Antonin Artaud: Kazalište okrutnosti

Radetić, Katarina

Master's thesis / Diplomski rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of dramatic art / Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:205:114871

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

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

Repository / Repozitorij:

Repository of Academy of Dramatic Art







SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

Studij filmske i televizijske režije
Usmjerenje dokumentarni film

ANTONIN ARTAUD: KAZALIŠTE OKRUTNOSTI
Artaudove ideje danas – jedan slučaj:
Mister A. A. i Queen B.

Zagreb
2018.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

KATARINA RADETIĆ

ANTOIN ARTAUD: KAZALIŠTE OKRUTNOSTI

Artaudove ideje danas – jedan slučaj:
Mister A. A. i Queen B.

Mentor: dr. sc. Dubravka Crnojević – Carić, doc.
Studentica: Katarina Radetić

ZAGREB

2018.

KLJUČNE RIJEČI:

kazalište okrutnosti, kazalište, Antonin Artaud, jezik, umjetnost, spektakl, simbol, Beyonce, uloga, identitet

KEY WORDS:

Theatre of cruelty, theatre, Antonin Artaud, language, art, spectacle, symbol, Beyonce, a role, identity

SAŽETAK

Antonin Artaud bio je i ostao jedna od najutjecajnijih figura francuskog kazališta dvadesetog stoljeća. Kroz svoju ideju kazališta okrutnosti rušio je paradigmu tadašnjeg kazališta, želio mu je dati novu funkciju unutar društva.

Danas, Beyonce kao dio društva spektakla čini isto. Koliko god se različitima činili na prvi pogled, oboje donose revoluciju unutar medija u kojem djeluju. Podrivaju paradigmu unutar koje djeluju. Artaud i Beyonce, unatoč velikim razlikama, biraju slična sredstva kojima stvaraju umjetnost i ostavljaju utiske u vremenu.

SUMMARY

Antonin Artaud was and remains till this day one of the fundamental figures of the twentieth century French theatre. Trough his idea of the theatre of cruelty he broke trough the paradigme of the theatre at the time, he wanted to give it a new role in society.

Today, Beyonce is doing the same being a part of the society of spectacle. As different as they may seem at first glimpse, both of them are bringing revolution to the media they take part in. They are depriving the paradigme inside of which they operate. Artaud and Beyonce, despite big differences, choose similar means to create art and leave their marks in the fabric of time.

SADRŽAJ:

Sažetak

1. Uvod……..1.

2. Poglavlje I : Kazalište okrutnosti i spektakl: Artaud i Beyonce……..….3.
   2.1. Antonin Artaud……..3.
   2.2. Beyonce……5.
   2.3. Artaud i Beyonce……...6.

3. Poglavlje II: Misticizam, znakovi, simboli, kazalište i kultura…….9.
   3.1. Artaud, kazalište kao duhovni obred, obred pročišćenja……...9.
   3.2. Balijsko kazalište kao inspiracija……..…….....10.
   3.3. Beyonceina uloga „osnaživačice“ u afroameričkoj kulturi ….…….12.
   3.4. Važnost društvene podjele uloga i samoprikazivanje……...15.
   3.5. Beyonce i skrivena značenja imena i naslova……...18.
   3.6. Kazalište i kriza, ozdravljenje kroz umjetnost……..20.

4. Poglavlje III: Ideja kazališta okrutnosti i suvremeno doba……...23
   4.1. *Mrs. Carter world tour* i „pravila“ kazališta okrutnosti…….……...23.
   4.2. Mantra – repetitivnost koja budi uspomene……..31.
   4.3. Dahom do sjedinjenja s publikom…….32.
   4.4. Izvedba i „afektivni atletizam“……..34.
   4.5. Kazalište okrutnosti i svijet spektakla……...34.
   4.6. Komunikacija, jezik, govor, glas, krik……..38.

5. Zaključak……...43.

6. Literatura……46.

7. Filmografija……...47.

8. Glazbeni spotovi……48.

9. Promotivna videa za turneje……..48.

10. Snimke izvedbi……..48.

11. Snimka Adelinog govora na dodjeli nagrade Grammy 2017. godine……48.

1. UVOD

Antonin Artaud u svoje je vrijeme bio vrlo poznat i kao glumac i kao redatelj, pisac, teoretičar, no i kao osoba koja je živjela s druge strane norme. Međutim, držim kako on do danas ostaje jedan od najbistrijih umova teorije glume i kazališta, mada su njegove ideje o kazalištu i njegovoj biti bile prezrene u vrijeme kada su iznesene. Njegove predstave ne uspijevaju te za njega kazalište ostaje zauvijek zapleteno u vrtloge spisa i jezika koji dovodi u pitanje. Cijeloga života teži dokazati kako umjetnost može promijeniti svijet, i kako on, kada je riječ o kazalištu, ima recept za to.

Artaud teži pronaći način na koji će kazalište govoriti potpunu istinu i natjerati gledatelja da padne u trans te osjeća važnost i veličinu onoga što predstava manifestira. Artaud želi da kazalište istinito govori o ljudskom stanju. Artaud je bio glumac koji nije nikada mario za novac niti za slavu, mada mu je bila otvorena ta mogućnost. Naime, bavio se filmom i u tom je području svog rada bio cijenjen. Međutim, Artaud doživljava svoj životni poziv drugačije i trajno mu se predaje.

Artaud je bio radoholičar, osoba koja ne zna u kojem trenutku treba stati. Sjedeći pred kraj života u umobolnici, pisao je pisma i spise, od kojih se za mnoge kaže da su ih drugi pacijenti motali u cigarete i popušili. Također ga je potraga za metafizičkim, koju je toliko žarko želio donijeti na pozornicu, gurala u ruke religije i misticizma.

Kada se govori o Artaudu i kada se propituje koliko su njegove ideje danas relevantne i moderne, mnogi zaključuju kako je riječ o genijalcu, premda je mnoge godine života proveo u umobolnicama. Možemo zaključiti kako je riječ o osobi u kojoj žive suprotnosti, pogotovo ukoliko se fokusiramo na njegovu konstantnu kritiku jezika. S jedne strane on neumorno piše i stalno se dopisuje s velikanima, stalno tiska i objavljuje vlastite radove. S druge pak strane, on paradoksalno, zabranjuje dominaciju riječima u kazalištu, osim možda u ulozi mantre.

Taj umjetnik traži da kazalište sebe ovije velom mistike birajući pažljivo sredstva kojima će progovoriti kako bi stvorio dojam koji će gledatelja uvesti u proživljavanje emocija, umjesto u puko praćenje događaja na sceni. Artaud piše o upotrebi svijetla, lutki, maski, o pomicanju granica pozornice kao takve. Artaud je, paradoksalno, pokušavajući dotaknuti „čisto kazalište“, i ne mareći za novac, utjecao i na značajne uradke koji pripadaju žanru spektakla. Začudno je u

kojoj mjeri današnje društvo, koje najviše mari za novac i slavu, profitira od ideja i nastojanja genijalca 20.-og stoljeća.

Naime, smatram kako se najvažnije značajke Artaudova kazališta mogu prepoznati u koncertima velikih svjetskih zvijezda. Kako bih potkrijepila tezu da, unatoč bitnim razlikama, kazalište okrutnosti i spektakl kao forma imaju svoje dodirne točke, okrenuti ću se planetarno popularnoj pjevačici Beyonce.

Iako je Beyonceina karijera počela u kasnim devedesetim godinama prošlog stoljeća[1], osvrnut ću se na njezinu karijeru tek od 2013. godine. Razlog tomu jest njezina karijera koja se u tom razdoblju počela znatno mijenjati, te se Beyonce, osim u zvijezdu, počela pretvarati u legendu.

U ovom ću radu posebnu važnost dati njezinoj *Mrs. Carter World tour* turneji, jer sam i sama bila na koncertu.

[1] https://www.britannica.com/biography/Beyonce, posjećeno 02.09.2018.

2.Kazalište okrutnosti i spektakl: Artaud i Beyonce

2.1. ANTONIN ARTAUD

Priča o kazalištu okrutnosti zaintrigirala me prvog puta kada sam za nju čula na predavanju. Temeljna ideja, zbog koje sam se odlučila za pisanje ovog rada jest ideja koja se skriva iza riječi „okrutnost“. Značenje koje stoji iza riječi „okrutnost“ u Artaudovom kazalištu ne govori o fizičkoj okrutnosti već o onoj okrutnosti koja je potrebna kako bi se ljudima, publici, otvorile oči. Okrutnost označava postupak kojim bi se kazalište trebalo koristiti kako bi kod publike uništilo lažnu stvarnost u kojoj živi, te kako bi im pokazalo istinu svijeta koji ih okružuje. No, kazalište okrutnosti podrazumijeva i stav koji zagovara da glumci trebaju biti dovoljno snažni kako bi se nosili i sa neugodnim emocijama koje izranjaju. Artaud piše o „afektivnom atletizmu“ koji vidi glumca kao „atletu srca“ (Artaud, 2000:120).

Artaud o kazalištu govori kao o skupnom čišćenju čireva, kao o nečemu što ima snagu spasiti svijet jer će senzibilizirati društvo. Isto tako, govori o nemoći jezika i dijaloga, kako u životu tako i na pozornici. Budući da je jezik kao takav manjkav, Artaud piše o osmišljanju novog „jezika“ kojim će izvođači i autori komunicirati s publikom (Artaud, 2000:29).[2]

Smatram da je Antonina Artauda prije svega važno predstaviti kao osobu, jer su njegov život i interesi usko povezani s idejom kazališta okrutnosti. Upravo je ta ideja ono što ću analizirati i razlagati tijekom ovog rada.

Krenimo od Artaudove biografije koju je napisao Grubišić: „Ako se i kod jednog pisca pri proučavanju djela ne smije ni jednog časka iz vida gubiti čovjek, stvaratelj tog djela, onda je to slučaj s Antoninom Artaudom. On je zapravo najveći dio svog djela i posvetio 'slučaju Artaud'. Često je na razne načine govorio o tomu kako se nada da će biti prihvaćen kao autentičan življenik, a još je češće naglašavao da bi, umjesto u smrt, htio potonuti u potpuni nebitak, prijeći potpuno na drugu stranu ništavila.“[3] – to su riječi kojima Vinko Grubišić započinje Artaudovu biografiju. Grubišić naglašava kako je bitno vidjeti Antonina Artauda kao osobu a da bi se moglo razumjeti odakle dolaze njegove nekonvencionalne ideje i nastojanja, njegovo autodestruktivno

[2] „Čini se da se neki, kako moralni tako i društveni gnojni čir, kugom kolektivno čisti. A poput kuge, kazalište je stvoreno da bismo skupno ispraznili čireve.“, Artaud (2000:29)

[3] Grubišić, Vinko (2000.), “Artaud”, Hrvatski centar ITI-UNESCO. Zagreb: str. 9.

ponašanje, koje - kako sam Artaud tvrdi - dolazi tek iz želje za istinitošću i uskrsnućem kazališne umjetnosti. Artaud je cijeli život proveo u potrazi za „potpunom istinom“, a da bi ono što je otkrio kao sredstvo za izražavanje „potpune istine“, bilo neshvaćeno i neprihvaćeno.

Iz Grubišićeve biografije nadalje saznajemo: „Antoion Artaud rođen je u Marseilleu 04.09.1896. godine i gotovo je od samog početka vodio život 'neshvaćenog umjetnika'. Umire mu nekoliko braće i sestara. Djeca su mu umirala u ranoj dobi i od nepoznatih uzroka. Kad je Antonin imao devet godina, sestra Germaine umire u dobi od samo nekoliko mjeseci. Prema svjedočanstvima njegovih bliskih, ta je smrt ostavila duboke ožiljke na Artaudovoj duši. Sasvim pri koncu života napisat će da je jednom udavio tri djevojke…pa dodaje kako je udavio Germaine kad joj je bilo sedam mjeseci. Kod svakog bi se pisca postavljalo pitanje o prodorima iz podsvijesti, ali Artaudu je prejaka riječ tako svojstvena da se jedva dovodi u odnose s 'osjećajem krivnje'.“[4]

Grubišić također napominje: „U jednom pismu H. Parisotu, Artaud će napomenuti kako su ga u Marsellieu dva tipa napala 'ispred protestantske crkve' i da ga je jedan ubo nožem u leđa. Artaud je bio uvjeren da je to bila urota protiv njegovih proročanskih moći. Je li to izmišljen ili stvaran slučaj? Mnogi smatrahu da to i nije kod Artauda toliko važno, jer je njegov život satkan od njegovih vlastitih misli ili imaginarnih doživljaja. Nije to ni u kojem slučaju mitomanija, jer mitomanija nikada ne postaje dio somatske boli, a na Artaudovu patnju taj je 'ubod nožem' sigurno imao svoj učinak.“[5]

Artaud je bio vrlo bolježljiv te je velike količine vremena provodio u bolnicama i mentalnim ustanovama, patio od nesnosnih glavobolja i „živčanih smetnji“, također je izbačen iz vojske za vrijeme trajanja vojnog roka, a sve zbog zdravstvenih tegoba. (Grubišić, Artaud: str. 11 i 12.)

Godine 1926. godine Artaud skupa s Rogerom Vitracom i Robertom Aronom, osniva *Kazalište Alfred Jarry*, svoj prvi pokušaj da dođe do „potpune istine“ putem kazališta (Grubišić, 2000:91).

[4] Grubišić, str. 12
[5] Isto, str. 11-12

Grubišić piše: "*Kazalište Jarry* stvoreno je u reakciji protiv kazališta, stvoreno je da vrati kazalištu onu totalnu slobodu koja postoji u glazbi, u poeziji ili slikarstvu, da vrati sve ono zanimljivo čega je kazalište do sada bilo lišeno."[6]

Nadalje Grubišić iznosi: „To kazalište - koje se obraćalo svima onima 'koji u kazalištu ne gledaju svrhu nego sredstvo' – ugasilo se samo od sebe."[7] Ugasilo se zbog nedostataka sredstava.

Početkom tridesetih godina Artaud doživljava uspjeh u kinematografiji no, time nije zadovoljan – on se želi baviti kazalištem. To je vrijeme Artaudovih najzrelijih ideja o kazališnoj obnovi, kako u Francuskoj tako i u Europi općenito. Objavljuje desetak eseja koje kasnije sakuplja u knjigu *Kazalište i njegov dvojnik* (Grubišić, 2000: 105).

Čitajući knjige koje će mi biti referentne točke za pisanje ovog rada, asocijacije su me vukle prema društvu spektakla. Ideje koje Artaud iznosi o kazalištu okrutnosti činile su mi se donekle sličnima načinu na koji funkcioniraju koncerti i karijere velikih glazbenih zvijezda. Iako tu tezu ne podržavaju autori svih članaka koje sam čitala i iako se neki elementi odupiru tezi koju želim propitati, ipak sam pronalazila sve više dodirnih točaka između dvije, naizgled, potpuno oprečne paradigme. Iz tog razloga i moja se tema širila te neću govoriti isključivo o Artaudovom kazalištu okrutnosti, već ću ga nastojati usporediti s karijerom i izvedbama pjevačice Beyonce koja će na taj način, u ovom radu, služiti kao primjer koji govori o fenomenima što su povezani uz "svijet spektakla".

2.2. BEYONCE

Preko stranice *Encyclopaedia Britannica* saznajemo da je Beyonce Giselle Knowles rođena 04.09.1981. godine u gradu Houstonu u saveznoj državi Teksas. Američka kantautorica i glumica karijeru je započela kasnih devedesetih godina prošlog stoljeća pjevajući u grupi *Destiny's child* te je potom izgradila uspješnu solo karijeru.[8]

Prvo je važno postaviti pitanje igra li Beyonce za javnost samo ulogu ili svoju karijeru vodi tako da svojim pjesmama, spotovima i nastupima, piše i riše vlastitu biografiju? Je li karijera koju gradi od 2013. godine tek umjetnički i marketinški dobro osmišljena predstava ili je ona

[6] Grubišić, str. 92
[7] Isto, str. 94
[8] https://www.britannica.com/biography/Beyonce, posjećeno 10.09.2018.

umjetnica koja vlastita iskustva pretače u svoja djela? S tim u vezi pozivam se na stav Crnojević – Carić koja u knjizi *Gluma i identitet* piše kako glumac često pokazuje mnoštvu kakav je kad je sam u svojoj intimi: „Glumac, pak, često čini upravo suprotno – pokazuje mnoštvu kakav je kada je sam, razotkriva se u svojoj nagosti, pokazuje kakav je kad je u intimnoj, privatnoj situaciji.“[9]

Kao svjedočanstvo Beyonceinoj autobiografskoj nakani krećemo od povezivanja datuma vjenčanja s prvim albumom koji izlazi odmah potom. Beyonce se udaje 04.04.2008. godine te prvi album snimljen nakon svojeg vjenčanja naziva „4“. Razlog za ljubav prema broju 4 polazi iz činjenice da su i ona i njezin suprug rođeni četvrtog dana u mjesecu. Budući da je ovo poglavlje posvećeno usporedbi Artaudovog kazališta okrutnosti i Beyonceine karijere, a samim time djelomično i simbolima koji posjeduju iznimnu snagu, držim kako nije na odmet spomenuti kako su oboje rođeni četvrtog rujna, te je Artaud i preminuo četvrtog dana u mjesecu.

Nadalje, Beyonceina turneja *Mrs. Carter World Tour* povezana je s njezinim brakom, što stoji u samom nazivu. To je turneja koja je kao prva osmišljena nakon njezinog vjenčanja i rođenja njezinog prvog djeteta. Svoju prvu trudnoću objavila je tijekom nastupa na VMA-sima[10] 2016. godine, otvarajući dio svog kostima i masirajući svoj poveći trbuh na kraju točke.

Prije no što u potpunosti skrenemo na uspoređivanje turneje *Mrs. Carter World Tour* i Artaudovih „kriterija“ za kazalište okrutnosti, kratko ću se osvrnuti na Beyonceinu karijeru u zadnjih pet godina a kako bih dočarala Beyoncienu glazbenu evoluciju: od kantautorice popularne glazbe, pa do stvaranja glazbe koja se ne može nazvati drugačije no intimnom i autobiografskom.

2.3.ARTAUD I BEYONCE

Kada sam počela čitati o Artaudu, ali i njegovu knjigu *Kazalište i njegov dvojnik*, odmah se pojavila asocijacija na Beyoncein koncert na kojemu sam bila. Vrlo sam jasno vidjela uprizorene elemente o kojima Artaud piše kada govori o kazalištu okrutnosti. Navedeno je bilo vidljivo u ovom Beyonceinu nastupu, no i šire u njezinoj karijeri.

Artaudove temeljne teze jasno se daju prepoznati u Beyonceinoj izvedbi na turneji *Mrs. Carter world tour*, što ću u daljnjem tekstu pokušati obrazložiti.

[9] Crnojević – Carić, str. 181
[10] VMA's – *Video Music Awards* – nagrade za glazbene spotove, dodjela se održava jednom godišnje

Prvi od razloga zbog kojeg uspoređujem Beyonce i Artauda je taj što Artaud na pozornici želi vidjeti simbole, želi priče o apstraktnim a svakidašnjim temama, koje se često riječima ne da opisati. Budući da mu riječi neće biti od velike pomoći kod kreiranja predstava i atmosfere koju želi stvoriti, on shvaća da su mu jedina opcija simboli. Kao svojevrsne simbole, Artaud na pozornicu želi staviti velike lutke, ima namjeru koristiti riječi koje se ponavljaju a kostime tretira kao hijeroglife. Za dekor kaže da je nepotreban, jer samo „zatrpava" pozornicu i odvlači pozornost od radnje. Sve što je na pozornici za vrijeme izvedbe mora biti dijelom izvedbe te samim time sve dobiva i funkciju simbola.

Beyonce se i sama jako dobro snalazi, baratajući simbolima. Od trenutka kada više ne daje intervjue, već samo održava nastupe i preko društvenih medija komunicira s javnošću i fanovima, Beyonce sebe prezentira kao lik. Ona odnedavno svoje koncerte započinje odjevena kao egipatska kraljica Nefertiti. Držim kako je važno u ovom trenutku napisati nekoliko rečenica o Nefretiti: Prema *Ecyclopaediji Britannici*, Nefertiti je bila smatrana živom božicom plodnosti, što se vidi prema načinu na koji su je prikazivali – sa širokim bokovima i naglašenim oblinama.[11] Beyonce se prvi put kao božica plodnosti Nefertiti pojavila u doba poodmakle trudnoće s blizancima, na dodijeli nagrade *Grammy*[12] 2017. godine. Na sebi nosi zlatno prozirnu opravu s dubokim dekolteom koji naglašava od mlijeka nabrekle grudi, dok joj ostatak haljine ide uz tijelo. Izvedba započinje video projekcijama koje se vrte iza i oko Beyonce, stavljajući je u poziciju Majke. Cijelo to vrijeme ona stoji, rukama naglašavajući svoj trbuh. Također, dio su izvedbe i video projekcije u kojima se pojavljuje Beyonce u stiliziranim gaćicama i grudnjaku a cijeli joj je veliki trbuh obnažen. Predstavila ju je njezina majka. Uvod u izvedbu se u cijelosti vrti oko fenomena rođenja i majčinstva. Ne smije se preskočiti činjenica da kao Qeen Bey na glavi nosi krunu. U posljednje se vrijeme na većini svojih fotografija pojavljuje s ukrasom koji simbolizira krunu.

Beyonciena Nefretiti podsjeća na Aurtaudovo pisanje o snazi i moći antike, mitova i legendi.

Nakon što smo riječi zamijenili simbolima, vrijeme je da se osvrnem i na riječi kao takve. Artaud tvrdi kako izgovorenoj riječi bježi značenje. On zagovara osmišljanje novog kazališnog

[11] https://www.britannica.com/biography/Nefertiti, posjećeno 10.09.2018.

[12] Grammy je jedina nagrada kojim glazbeni suvremenici slave jedni druge te je najviše moguće ostvarenje u glazbenoj industriji

jezika, govoreći kako je: „Kazalište prostor koji treba ispuniti.“[13] Novi jezik kazališta treba biti prostoran i vizualan. Pozornica je smještena u prostoru te i sama označava prostor na kojemu se odvija izvedba – stoga kazališni jezik treba biti prostoran. Vizualan treba biti kako bi mogao simbolima zamijeniti riječi.

Beyonce se malo služi govorom na pozornici. Možda je jedan od razloga taj što je, kao globalno poznata zvijezda, svjesna toga kako ne govore svi engleski te joj odabir jezika ne smije biti barijerom tijekom izvedbi, no – držim kako su njezini razlozi kompleksnije prirode. Osim toga, Beyonce također stvara novi jezik na kojeg snažno utječe osmišljavanje vizualnih i prostornih efekata. Izgled pozornice uvijek je osmišljen pomoću raznobojnih svjetala, pa tako i pomičnih reflektora kao i pomičnih ekrana na kojima se vrte video projekcije. O tome da cijela pozornica sudjeluje u izvedbi, govori i činjenica da i bend i back–vokali ponekad silaze sa svojih pozicija i sudjeluju u koreografiji. Veliki dio izvedbe pjesme „*I care*“, pjevačica provodi uz gitaristicu kojoj iz vrha i dna gitare šiklja pirotehnika.

Tretman prostora, odnosno izgradnja i upotreba pozornice, jedna je od ključnih stvari koja istovremeno povezuje i razdvaja Artauda i Beyonce. Naime, Artaud se zalaže za potpuni nestanak pozornice govoreći: „Dvoranu će zatvoriti četiri zida, bez ikakvih ukrasa, a publika će sjediti u sredini dvorane na pomičnim sjedalicama što će joj omogućiti da slijedi predstavu koja se oko nje odvija. Zaista, odsutnost pozornice u uobičajenom smislu riječi potaknut će radnju da se odvija u sva četiri kuta dvorane.“[14]

Mada je Beyonce uvijek na istaknutoj pozornici, ona se očito slaže s Artaudoovim stavovima u pogledu poigravanja oblicima i veličinama. Osim toga zanimljiv je (a u mnogom i podudaran s Artaudovim gledištem) njezin stav koji se tiče tretiranja pozicije publike u odnosu na pozornicu.

Beyonce je 2013. godine, za vrijeme trajanja poluvremena američkog *Super Bowla* [15], održala trinaestominutni koncert u kojem je publika bila pozvana na teren oko pozornice. Pozornica je bila omeđena tlocrtom Beyonceinog profila. Njezin je profil iz mraka izašao ocrtan visokim plamenovima narančaste vatre. Vatra se ugasila, te su točke koje su osvjetljavale

[13] Artaud, str.99
[14] Artaud, str. 90
[15] *Encyclopaedia Britannica Super Bowl* opisuje kao neslužbeni američki praznik: prvenstvo najboljih klubova američkog nogometa

pozornicu mijenjale boju. Dio publike stao je u prostor omeđen profilom Beyonceinog lica i kose. Tlo pozornice služilo je kao ekran te se iz visokih loža moglo vidjeti kako neke koreografije prati video-projekcija. Pred sam kraj, svjetleća je tkanina, vijoreći oko pozornice u obliku profila Beyonceiong lica, služila kao njezina kosa.

Na *Mrs. Carter World Tour* pozornica se sastojala od dva dijela: onog „glavnog" i otoka usred publike. Na otok je „letjela" na sajlama, preko glava publike. Otok je služio i tomu kako bi je i publika iz zadnjih redova vidjela iz blizine. Naime, Beyonce često ruši jasne i čvrste granice između publike i sebe kao izvođačice. Ona nerijetko svoje koncerte započinje prolazeći kroz publiku do pozornice.

3. MISTICIZAM, ZNAKOVI, SIMBOLI, KAZALIŠTE I KULTURA

3.1. ARTAUD, KAZALIŠTE KAO DUHOVNI OBRED, OBRED PROČIŠĆENJA

Iako Artaud sebe deklarira kao ateista, cijelog je života govorio o Bogu, kabali i imao je snažnu želju otići na Tibet, ali je tražio uporište i u kršćanstvu. Dr. G. Ferdiere napominje da je u *Rodezu,* umobolnici gdje je dočekao kraj života, Artaud danomice „mijenjao vjerska uvjerenja" pa tako bolnički duhovnik nije nikada znao kako mu pristupiti. Nakon zanimljivih teoloških razgovora, Artaud je znao naglo početi nagovarati duhovnika da se „namaškara kao woodo svećenik", jer da inače jer nije imao nikakvih vanjskih znakova. Artaudu se, naime, bolnički svećenik činio bezbojan i obeznakovljen. Kao mag – po Artaudovu mnijenju – morao je biti drugačije obučen i imati iscrtane znakove po licu (Grubišić, 2000:41). Znači li to da je Artaud i u religiji tražio kazalište, kada već znamo da je svakako bilo obrnuto?

Grubišić nadalje navodi: „Pisalo se također o Nietzscheu i Artaudu, dakako o sličnostima iako bi se o različitostima dalo mnogo više toga reći. Artaud ne zazivlje čovjeka da se približi samome sebi kako bi zauzeo mjesto 'pokojnog Boga', nego da bude potpun gubitkom organa, ne težnjom za ništavilom nego za potpunim nebitkom. Istina, kao što Nietzsche nalazi čvrsto uporište za svojeg Zarathustru u planinama Pamira, tako i Artaud u planinama Sierra Tarahumaras sudjeluje u čudnom obožanstvenju čovjeka. Ali Heliobag nije Zarathustra. Još je manje 'sprematično predstavljanja Povijesti'. On je transvestit, on je sva svoja dvojnost. Na

planinama u kojima žive pripadnici Tarahumara u čudnim Indijanskim obredima Artaud nazire - iako časovito - Krista i njegov križ. I nakon povratka iz dalekih meksikanskih putara traži štap Sv. Patrika.“[16]

3.2.BALIJSKO KAZALIŠTE KAO INSPIRACIJA

Artaudova ideja kazališta okrutnosti inspirirana je najviše misticizmom te istočnjačkom filozofijom i pogledom na svijet, kao i Balijskim kazalištem. Artaud smatra kako Balinjani imaju „tajnu formu“ koja vodi do „čistog kazališta“ te se na toj temi moramo duže zadržati.

Prema riječima samoga Artauda, u Balijskom kazalištu postoji nešto duhovno te je i to možda razlog zašto se on toliko veže za Balijsko kazalište: „Postoji nešto u tim predstavama, poput ove Balijskog kazališta, što potiskuje zabavnost, tu beskorisnu namještenu stranu predstave, zabavu za jednu večer što je značajno za nas u našem kazalištu. Te su predstave skrojene od pravog materijala, punog života, od potpune stvarnosti. “[17]

Nadalje, Artaud Balijsko kazalište uzdiže kao vjerski obred, hvali njegova uspješna sredstva koja leže u bogatoj gestikulaciji, što pak omogućuje publici shvatiti točno kojoj misli one teže. Artaud smatra kako Balijsko kazalište raspolaže sredstvima koja ljudima pomažu da se riješe „zlih duhova“, te drži kako Balijsko kazalište izbacuje pisca u korist redatelja. Redatelj, naime, ima „moći voditelja tajnih obreda.“

Artaud, dalje, zavidi Balinjanima: „Drama se ne razvija između osjećaja nego između stanja duha, a ta su stanja okoštala i svedena na pokrete – sheme. Sve u svemu, Balinjani ostvaruju – i to krajnjom strogošću – ideju 'čistog kazališta', gdje svako poimanje kao i ostvarenje, ne vrijedi i nema svrhe osim onoliko koliko je u svojem stupnju objektivizacije *na pozornici*. Oni pobjedonosno pokazuju apsolutnu nadmoć redatelja čiji stvaralački potencijal *odstranjuje* riječi. Teme su nejasne, apstraktne, iznimno općenite.“ [18]

Artaud govori o temama koje „silaze s pozornice“: „One su takve, u tolikoj su mjeri objektivna materijalizacija da ih više ne možemo zamišljati, ma koliko god to produbljivali, izvan te čvrste perspektive, izvan pozornicom zatvorena i omeđena prostora. Ta nam predstava

[16] Grubišić, str. 44
[17] Artaud, Antonin (2000.), *Kazalište i njegov dvojnik* , Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb, str 56.-57.
[18] Isto, str. 50.

pruža draž sastavljenu od čistih scenskih slika za čije je razumijevanje, čini se, pronađen čitav novi jezik. Ta ideja o 'čistom kazalištu' u nas je samo teorijska, njoj nikada nitko nije ni pokušao pridati ni najmanje stvarnosti, a Balijsko kazalište nam u tom pogledu predlaže zadivljujuće ostvarenje time što ukida svaku mogućnost pomaganja riječima u razjašnjenju najapstraktnijih tema te što pronalazi jezik pokreta; stvorenih kako bi se razvijali u prostoru, izvan kojega ne mogu ni imati smisla.“[19]

Artaud nadalje kaže: „Jednom riječju postaviti to pitanje o intelektualnoj učinkovitosti izraza koji bi se služio objektivnim oblicima, o intelektualnoj učinkovitosti jezika koji se služio samo oblicima, ili šumom, ili pokretom, što bi značilo postavljanje pitanja o djelotvornosti same umjetnosti. Ako smo došli dotle da umjetnosti dodjeljujemo tek vrijednost ukrasa i zabave te da je prisiljavamo da bude u izrazito formalnoj uporabi oblika u usklađivanju stanovitih vanjskih odnosa, to ni u čemu ne kalja njenu dublju izražajnu vrijednost; ali duhovna je boljetica Zapada, koji je *par excellence* mjesto gdje je umjetnost mogla doći u zbrku s estetizmom. (…) Dakle, razumijevamo kako kazalište mora prekinuti sa suvremenošću, čak i onda kad obitava zatvoreno u svom jeziku, gdje s njime ostaje u uzajamnom odnosu, razumijevamo kako svrha kazališta nije razmrsiti društvene i psihološke sukobe niti biti poprište moralnih strasti, nego djelotvornim pokretima objektivno izraziti istinu skrivenu pod oblicima, u njihovim susretima s Postojanjem.“ [20]

Artaud želi promijeniti jezik kazališta, jer smatra kako je kazalište previše okrenuto fizičkom a da bi se bavilo isključivo dijalozima. Ono može ponuditi mnogo toga što se u govorenju i razumijevanju govora izgubi: „No, izmijeniti namjeru govora u kazalištu znači služiti se njome u konkretnom i prostornom smislu.(…) Nasuprot psihološkim težnjama u zapadnjačkom kazalištu, u istočnjačkom kazalištu s metafizičkim težnjama postoji opsjednutost oblicima, njihovim smislom i značenjima na svim mogućim razinama, ili, ako hoćemo, njihove titrajne posljedice nisu zahvaćene samo na jednom planu, nego istodobno na svim planovima duha.“[21]

Nadalje, Grubišić - pišući o Artaudu - zaključuje: „Balijsko kazalište ponudilo je Artaudu sve što je želio: jedinstvo kazališnog izražaja i simboličke pročišćenosti, s veoma malo riječi i još

[19] Isto, str. 57.-58.
[20] Artaud, str. 65.
[21] Isto, str. 68.

manje psihologiziranja; ples inkantacije i pantomima stvarali su atmosferu halucinacije, delirija, tjeskobe, krikova odbačenih od tijela u prazninu, kretanja i veličja straha, duhovnosti i dodira s metafizičkim (približavanja Okrutnosti), a sve to podređeno geometrijski točnostima kazališnih nakana. (…) Kao što vidjesmo, Artaud nije bio ničime zadivljen koliko balijskim kazalištem, njegovim kazališnim govorom, stvaranjem znakovlja na pozornici, u čemu sudjeluju glumci, kostimi, glazba, ples, jednom riječju sveukupnost spektakla, pletivo apstrakcije i stvarnoga."[22]

Artaud je u Balijskom kazalištu napokon pronašao ono za čim je žudio: uspješnu „materijalizaciju i objektivizaciju metafizičkog". Pronašao je jezik kojim se istočnjačko kazalište služi, a to je jezik koji Artaudu daleko više odgovara od dijaloga – jezika kojim govori francusko kazalište. Artaud smatra neverbalan, „fizički jezik" (jezik plesa i pantomime), mnogo prikladnijim jezikom za kazalište. No također, smatra kako taj pristup ima direktan prilaz srcima i podsvijesti publike. (Crnojević – Carić, 2008:102)

3.3.BEYONCEINA ULOGA „OSNAŽIVAČICE" U AFROAMERIČKOJ KULTURI

Prema rječniku *Merriam – Webster*, simbolizam je umjetnost ili praksa korištenja simbola pogotovo kod istraživanja stvari sa simboličkim značenjem ili kako bi se izrazilo ono nevidljivo ili nedodirljivo uz pomoć vidljivih ili dodirljivih reprezentacija.[23]

Simboli kao takvi, što smo već otkrili, možda su i najvažnije oruđe kazališta okrutnosti. Zahvaljujući korištenju simbola i arhetipova možemo se povezati kako s vlastitim podsvjesnim, tako i podsvjesnim gledatelja. Podsvjesno je, pak, usko vezano uz iskustvo koje nije do kraja opisivo riječima. Uz fenomen iskustva neodvojiv je naš osjetilni život, baš kao i onaj osjećajni, odnosno emotivni plov.

S tim u vezi, pozvat ću se na stavove nekih autora koji pišu upravo o navedenim fenomenima:

Tako Jacques Schnier primjećuje vezu umjetničkog simbolizma s konceptom podsvijesti: „Moderni koncept umjetničkog simbolizma neodvojivo je povezan sa konceptom podsvijesti. (…) U kontrastu s filozofskim i spekulativnim idejama kreativne podsvijesti kod pisaca i umjetnika, psihoanalitički je pristup čisto induktivan. (…) Podsvijest je izgrađena korak po korak

[22] Grubišić, str. 116
[23] https://www.merriam-webster.com/dictionary/symbolism, posjećeno 03.09.2018.

prema stvarnom iskustvu i promatranju fenomena, bez uvođenja a priori spekulativne hipoteze. Zaključak je to dugotrajnog istraživanja stvarnog misaonog procesa kod ljudi – umjetnika i ne – umjetnika, znanstvenika kao i ne – znanstvenika, individua s emotivnim problemima kao i na takozvanim normalnim ljudima.“[24]

Crnojević – Carić govori: „Mnogi učitelji tematiziraju iskustvo. (…) Svako društvo svojom životnom praksom i načinom povezivanja, osjećanja i percipiranja razvija sistem kategorija koji određuje oblike svijesti. Taj sistem djeluje kao spomenuti društveno uvjetovani filtar: iskustvo ne može doći u svijest ako ne uspije proći kroz taj filtar. Glumac se, očito, igrajući se, vježbajući, radeći s osjetilima, poigrava i društvenim filtrima.“[25]

Nadalje Crnojević Carić komentira: „I glumac je obilježen, izdvojen, postaje subverzivnim 'elementom', ukoliko se otvori nedefiniranim, pa stoga nedopustivim, iskustvima. Upravo takva iskustva često naviru u glumca koji se prepušta organskom plovu osjetila. Budući da je otvoren za osjećaje koji nisu normirani, on dovodi sebe u riskantnu poziciju. Takva se iskustva pojavljuju, naravno, i u svakodnevnom životu, no mi ih spontano zaobilazimo, mimoilazimo ih, što je lako moguće jer se zbivaju u trenu. No, pri glumačkom činu, kako smo već natuknuli, nadvijamo se nad proživljene trenutke. Okrećemo se prošlim doživljajima, koji su nekad imali trenutačan učinak, a sad ih, kako bismo ih mogli estetizirati, produžujemo i ponavljamo. Isto tako, pri glumačkom činu na sličan način podcrtavamo i one sadržaje koji stoje mimo riječi, mimo vladajuće logike.“[26]

Beyonceina uloga u društvu ide mnogo dalje od zvjezdane reputacije i, kao što je spomenuto na početku poglavlja, ona tematizira i estetizira svoj život kroz svoja umjetnička djela. Stoga je važno obratiti pozornost na komentar glazbenice Adele o osnaživanju afroamerikanaca. Godine 2016. izlazi glazbeni video za pjesmu *Formation*[27] koji postaje „Doslovna oda crnačkoj kulturi i

[24] Schiner, Jacques „Art symbolism and the unconscious“, „The journal of Aesthetics and Art Critisism“, vol.12, No. 1 “The modern concept of art symbolism is inextricably bound up with the concept of the unconscious.(…) But in contrast with the philosophical and speculative ideas of the creative unconscious as conceived by writers and artists, the psychoanalytic concept is a purely inductive one. (…) It is built up step by step on the basis of actual experience and observation of phenomena, without the introduction of a priori speculative hypotheses. It is the outcome of extensive investigation of the actual thinking processes of people – of artists as well non- artists, of scientists as well as non – technicians, of emotionally disturbed individuals as well as so called normal ones.”

[25] Crnojević – Carić, str. 136 - 137

[26] Isto, str. 139

[27] Prema rječniku Merriam – Webster: postupak davanja formacije ili oblika ili formirati se

ne ispričava se zbog toga“, (U originalu: „It is a literal ode to black culture, and it makes no apologies for that.”). [28] Beyonceino životno iskustvo usko je za njezinu rasu i podrijetlo te o tome progovara kroz simbole u glazbenom videu pjesme *Formation*.

Na SNL-u[29], u vrlo poznatoj emisiji, istog je tjedna kada je izašao glazbeni video izveden skeč pod nazivom „*The day Beyonce turned black*“ (Dan kada je Beyonce postala crna)[30]. Skeč je velikim dijelom parodija na bjelačko društvo koje već dva desetljeća Beyonce prihvaća „kao svoju“, divi joj se i sluša njezinu glazbu, tretirajući je kao Queen Bey. Dakle, ne diskriminira ju, bez obzira na njenu „drugačiju“ boju kože. Dapače, njezina boja kože se „preskače“, ona ne spominje. Međutim, nakon pjesme *Formation* i njezinog glazbenog videa, nitko više ne može „glumiti“ kako Beyonce nije pripadnica crne rase. Zbog svojeg uspjeha i umjetnosti koju godinama stvara, Beyonce je prešla rasne granice, te su ju svi doživljavaju kao lik, a ne kao osobu, te su uspijevali „ne primijetiti“ činjenica kako ona spada u potlačenu zajednicu.

Za potrebe ovog rada kratko ću analizirati glazbeni video *Formation*: Video uradak *Formation* pun je simbolike, zbog koje je potrebno poznavati afroameričku kulturu kako bi ga se što bolje razumjelo. Samo se na jednome mjestu u spotu koristi pisanim riječima: „*Stop shooting us*“[31], što se odnosi na incijativu *Black lifes matter*[32]. Izgovorena rečenica s kojom počinje spot „*What happened at the New Orleans?“*[33] postavljena je kao pitanje o tome je li vlada zaboravila pomoći gradu nakon što je pokošen uraganom, jer u njemu većinom žive afroamerikanci. Nakon toga ostajemo isključivo na slici bez govornih dijelova. Beyonce u New Orleansu leži na policijskom autu koji se potapa na cesti poharanoj uraganom *Katrina* te time potapa policijsku brutalnost. Mnoge osobe koje se pojavljuju u spotu nose afro-frizure, koje ni danas nisu prihvaćene u bjelački dominiranom društvu.[34] Koreografski osmišljenim, jednostavnim

[28] https://www.teenvogue.com/gallery/beyonce-formation-music-video, posjećeno 03.09.2018.
[29] https://www.nbc.com/saturday-night-live, posjećeno 03.09.2018., Saturday night live (Subotom navečer uživo) jedna je od najdugovječnijih I najgledanijih humorističnih emisija u SAD-u. Skečevi se temelje na popularnim I važnim događajima koji su se odvili u svijetu I SAD-u tog tjedna.
[30] https://www.youtube.com/watch?v=ociMBfkDG1w, posjećeno 03.09.2018.
[31] Prestanite pucati na nas
[32] https://blacklivesmatter.com/about/, posjećeno 03.09.2018. Black lives matter (Crni životi su važni), jest globalna inicijativa, čija je misija izgraditi lokalnu samoupravu i moć, te intervenirati u nasilju nad crnačkim društvima
[33] Što se dogodilo u New Oreleansu?
[34] https://www.cosmopolitan.com/style-beauty/a9240882/why-michelle-obamas-natural-hair-matters/, posjećeno 03.09.2018.

pokretima okrenula je rečenicu „Ne pucaj, ruke u zrak!“ na način da policijski specijalci u uniformama dižu ruke pred crnim djetetom koje pleše. Kostimi specijalaca obiluju simbolikom zla, oni su – također – u potpunosti maskirani te ih se međusobno ne raspoznaje. Ono što je na simboličkom planu zanimljivo jest da je cijeli glazbeni video snimljen na američkom jugu gdje su pripadnici crne rase bili robovi, dok se u videu Beyonce i plesačice (sve redom pripadnice crne rase) prikazuje u staroj plantažerskoj kući gdje su odjevene kao dame, a ne robinje. Također je važno naglasiti kako je u hodniku na zidu portret crne dame, a ne bijele. Stihovi pjesme vrte se oko vrlo jednostavne poruke: *'Ok, ladies now let's get in formation'*[35] te nekoliko puta ponovi stih *'I just may be a black Bill Gates in the making'*[36]. Oba stiha pozivaju crne žene da zarade svoj novac i budu neovisne. Pjesma završava stihom *'Always stay gracious, best revenge is your paper'*[37], kojim se referira na papir kao novac.“[38]

3.4.VAŽNOST DRUŠTVENE PODJELE ULOGA I SAMOPRIKAZIVANJE

Citirajući tekstove odabranih teoretičara, pokušat ću objasniti razlog zbog kojeg sam se ovako detaljno pozabavila opisom video-uratka *Formation.* Naime, držim kako je jasno da je Beyonce problematizirala svojevrsni imperativ društvenog igranja uloga, kao i „samoprikazivanja“ kako bi se u javnosti proizvelo željeno značenje. Ona se s tim poigrava te djeluje subverzivno u odnosu na imperative na koje nas današnje društvo, tj. društvo spektakla poziva.

Važno na ovom mjestu posvetiti malo pažnje igranju uloga u svakodnevnom životu.

Crnojević – Carić uvodi nas u priču o svakodnevnim ulogama: „Svako je preuzimanje uloge u svakodnevnom životu, kao i svaka socijalna interakcija, povezano s određenim *prikazom* smisla. Naravno, radi se i o samoprikazivanju aktera. Onog trenutka kada netko biva zapaženim, on svojim ponašanjem i nenamjerno pokazuje svoj stav, govori nešto o vlastitom shvaćanju situacije, kao i o sebi.[39]“

Crnojević – Carić nadalje piše: “Važnost društvene podjele uloga velika je, ali isto je tako velika i uloga samosvijesti individue o vlastitoj ulozi koju predstavlja za nekoga. Jednako je

[35] Ok, dame, uđimo u formaciju
[36] Možda sam crnački Bill Gates u nastajanju
[37] Uvijek ostani graciozna, najbolja je osveta tvoj papir
[38] https://www.teenvogue.com/gallery/beyonce-formation-music-video, posjećeno 03.09.2018.
[39] Crnojević – Carić, str. 184

važno osvijestiti svoje podrijetlo, kao i za što smo osposobljeni „u pogledu materijalnog stvaranja za život“ (Plessner, 2004:162) Kroz čitavu povijest taj obrazac određuje jedinku. Taj joj obrazac daje 'značenje'. Zahvaljujući njemu, čovjek za svojeg suigrača nešto predstavlja, on igra ulogu, makar najskromniju: on je 'netko', on je 'nešto'.“[40]

Beyonce između ostalih, nosi i ulogu „osnaživačice“ pripadnika crne rase, pogotovo žena.

To se također može vidjeti kroz prizmu ljudi koje stavlja na pozornicu oko sebe. Na *Mrs. Carter world tour* jedini muškarci koji se pojavljuju na sceni jesu *Les Twins (*riječ t*wins* odnosi se na blizance, a riječca *les* označava to da su francuzi), blizanci plesači. Ostalo osoblje je žensko i većinski crne rase. Ime njezinog benda je *Suga mama band,* dok back - vokalistice nose ime *The Mamas* – oba naziva čvrsto su utemeljena na ženskim ulogama u društvu.

Smatram kako se sve navedeno može povezati s Artaudom te njegovim stavom o željenoj društvenoj svrsi kazališta. On naime povezuje kazalište i smrtonosnu bolest, kugu. Time i započinje njegova knjiga. Poput kuge koja čisti kolektivni gnoj, to bi po njemu trebalo činiti i kazalište, tj. izvedbena umjetnost. Naime, u prvom poglavlju svoje knjige, Artaud nam podastire svoju ideju o značenju kazališta unutar društva: „Ne vidimo baš da život takav kakav jest i takav kakvim nam je dan pruža mnogo razloga za ushite. Čini se da se neki, kako moralni tako i društveni gnojni čir, kugom kolektivno čisti. A poput kuge kazalište je stvoreno da bismo skupno ispraznili čireve. Može se dogoditi da kazališni otrov, ubrizgan u društveno tijelo, to tijelo rastvara...“ [41]

U *Formationu*, te popratnom sadržaju i razgovoru koji se poveo oko Beyonce kao pripadnice crne rase koja prerasta afroamerikanku kao takvu, ona opet ima potrebu govoriti o zajednici iz koje potječe.

Beyonce ima potrebu govoriti o nepravdi i „potapati“ policijsku brutalnost nad pripadnicima svoje rase i postavljati pitanja koja društvo ne želi čuti: „Što se dogodilo u New Orleansu?“ - jeste li napustili cijeli jedan grad samo zato što se radi o pretežno afroameričkom gradu?

[40] Isto, str. 180
[41] Artaud, Antonin, *Kazalište i njegov dvojnik*, Hrvatski centar ITI – UNESCO, Zagreb, str. 29.-30.

Bijeli ljudi koji vode državu iz koje ona potječe, zaziru od takvih pitanja i imaju problem ako ih se pita jesu li rasisti – ako jesu, javno ne smiju priznati. Stoga, će Beyonce kao umjetnica baš takvo pitanje postaviti.

Međutim, kao što je gore navedeno, Beyonce u afroameričkom društvu – i ako bih se usudila reći među ženama općenito – igra ulogu snažne, neovisne uspješne žene te ju žene tako doživljavaju. Iako je konceptualni album *Lemonade* izazvao divljenje, s druge su se strane otvorile dvije fronte : 1.) Kao prvo, Beyonce i Jay – Z javnosti su poznat par petnaestak godina, a budući da su oboje slavni i uspješni te mnogo zarađuju, dobili su još jedan nadimak – *Power Couple* (moćni par), koji javnost nadjeva parovima gdje su obje strane uspješne. Publika voli romantične priče, voli vidjeti da „ljubav sve pobjeđuje“, te su mnogi zaljubljenici s ushitom i bez puno pitanja, prihvatili činjenicu da se prevarena žena vratila svome mužu.

2.)Međutim, druga fronta koja se otvorila mnogo je kontroverznija, a povezana je sa slijedećim pitanjima: Zašto se snažna žena nakon prevare vraća svome mužu? Je li ona zbog toga manje snažna?

Beyonce kao snažna i neovisna žena nema drugog razloga vratiti se mužu koji ju vara, osim ljubavi. Društvo u kojemu živimo o vezama i ljubavnim odnosima ima vrlo crno – bijeli pristup: ako te netko vara to znači da te ne voli i trebaš ga ostaviti – ako pak s tom osobom ostaneš ti si slabić koji dozvoljava da ga se pravi budalom. Iz tog kuta gledišta, Beyonce, koja zagovara žensku snagu, i u mnogim pjesmama prije konceptualnog albuma *Lemonade* obrađuje temu prevare, nema snage otići od svojega muža. Tu se postavlja pitanje: je li ona zbog toga manje snažna? Je li ona zbog toga manji uzor ženama? Sugerira li im da ostanu s muževima koji ih varaju?

Album *Lemonade*, koji detaljno pokazuje emocije u prevarom razrušenom braku, zapravo oprost prikazuje kao odluku snažne, a ne slabe osobe. Isto tako, baš kao što prva fronta voli vjerovati da „ljubav sve pobjeđuje*“, Lemonade* govori kako par koji proživi više teških trenutaka postaje snažniji.

3.5. BEYONCE I SKRIVENA ZNAČENJA IMENA I NASLOVA

Ono što je prvo važno naglasiti jest kako je Beyonce morala osmisliti alter ego u kojem se pojavljuje na pozornici a čije je ime Sasha Fierce. Beyonce za sebe govori da je tiha i povučena te rezervirana osoba koja je morala osmisliti lik koji će joj pomoći u izvedbama. Prema rječniku *Merriam – Webster*, riječ *fierce* označava nasilno neprijateljsku osobu ili osobu agresivnog temperamenta te je pridjev koji se koristi kako bi se označilo dobrog ratnika ili ubojicu. Beyoncein treći album dupli je album koji se zove *I am… Sasha Fierce*[42]. Album je izašao 2008. godine. Dupli je album time poslužio kako bi nježnije i romantične pjesme svoje mjesto našle na *I am…* strani, dok su sve brze i seksi stvari na drugom djelu pod nazivom *Sasha Fierce*. Isto kao i glazba, jako se razlikuju i fotografije s dvije strane albuma. *I am…* s prednje strane prikazuje Beyoncein krupni plan s jako malo šminke, te je naizgled bez odjeće (prikazuje sebe kakva jest) s krunicom koja joj visi oko zapešća, dok stražnja strana albuma prikazuje Beyonce u kostimu glazbenog spota najpoznatije pjesme s albuma *„Single ladies (Put a ring on it)*“[43], s mnogo šminke u zahtjevnoj pozi. U spotu spomenute pjesme pojavljuje se sa zaručničkim prstenom te staje na kraj svim naklapanjima o mogućem vjenčanju s dugogodišnjim dečkom.

Sasha Fierce ime je koje je Beyonce sama osmislila kao lik i djelo, no „fanovi“ su je iz milja nazvali Queen Bey - što se izgovara jednako kao *queen bee* - pčelinja matica. Prema rječniku *Merriam – Webster* riječ *queen bee* označava potpuno plodno razvijenu ženku u koloniji pčela ili ženu koja dominira ili je vođa u društvu. Naravno, slova *Bey* dolaze od prvog sloga njenog imena.

Beyonceini „fanovi“ za sebe govore kako su dio njezinog „pčelinjaka“.

Važno je napomenuti kako Beyonce njezini kolege u glazbenoj industriji također drže za Queen Bey i dio su *BeyHivea*. Kao primjer može se navesti svjetski popularna britanska pjevačica Adele koja je 2017. godine dobila *Grammyja*[44] za album godine te je tijekom govora kojim je prihvatila nagradu zahvalila Beyonce (koja je stajala u prvom redu do pozornice) i rekla

[42] Ja jesam….Sasha Firce
[43] Slobodne dame (Stavi prsten na to)
[44] *Grammy* je jedina nagrada kojim glazbeni suvremenici slave jedni druge te je najviše moguće ostvarenje u glazbenoj industriji

kako je njezin konceptualni album *Lemonade*[45] koji je izašao iste, 2016. godine, zapravo najbolji album te je razbila svoj *Grammy* kipić i dio dala Beyonce. Zahvalila joj se u ime svojih prijatelja negroidne rase koji su zbog nje hrabriji i odvažniji ljudi. Drugi je primjer svjetski popularna youtuberica i vlogerica Lily Singh poznatija pod imenom Superwoman koja je jedan svoj video posvetila Beyonceinu izbacivanju gore navedenog albuma *Lemonade*. Treći je primjer Lin – Manuel Miranda, autor jednog od najpoznatijih i najuspješnijih Broadway mjuzikala svih vremena, dobitnika Pulitzerove nagrade, koji je rekao: „Kada Queen Bey zove ja se javim i u ponoć probudim suprugu da pogledamo album *Lemonade* koji je izašao bez najave.“[46]

Nadalje, 2013. godine Beyonce izbacuje istoimeni revolucionarni album. Album je revolucionara stoga što je izbačen u nizu glazbenih spotova, a ne u obliku CD-a ili bilo kakvog drugog glazbenog prijenosnika. Svaka pjesma ima svoj spot, što prije nikada nije bilo napravljeno. Otprilike u to doba, Beyonce prestaje davati intervjue za medije. Po izbacivanju albuma, Beyonce je sama dala snimiti seriju intervjua u kojima govori isključivo o svojoj umjetnosti te načinu na koji je stvarala album pod nazivom *Beyonce*. U intervjuima ni na koji način ne komentira osobni život, no govori kako ona glazbu uvijek vidi te za nju svaka pjesma, pa i ona koja nema svoj spot, u njezinoj glavi ima vrlo jasan vizualni identitet. Ovaj je album, stoga, odlučila napraviti „po svome“ kako bi njezini fanovi doživjeli način na koji ona „vidi“ svoju glazbu – otuda albumu naziv *Beyonce*.

Od tada Beyonce u medije preko Twittera i Instagrama pušta samo ono što ona želi reći i ne komentira razne stvari koje mimo njezine volje izađu u javnost, kao što je primjerice skandalozna snimka iz lifta. Time Beyonce pokazuje kako doista je Queen Bey i sama vlada svojim karijerom te odlučuje što se s njom događa.

Skandalozna snimka iz lifta odnosi se na snimku nadzorne kamere u liftu. U liftu se nalaze Beyonce, njezin suprug te njezina mlađa sestra. U jednom trenutku, kao ničim izazvana, sestra Solange počinje udarati Beyonceinog muža. Beyonce ne reagira, ne pokušava zaustaviti svoju sestru.

[45] Limunada
[46] https://www.youtube.com/watch?v=TqmEL8WF3rA , posjećeno 02.09.2018.

3.6.KAZALIŠTE I KRIZA, OZDRAVLJENJE KROZ UMJETNOST

Kao što se već da primijetiti, nazivi koje Beyonce nadjeva svojim djelima imaju sami za sebe šire značenje, pa tako i naslov *Lemonade*. U engleskom jeziku postoji uzrečica *„When life gives you lemons, make lemonade"* – „Kada ti život dade limune, napravi limunadu", odnosno, kada ti život dade nešto gorko, ti to iskoristi najbolje što znaš. Beyonce kaže kako joj je to najdraži citat, ali i savjet njezine bake. Kada je izašao kontroverzni konceptualni album *Lemonade* objašnjena je situacija iz lifta. „Gorka" situacija kroz koju nas vodi album je afera Beyonceinog muža Shawna C. Caretera, repera poznatijeg pod imenom Jay – Z. Beyonceina je sestra otkrila kako Jay – Z vara njezinu sestru te se naljutila na njega, a Beyonce ga nije branila.

Albumom 4:44[47], koji je izašao 2017. godine, Jay – Z se ispričava svojoj supruzi što se najbolje vidi prema istoimenoj pjesmi.[48] Album je izašao 2017. godine[49] kao odgovor na Beyoncein konceptualni album *Lemonade*, na IMDB - u[50] opisan kao: "Pogled na žensko putovanje kroz život"[51]. Album nas kroz pjesme i video vodi kroz pet stadija tugovanja prevarene žene.[52]

***

Vratit ću se na trenutak Artaudu: Antonin Artaud govori o sjedinjavanju s publikom na mnogim mjestima u svojoj knjizi: kada govori o pozornicama[53], kada govori o remek djelima[54], o disanju.[55]

---

[47] Pogledaj datum vjenčanja te simbolizam broja 4 na str. 6

[48] https://www.google.com/search?q=4%3A44+lyrics+jay+z&ie=utf-8&oe=utf-8&client=firefox-b-ab, posjećeno 02.09.2018.

[49] https://listen.tidal.com/album/75413011, posjećeno 02.09.2018.

[50] *Internet movie data base* – internetska filmska baza podataka

[51] https://www.imdb.com/title/tt5662106/ , posjećeno 03.09.2018.

[52] https://edition.cnn.com/2016/04/25/entertainment/lemonade-beyonce-meaning/index.html

[53] „Bit će uspostavljena izravna veza između gledatelja i predstave, između glumca i gledatelja, tako da će gledatelj biti smješten usred radnje pa će biti tom radnjom okružen i zahvaćen s raznih strana.", Artaud, 2000:89

[54] „Publika koja uzima lažno za istinito ima smisla za istinito i uvijek pred njim reagira kad se ono očituje. Ipak danas tu publiku ne treba tražiti u kazalištu nego na ulici i dajmo konačno prigodu puku s ulice da pokaže svoje ljudsko dostojanstvo i on će ga uvijek prepoznati.", Artaud, 2000:72

[55] „Da bismo obnovili lanac, lanac vremena gdje je gledatelj u predstavi tražio svoju vlastitu stvarnost, treba već jednom tom gledatelju dopustiti da se poistovjeti s predstavom, dah po dah, vrijeme po vrijeme.", Artaud, 2000:126

Artaud ima želju i potrebu uključiti publiku u kazalište, i kao što govori u poglavlju o kugi – ozdraviti društvo kroz umjetnost.

To je ozdravljenje moguće vidjeti i na primjeru Beyonce. Naime, mnogi se njezini stihovi citiraju i postaju sinonimom snage koja izrasta kroz osobnu krizu. Primjerice*: Lemonade* je album iz kojeg su mnogi stihovi uzeti za citate, kao recimo stih „*Boy, bey*“ (Dečko, bok) iz pjesme *Sorry* (Oprosti).[56] Ta su dva stiha postala sinonim za snažnu ženu koja ostavlja svog partnera.

I baš kao što Artaud priželjkuje kada piše o tome kako je umjetnost ta uz pomoć koje se može izgraditi zdravije društvo, tako Beyonce djeluje na publiku. Ona stvara djela u kojima se pojedinci prepoznaju, piše pjesme iz kojih mnogi preuzimaju stihove kako bi ih ti stihovi bodrili te podsjećali na njihovu vlastitu snagu.

Beyonce i Jay – Z i nakon afere ostaju zajedno te na svijet, krajem 2017. godine, donose blizance. Odlaze na drugu zajedničku svjetsku turneju pod nazivom *On the run II* (U bijegu II). Promotivni filmovi prve *On the run* turneje 2014. godine, koncipirani su kao suvremeno prepričavanje filma *Bonnie and Clyde* (Bonnie i Clyde) iz 1967. godine. Sinopsis filma *Bonnie and Clyde* na internetskoj stranici IMDB glasi: „Bonnie Parker, konobarica koja se dosađuje, zaljubljuje se u bivšeg zatvorenika Clydea Barrowa i zajedno kreću na nasilno kriminalističko putovanje kroz zemlju, kradući auta i pljačkajući banke.“[57] Važno je napomenuti kako se i ovdje radi o djelomično autobiografskom djelu, budući da Beyonce dolazi iz dobrostojeće obitelji i za sebe kaže kako joj je otac ukrao djetinjstvo tjerajući je da pjeva, pleše i natječe se od rane dobi.

S druge strane imamo Jay – Z-a, ili Shawna Cartera, koji dolazi iz geta, gdje je već kao dijete ostao bez oca te je primoran dilati drogu. Bio je dovoljno talentiran da se izvuče iz loših životnih uvjeta, prije no što se dogodi situacija opasna po život koja je u njegovom kvartu bila neizbježna.

On the run II turneja nema promo kao takav.

Također, godine 2003., Beyonce i Jay – Z izbacili su duet pod naslovom *Bonnie and Clyde*.

[56] https://www.google.com/search?q=sorry+beyonce+lyrics&ie=utf-8&oe=utf-8&client=firefox-b-ab, posjećeno 15.09.2018.
[57] https://www.imdb.com/title/tt0061418/?ref_=nv_sr_1, posjećeno 08.09.2018.

18.06.2018. Beyonce i Jay – Z izbacuju album *Everything is love* (Sve je ljubav), pod zajedničkim umjetničkim nazivom *The Carters* (Carterovi). Carter je Jay – Z –evo te Beyonceino vjenčano prezime. Nisu navedeni kao Beyonce i Jay – Z.

Dakle, iz ovih se navedenih podataka može zaključiti kako Beyonce pokazuje na koji je način moguće izaći iz krize: kao što se ona i njezin partner nisu razdvojili već su izgradili iznimno zajedništvo, koje u sebi nosi mnoge potencijale (pa tako i potencijal „opakog" para koji se odupire normama – Bonnie i Clyde-, ali i potencijal para koji podržava građanske norme – bračni par Carter-) što paralelno egzistiraju, tako je slično putovanje moguće i za one koji je slušaju.

***

Tu se vraćam na Artaudovo uspoređivanje kazališta s kugom: „Kazalište je, poput kuge, kriza koja razrješuje smrću ili ozdravljenjem. I kuga je neko više zlo, jer ona je potpuna kriza nakon koje ne ostaje ništa osim smrti ili skrajnjeg očišćenja. Isto je tako i kazalište zlo jer je ono vrhunsko ravnanje koje se ne postiže bez razgradnje."[58]

Kuga je ovom kontekstu (u slučaju odnosa Beyonce i Jay-Z) došla u obliku prevare. Ona je paradigma višeg zla zbog kojeg će veza ili „umrijeti" ili doživjeti „krajnje očišćenje".

U ovom Beyonceinom postupku prepoznajem postupak o kojem piše Artaud u svom članku „Alkemijsko kazalište" : "Između kazališnog načela i onog alkemijskog postoji neka misteriozna istovjetnost biti. To je zato što je kazalište poput alkemije (…) Povezano sa stanovitim brojem temelja koji su isti za sve umjetnosti i koji na imaginarnom i duhovnom području teže sličnoj učinkovitosti."[59] Na ovaj se način umjetničkim postupkom dobiva zlato koje budi uspomenu na apsolutnu i apstraktnu čistoću. Na takav način želi djelovati Artaud, a vjerujem da slično osjeća kako Beyonce tako i publika koja ju sluša: „Kazališni postupak dobivanja zlata, bezbrojnim zamršajima što ih taj postupak izaziva, velikim brojem snaga koje su usmjerene jedne protiv drugih, zazivom bitnog pretapanja iz kojeg se prelijevaju posljedice i koje je natrpano duhovnošću, taj postupak konačno u duhu uskrsava uspomenu na apsolutnu i apstraktnu čistoću

[58] Artaud, Antonin, *Kazalište i njegov dvojnik*, Hrvatski centar ITI – UNESCO, Zagreb, str. 29.-30.
[59] Artaud, str. 45

poslije koje nema više ništa, koje bismo mogli zamisliti kao jedinstveni zapis, kao neku vrstu završnog zapisa uhvaćena u letu koji bi bio kao dio nekog neopisiva titranja.“[60]

4.IDEJA KAZALIŠTA OKRUTNOSTI I SUVREMENO DOBA

4.1.*MRS. CARTER WORLD TOUR* I „PRAVILA“ KAZALIŠTA OKRUTNOSTI

Tokom turneje *Mrs. Carter World Tour*, koja traje od 15.04.2 013. do 27.03.2014., izvedeno je 132 koncerta na četiri kontinenta i zarađeno 229.700.000,00 američkih dolara[61], što tu turneju svakako smješta u društvo spektakla.

Krenimo od promotivnog videa za *Mrs Carter World Tour*: ono što prvo upada u oči zasigurno jest sam naslov turneje, već prva riječ, odnosno kratica *mrs*. koja u engleskom jeziku označava gospođu. Slijedi je odmah prezime Carter koje nije Beyonceino djevojačko prezime već prezime njezinog novopečenog supruga. Gledajući promotivni video prepoznajemo da je posrijedi Elizabetansko doba te je ona kraljica koju plesači, ovdje u ulozi podanika, odijevaju i pripremaju za izlazak. U detaljnom planu povlašteno mjesto u videu dobiva upravo dugačak lančić koji joj plesači stavljaju oko vrata na čijem se privjesku vidi suvremena fotografija njezinoga supruga Shawna C. Cartera – udajom ona postaje kraljica.

Kao uvod u usporedbu Artaudovih pravila i Beyonceinog koncerta slijedi njegova rečenica: „Nije riječ o mlačenju publike kozmičkim transcedentalnim preokupacijama. Gledatelja se uglavnom ne tiče, a to ga i ne zanima, što se tu mogu nalaziti čvrsti ključevi misli i radnje, prema kojima treba shvatiti cijelu predstavu. No ipak je potrebno da ti ključevi postoje. I to se tiče nas.“[62]

Kada govorim o ključevima mislim na simbole kojima se umjetnik služi da bi stvorio najbolju moguću predstavu/izvedbu. Igrajući se simbolima, umjetnik publici mnogo otkriva jer svi simboli sami po sebi imaju značenje. Spajanjem raznolikih postojećih (u smislu simbola koji postoje i van određene izvedbe) simbola, no i spajanjem postojećih simbola s novima – koje je umjetnik pripremio i osmislio upravo za tu izvedbu - simboli jedni drugima nešto nadodaju,

[60] Istro, str. 48
[61] https://www.beyonce.com/tour/the-mrs-carter-show-world-tour/dates/ posjećeno 16.08.2018.
[62] Artaud, str. 87

naglašavaju jedni kod drugih, ali ono što je najvažnije – stvaraju nešto novo zajedno. Publika će znati iščitati simbole zbog konteksta u koji su stavljeni unutar djela. Stoga nije važno publici unaprijed nešto posebno objašnjavati, a da bi izvedba bila uspješna i čitka.

Budući da Artaud nije ljubitelj govornog jezika i sam nastoji predstavu prenijeti u simbolima. Ne smatra kako je važno da publika racionalno sve shvaća, on vjeruje u to da bi se „novi kazališni jezik" obraćao onom iskonskom u ljudima.

* * *

Nadalje ću, kako bih potkrijepila svoju tezu da se danas kazalište okrutnosti najtočnije ogleda u spektaklima, analizirati koncert s gore navedene turneje, uz pomoć „pravila" ili sugestija, koja je Artaud napisao u poglavlju „Kazalište okrutnosti (Prvi manifest)":

„PREDSTAVA:

Svaka će predstava sadržavati fizički i objektivni sastojak pristupačan svima. Krikovi, pritužbe, razne pojave, iznenađenja, neočekivani kazališni obrati svake vrste, čarobna ljepota kostima prema određenim obrednim uzorcima, bljesci svjetla, očaravajuća ljepota glasova, čar sklada, rijetke glazbene note, boje predmeta, fizički ritam kretanja u kojim će se *cresendo* i *decresendo* poklapati s treperenjem kretnja koja su svima bliska, stvarna pojavljivanja novih i iznenađujućih predmeta, obrazine, lutke od nekoliko metara, nagle promjene rasvjete, fizički učinak svjetla koji pobuđuje toplinu i hladnoću itd."[63]

Koncert *Mrs. Carter world tour* sastoji se od: krikova, raznih pojava, iznenađenja, čarobne ljepota kostima (ne obredne, već konceptualne vrijednosti), bljeskova svjetla, očaravajuće ljepote glasova, čara sklada, mnogih (ne rijetkih) glazbenih nota, boja predmeta, fizičkog ritma te pojava predmeta i naglih promjena rasvjete koji bude fizičke reakcije.

Artaud dalje nabraja:

„REŽIJA:

Tipični će se kazališni jezik oblikovati upravo oko režije, koju ne držimo pukim stupnjem prelamanja teksta na pozornici nego polazištem svih kazališnih ostvarenja. I baš u uporabi i

[63] Artaud, str. 87

rukovanju s tim jezikom nestat će preživjele razlike između pisca i redatelja; obojica će biti zamijenjeni nekom vrstom jedinstvenog Stvaratelja koji će biti odgovoran za oboje i za predstavu i za samu radnju.“[64]

Kod turneje koju seciramo vrlo je jasan položaj *jedinstvenog Stvaratelja*. Beyonce je kantautor, jedna od koreografa, glavni redatelj te donosi odluke o izgledu i oblikovanju pozornice.

O scenskom jeziku Artaud kaže:

„SCENSKI JEZIK:

Nije riječ o izbacivanju artikuliranog govora nego o tome da se riječima da gotovo ista važnost koju one imaju u snovima. (…) S druge pak strane taj će znakovni jezik i ta glazbena transkripcija biti dragocjeni sredstvo za transkripciju glasova. (…) Štoviše, ti simbolički pokreti, te obrazine, ti stavovi, ta pojedinačna ili skupna kretanja, kojih bezbrojna značenja čine važan dio konkretnog kazališnog jezika, prizivni pokreti, osjećajni i samovoljni stavovi, žestoki udari ritmova i zvukova podvostručit će se, bit će umnogostručeni vrstama uvjetovanih pokreta i stavom, stvarat će se od gomile svih nagonskih pokreta, svih promašenih stavova, svih grešaka duha i jezika, a pomoću njih će se očitovati ono što bismo mogli nazvati nemoćima riječi, u čemu postoji zadivljujuće bogatstvo izražavanja kojima ćemo se prigodno poslužiti. Osim toga postoji i konkretna ideja glazbe gdje zvuci interveniraju kao osobe, gdje se harmonije naglo prekidaju na dva djela i gube se u određenim upadima riječi.“[65]

Što se tiče govora kao takvog, Beyonce na svom nastupu u Zagrebu gotovo uopće nije koristila govor kako bi se povezala s publikom. U tom je slučaju možda mislila kako Hrvati ne govore dobro engleski jezik te se nije jezikom htjela služiti kao nečime što će je još više udaljiti od publike.

Glazba se koristi kao transkripcija glasova, pogotovo kod izvedbe pjesme *„I care“*[66] gdje Beyonce svojim glasom prati zvuke gitare. Koncert je vrvio velikim brojem koreografija od kojih su, pogotovo koreografije u pauzama (trenutcima kada Beyonce nije bilo na pozornici), više

[64] Isto, str. 87
[65] Artaud, str. 88
[66] Stalo mi je

nalikovale na znakove ili prijenose emocija nego na ples. Sastojale su se od plesa u mraku pred osvijetljenim ekranima na kojima su se izmjenjivali oblici i boje pokazujući publici plesače tek u siluetama. Tlo pozornice bilo je prekriveno maglom, a plesači su često svoja tijela držali upravo u toj magli tek izvirujući. U jednom trenutku na pozornicu, iz poda pozornice, izleti jedan plesač a svi drugi nestanu – pojavio se tek kao pokretna silueta na pozadini od svjetla, plešući u magli. Dvije su se od koreografija izvodile pred tim istim ekranom (koji je bio pomičan i ponekad stajao na tlu, a ponekad visio tik ispod stropa). Tri je koreografije Beyonce s plesačima plesala pred spuštenim ekranom kojim su prolazila njihova tijela u siluetama i tako su umnogostručena i tijela i pokreti. Zbog sjena koje su siluete na ekranima bacale na izvođače, njihova su tijela djelovala mnogo većima no što doista jesu. Budući da se radi o koncertu, držim kako nije potrebno posebno ulaziti u ideju glazbe.

O glazbalima Artaud iznosi sljedeće:

„GLAZBALA:

Glazbala će se uporabiti i kao predmeti i kao dio kazališne dekoracije.“[67]

Instrumenti kao takvi sastavni su dio koncerta te se u svakom danom trenutku nalaze na pozornici. Osim što se koriste za ono što im je i namjena – da bi proizvodili glazbu, zvukove i šumove – glazbala, kao i bend jesu „dio scenografije“. Rasvjeta (o kojoj ću kasnije reći više), vrlo je bogata na koncertu te prikazuje instrumente u raznim bojama i oblicima koje im dodjeljuje svjetlo koje je u konstantnoj promjeni. U promotivnom filmu za turneju pojavljuje se, budući da se radi o Elizabetinskom dobu, lutnja kao instrument koji svira dvorska luda, no kada Beyonce i njezine sluškinje izađu iz odaja gdje se ona oblačila, dočeka ih DJ s potpuno suvremenom DJ opremom. Kada on počne okretati ploče kraljica i njezina garda gube ravnotežu te se cijela slika počinje vitoperiti.

Što se tiče rasvjete, Beyonce ima više sreće od Artauda koji se na suvremeno svjetlo žali:

„SVJETLOST - RASVJETA:

Rasvjetne naprave koje se danas koriste u kazalištu više nisu dovoljne. Posebno djelovanje svjetla na duh koji se upušta u igru, učinci svjetlosnih treperenja, novi načini rasprostiranja

[67] Artaud, str. 88

osvjetljenja moraju se istražiti, u valovima ili slojevima, poput prskanja vatrenih strelica. (…) Kako bi se dobila posebna svojstva tonova, u svjetlo treba unositi sastojke istančanosti, gustoće, neprozirnosti, kako bi se proizvela toplina, hladnoća, gnjev, strah, itd.“[68]

Što se tiče svjetla na koncertu, ono dočarava sve što Artaud gore spominje i više no što je on mogao zamisliti, pogotovo s te strane što je od njegovih pisanja prošlo nešto manje od sto godina. Koncert atmosferu, osim glazbom, u potpunosti stvara svijetlom i, kao što je u filmu kadar ono što manipulira pažnjom gledatelja, na pozornici tu ulogu ima svjetlo koje može biti ograničeno (što često i jest) tek na ono što autor želi da publika vidi. Na primjer, koncert počinje videom na ekranu pod stropom, sve je ostalo u mraku. Svjetlo s ekrana je bijelo jer je sva kostimografija i scenografija u potpunosti bijela, i dok publika gleda gore, na pozornicu u mraku, dolazi Beyonce. Kada se završi video, ona kao da je iznikla iz mraka. Cijeli stražnji zid pozornice sastoji se od reflektora i nosioca istih. Reflektori su raznobojni, no i pokretni te je svjetlo vrlo često u pokretu. Vrlo je često svjetlo na bendu i back–vokalima drugačije boje od svijetla koje je na njoj. Paleta boja svjetla išla je od zlatne, preko ružičaste do ljubičaste. Osim toga, Beyonce se igra bljeskovima svijetla i mrakom, te pirotehnikom kako bi kod publike budila razne osjećaje i reakcije.

KOSTIM:

Kod kostima nastaje najveći raskol i nepodudarnost između Artauda i Beyonce.

Artaud inzistira na „Tisućljećima starim kostimima jer oni imaju obrednu vrijednost, te zbog zbližavanja s tradicijom koja je i stvorila kostime.“ (Artaud, 2000:89), dok Beyonce s druge strane vrlo često tijekom koncerta mijenja kostime, no oni su uvijek suvremeni. Beyonceini kostimi svejedno imaju simboličku vrijednost te pomažu u pričanju priče.

Osvrnimo se na video kojim počinje koncert, sav u bijelom, koje vidim kao stilizirano Elizabetinsko doba, Beyonce i njezini plesači u ritmu glazbe hodaju, kao prema oltaru, do trona gdje ona sjeda i postaje kraljicom. U bijelom – kao simbol vjenčanice i vjenčanja, dok na kostimu koji nosi na mjestu maternice stoji glava bebe lutke koja simbolizira rođenje djece koje se u braku očekuje. Općenito su njezini kostimi stilizirane verzije onoga što trebaju predstavljati, kao što pjesmu *„Run the world“* (Vladaju svijetom) koja otvara koncert, dočekuje u trikou koji

[68] Artaud, str. 89

podsjeća na generalovu odoru, no bijeli je i od vrlo nježnog materijala te su noge potpuno nepokrivene. Budući da je to kostim koji otvara koncert nakon videa preplavljenog bijelom bojom, i taj je kostim bijel.

Artaud o pozornici govori:

„POZORNICA – DVORANA:

Dokinut ćemo pozornicu i gledalište i zamijeniti ih nekom vrstom jedinstvenog mjesta, bez pregrađivanja i bilo kakvih ograda, koje će postati kazalište radnje. Bit će uspostavljena izravna veza između gledatelja i predstave, između glumca i gledatelja, tako da će gledatelji biti smješteni usred radnje, pa će biti tom radnjom okružen i zahvaćen s raznih strana. (…) Naime, tim će rasprostiranjem radnje na golem prostor, rasvjeta jednog prizora, ili različita osvjetljenja u predstavi, neizostavno podjednako zahvatiti publiku i likove, i to s nekoliko istovremenih radnja, a kroz nekoliko stupnjeva iste radnje gdje će osobe koje glume nabijene jedne uz druge, kao u rojevima, podnositi nasrtaje situacije, vanjske nalete elemenata i oluje, gdje će se podudarati fizička sredstva osvjetljenja, grmljavine ili vjetra, a to će se odražavati i na gledateljima.“[69]

Iako na koncertu pozornica još uvijek postoji kao takva, sastoji se od dva djela zbog čega Beyonce u jednom trenutku, na nekakvoj vrsti sajle, leti preko publike kako bi s glavne pozornice došla do manje pozornice koja stoji usred publike. Svjetlost jest osmišljena na takav način da zahvaća i publiku i izvođače isto kao što je radnja na trenutke neuhvatljiva jer se odvija na dva ekrana (na stropu te na tlu – na postolju na kojem stoji bend) i na pozornici. Isto tako, snimke na ekranima često su repetitivne te na publiku djeluju vrlo zbunjujuće.

O jedinom potrebnom dekoru za kazalište okrutnosti Artaud piše:

„PREDMETI – OBRAZINE – POMOĆNE NAPRAVE:

[69] Artaud, str. 89 - 90

Lutke, goleme obrazine i predmeti neobičnih razmjera pojavit će se s istom namjenom kao i verbalne slike, usredotočit će se na konkretnu stranu svake slike i svakog izraza, suprotstavljajući se stvarima koje traže objektivno prikazivanje, koje će biti zametnute ili prikrivene.“[70]

Kao što se već može zaključiti iz teksta napisanog do sada, kod Beyonce nema lutaka niti predmeta neobičnih razmjera no, ono što Beyonce danas ima jesu upravo ekrani s videima te rasvjeta. Pozornica je izgrađena s dva dugačka ekrana. Jedan je ekran tik pod stropom te većinu vremena stoji gore, dok se u sredini koncerta ne spusti na tlo pozornice te koristi kao svjetlosni efekt. Drugi, manji, ekran stoji na nogama povišenog djela pozornice gdje obitavaju bend i back -vokali. Ekran im je kao pod stopalima te je tijekom cijeloga koncerta iza Beyonceinih leđa. Oba ekrana upaljena su tijekom većine koncerta, iako više vremena služe kao rasvjetna tijela, nekoliko se puta tijekom koncerta na njima odvijaju kratke video projekcije. Projekcije služe kao uvod u koncert te kako bi, za vrijeme pauza u kojima Beyonce mijenja kostime, publika imala što promatrati. Video projekcije dio su narativa koji se odvija na pozornici, sve je metafora u slici.

O dekoru dalje Artaud govori:

„DEKOR:

Neće biti dekora. Za tu namjenu biti će dovoljni likovi hijeroglifa, obredni kostimi, lutke visoke do deset metara koje će predstavljati bradu Kralja Leara u oluji, glazbala ljudske veličine, predmeti po obliku i svrsi nepoznati.“[71]

Kod Beyonce, također, ne postoji dekor te su projekcije, kostimi i rasvjeta ono što stvara atmosferu.

„SUVREMENOST:

Ali, primijetit će netko, to je kazalište daleko od života, od suvremenih zaokupljenosti… Daleko od suvremenosti i događanja, da! Od zaokupljenosti u onom po čemu su one duboke i po

[70] Isto, str. 91
[71] Artaud, str. 91

čemu pripadaju samo nekima, ne! U ZOHARU priča Rabina Simona, koja bukti poput vatre, suvremena je poput vatre.“[72]

Artaud je veliki pobornik ideje da je umjetnost za svakoga te u njoj ne postoji mjesto za elitizam. U tom smjeru tvrdi kako je razumijevanje remek–djela (a remek-djela su uvijek djela nastala u prošlosti) potpuno nepotrebno. Artaud smatra kako se nikako ne treba prebacivati odgovornost na publiku, ukoliko dolazi do nerazumijevanja neke predstave. Uvijek je problem u samoj izvedbi (Artaud, 2000:70). U svakom vremenu ljudi žive drugačije u odnosu na protekla razdoblja, te su im potrebne suvremene priče kako bi se publika s njima mogla poistovjetiti (Artaud, 2000:71). Stoga je suvremenost kod Artauda važna komponenta.

Kada Arataud spominje vatru – vatra koja je uvijek vječna – on zapravo govori o apstraktnim temama koje su dio svakidašnjeg života, no teško ih je dočarati dijalozima i slikom.

Beyonce je ta koja u glazbenu industriju donosi revoluciju, i na neki način (audio -vizualnim umjesto isključivo auditivnim album *Beyonce* i konceptualnim albumom *Lemonade* koji je na neki način igrani film) govori ostatku glazbene industrije što je suvremeno.

Ono što je povezuje s Artaudom upravo je „vječnost vatre“ o kojoj on govori. Teme koje ona obrađuje u svojim pjesmama bave se vječnim i pomalo, za običan jezik, apstraktnim temama: ljubavi, tugom, prevarom, diskriminacijom, novcem. Baš kao što kaže Artaud, vatra je uvijek suvremena.

Interpretacija jest zapravo sama srž kazališta i izvedbene umjetnosti kao takve, u tom smjeru Artaud tvrdi:

„INTERPRETACIJA:

Predstava će biti šifrirana od početka do kraja kao stanoviti jezik. Tako neće biti izgubljenih kretnja jer će sve biti podređene nekom ritmu. A kako je svaki lik do krajnosti tipiziran, njegove će gestikulacije i njegova fizionomija, kao i njegov kostim izgledati kao mnoge zrake svjetlosti.“[73]

[72] Isto, str.91
[73] Artaud, str. 92

O metaforama sadržanim u video projekcijama, kostimima, koreografijama kao i kreiranju svjetlosnih efekata u smjeru osmišljenog jezika koncerta već sam pisala. Osim toga, i Beyonce kao izvođačica živi na pozornici i kao tijelo koje prenosi emocije.

4.2.MANTRA - REPETITIVNOST KOJA BUDI USPOMENE

Ono što koncert često podrazumijeva, puno češće nego što to može biti slučaj kad je riječ o kazališnoj predstavi (osim ako se radi o mjuziklu), jest da publika unaprijed znade tekst. Publika pjeva uz pjevača, vokalizira, a kada je pozvana - i pjeva umjesto pjevača.

Repetitivnost teksta nešto je što bi Artaud mogao prepoznati kao mantru. Prema rječniku *Merriam – Webster,* riječ mantra je imenica koja označava mističnu formulu invokacije ili inkantacija. Mantra se veže za hinduističku kulturu o kojoj Artaud ima visoko mišljenje kao i svemu mističnom i istočnjačkom. Prema rječniku *Merriam – Webster,* riječ inkantacija označava čari ili verbalne vradžbine izgovorene ili pjevane tijekom čarobnjačkog rituala, dok, prema istom rječniku, riječ invokacija jest čin ili proces moljenja za pomoć ili podršku, ona je molitva ili preklinjanje na početku mise.

Vratimo se koncertima: publika je na koncertima puna obožavatelja. Obožavatelji su oni koji vladaju stihovima i jezikom pjesme, većinom dobro poznaju cjelokupni, ili barem većinski dio repertoara glazbenika na čijem se koncertu nalaze. To znači da je ta publika istu glazbu slušala u raznim životnim situacijama te im poneke pjesme znače jako mnogo – za njih vežu uspomene i osjećaje. Stoga je publika na koncertima *a priori* vezana za tekstove, od kojih neke sigurno drže glazbenom podlogom svog života, tako da mogu reći: „Ta je pjesma svirala kada sam upoznala partnera“, ili -„Ovo je najdraža pjesma moje majke“, ili -„Ovo pjesma koju sam pjevala čitav dan nakon što sam diplomirala“ i sl. Publika je unaprijed emotivno pripremljena, te će na pjesme će slušati emotivno reagirati, bez da se, na taj način, izvođač mora posebno potruditi kada promišlja svoju izvedbu.

Repetitivnost znanog teksta koji u sebi sadrži osobne uspomene i emocije služi kako bi spojila publiku s umjetničkim djelom. To omogućuje gledateljevo prepoznavanje sebe u onome što gleda i sluša. Publika na koncerte dolazi iz razloga suprotnim onima zbog kojih ide u kino: publika na koncerte dolazi uživati u nečemu što im je jako dobro poznato. Žele „proživjeti“ glazbu s izvornim izvođačem i cijelim mnoštvom ljudi s kojim dijele iste emocije, iako ih ne

poznaju. Na koncertima je publika emotivna već kada čuje prvi ton, prvu notu – publika unaprijed zna u što se upušta, i kao da na taj način pomaže izvođaču.

Naravno, ovdje nije naodmet spomenuti i kako samo pojavljivanje zvijezde na pozornici kod nekih ljudi budi potpunu histeriju, te nije strano čuti kako se ljudi onesvijeste ili plaču u prisutnosti izvođača. Činjenica da zvijezda kao što je Beyonce ima takav učinak na ljude, a još više na masu, svakako pridonosi atmosferi na koncertima posebice zato što je popularna kultura u današnje vrijeme „religija" mnogih, mahom mladih ljudi. Iz tog razloga možemo se vratiti riječi invokacija koja u ovom smislu označava moljenje velikom idolu, legendi, zvijezdi, u ovom slučaju Beyonce. Osim što je publika već samo zbog glazbe „unaprijed" emotivna kada počinje koncert (te se mnoge zvijezde odlučuju za mnogo jednostavnije pristupe svojoj izvedbi no što to čini Beyonce), samoj atmosferi pridonosi i masovna histerija. Čovjek se na koncertu samovoljno prepušta tome da postane dio mase te diše i pjeva istovremeno s cijelom dvoranom.

4.3. DAHOM DO SJEDINJENJA S PUBLIKOM

Kad se govori o glumi Artaud je uvjeren kako dah igra veliku ulogu. Možda čak dovoljno veliku da osrednji ili loš glumac putem ispravnog korištenja razmaka između udaha i izdaha, postigne fantastične glumačke rezultate (Artaud, 2000:124).

Artaud o disanju piše slijedeće: „To je pitanje disanja u biti od prvotne važnosti; ono stoji u obrnutom odnosu prema važnosti vanjske glume. Što je gluma umjerenija i suzdržljivija tim je disanje šire i gušće, punije, opterećenije refleksima.(…)

Jamačno je da svakom osjećaju, svakoj kretnji duha, svakom poskoku ljudske afektivnosti odgovara pripadajući dah."[74]

Nadalje, Crnojević – Carić govori: „Ne možemo ni pretpostaviti koliko su za stvaralački proces štetni grč mišića i tjelesna prenapregnutost. U trenutcima kada je grč prisutan u govornom organu, ljudi kojima je urođena lijepa boja glasa počinju na primjer govoriti promuklo, sve dotle dok gotovo ne izgube sposobnost govora. Takva se tenzija, sa svim svojim posljedicama, stvara i u kralježnici, vratu, ramenima. (…)

Opuštanje ovisi o disanje, disanje o opuštanju."[75]

[74] Artaud, str. 119 - 120

Artaud misli kako dah ima veze i s povezivanjem glumca s publikom: „Da bismo obnovili lanac, lanac vremena gdje je gledatelj u predstavi tražio svoju vlastitu stvarnost, treba već jednom tom gledatelju dopustiti da se poistovjeti s predstavom, dah po dah, vrijeme po vrijeme.“ [76]

Ovdje se možemo osvrnuti na navode o interpretaciji i mantrama kod pravila koja je za kazalište okrutnosti raspisao Artaud.

Ranije, u prethodnom poglavlju, pod podnaslovom „Interpretacija“, govorim o tome kako se publiku spaja, sjedinjava, s izvođačem „dah po dah, vrijeme po vrijeme“ – govorim o snazi činjenice da na koncertima popularne glazbe publika znade tekst pjesama. Publika je tu u privilegiranoj poziciji da „sudjeluje“ u izvedbi. Sjedinjava se u dahu s Beyonce dok pjeva. Cijela dvorana, puna tisuća ljudi koji se ne poznaju, diše kao jedan.

Crnojević – Carić slaže se s Artaudom kada ga citira govoreći da je disanje velika tajna (Crnojević – Carić, 2008:102)

Ne mogu sa sigurnošću reći je li Beyonce ikada čula za Artauda ili ne, no mislim da mogu sa sigurnošću reći kako nije svjesno slagala svoje koncerte prema njegovim idejama za kazalište okrutnosti. Kako Artaud sasvim sigurno nije mislio na spektakl kad je pisao svoje zapise o kazalištu, pogotovo stoga što nije bio za to da „umjetnosti dodjeljujemo tek vrijednost ukrasa i zabave“ (Artaud, 2000:65), tako ni Beyonce najvjerojatnije nije mislila na „kazalište okrutnosti“. No to ne znači da oboje, unatoč bitnim razilaženjima, nisu pronašli slična sredstva za koja se pokazalo da djeluju.

Stoga, preko analiziranja stvaralaštva Beyonce, budući da sam njezin koncert vidjela, a izvedbu Artaudovo kazališta nisam, mogu zaključiti kako je Artaud u mnogome imao pravo kada je govorio o kazalištu okrutnosti i njegovom povezivanju s publikom.

Imao je pravo kada je govorio da postoji način da se govori s onim iskonskim u čovjeku i da će ljudi razumjeti i ono što je apstraktno ako mi se prikaže i obrazloži na pravi način – a to ne znači s mnogo riječi.

---

[75] Crnojević – Carić, *Gluma i identitet*, Durieux, Zagreb str. 97 - 98
[76] Artaud, str. 125 - 126

4.4. IZVEDBA I „AFEKTIVNI ATLETIZAM“

Najvažniji pojam kod Artauda nakon pojma kazalište okrutnosti sigurno je „afektivni atletizam“. Kada Artaud govori o „afektivnom atletizmu“ govori o glumi.

Aratud objašnjava što je to „afektivni atletizam“: „Treba prihvatiti da glumac ima jednu vrstu osjetilnih mišića koji bi odgovarali fizičkim smještajima osjećaja. Glumac je tu kao pravi fizički atlet, ali s onom iznenađujućom ispravkom što atletskom organizmu odgovara sličan afektivni organizam, usporedan s drugim organizmom, koji je dvojnik toga drugog, usprkos tomu što ne djeluje na istom planu. Glumac je atlet srca.“ [77]

Jouvet u svojoj knjizi govori o glumačkom stvaranju: „Sve je sumnjivo osim tijela – osjet. Mi smo ponajprije tijela – Pascal. (…) *Pođimo dakle od osjeta*. Glumac obično živi u osjetima različitih od svojih (u najmanju se ruku trudi oko toga), nastoji zadobiti nove intimnosti, doživjeti nove osjete. *No, on se mora služiti svojim vlastitim osjetima* da bi stvorio nove, izvorne. Upravo u takvom nastojanju, u stapanju njegovih vlastitih osjeta i osjeta uloge koju igra, glumac može utvrditi svoju intimnost, spoznati vlastite osjete, uspostaviti kontakt sa samim sobom. Eto zanata interpreta, u tome je – čini mi se – njegova tajna, a zasigurno i njegova težina.

Osjet = emocija = osjećaji = ideje.“[78]

Kod kantautora kao što je Beyonce, nakon osjećaja i emocija dolaze ideje, a potom pisanje tekstova. U svom dokumentarnom filmu „*Beyonce: Life is but a dream*“ (Život je tek san)[79] iz 2013. godine, Beyonce prvi puta javno progovara o spontanom pobačaju koji je doživjela nekoliko godina ranije. Govori o težini tuge zbog tog gubitka. Napisala je i snimila pjesmu, koju na kratko čujemo u dokumentarnom filmu, jer se nije drugačije znala nositi s emocijama. Pjesma nikada nije objavljena.

4.5.KAZALIŠTE OKRUTNOSTI I SVIJET SPEKTAKLA

Artaudova nakana i ideja kazališta okrutnosti sigurno nije bila stvarana kako bi zabavljala ljude, kao što sam kaže: „Dugotrajna naviknutost na predstave za zabavu uvjetovala je da zaboravimo ideje ozbiljnog kazališta, koje nas zadahnjuje vatrenim magnetizmom slika,

[77] Artaud, str. 119 - 120
[78] Jouvet, Louis „Rastjelovljeni glumac“, Prolog, Zagreb, str. 243 - 244
[79] https://www.imdb.com/title/tt2324998/?ref_=nv_sr_1, posjećeno 14.09.2018.

preokrećući sve naše predodžbe, te konačno djeluje na nas poput neke duševne terapije koje se prolaz nikada neće zaboraviti.“[80]

On kritizira stanje u koje je zapao društveni senzibilitet i smatra kako ga može spasiti jedino kazalište tako da „razbuđuje živce i srce“ (Artaud, 2000:80)

Guy Debord u svojoj knjizi piše o društvu spektakla kao pogledu na svijet koji je postao materijalistički te tretiranju svijeta kao potrošne robe putem čega dolazi do otuđenja društva: : „Svijet koji nam spektakl prikazuje, u isti mah prisutan i odsutan, jest svijet robe koji dominira čitavim živim iskustvom. Svijet robe se tako prikazuje *kakav zaista jest,* jer je njegov razvoj identičan *otuđenju* ljudi, kako jednih od drugih, tako i od svega što proizvode.“[81]

Iako Beyonce jest jedna od ključnih kreatorica spektakla ne može se reći kako njezina djela stvarana nakon 2013. godine nemaju težinu i ne govore ni o čemu. Beyonce često igra aktivističku ulogu u svojim umjetničkim djelima, ona prenosi duboke i važne poruke, njezina djela nisu samima sebi svrha.

Crnojević – Carić o svijetu spektakla piše: „Svijet spektakla jest, po Agambenu, opijum koji upućuje na potrošnju, konzumerstvo. Konzumerstvo pak stavlja dodatni veo na mayu svakodnevice. Ta je opsjena, mimikrija ono nešto što mi se čini usporedivim s afektiranošću.

Istovremeno je upućeno na građansko pozicioniranje, koja onemogućuje tzv. 'glumačku iskrenost'. Na taj se način gubi esencija teatra: heretičnost i plovnost pobuđenog svijeta.

Današnje vrijeme sklono 'brendiranju', okamenjenim i zavodljivim slikama koje računaju na tržišni efekt (jer krajnji je cilj, podsjetimo se, prodati), omogućuje da se 'vidljivost' pretvori u mimikriju.”[82]

Guy Debord u svojoj knjizi *Društvo spektakla* piše: ”Sam spektakl predstavlja sebe kao široku i nedostupnu stvarnost koja nikada ne može biti dovedena u pitanje. Njegova jedina poruka glasi: ‘Ono što se vidi je dobro, ono što je dobro vidi se.’ Pasivni pristanak koji spektakl

[80] Artaud, str. 80
[81] Debord, Guy *Društvo spektakla*, Porodična biblioteka, Beograd, str 11
[82] Crnojević – Carić, Dubravka „Dubrovačke ambijentalne predstave i svijet spektakla”, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti , Književni krug, Zagreb – Split, str. 219

zahtijeva, zapravo je već efikasno nametnut njegovim monopolom nad pojavnošću, načinom na koji se pojavljuje, ne ostavljajući ni malo prostora za bilo kakav odgovor."[83]

Crnojević – Carić nadalje piše: "Vidljivost nečije nagosti zamijenila je (vidljivost brenda,) odjevenost izvanjskom idejom. Ta je odjeća, ma kako zavodljiva, zapravo svojevrsna uniforma. Svaki je brend nešto što čini određenu 'stvar' prepoznatljivom, uniforma.

Uniforma je nešto što se oblači kao znak pozicije ili moći, ona štiti od prodora oka – kako vanjskog tako i unutarnjeg, uniforma onemogućuje tananom unutarnjem tijeku zbivanja da se povanjšti."

"Osjećamo da nešto 'nije onako kako izgleda', da je u igri neki oblik mimikrije, kao da je sipa bacila svoje crnilo u lice protivniku, no – teško je odoljeti. Slici, imidžu, predstavi."[84]

***

Beyonceina karijera renesansu je doživjela 2013. godine, razlog tomu, između ostalog, je taj što je te godine svome ocu dala otkaz s mjesta menadžera. Njezin je otac osoba koja je od Beyonce napravila zvijezdu, učio ju je pjevati i plesati od malena, tjerao je da trenira. Kao menadžer njezin je otac bio vrlo uspješan i promišljen, no vodio je Beyonceinu karijeru tokom koji nju nije zadovoljavao: on je znao da je spektakl ono što publika voli, a spektakl kao takav ima svoja pravila. Iz tog razloga prvih petnaestak godina Beyonceine karijere spada u isprazni spektakl. Njezine pjesme i glazbeni spotovi bili su, da se nadovežem na Crnojević – Carić, uniformirani: stihovi koji se brzo pamte i spotovi bez previše dramaturgije sa mnogo seksipila seksipila radi – njezina je karijera građena prema receptu za uspjeh.

Artaud se nadovezuje govoreći kako živimo u doba kada je senzibilnost vrlo oslabljena te kako je posebno važno pronaći načina da se publiku uvuče u predstavu i da ona sudjeluje na emotivan način: „Da bismo pridobili gledateljevu senzibilnost na svim područjima, imamo pred očima predstavu koja se okreće i kojom bismo umjesto pozornice i dvorane, tih dvaju zatvorenih svjetova koji su bez mogućeg komuniciranja, razlili vizualne i zvučne raskoši nad cijelom masom gledatelja. (…) Čini nam se ludošću dijeliti analitičko kazalište od plastičnog svijeta. Ne

[83] Debord, str. 7

[84] Crnojević – Carić, Dubravka „Dubrovačke ambijentalne predstave i svijet spektakla", Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti , Književni krug, Zagreb – Split, str. 219

dijeli se tijelo od duha niti se dijeli osjet od inteligencije, naročito pak ne na području gdje stalni ponovni umor organa zahtijeva žestoke udarce ne bi li tako naše rasuđivanje opet živnulo.“[85]

Crnojević – Carić podržava Artauda pišući o svijetu spektakla slijedeće: “U našem je društvu danas djelatan imperativ ‘stvaranja brendova’, ‘imidža’, ‘slika’. S jedne se strane navedeno može doživljavati kao nužnost i prilika a da bi se opstalo, kako bi se naša kulturna stečevina sačuvala, no s druge smo strane svjesni brojnih zamki koje se time pred nas postavljaju.

S tim u vezi nužno je suprotstaviti slijedeće kategorije: tradiciju, koja čini temelje naše kulture, i svijet spektakla; čudo i čaroliju**.**

Čudo otkriva duhovno u svakodnevnom, preko začudnih se situacija upućuje na skriveni potencijal stvari. Svijet spektakla bitno je drugačiji, predstavlja opijum koji upućuje na potrošnju i onih zona koje su čak i u svakodnevnom životu zaštićene oznakom ‘sveto’.”[86]

U svojoj „renesansi“, 2013. godine, Beyonce izbacuje *Beyonce: visual album*, i stvari se krenu razvijati mnogo drugačije no što su se razvijale do tada i Beyonce počinje rušiti konvencije forme unutar koje djeluje. Kao prvo Beyonce nikada nije napravila marketinšku kampanju za *Beyonce: visual album*, nije najavila album niti dala u javnost datum njegova izlaska – to je isto učinila s konceptualnim albumom *Lemonade*. Kao što je u ovom tekstu već rečeno, a što govori i ime albuma – svaka pjesma ima spot. Pjesme se ne podudaraju u trajanju, neke nemaju stihove koji se ponavljaju I neki dijelovi pjesama odudaraju od drugih dijelova.

To je prvi album nakon rođenja njezinog prvog djeteta i tri su pjesme izrazito seksualnog karaktera: ne nužno izazivačko seksi kao pjesma *Naughty girl* (Nevaljala djevojka) iz 2004. koja više služi kako bi zavela, već pjesme koje govore o njezinim fantazijama i doživljajima seksualnog užitka žene. Iako je rekla kako ju je bilo sram neke pjesme prvi puta pustiti pred svojim mužem i majkom, više nema spomena imena *Sasha Fierce* iza kojega se nekada skrivala. Također, dvije pjesme *Pretty hurts* (Lepota boli) i *Flawless* (Bez mane) govore o torturi koju žene prolaze da bi izgledale onako kako “treba”. Glazbeni video pjesme *Pretty hurts* za Beyonce je bio katarzične prirode – u njemu su kućne snimke nje kao male kako vježba pjevanje i ples te

[85] Artaud, str. 81

[86] Crnojević – Carić, „ Dubrovačke ambijentalne predstave i svijet spektakla, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, Zagreb – Split, str. 220

nje sada, kao odrasle, kako razbija cijeli zid pun trofeja i medalja koje je osvojila kao dijete sudjelujući na raznim natjecanjima te zbog njih "nije imala" djetinjstvo.

S druge pak strane pjesma *Flawless* postala je nešto poput himne. Najpoznatiji stih koji je ušao u govorni jezik kaže "*I woke up like this*"[87] (Probudila sam se ovakva) – govoreći o tome kako društvo ima namjerno krivu percepciju: želi vjerovati da žene izgledaju sređeno po prirodi – I samim time uzdiže žene iznad onog što je ljudski i doista prirodno – pretvara žene u nešto što nisu i nameće im da budu "bez mane".

Jedan dio pjesme *Flawless* nema stihove već preko glazbe čujemo glas nigerijanske feministice Chimamande Ngozi Adichie kako govori o značenju riječi feminist.

Dakle, oprečno onome što Debord kaže o tome kako je spektakl nešto daleko i nešto što otuđuje – ljudi su u stihovima pjesme *Flawless* pronašli sebe, poruku koja im predstavlja nešto važno.

Ovdje se opet možemo nadovezati na Artauda koji govori protiv elitizma u umjetnosti, koji ne misli kako je u redu smatrati kako je problem u ljudima koji ne razumiju neko djelo, već je to problem samog djela. Artaud zagovara umjetnost za sve, promatrajući to sa stajališta koje kazalište doživljava kao svojevrsnu grupnu terapiju. Pjesma *Flawless* na taj način funkcionira – stigla je do masa, nije elitistička, i služi kao grupna terapija. Prema Artaudu: „Kazalište okrutnosti prožeto je idejom da puk prije svega misli osjetilima te da je besmisleno obraćati se njezinoj moći rasuđivanja – a to je slučaj baš u psihološkom kazalištu."[88]

4.6.KOMUNIKACIJA, JEZIK, GOVOR, GLAS, KRIK

U današnje, digitalno, vrijeme čini se kako komunikacija nije problem, velika većina svjetske populacije ima pristup telefonima, mobitelima, računalima i najvažnije od svega – internetu. Internet je mjesto puno društvenih mreža: Facebook, Youtube, Goodreads, Instagram, Twitter, itd. Bilo tko u bilo koje vrijeme može svoje komentare i misli puštati u svijet dok s druge strane skriva svoj identitet. Lako je biti bezobrazan i hrabar kada ne postoji mogućnost da te zbog tvoje izjave netko udari u lice. Postoji naziv za ljude koji idu internetom te vrijeđaju i

[87] Nastavak stiha glasi*: „I woke up like this, we flawless, ladies tell them: I woke up like this"* – „Probudila sam se ovakva, bez mane smo, dame recite im: probudila sam se ovakva"
[88] Artaud, str. 80.

napadaju one koji dijele nekakav sadržaj: *Internet troll* se bavi *Internet Trollingom*. Prema rječniku *Merriam – Webster,* riječ *troll* označava skandinavsko mitsko biće, patuljka ili diva. Prema članku na internetskoj stranici *Lifewire,* kada govorimo o Internet trollingu govorimo o osobi („čudovištu“) koja ide internetom te je namjerno bezobrazna i potiče članove društvene mreže ili pratioce neke internetske stranice, na ljutnju ili na bilo koji drugi način smeta komunikaciju.[89]

Internet je s druge strane mjesto koje Beyonce, baš kao i druge zvijezde, koristi za komunikaciju s obožavateljima. Od kada je Quuen Bey prestala davati intervjue, Instagram i YouTube njezini su glavni kanali za komunikaciju. Na taj način – isključivo kroz sliku – ona može mnogo toga reći, a s druge strane mnogo toga zadržati za sebe. Iako se kaže kako slika govori tisuću riječi, kadar i plan naglašavaju ono što autor želi. Autor pozornost vodi kako njemu odgovara i otkriva isključivo ono što on želi, upravo stoga što jezik zna biti nezgrapan i mnogo se toga može izvući iz konteksta.

Iako bi Internet trebao služiti kao mjesto gdje je moguće u bilo koje vrijeme biti povezan s ljudima iz cijelog svijeta radi bolje komunikacije, dolazimo do toga kako su ljudi, jer im Internet pruža mogućnost da budu anonimni, danas često bezobrazniji no što si to dopuštaju u svakodnevnom životu. Senzibilitet, i razumijevanje općenito, na niskoj su razini - iako smo dobili alate koji nam omogućuju više kanala komunikacije no ikad. Kao što Artaud navodi u potpoglavlju o kazalištu okrutnosti i spektaklu, potrebno je nešto što će nas senzibilizirati no i prokrčiti nam put u komunikaciji. Artauda smeta nemoć riječi koje onda otežavaju i komunikaciju, no „otežavaju“ i glumu. Artaud kaže: „Baš nitko više u Europi ne zna kriknuti, a posebno pak to ne znaju glumci kad su u zanosu. Oni koji u kazalištu ne znaju ništa drugo nego govoriti, oni koji su zaboravili da u kazalištu postoji tijelo, isto tako su zaboravili na upotrebu svojega grla. Svedena na anormalna ždrijela, ta grla se više ne mogu držati organima nego tek nekom čudovišnom apstrakcijom koja govori: glumci u Francuskoj ne znaju više ništa drugo nego govoriti.“[90]

U poglavlju „Pisma o okrutnosti“ Artaud konkretno objašnjava što u njegovom „kazalištu okrutnosti“ riječ „okrutnost“ predstavlja, te je frustriran nemoći jezika i mogućnosti pogrešne

[89] https://www.lifewire.com/what-is-internet-trolling-3485891, posjećeno 09.09.2018.
[90] Artaud, str. 126

komunikacije i razumijevanja. Artaudovi problemi s jezikom već su najavljeni u ovom radu, no dosad je to bilo više stavljano u kontekst zapadnog kazališta. Pisma koja je slao Jeanu Paulhanu i Andreu Ronalldu de Renevilleu, prvo su mjesto gdje možemo vidjeti kako je Artaud razočaran u riječ te iskazuje i svoj strah zbog naslova koji je nadjenuo svojemu kazalištu te piše: „Mogu samo donekle protumačiti naziv 'Kazalište okrutnosti' te ga pokušati opravdati: U toj okrutnosti nije riječ ni o sadizmu niti o krvi, ili bar ne na isključiv način. Ja sustavno grozotu ne njegujem. Ta riječ okrutnost more se uzeti u širokom, a ne u materijalnom i lakoumnom smislu kakav se obično daje tom pojmu. Iako tražim pravo da prekinemo s uporabnim smislom jezika, da jednom zauvijek razbijemo okov, da razbijemo željezne rešetke te da se konačno vratimo etimološkim izvorima jezika, koji uvijek kroz apstraktne pojmove upućuju na konkretno značenje. (…) Ne shvaćati to, znači ne shvaćati metafizičke ideje.“[91]

Kako bih potkrijepila Artaudove teze o jeziku kao manjkavom sredstvu, pogotovo u kazalištu, okrenuti ću se Branku Gavelli, Louisu Jouvetu i Dubravki Crnojević – Carić. Svaki od njih je teoretizirao vlastito iskustvo, kroz rad na svojoj koži osjećajući i otkrivajući što i na koji način funkcionira u kazalištu. Potpomoći ću se njihovim tekstovima o verbalnoj i neverbalnoj naraciji te odnosu među njima, kao i što oni znače u kazalištu.

Branko Gavella, veliki hrvatski kazališni redatelj, ravnatelj, pedagog, teatrolog, kazališni kritičar[92], govori o tome kako kazališni komad mora nadići riječi koje pišu u dramskom djelu: “Zato će drama unutar umjetnosti riječi u sebe unijeti konkretne vrijednosti stvarnosti te se pred našim očima mora nadići upravo te vrijednosti stvarnosti kako bi dosegla status umjetnosti. Sasvim je jasno kako joj te objektivne vrijednosti može ponuditi samo pozornica sa svojim živim nastupajućim interpretima, glumcima. (…) Samo još želim primijetiti kako radnja, koja je do sada uvijek glasila kao važna i gotovo glavna značajka svake drame, time dobiva dublje značenje, jer potpuno gubi svoj dodatni etički smisao. Radnja nije ništa drugo doli nadilaženje vrijednosti stvarnosti sadržanih u drami.“[93]

[91] Isto, str. 94 – 95
[92] http://www.gavella.hr/o_kazalistu/dr_branko_gavella, posjećeno 15.09.2018.
[93] Branko,Gavella, „Dvostruko lice govora“,CDU – Centar za dramsku umjetnost, Zagreb, str. 175

Louis Jouvet, glumac, redatelj i jedan od najutjecajnijih figura Francuskog kazališta dvadesetog stoljeća[94] , podržava Artaudovu misao govoreći u svojoj knjizi: „Glumac govori, a njegov se osjećaj gubi, on ne može više ništa učiniti. Jezik nestaje u svom vlastitom izvorištu. Ideja o trajanju, pokretu, obvezi, poruci uvjetovanoj radnjom. Tekst je sasušena ljuska. (…) Tekst je trag piščeve inspiracije. Tekst je test za glumca. Izvan tog predjela, čitav niz propagandnih trgovačkih putnika upotrebljava tekst kao misao, sustav, religiju, bojno oružje, polemiku: ucjepljuju u nj stare filozofije, razbuđuju stare otrove. Izigravaju spornost, misaonost i time zadovoljavaju; bez dramskog efekta, bez ikakvog djelovanja, bez djelotvornosti. Kazalište je nešto drugo.[95]

Oslanjajući se na Antonia Damasia, svjetski poznatog neuroznanstvenika, nadalje komentira Crnojević – Carić: „Štogod se zbivalo u neverbalnim zapisima naših umova, hitro se prevodi u riječi i rečenice. Ljudski mozak stvara automatsku verbalnu verziju priče. No, unatoč tomu 'jezično tumačenje svijesti vjerojatno nije točno i moramo zaobići masku jezika u potrazi za prihvatljivim tumačenjem' (Damasio, 2005:184). Pokraj verbalne, naime postoji i *neverbalna naracija* svijesti. Upravo je ta naracija - neverbalna, *slikovna*, u temelju temeljne svijesti: „Čini mi se malo vjerojatnim da bi svijest ovisila o verbalnim prijevodima. Kad vam ponestane riječi, vi ne zapadate u san – vi jednostavno slušate i gledate.“ (Damasio, 2005:184) Opis neverbalne, slikovne naracije povezuje s kazalištem i filmom. Damasio, dakle, termine *stvaranje naracije* ili *pričanje priče* ne koristi u smislu sklapanja riječi ili znakova u fraze i rečenice, već kao stvaranje nejezične mape logički povezanih događanja. Ističe kako nikada nije povjerovao da jezik omogućuje spoznaju: „Jezik – to jest, riječi i rečenice – prijevod je za nešto drugo, konverzija iz nelingvističkih slika koje predstavljaju entitete, događaje, odnose, zaključke.“ (Damasio, 2005:112)[96]

Nenad Miščević se slaže s Damasiom: „Pred istraživača značenja, semantičara, postavlja se sljedeći obeshrabrujući problem: pojam značenja prilično je rasplinut i neodređen. Ljudi često pod 'značenjem' neke riječi ili izraza ne podrazumijevaju samo obični jezični smisao, nego i važnost te riječi ili izraza za govornika (npr. 'sloboda' za nekoga znači život). No, čak i kad bismo uspjeli odvojiti jezični smisao, i posvetiti se samo njemu, to ne bi bio kraj poteškoćama.

[94] https://www.britannica.com/biography/Louis-Jouvet, posjećeno 15.09.2018.
[95] Jouvet, str. 163
[96] Crnojević – Carić, str. 34

Riječi imaju čvrst smisao samo u rječniku, a u stvarnom životu kao i književnosti njihovo značenje varira s kontekstom.“[97]

Kao što znamo da Artaud želi kazališni govor koji neće počivati isključivo na riječima i time na psihologizaciji, dade se primijetiti i kako Artaud općenito ne polaže previše vjere u mogućnost i moć jezika da prenese točnu poruku, što se jasno može vidjeti kod njegovih pokušaja da obrazloži i obrani naslov „Kazalište okrutnosti“.

Tako i Crnojević – Carić kaže: „Specifičan je odnos između iskustva i jezika. Riječi preuzimaju, zarobljavaju iskustvo: čim nešto izrazimo riječju, dolazi do otuđenja, tj. potpuno iskustvo zamijenila je riječ. Potpuno iskustvo postoji samo dok ga ne izrazimo posredstvom jezika.“[98]

Miščević postavlja pitanje o spajanju unutarnjeg i vanjskog svijeta kroz prizmu govora: „Kako se rečenica da kiša pada odnosi spram situacije u kojoj kiši? Ovo pitanje vodi nas do odnosa jezika i zbilje. (Rasprava prema tome zadire u područje ontologije tj. učenja o biću, zbilji i bitku). Najprije ćemo je upoznati u vrlo pojednostavljenom obliku s dva suprotna stajališta. *Prvo stajalište, realizam* : Rečenice govore o situacijama koje su od njih nezavisne i koje ih čine istinitima i lažnima. Istinitost i lažnost su nezavisne od naših misli i jezika. *Drugo stajalište, antirealizam*: Prema suprotnom stajalištu, jezik je neka vrst naočala kroz koje gledamo svijet, i koje oblikuju 'naš svijet'.“[99]

Stoga se dade zaključiti kako je vrlo teško uhvatiti misao jezikom, riječju. Nerealno je očekivati od riječi da prenesu cijelo iskustvo, prijevod misli i osjećaja manjkav je – nepotpun – djelomično i stoga što je vrlo teško odrediti čvrsto, „pravo“ značenje riječi u govoru. Ako pisac i uspije svoj neverbalan tijek misli točno uhvatiti riječima te riječi pripadaju piscu, a ne glumcu. Glumac ponovo mora prevoditi već jednom preveden jezik. Pozornica je jedino mjesto koje dramskome djelu može dati širi, objektivniji pojam.

Nadalje, prema Crnojević–Carić: „Jezik je mehanizam društva, podčinjava nas, ali i istovremeno čini subjektima. U jeziku dobivamo svoje gramatičko mjesto, svoje jezično i

[97] Miščević, Nenad *Filozofija jezika*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, str 20 - 21
[98] Crnojević – Carić, str. 111
[99] Miščević, str. 24 - 25

društveno 'ja'. Društvo drži subjekte pod kontrolom. Ulazak u jezik jest ulazak u socijalnu reprodukciju (Althusser). Istovremeno, izbor sintakse i rječnika politički je čin koji određuje i ograničava način na koji doživljavamo 'činjenice'. Jezik je zakonodavan. On je simbolički pored unutar kojega se krećemo i koji nas okružuje. A simbolički je poredak represivan, osobito za ono Drugo, koje nije norma. Tragovi koji su simboličkim jezikom nepredstavljivi i nepredstavljeni, nalaze se u prostoru semiotičkog. Semiotičko po/stoji pokraj i mimo jezika (Kristeva). Simbolički nas sustav doziva u 'uloge', priziva nas identitetu. Ne možemo biti dozvani drugačije negoli jezikom ili glasom, što je dakle društveno oruđe.“ [100]

S druge strane javlja se Nenad Miščević koji svoju knjigu započinje rečenicom: „Jezik je glavno oruđe komunikacije i dragocjen instrument mišljenja. Skoro čitava je kultura ovisna o jeziku, a tradicija bi bila nemoguće da jezik ne postoji.[101]

Crnojević–Carić, kao komentar, svoju misao završava govoreći: „Glumci se koriste jezikom, ali su svjesni kako riječ nije sve i, što je još važnije, p(r)okazuju proces stvaranja riječi, kao i onoga što postoji mimo njih (riječi).[102]

Riječi svoju snagu imaju i mimo čistog prenošenja informacije, no brojna su sredstva koja pobuđuju emocije i na iskonskoj razini komuniciraju s publikom. O tome sam pisala u velikom dijelu ovog rada, njima je zaokupljen Antonin Artaud, ali i neki naši suvremenici, pa tako i Beyonce.

5.ZAKLJUČAK

Na koji god način Artaud bio shvaćen i prihvaćen u doba u kojem je djelovao, on nikada nije mogao znati koliko iznenađenja donosi budućnost te kako će njegov rad iščitavati i doživljavati ljudi iz drugih vremena i iz drugih krugova, koliki će utjecaj ostaviti na ovaj ili onaj način.

Utjecaj koji je Artaud imao na Beyonce, a koji ona dalje širi, vidljiv je i u njenom rušenju paradigme društva spektakla, mada je ona jedna od najvećih zvijezda što kreiraju glazbeno – scenske spektakle.

[100] Crnojević – Carić, str. 112
[101] Miščević, str. 7
[102] Crnojević – Carić, str. 112

Unutar forme spektakla, koja joj dozvoljava da bude planetarno popularna zvijezda, Beyonce djeluje kao subverzivni element. Ona pronalazi načine da ide mimo te forme i stoga uspijeva biti više od same zvijezde a djelujući unutar društva spektakla, koje je pak zagušeno viškom komunikacije i zbog toga otežava stvarnu komunikaciju.

Jednim dijelom i sami sudjeluju u toj igri koju diktira društvo spektakla: U današnje vrijeme slavni izvođači više gotovo da nemaju izbora, već su na određeni način prisiljeni objavljivati svakodnevno vlastite fotografije, kao i video snimke na društvenim mrežama – pod parolom „što privatnije - to bolje“. Također se konstantno pojavljuju po novinama i portalima na fotografijama paparazza, a iz poslovnih se razloga pojavljuju svojevoljno i u novinama i na televiziji.

No, kako sam već i rekla, malobrojni, kao što je Beyonce, uspijevaju djelovati i subverzivno u odnosu na ono što društvo spektakla želi proizvesti: Po ugledu na Artauda, vjerojatno na neki način i poznavajući njegov rad, Beyonce probija velove koje stvara društvo spektakla. Beyonce je sama svoja menadžerica i ne daje više intervjue za javnost. Tako je, primjerice, nakon nastupa na *Super Bowlu,* zabranila javno objavljivanje svojih fotografija, osim onih koje su snimili fotografi koje je ona angažirala.

Beyonce bira načine, vrijeme i količinu komunikacije s javnošću, stoga zadržava dozu mistike i nedodirljivosti, dok je s druge strane, u svojim djelima iskrena.

U poigravanju formama, propitivanju paradoksa koji se javlja u komunikaciji između odabrane forme i ponuđenog sadržaja, u pukotinama koje proizvode, vidi se Artaudova i Beyonceina veličina. Artaud, putem kazališta, a Beyonce putem spektakla, pronalaze način da, služeći se odabranom formom a unutar nje same, pronađu put do „potpune istine“. Kroz odabranu formu, sa svime što ona implicira, pronašli su način kako bi progovorili o ljudskom stanju. Beyonceini spektakli nisu sami sebi svrha, iako nedvojbeno jesu spektakli. Tako i Artaudovo kazalište okrutnosti koristi identična sredstva kojim se kazalište koristi, ali način upotrebe donosi drugačije rezultate.

Beyonce možda nije nikada izravno čula za Artauda, no smatram kako je sigurno reći da je ona, na ovaj ili onaj način, saznala za Artauda i njegove ideje. Ako nije saznala za njega niti jednim drugim putem, onda se to dogodilo zahvaljujući „intertekstualnosti“: putem postupka o kojem svojevremeno piše Mikhail Bahtin a koji ističe kako su naši glasovi „umreženi“, te da

ponajčešće citiramo, parafraziramo, nasljeđujemo tuđe glasove te ih prenosimo dalje a da tog postupka nismo ni svjesni. Artaudov je glas došao do Beyonce, gdje je pao na plodno tlo.

U današnje je vrijeme Artaudov glas nešto što stoji kao jedna od dominantnih i značajnih teza, njegov je glas nositelj nove, specifične paradigme pomoću koje možemo čitati umjetnost i svijet. Artaudov je glas danas prepoznat kao važan, čak i u onim kontekstima za koje bismo na prvi pogled rekli da su u suprotnosti s njegovom idejom. Baš kao što i Beyonce u prvi mah može ostaviti dojam kako je riječ o „još samo jednoj pjevačici“, „još samo jednoj divi“ i doimati se nedodirnutom događajima i svijetom oko sebe.

Stoga je vrlo važno imati na umu kako ne valja nečije djelovanje i opus površno procjenjivati, što se kaže: ne treba suditi knjigu prema koricama, no niti prema onome što piše na koricama. Često ono što je na prvi pogled vidljivo sadrži i skriva mnogo kompleksnije sadržaje no što se to u prvi mah čini.

LITERATURA:

Artaud, Antonin (2000). *Kazalište i njegov dvojnik*, pr. Vinko Grubišić, Zagreb: Hrvatski centar ITI – UNESCO

Bakhtin, Mikhail (1991.) *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, pr. Aleksandar Badnjarević, Novi Sad: Bratstvo jedinstvo

Crnojević – Carić, Dubravka (2008). *Gluma i identitet*, Zagreb: Durieux

Crnojević – Carić, Dubravka (2013.) „Dubrovačke ambijentalne predstave i svijet spektakla“, u *Dani Hvarskog kazališta – Gavella - Riječ i prostor*, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug

Debord, Guy (1967). *Društvo spektakla*, pr. Aleksa Golijanin, Beograd: Porodična biblioteka

Gavella, Branko (2005). *Dvostruko lice govora*, Zagreb: CDU – Centar za dramsku umjetnost

Grubišić, Vinko (2000). *Artaud*, Zagreb: Hrvatski centar ITI – UNSECO

Jouvet, Louis (1983). *Rastjelovljeni glumac*, Zagreb: Izdanja Centra za kulturnu djelatnost Zagreb

Miščević, Nenad (2003*). Filozofija jezika*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk

Schiner, Jacques „Art symbolism and the unconscious“, „The journal of Aesthetics and Art Critisism“,vol.12,No.1 https://www.jstor.org/stable/426301?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=art&searchText=and&searchText=symbolism&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dart%2Band%2Bsymbolism&refreqid=search%3A816f4676cbd0151791ee66f20000da29&seq=1#page_scan_tab_contents (posjećeno, 03.09.2018.)

IZVORI S MREŽNIH STRANICA:

https://www.britannica.com/biography/Beyonce, posjećeno 02.09.2018.

https://www.google.com/search?q=4%3A44+lyrics+jay+z&ie=utf-8&oe=utf-8&client=firefox-b-ab, posjećeno 02.09.2018.

https://listen.tidal.com/album/75413011, posjećeno 02.09.2018.

https://www.youtube.com/watch?v=TqmEL8WF3rA , posjećeno 02.09.2018.

https://blacklivesmatter.com/about/, posjećeno 03.09.2018.

https://www.cosmopolitan.com/style-beauty/a9240882/why-michelle-obamas-natural-hair-matters/, posjećeno 03.09.2018

https://edition.cnn.com/2016/04/25/entertainment/lemonade-beyonce-meaning/index.html, posjećeno 03.09.2018.

https://www.imdb.com/title/tt5662106/ , posjećeno 03.09.2018.

https://www.merriam-webster.com/dictionary/symbolism, posjećeno 03.09.2018.

https://www.nbc.com/saturday-night-live, posjećeno 03.09.2018.

https://www.teenvogue.com/gallery/beyonce-formation-music-video, posjećeno 03.09.2018.

https://www.youtube.com/watch?v=ociMBfkDG1w, posjećeno 03.09.2018.

https://www.imdb.com/title/tt0061418/?ref_=nv_sr_1, posjećeno 08.09.2018.

https://www.lifewire.com/what-is-internet-trolling-3485891, posjećeno 09.09.2018.

https://www.britannica.com/biography/Beyonce, posjećeno 10.09.2018.

https://www.britannica.com/biography/Nefertiti, posjećeno 10.09.2018.

https://www.billboard.com/mtv-video-music-awards, posjećeno 10.09.2018.

https://www.britannica.com/sports/Super-Bowl, posjećeno 14.09.2018.

https://www.imdb.com/title/tt2324998/?ref_=nv_sr_1, posjećeno 14.09.2018.

https://www.britannica.com/biography/Louis-Jouvet, posjećeno 15.09.2018.

http://www.gavella.hr/o_kazalistu/dr_branko_gavella, posjećeno 15.09.2018.

https://www.google.com/search?q=sorry+beyonce+lyrics&ie=utf-8&oe=utf-8&client=firefox-b-ab, posjećeno 15.09.2018.

https://www.beyonce.com/tour/the-mrs-carter-show-world-tour/dates/ posjećeno 16.08.2018.

FILMOGRAFIJA:

Beyonce: Life is but a dream (Beyonce, Ed Burke, Ilan Y. Benatar, 2013.)

Beyonce visual album (Beyonce, 2013.)

Lemonade (Beyonce, Kahlil Joseph, Melina Matsoukas, Dikayl Rimmasch. Mark Romanek, Todd Tourso, Jonas Akerlund, 2016.)

GLAZBENI SPOTOVI:

Jay – Z feat. Beyonce: 03 Bonnie and Clyde (Chris Robison, 2002.)

Naughty girl: (Jake Nava, 2004.)

Beyonce: Single ladies (Put a ring on it) (Jake Nava, 2008.)

Pretty hurts: Melinda Matsoukas, 2013.)

Beyonce feat. Chimamanda Ngozi Adiche: Flawless: (Jake Nava, 2013.)

Beyonce: Formation (Melina Matsoukas, 2016.)

PROMOTIVNA VIDEA ZA TURNEJE:

Mrs. Carter World Tour (Beyonce, 2013.)

On the run tour: Beyonce and Jay - Z (Jonas Akerlund, 2014.)

SNIMKE IZVEDBI:

Beyonce Love on top live VMA's 2011 https://www.youtube.com/watch?v=ISBOIMhWWFA

Beyonce Super Bowl Halftime show 2013. https://www.youtube.com/watch?v=XzZxZPab83k

The 59th annual Grammy awards, 2017. https://www.youtube.com/watch?v=dlAeeov5RhY

40 – 49 minuta

SNIMKA ADELINOG GOVORA NA GRAMMYJIMA 2017. GODINE:

Adele wins album of the year / Acceptance speach/ 59th Grammys

https://www.youtube.com/watch?v=ctuggqUSITM