluziju stvarnosti. Sam dramski teatar zasnovan je na pozitivnoj epistemologiji

uvjerenja o postojanju ontološkog poretka svijeta koji prodire u ontološki poredak scenskog teksta, za njega je potrebna određena vrsta znanja, uvjerenja, običaja ili navika koje dozvoljavaju jednom poretku da se prepozna i da se razumije kao poredak mogućeg pripovijednog svijeta. Dakle, to je teatar koji počiva na dramskom tekstu i dramskim licima ili karakterima i dramskom sukobu. Glumac koristi različite tehnike i metode u stvaranju dramskog lika temeljene na polaznoj metodi Stanislavskog, dakle, putevi su različiti, dok je svima njima krajnji cilj isti, a to je izgradnja dramskog lika koji je dio podražavanja radnje. Međutim, kada ne bi bio isti cilj, onda ne bismo mogli govoriti o glumačkim metodama u dramskom teatru, već o pokušajima stvaranja drugog teatra.

S druge strane, primjera radi, Mejerhold poništava ikonički aspekt glumca (*mimezu*) smatrajući da glumac nije tijelo u ulozi drugog tijela, već s fizičkog aspekta stvara od glumca odmah simbol, što podrazumijeva da nema ikoničnosti. On time pokušava izbjeći mimetičnost te preskače ikoničku fazu u nastanku složenog znaka, čime se približava NO teatru, gdje ne govorimo o podražavanju, već o *pokretima koji su gotovi znaci*.

Nadalje, Grotovski je pokušavao poništiti distancu između ikoničnosti lika i fizičke pojavnosti glumca te patnju lika predstavlja kao konkretnu fizičku patnju glumca. Grotovski, dakle, govori o *označavanju fizičkom radnjom*. U krajnjem, ni glumac u dramskom teataru ne čini ništa drugo.

Drugi vid teatra označen kao epski, je teatar koji se temelji na epskim elementima pripovijedanja i pokazivanja. Gluma u epskom teatru znači distanciranje glumca od lika kojeg igra, on se ne poistovjećuje s dramskim likom poput glumca u dramskom teatru, već taj svoj dramski lik pokazuje. Uvođenjem epskih struktura gledatelju je smanjena mogućnost da sam donosi zaključke. To, znači da je cilj propaganda, a ne estetski užitek. Breht je ukazao na okolnost da su riječ i misao društveni konstrukti te da je proces označavanja ideološki određen tako da se očuđenjem dovodi u pitanje jezik (kao sistem označavanja) buržoaskog društva. Ideja da se drama odigrava isključivo u jeziku, što nije točno, dovela je do teorija o smrti drame zbog jezika.

Valja naglasiti da gluma u epskom teatru može sadržavati i oponašanje stvarne radnje što predstavlja iluziju stvarnosti (*elementi dramskog teatra*), a da uključuje i epske elemente pokazivanja i pripovijedanja (*elementi epskog teatra*).

Nastavno na razvoj dramskog i epskog teatra, dolazi do pojave postdramskog teatra kao jednog potpuno novog oblika teatra, za koji je bilo više pokušaja determiniranja njegova pojma i naziva.

Postdramski teatar izbjegava oponašanje i podražavanje, temeljen na negativnoj

epistemologiji uvjerenja o nepostojanju ontološkog poretka svijeta koji prodire u ontološki poredak scenskog teksta, orijentiran je na izvedbu i na reprezentaciju. Postdramski teatar negira načelo mimetizma, međutim on to ne čini da bi razarao logički smisao u otvorenom alogizmu, već da bi stvarao nova, neodređena i neodrediva značenja. Za postdramski teatar traži se određena vrsta kritičke interpretacije kojom bi se jedan scenski poredak zbivanja prepoznao kao tekst, koji postoji kao takav zbog toga što nastaje iz premještanja ili preobrazbe drugih tekstova teatra ili, u konačnici, promjene kulture u cjelini.

U dramskom tekstu makrotekst predstave počiva na *podražavanju–mimезisu*, dok u postdramskom govorimo o *predstavljanju i dijegeзisu* kao cilju makro-teksta. Sam glumački proces u postdramskom teatru potpuno je drugačiji, zato što je i glumački cilj drugačiji. Problem nastaje jer je glumac istovremeno i osoba i lik, lik zbog postojanja u semantičkom polju.

Iz provedenog istraživanja i analize proizlazi zaključak da kazališni znak u postdramskom teatru ostaje, on je i dalje znak, međutim njegova je funkcija promijenjena. Do toga dolazi iz razloga što se glumačka sredstva povećavaju pa tako i gluma doživljava stalnu transformaciju i evoluciju. Nadalje, gluma u dramskom teatru temelji se većinom na verbalnim znakovima (na govoru – dijalogu i monologu), dok postdramski teatar operira s neverbalnim znakovima, *paralingvističkim* (šum, ton, plač, smijeh, jecaj, zijevanje, uzvik, ritam, intonacije, naglašavanje riječi, pauze), kao i *ekstralingvističkim* znacima od kojih valja spomenuti *kinezičke* (pokrete lica i tijela, držanje čitavog tijela, geste), *proksemičke* (fizičku dimenziju udaljenosti i prostorne odnose među ljudima) te *posebne vrste ekstralingvističkih znakova* (tjelesne dodire, specifični načina rada i slično). Može se reći da je došlo do promjene dramske strukture kao dio sustava kodova u znakovnom sistemu te dramsku predstavu potiskuju druge nove pojave u drami poput dokumentarnog, postdramskog i teatra apsurdna te sličnih drugih kazališnih oblika.

Postdramski teatar ne počiva na klasičnoj drami, to je noviji vid teatra koji je proizašao iz dramskog teatra, ali koji koristi različita glumačka sredstva i različite (promijenjene) kazališne znakove od dramskog teatra. Dakle, postdramski teatar označava jedan novi vid korištenja znakova u teatru. Kvalitet teksta izvedbe strukturalno je promijenjen, tekst u postdramskom teatru označava jedan proces rada, jednu manifestaciju. U glumi postdramskog teatra ide sve ka odbacivanju teksta, likova, priče, fabule, u odnosu na način kakvo je njihovo značenje u dramskom teatru. Navodi se pojam *smrti karaktera* u postdramskom teatru, međutim valja skrenuti pažnju da se tu u suštini ne radi o *smrti* karaktera, već o drugačijem označavanju s obzirom da se u postdramskom teatru događa jedna kompleksna preobrazba u samoj prirodi

karaktera. Shodno tome, glumac je u dramskom teatru označen kao glumac, dok je u postdramskom teatru on označen kao izvođač.

Ta preobrazba u postdramskom teatru obuhvaća skoro sve segmente dramskih sastavnica, tako glumac nije fokus svega, on označava samo jedan element u čitavom sklopu događaja na sceni. Karakterizacija glumca bliža je performeru, on u postdramskom teatru nije izjednačen s likom koji je utjelovio lik - karakter, on je izvođač koji je tu, koji je prisutan i koji je u izvedbi izložen publici.

Dramski tekst i teatar mogu označavati jednu veliku i nužnu povezanost, kao što je to slučaj dramskog teksta i dramskog teatra, međutim, s druge strane, mogu označavati i sasvim dvije različite strane kao što je to, primjerice, u postdramskom teatru. Dramski tekst u postdramskom teatru može postojati i ne mora, međutim nije isključen, ali njegovo je značenje promijenjeno. Drugim riječima, ukoliko postoji tekst u postdramskoj predstavi, on nije više vladar teatra. S obzirom da odbacuje elemente dramskog teatra, (tekst, likove, priču, fabulu) postdramski teatar dobiva naziv i *teatar dekonstrukcije*. Bitno je napomenuti da, u postdramskom teatru, veza između teatra i teksta, kao i veza između lika i teatra još uvijek postoji. Međutim, tekst više nije označen govorom likova, njegova funkcija u postdramskom teatru nije usmjerena na njegovo tumačenje, on više ne vlada postdramskim teatrom u onoj mjeri u kojoj je vladao dramskim teatrom, on je sada u postdramskom teatru samo jedan element čitavog sklopa scenskog događanja. Sam proces je u postdramskom teatru potpuno drugačiji, jer je i glumački cilj drugačiji.

U kontekstu određivanja glume u dramskom i postdramskom teatru, bitan značaj tiče se odnosa i komunikacije glumaca na sceni s publikom u gledalištu. Glumac u dramskom teatru ne obraća se direktno publici, dok glumac u postdramskom teatru to može činiti. Naime, pozornica dramskog teatra je pozornica tzv. *kutije*, u kojoj je četvrti zid kutije srušen i otvoren ka publici. Na sceni su *glumci- dramski likovi* koji se nalaze u konkretnoj dramskoj radnji u određenom vremenu koja se već jednom dogodila u prošlosti te se sada rekonstruira. S druge strane, u postdramskom teatru govorimo o *glumcima - izvođačima* na sceni s obzirom da se nalaze u situaciji koja se dešava na sceni sada, u vremenu publike. Stoga, drugi bitan element u određivanju distinkcije glume u dramskom i postdramskom teatru odnosi se na vrijeme, vrijeme scene s jedne strane, i vrijeme publike s druge strane. Naime, izlaskom iz vremena scene u vrijeme publike, dramska predstava nije više dramska, ona dobiva značenje postdramske predstave. U postdramskom teatru, centar zbivanja prelazi sa scene u polje komunikacije između scene i publike.

Postdramski teatar označava novi kazališni oblik izvedbenih umjetnosti, umjetnosti koja je, na kraju, proizašla iz dramskog teatra i umjetnosti koja je na njemu izgradila temelje, jer naime, svaki novi stil, traži nešto novo u odnosu na postojeći stil, ali isto tako, i u odnosu na već postojeće stilove. Isto, valja napomenuti, u jednoj predstavi mogu biti i pomiješani elementi koji su karakteristični za glumu u dramskom teatru i elementi koji su karakteristični za glumu u postdramskom teatru.

Koncept postdramskog, postmodernog ili poststrukturalističkog, ipak ostaju duboko povezani za koncepte dramskog, modernog i strukturalnog.

Kako proizlazi iz rezultata istraživanja, glumci, redatelji i teatrolozi odgovorili su na pitanja da razlika između scenografije te između korištenja svjetla u dramskoj i postdramskoj predstavi može postojati, ali i ne mora, nije nužno. Isto tako i što se tiče upotrebe rekvizite, što smatram opravdanim mišljenjem s obzirom da odnos glumca prema liku i ponašanje glumca na sceni, kao i ponašanje glumca prema publici ovisi i o konceptu predstave. Shodno tome, možemo i odrediti radi li se o dramskoj ili postdramskoj predstavi.

Pojednostavljeno rečeno, glumac u dramskom teatru ne koristi rekvizitu na isti način kako to čini glumac u postdramskom teatru, isto tako, scenografija se ne upotrebljava na identičan način. Naime, vrlo jednostavan odgovor možemo pronaći u četvrtom zidu pozornice. U dramskom teatru glumac se na pozornici ponaša kao da postoji četvrti zid pozornice, u skladu s takvim viđenjem, i publika gleda glumca (dramskog lika) koji živi na sceni, u svom prostoru i vremenu, a glumac (dramski lik) se ponaša kao da nema publike. Upravo iz tog razloga, glumac u dramskom teatru ne može za vrijeme igranja prizora maknuti scenografiju sa scene i postaviti drugu scenografiju za sljedeći prizor. To će u klasičnom dramskom teatru učiniti tehnika na način da će u potpunom mraku između dva prizora promijeniti scenografiju, dok glumac u postdramskom teatru može igrati sa scenografijom, postavljati ju na scenu i sklanjati ju sa scene. Ilustracije radi, scenografija je kod Shakespearea riješena na najjednostavniji način. Ukoliko se publici trebalo predočiti događanje radnje u šumi, to se činilo postavljanjem velike table na kojoj je pisalo „Šuma“. U drugom obliku teatra, scenografija nema tu svrhu kao u dramskom teatru, pa je onda i odnos glumca prema scenografiji promijenjen. U postdramskom teatru može i ne biti scenografije, glumac ju može pomjeriti na sceni, postaviti ju i ukloniti sa scene na način da tu svoju radnju neće kriti od publike. Isto tako, promjena scenografije neće se odigravati u mraku, između dva prizora, kao u dramskom teatru. Kad, primjera radi, govorimo o psihološkom realizmu, scenografija u dramskom teatru služi tome da se uspostavi uvjerljivost prizora u kojem će se odigrati drama. Na nivou znakova koji nam prikazuju jedan smisao, tada publika treba prepoznati uvjerljivost jednog prizora.

Valja zaključiti, razlika između glume u dramskom i postdramskom teatru očituje se u različitom (drugacijem) korištenom sustavu svih kazališnih znakova.

S praktičnog stajališta, proveli smo istraživanje u tri smjera. Prvo se odnosi na istraživanje i analizu konkretne kazališne predstave kao studije slučaja, drugo istraživanje obuhvaća odnos glumaca, redatelja i teatrologa spram glume u dramskom i glume u postdramskom teatru i treće istraživanje usmjereno je na publiku dramskog i postdramskog teatra.

Za studiju slučaja u ovome radu, uzeta je kazališna predstava nastalu na temelju teksta *Psovanje publike* autora Petera Handkea koju sam analizirala s aspekta dramskih i postdramskih, ali i epskih elemenata teatra. Navedena predstava značajna je po tome što nam govori o postojanju distinkcije u odnosu na glumu u dramskom, epskom i postdramskom teatru te uporabi kazališnih znakova, njihovom označavanju i značenju. Kao što smo vidjeli u radu prema analizi studije slučaja, Handke o tome govori još davne 1966. godine, on definira sve elemente u kojima se teatar pojavljuje (tako kaže da je komad klasičan, kad ima jedinstvo mjesta, vremena i radnje).

Za potrebe ovog rada provedeno je i istraživanje među školovanim i profesionalnim glumcima, nositeljima uloga u dramskom i postdramskom teatru, redateljima i teatrolozima s ciljem da se sa stručnog aspekta dobije uvid u postojanje distinkcije između glume u dramskom i glume u postdramskom teatru. Istraživanje je obuhvatilo dosta velik broj pitanja među kojima se posebno ističu: poimanje dramskog i postdramskog teatra, način i značaj glume u dramskom i postdramskom teatru te sličnosti i razlike u samoj glumi u ovim različitim vidovima teatra, ponašanje glumaca prema publici, analizu kojim se sve znakovima na sceni koristi glumac u dramskom, a kojima u postdramskom teatru, je li glumac u postdramskom teatru glumac ili izvođač i druga pitanja. Iz rezultata provedenog istraživanja evidentno je da su dobiveni odgovori na neka pitanja bili jako različiti odnosno ispitanici su u odgovorima bili dosta podijeljeni. Pojedini različiti odgovori bili su i očekivani s obzirom da je samo poimanje glume kao umjetnosti *a priori* prihvaćeno kao jedinstven pojam, dok su s druge strane, pitanja bila koncipirana na način mogućeg postojanja heterogene glume u odnosu na različite vidove teatra. Evidentno je da su se glumci u svojim odgovorima uglavnom opredijeljivali za one odgovore koji su sadržavali više mogućnosti pod formulacijom da sve ovisi o konceptu predstave. Također, valja izdvojiti zaključak da glumci poznaju osnovnu distinkciju između glume u dramskom i postdramskom teatru kao i izražajnih sredstava kojima se glumci koriste u navedenim oblicima teatra, mada kada smo im postavili konkretno pitanje postoji li razlika u samoj glumi u dramskom i postdramskom teatru, odgovori su bili veoma podijeljeni.

S ciljem da ovaj rad dobije objektivn i sveobuhvatan karakter, proveli smo istraživanje i među gledateljima odnosno publikom kao jedinkom u shvaćanju i poimanju glume u dramskom i postdramskom teatru. Publici je također postavljen veći broj pitanja među kojima se po značaju ističu ona koja se odnose na: vrstu predstave koju preferiraju pogledati u teatru, dramu ili glumačku improvizaciju, ponašanje glumca na pozornici, odnos glumca prema liku kojeg igra, znakove koje glumac najčešće koristi (mimika, geste, scensko kretanje, govor), po čemu najviše pamte predstavu koju su pogledali (likovi, priča, radnja, naziv, poznati glumci) i druga pitanja. Iz rezultata provedenog istraživanja proizlazi zaključak da u većini slučajeva gledatelji preferiraju komediju kao vrstu predstave u teatru te predstavu temeljenu na dramskom tekstu, a ne na glumačkoj improvizaciji. Smatraju da se glumac na pozornici treba potpuno predati svojoj ulozi i radnjama kao da publika ne postoji te da ne smije imati distancu prema liku kojeg igra, već naprotiv treba se s njim poistovjetiti. Sve navedeno govori nam u prilog poimanja glume kod gledatelja kao umjetnosti glume vezane za klasični dramski teatar. Mišljenja su da glumac u dramskom teatru treba biti dramski lik na pozornici te da ne smije biti vidljivo da je on glumac koji tumači dramski lik. Od znakova kojima se glumac u teatru najčešće koristi, gledatelji su se uz mimiku, geste i govor glumaca na sceni, opredijelili i za scensko kretanje kao najčešće korišten znak glumca. Valja napomenuti da je gledateljima kod glume bitnija umjetnost glume od angažmana glumca na sceni. Iz istraživanja proizlazi da gledatelji predstavu najviše pamte po priči, radnji i naslovu.

Što se tiče glume u dramskom teatru, smatraju kako dramski teatar počiva na dramskom tekstu i dramskim licima (karakterima). S druge strane, po mišljenju gledatelja, gluma u postdramskom teatru predstavlja novi vid teatra koji je proizašao iz dramskog teatra, ali koji koristi različita glumačka sredstva i različite kazališne znakove od dramskog teatra. Rezultat provedenog istraživanja je da publika postdramski vid teatra percipira kao sasvim novi vid teatra, a da glumu u teatru u suštini doživljaju prema načelima dramskog teatra, naime, da glumac na sceni treba biti lik kojeg igra i da se treba distancirati od publike.

S druge strane, u zaključnim razmatranjima ukazujem i na neka razmišljanja koja se odnose na *sadržaj i teme kojima se bave dramski, epski i postdramski teatar*. Ovo ne utiče, naravno, na glumu po sebi, ali problematizira ciljeve navedenih tipova kazališta. Postoji i kritički ugao posmatranja ovog problema, a taj je da je položaj glumca i njegov angažman u društvenom smislu u dramskom, epskom i postdramskom teatru.

Dramski teatar prikazuje na sceni događaje, sukobe, radnju, prizori su dramski jer imitiraju život i određene događaje.

U epskom teatru glumac priča o događajima, on citira. Epsko uključuje u sebi i dramsko.

Bertolt Brecht je opredijeljen da upotrebljava teatar nasuprot sistemu, on ruši državni poredak, njegovo kazalište ima revolucionarnu svrhu. On se razlikuje od Aristotelovog teatra koji je podrška državnom poretku, jednom božanskom poretku. To možemo vidjeti iz primjera svih tragedija, jer naime, svaku tragediju prepoznajemo po uspostavljanju harmonije i po proćanstvu koja ima svog tragičnog junaka. Proroćanstvo koje stiže tragičnog junaka i uspostava harmonije, dva su esencijalna elementa da bi se moglo raditi o tragediji. Tek kad se tragični junak kazni, uspostaviti će se harmonija i božanski poredak. Prema tome, država stoji iza harmonije i ona uspostavlja božanski poredak, a tragedija podržava takav poredak. Brecht smatra da umjetnost treba podržavati klasnu borbu, njegovo kazalište služi njegovoj ideologiji, smisao umjetnosti se iscrpljuje u doprinosu klasnoj borbi, pobjedi radničke klase i njezinom osviještavanju, od klase „po sebi“ u klasu „za sebe.“ Ta klasa, koja se osvijestila, zna svoje interese i bori se za svoje klasne interese, dakle, ona postaje klasa za sebe. Brecht radi na tome da se publika osvijesti, stoga, Brecht mijenja svijest publike i angažira publiku da postanu jedna zajednica za sebe, zajednica koja je svjesna svog klasnog interesa. Njegovo kazalište postaje, u jednu ruku, političko kazalište, jer naime, političko kazalište je kazalište koje ima namjeru, da u interesu jedne ideologije, svoju publiku preobrati i pokrene u pravcu njenog angažmana u društvenom procesu. I to je cilj Brechtovog teatra. Kazalište označava mjesto u kojem stanuje država. Zašto se pojavljuje termin postdramskog teatra, zašto to više nije epski ili, u najmanju ruku, postepski teatar? Koja je distinkcija između epskog i postdramskog teatra?

Postdramski teatar označava otupljenje ideološke oštrice Brechtovog i epskog teatra i oduzimanje njezinog učešća u klasnoj borbi. Od epskog teatra koji ima revolucionarni predtekst dolazi do potrebe da se to sve svede u jednu neutralnu estetičku formu u kojoj onda možemo govoriti o postdramskom teatru, a ne o promijeni svijeta koju je Brecht zahtijevao. U postdramskom teatru eliminira se ono što je revolucionarna prošlost i to se prevodi u nešto neutralno, nešto što je upotrebljivo na građanskom nivou. Riječ je o svojevrsnoj zamjeni terminologije i promijeni ideologije. Postdramski teatar se ne prepoznaje po revolucionarnoj borbi, ono u sebi može sadržavati borbu za prava manjina, borbu za neka građanska prava, tematiku kojom se bave civilna društva, nevladine organizacije, sve ono što ne označava i ne sadrži pojam klasne borbe. U postdramskom teatru možemo govoriti o prebacivanju težišta s klasne borbe na druge aspekte društvenih procesa. Postdramski teatar ima donekle sličnu formu temeljenu na epskom teatru, ali sasvim drugi sadržaj, naime, postdramski teatar skroz je očišćen od navedene ideologije.

LITERATURA

1. Almhofer E, *Performance Art*, Beč-Graz, 1986.
2. Anić – Goldstein, *Rječnik stranih riječi*, I. izdanje 1998, II. izdanje 2000.
3. Artaud A, *Pozorište i njegov dvojnik*, Novi Sad, 1992.
4. Artaud A, *Kazalište i njegov dvojnik*, Zagreb, 2000.
5. Aristotel, *O pjesničkom umijeću*, Zagreb, 2005.
6. Aristotel, *Poetika*, Zagreb, 1912.
7. Aston E, Savona G, *Theatre as sign-system, A semiotics of text and performance*, Routledge, London and New York, 1991.
8. Auslander P, *From Acting to Performance; Essays in Modernism and Postmodernism*, Routledge, London-New York, 1997.
9. Barba E, *Tajna umetnost glumca*, Beograd: Institut za pozorište, film, radio i TV, 1996.
10. Barba E, *The Paper Canoe, A Guide to Theatre Anthropology*, Routledge, London, New York, 1995
11. Barba E, Savarese N, *A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer*. London i New York: Routledge, 1991, 1999
12. Barthes R, *Smrt autora*, u *Suvremene književne teorije*, Beker, Miroslav priir., Liber, Zagreb, 1986, str. 176-181.
13. Barthes R, *Od djela do teksta*, prijevod Beker M, u: Beker M, *Suvremene književne teorije*, 1986c, Zagreb, Sveučilišna naklada Liber, str. 181- 186.
14. Barthes R, *Sade/Fourier-Loyola*, Paris, 1971.
15. Batušić N, *Uvod u teatrologiju*, Zagreb, 1991.
16. Batušić N, *Povijest hrvatskoga kazališta*, Zagreb, Školska knjiga, 1978.
17. Batušić N, Blažević M, Gavella B, *Teorija glume: od materijala do ličnosti*, Zagreb, 2005.
18. Batušić N, *Hrvatska kazališna kritika (dramska)*, Zagreb, 1971.
19. Beckermann B, *Dynamics of Drama, Theory and method of analysis*, Drama Book Specialists, 1979.
20. Beker M, *Suvremene književne teorije*, Zagreb, 1986.
21. Beker M, *Semiotika književnosti*, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, 1991.
22. Berghaus G, *Happenings in Europe: Trends, Events and Leading Figures, Happenings and Other Acts*, Routledge, London – New York, 1995.

23. Blastares M, *Matije Vlastara Sintagmat, azbučni zbornik vizantijakih crkvenih i državnih zakona i pravila slovenski*, prevod vremena Dušanova, Beograd, Štampano u Državnoj štampariji, 1907.
24. Boko J, *Kazališni globus-svijet*, Vijenac 459, Kazalište, dostupno na: <http://www.matica.hr/vijenac/459/Kazali%C5%A1ni%20globus%20-%20svijet/>
25. Božić V, *Dramski lik u pozorištu danas*, Zbornik referátov z XII medzinárodnej Banskobystrickej teatrologickej konferencie v cykle DNES A TU, Divadlo v období hodnotovej krízy, Banská Bystrica, 2015, str. 313-328.
26. Braica S, *Retorikom Starih u Carstvu Znakova*, Ethnologica Dalmatica, 1998, 7(1), str. 137-152.
27. Brecht B, *Dijalektika u teatru*, Beograd Nolit, 1979.
28. Brecht B, *Gesammelte Werke*, Frankfurt, 1967, II svezak
29. Brecht B, *Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, Gesammelte Werke 17, <https://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/dramatik/brechtanm.htm>
30. Brekle H, *Semantik*, München, UTB, Fink, 1972.
31. Brook P, *Prazan prostor*, Prijevod Živković O, Beograd, Lapis, 1995.
32. Burns E, Burns T, *Sociology of Literature and Drama*, Harmondsworth, 1973.
33. Carlson M, *Kazališne teorije I*, prev. Lara Hölbling Matković, Zagreb, Hrvatski centar ITI, 1996.
34. Carlson M, *Kazališne teorije II*, prev. Lara Hölbling Matković, Zagreb, Hrvatski centar ITI, 1997.
35. Carlson M, *Kazališne teorije III*, prev. Lara Hölbling Matković, Zagreb, Hrvatski centar ITI, 1997.
36. Čehov M.A, *Glumcu: o tehnicima glume*; Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO, 2004.
37. D'Amico S, *Povijest dramskog teatra*, s talijanskog preveo Frano Čale, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1972.
38. De Marinis Marco, *La prospettiva postdrammatica: Novecento e oltre*, in "Dramma vs postdrammatico. Atti del Convegno Internazionale di Studi", Prove di drammaturgia, I, 2010.
39. De Levita, David J, *Der Begriff der Identität*, Frankfurt, 2002.
40. Demović M, *Obredna drama u srednjovjekovnim liturjijsko-glazbenim kodeksima u Hrvatskoj*, u: Srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište, Split, 1985.
41. Derrida J, *The Theater of Cruelty and the Closure of Representation*, In *Writing and Difference*, London, Routledge, 1978, p. 292–315.

42. Diderot D, *Paradoks o glumcu*; Zagreb, Zora, 1958.
43. Diderot D, *Brief über die Taubstummen*, preuzeto iz: Totzeva S, *Das theatrale Potential des dramatischen Textes*, Gunter Narr Verlag, 1995.
44. Dürrenmatt F, *Theaterprobleme*, Zürich, 1955.
45. Dupont F, *Aristotel ili Vampir zapadnog pozorišta*, Beograd, 2011.
46. Đokić Lj, *Osnovi dramaturgije*, Beograd, 1989.
47. Đuretić N, *Ka totalnom teatru*, Zagreb, 2015.
48. Đurić Miloš N, *Istorija helenske književnosti*, Beograd, 1991.
49. Eco U, *Semiotika kazališne predstave*, prijevod Krušić V, Prolog (XII), br. 44-45, 1980, str. 21-28
50. Eco U, *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 1979.
51. Ekman P, Friesen W, Ellsworth P, *Gesichtssprache*, Beč, 1974.
52. Elder O, *Tragedy and the Theory of Drama*, Detroit, 1961.
53. Fischer-Lichte E, *History of European Drama and Theatre*, London and New York, Routledge, 2002.
54. Fischer-Lichte E, *Povijest drame: Razdoblja identiteta u kazalištu od antike do danas*, Zagreb, 2010.
55. Fischer-Lichte E, *The Semiotic of Theatre*, Indiana University Press, 1992.
56. Fischer-Lichte E, *Bedeutung-Probleme einer semiotischen Hermeneutik und Ästhetik*, München, 1979.
57. Freytag G, *Die Technik des Dramas*, 1982.
58. Fuchs E, *The Death of Character: Perspectives on Theatre after Modernism*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996.
59. Gavella B, *Glumac i kazalište*; Novi Sad, Sterijino pozorje, 1967.
60. Gavella B, *Teorija glume, Od materijala do ličnosti*, Zagreb, 2005.
61. Goethe J. W, *Pravila za glumce*, Teatar & teorija 2, 1995.
62. Greimas A. J., *Aktanti, akteri i figure*, prijevod Milanja C, «Revija», XIX, 1979, br. 2, str. 61-75.
63. Grotovski J, *Ka siromašnom pozorištu*, Beograd, Izdavačko-informativni centar studenata, 1976.
64. Grotowski J, *Towards a Poor Theatre*, U: *The Grotowski Sourcebook* (ur. Lisa Wolford & Richard Schechner). Routledge, New York 1997
65. Guiraud P, *Semiologija*, Prosveta, Beograd, 1983.
66. Handke P, *Psovanje publike*, 1966.

67. Harvud R, *Istorija pozorišta*, Albatros plus, 2010.
68. Havranek B, *The Functional Differentiation of the Standard Language*. U: A Prag School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style. Selected and translated by Paul L. Garvin. Georgetown University Press, Washington, 1964, str.3-16.
69. Hawkes T, *Structuralism and Semiotics*, London, 1977.
70. Hegel G.F.W., *Estetika III*, Kultura, Beograd, 1970.
71. Hirschfeld K, *Theater im Gespräch, Ein Forum der Dramaturgie*, Munchen-Wien, 1963.
72. Honzl J, *Pohyb divadelniho znaku*, 1940.
73. Howell A, *The Analysis of Performance Art, A Guide to Its Theory and Practice*, Routledge –Taylor & Francis Group, London – New York, 2006.
74. Ibsen H, *Obnovljeni život*, Vol.9. No.4., Zagreb, Rujan 1928.
75. Ilić V, *Pozorište-Sam kraj sveta*, Pionirov Glasnik, Radio Beograd, tekst Cvetković G, 2006.
76. Jacquart E, *Le théâtre de dérision*, Pariz, 1974.
77. Jakobson R, Halle M, *Temelji jezika*, Zagreb, 1988.
78. Jevtović V, *Uzbudljivo pozorište*, Beograd,1997.
79. Jovičević A, Vujanović A, *Uvod u studije performansa*, Fabrika knjiga, Beograd, 2007.
80. Keir E, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen London-New York, 1980.
81. Kuhn T.S, *La Structure des revolutions scientifiques*, Flammarion, coll. Champs sciences, no 791
82. Kirby M, *The New Theatre. Happenings and Other Acts*, Routledge. London– New York, 1995.
83. Kirby M, *Happenings: An Introduction, Happenings and Other Acts*, Routledge, London – New York, 1995.
84. Kirby M, *Happenings-A Critical Anthology*, Dutton, New York, 1965.
85. Kaprow A, *Assemblage, Environments & Happenings*, New York, 1966.
86. Kaprow A, *Essays on The Blurring of Art and Life*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 2003.
87. Kaprow A, *Excerpts from 'Assemblage, Environments & Happenings, Happenings and Other Acts*, Routledge, London – New York, 1995.
88. Karahasan DŽ, *Zapis o glumi*, Scena, Časopis za pozorišnu umetnost, Novi Sad, broj 2-3, godina XLIV april-septembar, 2008.
89. Klaić B, *Rječnik stranih riječi*, Zagreb, 1990.

90. Kowzan T, *Littérature et spectacle dans les rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques*, Varšava, 1970.
91. Kowzan T, *Znak u kazalištu. Uvod u semiologiju kazališne umjetnosti*, Prolog XII, prevela Bekić Milena, br. 44-45, str.6-20.
92. Lang P. F, *Dissertatio de actione scenica*, prijevod Alexander Rudin, 1975.
93. Laver J, *Costume in the Theatre*, London, 1964.
94. Lazić R, *Filozofija pozorišta*, Beograd, 2004.
95. Lazić R, *Traktat o kritici*, Beograd, 2013.
96. Leach E, *Social Anthropology*, Oxford University Press, 1983.
97. Lehmann H.T, *Postdramsko kazalište*; Zagreb: Centar za dramsku umjetnost, Beograd: TKH-Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, 2004.
98. Lehmann H.T, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt, 2001.
99. Lessing G.E, *Hamburška dramaturgija*, Zagreb, 1950.
100. Lessing G.E, *Hamburgische Dramaturgie*, 1767.
101. Lotman J.M, *Struktura umjetničkog teksta*, Zagreb, 2001.
102. Lukacs G, *Forma drame*, Budapest, 1909.
103. Mađarev-Milivojević M, *Biti u pozorištu*, Beograd, 2018.
104. Matek Š. Z, *Tri sestre: monološki ili dijaloški govor?*, Zadar, Croatica et Slavica Iadertina, Vol.1 No.1. Siječanj 2006.
105. Matković M, *Dramaturški eseji*, Zagreb, 1949.
106. Medenica I, *Dramsko i postdramsko pozorište, deset godina posle*, Zbornik radova s konferencije, Fakultet dramske umetnosti, Beograd, 2011.
107. Mejerholjd V.E, *O pozorištu*, Beograd, Nolit, 1976.
108. Mejerholjd V.E, *Čista igra: osnovite na biomehaničkiot sistem vo režijata na Vsevolod Emilevič Mejerholjd*, 1998.
109. Mesarić K, *Kazalište u mijeni vjekova*, Crkva u Svijetu, Vol.11, No.1, Zagreb, 1976.
110. Metesi D. Ž, *Odnos umjetnosti i života u Pirandella*, Institut za filozofiju, Zagreb, 2008, str. 945 - 958.
111. Miočinović M, *Surovo pozorište: poreklo, eksperimenti i Artoova teza*, Novi Sad: Prometej, 1993.
112. Mobley J.P, *NTC's Dictionary of Theatre and Drama Terms*, Chicago, 1992.
113. Münz R, *Vom Wesen des Dramas: Umrise einer Theater und Dramen theorie*, Halle,1964.

114. Molinari C, *Istorija pozorišta*, Beograd: Vuk Karadžić, 1982.
115. Moravski S, *Hepening – genealogij, karakter, funkcije*, 1972.
116. Nikčević S, *Kazališna kritika ili neizbježni suputnik*, Umjetnička akademija u Osijeku, 2011.
117. Neelands J, Dobson W, *Drama and Theatre Studies at AS/A level*, Hodder & Stoughton General Division, 2005.
118. Oraić Tolić D, *Paradigme 20.stoljeća*, Avangarda i postmoderna, Zagreb, 1996.
119. Opća enciklopedija Jugoslavenskog leksikografskog zavoda Miroslav Krleža, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1981.
120. Paro G, *Kazališna kritika, Od dijaloga do šutnje*, HDDU
121. Pavis P, *Pojmovnik teatra*, Zagreb, 2004.
122. Pavis P, *Contemporary Mise en Scène: Staging Theatre Today*, Routledge, New York, 2013.
123. Pavis P, *The Intercultural Performance Reader*, London, New York, Routledge, 1996.
124. Pavlović C, *Alfierijeva Merope u Splitu 18???. godine*, Adrias zbornik radova Zavoda za znanstveni i umjetnički rad Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Splitu, No.18 Veljača 2013, str.165-182.
125. Pederin I, *Uloga njemačke književnosti u borbama starih i mladih u "Viencu," Zadar*, 2005.
126. Peričić V, *Višejezični rečnik muzičkih termina*, Beograd, SANU, 1985, II izd. SANU - Zavod za udžbenike i nastavna sredstva - Univerzitet umetnosti, 1997.
127. Petsch R, *Wesen und Formen des Dramas, Allgemeine Dramaturgie*, Halle, 1945.
128. Pfister M, *Drama, teorija i analiza*, Zagreb, 1998.
129. Pfister M, *Das Drama: Theorie und Analyse*, Fink, 2001.
130. Pirandello L, *Luigi Pirandello*, Zagreb, Školska knjiga, 2001, Humorizam (II. dio).
131. Pirandello L, *Šest lica traži autora*, Zagreb, 1997.
132. Platon, *Država*, Zagreb, 2004.
133. Pignarre R, *Povijest kazališta*, Zagreb, 1970.
134. Plutchik R, *The emotions facts, theories and a new model*, New York, 1962.
135. Popović T, *Rečnik književnih termina*, Beograd, 2010.
136. Posavac Z, *Kazalište, književnost i estetika: stoljeća hrvatske dramske*

- književnosti i kazališta*, str. 210. - 225.
137. Poschmann G, *Der nicht mehr dramatische Theatertext: aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Theatron, 1997.
 138. Prins G, *Naratóloški rečnik*, Beograd, 2011.
 139. Rapajić S, *Dramski tekstovi i njihove inscenacije*, FDU, Beograd, 2013.
 140. Riccoboni F.A, *Die Schauspielkunst*, Berlin, 1954.
 141. Richards T, *Rad sa Grotovskim na fizičkim radnjama*, Beograd, 2007.
 142. Romčević N, *Rane komedije Jovana Sterije Popovića (Laža i paralaža, Pokondirena tikva i Kir Janja)*, doktorska disertacija, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 2001.
 143. Romčević N, *Nivoi spoznaje dramskih likova i publike*; Zbornik radova fakulteta dramskih umetnosti, Beograd, 1999.
 144. Romčević N, *Analiza lika u modernoj teatrologiji*; Zbornik radova fakulteta dramskih umetnosti, Beograd, 1997.
 145. Romčević N, *Priča, zaplet, kompozicija*; Zbornik radova fakulteta dramskih umetnosti, Beograd, 2000.
 146. Romčević N, *Rane komedije Jovana Sterije Popovića*, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2004.
 147. Roose-Evans J, *Experimental Theatre from Stanislavsky to Peter Brook*, New York, Universe Books, 1984,
 148. Sabljak T, *Teatar XX. stoljeća*, Zagreb, 1971.
 149. Schechner R, *Performance Theory*, Routledge, London-New York, 1988.
 150. Schechner R, *Performance Studies, An Introduction*, Routledge, New York, London, 2006.
 151. Selenić S, *Avangardna drama*, Beograd, 1964.
 152. Senker B, *Uvod u suvremenu teatrologiju I*, Zagreb, 2010.
 153. Shakespeare W, *Hamlet*, Sarajevo, 1985.
 154. Shakespeare W, *Mletački trgovac*, Matica hrvatska, Zagreb, 1947.
 155. Shakespeare W, *Oluja*, Matica Hrvatska, Zagreb, 1951.
 156. Shipley J.T, *Dictionary of World Literature, Criticism, Forms, Technique*, 1996.
 157. Stanislavski S.K, *Moj život u umjetnosti*; Sarajevo, Narodna prosvjeta, 1955.
 158. Stanislavski S.K., *Sistem*, Beograd, Državni izdavački zavod Jugoslavije, 1945.
 159. Stanislavski S.K., *Rad glumca na sebi I, II*, Cekade, Zagreb, 1989.
 160. Skok P, *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, JAZU,

- Zagreb, 1971.
161. Suvin D, *Reflections on Happenings*, 1970, dostupno na: http://www.belgiumishappening.net/home/publications/1970-00-00_suvin_reflections
162. Suvin D, *Pristup agenskoj strukturi Krležine dramaturgije*, Forum (XX), br. 7-8, 1981, str. 64-82.
163. Szondi P, *Teorija moderne drame*, Zagreb, 2001.
164. Szondi P, *Die Zeit im Drama*, Frankfurt, 1956.
165. Thompson A.R., *The Anatomy of Drama*, Berkeley, 1946.
166. Tronski I.M, *Povijest antičke književnosti*, Zagreb, 1951.
167. Šalabalić R, *Aristofan, pesnik rata i mira*, predgovor u knjizi *Žabe*, Matica srpska, 1978.
168. Šesnić J, *Romantika kao naša sudbina*, Čemu, Vol.III No.7/8 6/1996, str. 43-48.
169. Šicel M, *Polemike o realizmu i naturalizmu u hrvatskoj književnosti*, Zagreb, str. 5 - 17.
170. Šimundža D, *Drama evropske misli ili misao nove drame*, Crkva u svijetu, Vol.11 No.2 Lipanj 1976.
171. Škiljan D, *Pogled u lingvistku*, Zagreb, 1980.
172. Škiljan D, *Aktualnost grčkog teatra nekad i sad*, Zagreb, 1973.
173. Škiljan D, *U pozadini znaka*, Školska knjiga Zagreb, 1985.
174. Škarić I, *Fonetika hrvatskoga književnog jezika*, U: Babić S, Brozović D, Moguš M, Pavešić S, Škarić I, Težak S, *Povijesni pregled, glasovi i oblici hrvatskoga književnog jezika*, Zagreb: HAZU – Globus nakladni zavod, 1991.
175. Šuvaković M, *Konceptualna umetnost*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine – Kulturni centar Novog Sada, 2007.
176. Šuvaković M, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, 2005.
177. Švacov V, *Temelji dramaturgije*, Zagreb, Školska knjiga, 1976.
178. Totzeva S, *Das theatrale Potential des dramatischen Textes*, Gunter Narr Verlag, 1995.
179. Ubersfeld A, *Čitanje kazališta 2*, 1981.
180. Ubersfeld A, *Čitanje pozorišta*, Beograd, 1982.
181. Ubersfeld A, *Škola za gledatelja*, IV Glumčev rad, 1981.
182. Vanden Heuvel M, *Performing Drama/Dramatizing Performance – Alternative Theatre and Dramatic Text, (Theater: Theory/Text/Performance)*, University of

- Michigan Press, 1993.
183. Veltrusky J, *Človek a predmet na divadle*, 1940.
184. Vuletić B, *Lingvistika govora*, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, FF press, Zagreb, 2007.
185. Vujaklija M, *Leksikon stranih reči i izraza*, Prosveta Beograd, 1980.
186. Zaib S, Mashori G.M, *Five Codes of Barthes in Shahraz 's Story A Pair of Jeans: A Post-Structural Analysis*, ELF Annual Research Journal 16, 2014, p.171-184.
187. Zdravković M, *Pozorišni rečnik*, Beograd: Zavod za udžbenike, 2013.
188. Zuppa V, *Subjekt kao gost*, Zagreb, 2014.
189. Žigo I.R, *Recepcija sovjetskoga teatra u riječkoj kazališnoj povijesti*, Rijeka, 2012, str. 445 - 458.
190. Žunec O, *Mimesis-Grčko iskustvo svijeta i umjetnosti do Platona*, Zagreb, 1988.

Web stranice

- http://www.belgiumishappening.net/home/publications/1970-00-0_0_suvin_reflections
- <http://hrvatski.enacademic.com/101612>
- <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=6673>
- http://hjp.novi-liber.hr/index.php?show=search_by_id&id=ffZmXBI%3D
- http://www.promacedonia.org/skok/skok_etimologijki_rjecnik_srpskoga_jezika.pdf
- <http://www.hrleksikon.info/definicija/kazaliste.html>
- <http://www.hrleksikon.info/definicija/teatar.html>
- <http://hrcak.srce.hr/119911?lang=hr>
- <http://www.ffzg.unizg.hr/klafil/dokuwiki/lib/exe/fetch.php/tronski.pdf>
- <https://archive.org/stream/matijevlastaras00novagoog#page/n314/mode/2up>
- <https://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/dramatik/brechtanm.htm>
- http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=elhjWhA%3D
- http://www.arhivja.org.rs/images/pozoriste_u_jagodini.pdf
- <http://www.hddu.hr/media/1915/02-tema.pdf>
- <http://www.matica.hr/vijenac/459/Kazali%C5%A1ni%20globus%20-%20svijet>
- <https://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/dramatik/brechtanm.htm>
- http://users.libero.it/~rrech/pirandello_2.html
- <https://rosswolfe.files.wordpress.com/2015/04/roland-barthes-sade-fourier-loyola1.pdf>
- http://www.academia.edu/9223059/Richard_Schechner_-_Performance_Theory
- http://abs.kafkas.edu.tr/upload/225/ebooksclub_org__History_of_European_Drama_and_Theatre.pdf
- <http://enciklopedija.lzmk.hr/clanak.aspx?id=14034>

- <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=25048>
- http://www.belgiumishappening.net/home/publications/1970-00-00_suvin_reflections
- https:
[//www.google.hr/search?q=Gina+Pane:+A+Hot+Afternoon&biw=931&bih=585&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiwy9iusqrLAhVD4XIKHZbaDIcQ_AUIBigB#imgrc=LeLp7dgwK402sM%3A](http://www.google.hr/search?q=Gina+Pane:+A+Hot+Afternoon&biw=931&bih=585&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiwy9iusqrLAhVD4XIKHZbaDIcQ_AUIBigB#imgrc=LeLp7dgwK402sM%3A)
- <http://broadway1602.com/artist/gina-pane/>
- <http://socks-studio.com/2014/09/01/klaus-rinke-time-space-body-transformations/>
- <http://www.vdb.org/titles/mitchells-death>
- <http://thewoostergroup.org/twg/twg.php?history>
- <http://radiostudent.si/kultura/teritorij-teatra/krvavi-rituali-hermanna-nitscha>
- http://pomarts.com/project-laurie_anderson/index.html
- <http://www.hddu.hr/media/1915/02-tema.pdf>

Изјава о ауторству

Потписани-а: Мр Ванда Божић

број индекса: _____

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

„ГЛУМА У ДРАМСКОМ И ГЛУМА У ПОСТДРАМСКОМ ТЕАТРУ“

резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,

- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 28.06.2018. године



/Ванда Божић/

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора: Мр Ванда Божић

број индекса: _____

Докторски студијски програм: _____

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта:

„ГЛУМА У ДРАМСКОМ И ГЛУМА У ПОСТДРАМСКОМ ТЕАТРУ“

Ментор: Проф. др Небојша Ромчевић

Коментор: _____

Потписани (име и презиме аутора): Мр Ванда Божић

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

У Београду, 28.06.2018. године

Потпис докторанда



/Ванда Божић/

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

„ГЛУМА У ДРАМСКОМ И ГЛУМА У ПОСТДРАМСКОМ ТЕАТРУ“

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 28.06.2018. године

Потпис докторанда



/Ванда Божич/