

Lovro Škopljanec

# Percepcija i recepcija u kontekstu izvedbenih teorija

Kanonizirane zapadnjačke umjetnosti su u 20. stoljeću pod oprečnim vanjskim i unutar-njim pritiscima ušle u proces koji možemo nazvati centrifugalnim kretanjem što se nastavlja u 21. stoljeću i može se očekivati njegovo ubrzanje. To kretanje odnosi se na širenje, preslagivanje i spajanje umjetničkih polja<sup>1</sup> u odnosu na manje ili više čvrsto određena središta, bila ona društvena (podjela na visoku i nisku kulturu, na primjer), politička (angažirana umjetnost, režimska umjetnost) ili konstitutivno umjetnička. Pod ovim posljednjem misli se na novitete unutar samih umjetničkih polja, koja su se u tom centrifugalnom kretanju dovoljno razglobila da dopuste stvaranje i kanoniziranje no-

ve umjetnosti kakva je film. Manje radikalni primjer je rad Etiennea Decrouxa, koji je kombiniranjem elemenata plesa, kiparstva, kazališta (niz se može i nastaviti) ustanovio polje moderne pantomime. Ova dva primjera također mogu pokazati da su kretanja bila življa na području sekvencijalnih, vremenskih umjetnosti. Evo kako je dio tog procesa opisao Hans-Thies Lehmann u kontekstu izvedbenih umjetnosti na koje će se usredotočiti ovaj rad: "Kada središte više ne predstavlja odvijanje neke pripovijesti s njezinom internom logikom, kada se kompozicija više ne osjeća kao organizirajuća kvaliteta, nego kao umjetno nakalemljena 'manufaktura', kao samo prividna logika radnje koja, kako je Adorno to prezirao na proizvodima kulturne industrije, samo povlađuje klišejima, tada se kazalište konkretno nalazi pred pitanjem o mogućnostima s one strane drame, a ne s one strane moderne."<sup>2</sup> Lehmann se slaže s većinom teoretičara da je takvo odmicanje od središta zavrijedilo i novu klasifikaciju, precizniju

od uobičajene oznake "postmoderno", te predlaže "post-dramsko" za umjetnosti koje se odvijaju u kazalištu što se shvaća ne kao institucija, nego kao prostor i vrijeme, kontekst izvedbe.

Izvedba (*performance*) je ključni pojam za angloameričku teoriju koja se bavi nešto širim posljedicama istog teatarskog fenomena. Kako razne teorije proizašle iz akademskih i umjetničkih struktura u SAD-u često dobivaju angažirani predznak, ne treba čuditi što ni teoretiziranje o izvedbi kao novom krovnom terminu koji bi pokrивao razne kazališne i društvene prakse nije prošlo bez namjerno stvorene napetosti: "Jedno od iskrišta nedavnih debata o odnosu Studija kazališta (Theatre Studies) prema Studijama izvedbe (Performance Studies) bio je uvodnik Richarda Schechnera iz 1992. pod naslovom *Nova paradigma za kazalište u akademskoj zajednici*. Vođen interesom za izazivanje kontroverzija, Schechner je proglasio da Nova paradigma glasi "izvedba", a ne "kazalište". Odsjeci za kazalište trebali bi postati "odsjeci za izvedbu".<sup>3</sup> Philip Auslander se u svojem komentaru tog i sličnih proglašenja slaže da je pojava nove paradigme svakako otvorila pitanja vezana uz izvedbu, od kojih je jedno i tko gleda, odnosno kakav je status publike prilikom tih novih izvedbi. Ime na koje se pritom teoretičari teorije izvedbe često pozivaju jest Erving Goffman, kanadski sociolog koji se u svojim istraživanjima svakodnevnoga ljudskog ponašanja od 50-ih i 60-ih godina prošloga stoljeća obilato koristio metaforama iz kazališnoga svijeta. Goffman svoju prvu knjigu iz te serije istraživanja, *The Presentation of Self in Everyday Life (Predstavljanje sebe u svakodnevicu)* započinje nizom primjera koji pokazuju koliko je važna uloga promatrača pri "izvedbama" u svakodnevnom životu, recimo za djevojkama u studentskom domu koja želi da je njezine kolegice vide kako se javlja na telefonski poziv da bi dala do znanja da je tražena, ili za muškarca na plaži koji svjesno mijenja svoje ponašanje u svrhu konformizma s očekivanjem drugih kupača, ili za sugovornike i kućne posjetitelje koji zauzimaju drukčiji stav jedni prema drugima ovisno o tome znaju li da ih netko promatra. Goffman koristi primjere iz najrazličitijih sfera života (netom navedeni uzeti su iz socioloških istraživanja i književnosti), ali nijedan iz kazališta. Štoviše, komentar kojim završava svoju knjigu svojevrsno je upozorenje čitatelju da je za autora korište-

nje jezika kazališta retorički postupak i da je "djelovanje postavljeno na scenu (...) više ili manje namještena i priznata iluzija; za razliku od stvarnog života, ništa se za pravo ili za stvarno ne može dogoditi likovima koji se izvede – iako se na drugoj razini nešto za pravo i za stvarno svakako može dogoditi reputaciji izvođača kao profesionalaca čiji je svakodnevni posao da izvede kazališne uloge."<sup>4</sup> Možemo se zapitati vrijedi li to i za gledatelje kazališne izvedbe.

Izmještanjem izvedbe iz kazališta odnosno postuliranjem kazališta kao ne nužno materijalnoga konteksta izvedbe postavlja se pitanje o statusu sudionika, karakteristično za Zapad, koji trenutno muči i srodno pitanje odnosa privatnoga i javnoga. (Da je to pitanje doista mučno pokazuje negodovanje ispitanika

iz (kazališne) publike koji često zamjeraju aktivno uključivanje u predstavu, odnosno prelaženje rampe, ako je ima.) Kako recentna izvedbena praksa često propituje ulogu publike,<sup>5</sup> teorije izvedbe pokušavaju je sagledati u novom svjetlu.

Kako recentna izvedbena praksa često propituje ulogu publike, teorije izvedbe pokušavaju je sagledati u novom svjetlu. Jedan od takvih pokušaja predstavlja rad Susan Bennet koja se publikom bavi spajajući očita kazališnih teoretičara/praktičara, prvenstveno Brechta, i teoriju recepcije koju su unutar teorije književnosti razvili autori poput Wolfganga Isera, Stanleya Fisha i Roberta Jaussa. Njezin pristup nastao je unutar američke akademske zajednice i kao takav sadrži zanimanje za marginalizirane društvene skupine koje u primjerima kojima se ona bavi često barem implicitno sačinjavaju dobar dio publike. Kako je jedan od načina na koji se na početku spomenuto centrifugalno kretanje očituje u izvedbenim umjetnostima uvlačenje sve šireg i raznolikijeg gledateljstva u izvedbu, neka od pitanja izvedbene teorije koje si postavlja i Bennet tiču se statusa gledateljstva nevezanih za izvedbu, primjerice gdje se izvedba odvija, kako su i pod kojim okolnostima gledatelji došli do mjesta izvedbe, koliko su vremena na to potrošili i tome slično. Riječima S. Bennet: "Uloga kazališne publike iznad svega uključuje interakciju gledatelja s izvedbom istodobno u njegovu društvenom svojstvu (kao dio publike) i privatnom svojstvu (kao pojedinac). No ove uloge ne započinju

dok se diže zastor. Već je očigledno da problemi poput kulturne pozadine i izbora imaju značajnu važnost u konstruiranju tih uloga i, u krajnjoj liniji, u dovođenju publike u kazališta. U okolnostima posjeta kazalištu, gledatelj zauzima svoju ulogu prije nego je izvedba kao takva otpočela.<sup>6</sup> Društveni uvjeti proizvodnje umjetničkog djela svakako mogu biti zanimljivi teorijama izvedbe, čak i ako se deklarativno odbaci egida umjetnosti. No poučeni Goffmanovim strogim odvajanjem kazališnoga od svakodnevnoga treba se zapitati koliko je za bilo koju teoriju izvedbe, bez obzira bavi li se postmodernim "demokratskim"

### Uloga kazališne publike iznad svega uključuje interakciju gledatelja s izvedbom istodobno u njegovu društvenom svojstvu (kao dio publike) i privatnom svojstvu (kao pojedinac).

(s obzirom na sudjelovanje publike) ili petrificiranim (ne)zadajničkim oblicima teatra, bitna društvena i privatna uloga publike? Može se parafrazirati Bennet i reći da uloge publike doista ne započinju dok se diže zastor; one tada završavaju. Završavaju u smislu da u trenutku kad otpočne izvedba (a početak uvijek postoji, kao i završetak, budući da je svaka izvedba vremenski ograničena, sekvencijalna) publika postaje dijelom izvedbe pa se prema tome i na nju odnose pravila izvedbe (koja samo dijelom ovise o redatelju; iako se čini da na europskoj sceni posljednjih godina dominira funkcija redatelja, ne postoji tendencija da se redateljske "ovlasti" ispoljavaju na način da kontroliraju publiku), i to na način koji je analogan glumačkom postojanju likovima tijekom izvedbe.<sup>7</sup> Najbolji primjer je u kontekst u kojem se nalazi publika japanskoga kazališta noa ili tradicionalno poimano zapadnjačka publika – u mraku, odvojena od pozornice, bez mogućnosti da se oglasi ili bilo kako "izvodi" predstavu osim možda povremenoga glasnog odobravanja ili neslaganja i pljeska koji označava kraj. U takvom se kazalištu uloga publike shvaća kao uloga nijemoga i nevidljivoga gledatelja (tihe većine, u nekim slučajevima) koji je upućen na zbivanja na sceni i ne očekuje se da promatra ostale članove publike. Uloga i važnost publike je dijametralno suprotna u izvedbama ponovnog odigravanja (*re-enactment*) kakve su se pojavile 90-ih godina, a u kojima promatrači podaju autentičnost ponovnom odigravanju ako su bili prisutni i pri origina-

lnom događaju. Da se istakne važnost publike, mogu im biti dodijeljene i aktivne ili druge uloge, kao na ponovnom odigravanju "bitke za Orgreave", demonstracijama britanskih rudara protiv zatvaranja rudnika u 80-im godinama, gdje je nekolicini nekadašnjih prosvjednika dano da se obuku u policijske uniforme i bore protiv "prosvjednika". Takva uloga publike također naglašava da izvedba ovisi o interpretaciji i radu više ljudi.<sup>8</sup>

Međutim, novije analize pokazale su da je i za takvu publiku barem na Zapadu i te kako važno kakvog su društvenog i individualnog profila, budući da to može odrediti njihovu recepciju u trenutku izvođenja, recimo prepoznavanjem nekoga glumca ili glumice kao poznatih (iz neke druge uloge) ili predrasudama koje mogu imati prema nekim likovima koji se pojavljuju na sceni. Jerzy Grotowski je 1968. napisao da je bar jedan gledatelj potreban za izvedbu, što pokazuje koliko je teorijama i praksama izvedbe postao bitan pojedini član publike, ako već ne kao individuum, a ono kao dio Foucaultove mikrofizike moći. No prije nego što se pozabavimo tom jedinkom, pokušajmo utvrditi što se uopće podrazumijeva pod "recepcijom" i, prije svega, "gledateljem". Bennet se, primjerice, u svojoj knjizi koristi naizmjenice "publikom" i "gledateljem/gledateljicom"<sup>9</sup> iako je jasno da joj je maloprije spomenuta rečenica Grotowskoga sve vrijeme na umu, budući da služi kao epigraf cijelome tekstu. S obzirom na to da je "publika" zbirna imenica, što također nešto govori o tome zašto je tek u drugoj polovini 20. stoljeća prihvaćeno stajalište da publiku može sačinjavati i pojedinac, moglo bi se uzeti da se "gledatelj/gledateljica" koristi tek zato da bi se izbjeglo nezagran "član publike" ili kakva slična konstrukcija. No za taj odnos nije tako bezazalan može nam posvjedočiti ulomak iz knjige *The Paper Canoe (Papirnatu kanu)* Eugeniya Barbe, kazališnoga teoretičara i praktičara kojem je pozorno promatranje glumaca jedna od glavnih strategija bavljenja redateljskim poslom: "Sjećam se jednog događaja od prije nekih dvadeset godina, u predavaonici jednoga talijanskoga sveučilišta. Glumica Teatra Odin po prvi je put pokazivala obuku kroz koju je prošla studentima i profesorima kazališta. Prolazila je kroz svoje 'ljestvice' bez prekida, od jedne vježbe na drugu. Time smo im jednostavno pokazivali od čega se sastoji tehnički dio rada izvođača iz Odina, kakva je obuka. Pogriješili

smo. *Promatrači su se istog trenutka pretvorili u gledatelje*. Mislili su da ta glumica pokazuje prizor iz neke izvedbe, a ne vježbe. (...) Dok se tuširala, neki su studenti i profesori, koje smo a da to nismo htjeli bili pretvorili u gledatelje, podijelili sa mnom svoje reakcije, diskretno. (...) Mi u toj predavaonici nismo htjeli predstaviti izvedbu. Razgovarao sam o tome s njom i pogledali smo se te zatresli glavama: 'Haluciniraju li to oni ili mi ne znamo što radimo?'"<sup>10</sup> Barba objašnjava taj nesporazum "trikovima predekspresivnog", što za njega predstavlja neku vrstu energije ili karizme koja privlači pozornost na glumca na sceni i osnova je glumačkoga posla. Ostavljajući po strani uzrok, važno je zapaziti dvije stvari, istaknute kurzivom u citatu: studenti i profesori su se iz "promatrača" odjednom, u trenutku kojem je podizanje zastora samo simbol, pretvorili u "gledatelje", i to bez intencije izvođačice i, uvjetno rečeno, redatelja Barbe. Može se zaključiti da je publika u jednom trenutku prešla iz percepcije (promatrači) u recepciju (gledatelji). Percepcija se ovdje odnosi na svakodnevnu "prezentaciju sebe" koju obavljamo u društvu, barem dok smo svjesni da nas netko na taj način percipira, a ne na fizički preduvjet recepciji koja započinje bez volje publike ili autora u trenutku kad se "podigne zastor". U *Početku svoga Postdramskoga kazališta* Lehman, kao i Barba, upozorava da je "emisija" neodvojiva od "recepcije" budući da se odvijaju simultano: "Nasuprot olovci i papiru liričara, uljanoj boji i platnu slikara, [kazalištu] je potrebno mnogo toga. (...) Kazalište nije samo mjesto teških *tijela*, nego i *realnog okupljanja*, mjesto na kojem se događa jedinstveno presijecanje estetski organiziranog i svakodnevnog realnog života. Za razliku od svih umjetnosti objekta i medijskog posredovanja, ovdje se kako sam estetski čin (igra) tako i čin recepcije (posjeta kazalištu) događaju kao realna aktivnost u nekom ovdje i sada. Kazalište znači: *dio života* koji akteri i gledaoci zajedno provode i *zajedno troše* u zajednički udisanom zraku onog *prostora* u kojemu se odvijaju igranje kazališta i gledanje. Emisija i recepcija znakova i signala *događaju se istodobno*. U kazališnoj predstavi iz ponašanja na pozornici i u gledalištu nastaje *zajednički tekst*, čak i kada uopće nema govorenoga govora. Zadovoljavajući opis kazališta zato je vezan uz čitanje toga ukupnog teksta. Kako se virtualno mogu susresti

pogledi svih sudionika, tako *kazališna situacija* stvara ječinu iz evidentnih i skrivenih procesa komunikacije."<sup>11</sup>

Kod Lehmana se radi o "presijecanju" estetskoga i svakodnevnoga, što je svakako važna karakteristika kazališta i "postdramskoga" u usporedbi s ostalim umjetnostima. Ovisno o prilikama, recepcija kazališne publike može se percipirati kroz pljeskanje, fućkanje, toptanje, odobravanje, razgovor, smijeh, žamor, plač, jecanje i na mnoge druge načine.

Svi ti pokazatelji upućuju na recepciju publike i svojim izostankom ako su inače uobičajeni, kao što je slučaj s nekim azijskim publikama čiji članovi tijekom izvedbe nesmetano odlaze i dolaze, glasno razgovaraju, spavaju i slično, da bi se, kao što opisuje Barba, u pojedinim trenucima u grupama ili zajedno umirili i koncentrirali na izvedbu. Najbliže je kazalištu u tom pogledu film; na um pada popularno-kulturni *locus* zajedničkoga (obično se radi o paru) smijanja ili zajedničkoga upečatljivog trenutka koji daje do znanja da je prilikom gledanja filma često percepcija (drugih) važna kao i recepcija (filma), ali očita je i bitna razlika da je na "izvedbu" filma publici gotovo nemoguće utjecati. Isto vrijedi i za treću sekvencijalnu umjetnost, glazbu, koja zbog akustičkih zahtjeva na minimum svodi percepciju što bi uključivala bilo kakav oblik razgovora ili iskazivanja glasne reakcije, osim u točno određanim trenucima, stankama. U nesekvencijalnim umjetnostima percepcija uvelike ustupa mjesto recepciji, iako je još donekle bitna u vizualnim umjetnostima kad se uspoređuju s književnošću, pogotovo s onim oblikom konzumiranja književnosti kakav se danas u najvećem dijelu svijeta smatra normalnim, individualno čitanje u sebi i na izoliranom mjestu.<sup>12</sup> Nepostojanje pertinentne razlike između percepcije i recepcije za čitanje književnoga djela glavni je razlog zbog kojeg Susan Bennet mora izraziti nezadovoljstvo što se teorija recepcije ne bavi kazalištem. Osim što izvedba posredovanjem teksta postaje četvrti element u trijadi autor-tekst-čitatelj i time komplicira situaciju, za teoriju recepcije problematičan je i taj "miješani" status publike kao presjecišta estetskoga i svakodnevnoga, zbog čega se Bennet i osjetila ponukom isko-

### U kazališnoj predstavi iz ponašanja na pozornici i u gledalištu nastaje zajednički tekst, čak i kada uopće nema govorenoga govora.

ristiti Brechta kao eminentnoga kazališnog praktičara u svojoj analizi. Međutim, i u sekvencijalnim umjetnostima postoje trenuci koji su zapravo namijenjeni recepciji – stanke. To su u stvari trenuci namijenjeni komenzuraciji recepcije o percepciju, u kojima dolazi do onoga što je Jan Mukarovsky tumačeći poeziju nazvao semantičkom akumulacijom. Tijekom stanki, koje mogu doći za trajanja predstave ili nakon nje,<sup>13</sup> težište izvedbe prebacuje se na publiku. Utoliko je eksperimentiranje sa stankama<sup>14</sup> još jedan pokazatelj davanja publici na važnosti u novijim izvedbenim praksama. Recimo, ako neka izvedba u publici potakne djelovanje koje se preseli izvan prostora izvedbe, to znači da je recepcija izvedbe izmijenila percepciju društva i uloge publike u tom društvu te su oni odlučili intervenirati, prekinuti ili izmijeniti “izvedbu” koja se odvija u cjelokupnom društvu.

Teorije izvedbe bave se sekvencijalnim umjetnostima čije trajanje određuje i granice teorije. Budući da je jedan od čestih ciljeva izvedbenih praksi zamučivanje te granice prema stvarnome svijetu, teoriji postaje teže odrediti kakvu ulogu ima publika u izvedbi, odnosno treba li njezine članove percipirati odvojeno kao pojedince ili kao neizostavne recipijente izvedbe, ili možda oboje zajedno, u različitim omjerima ovisno o izvedbi. Ta je mješavina uloga svojstvena izvedbenim i postdramskim umjetnostima, ali baš zbog njihove vremenske kvalitete valja ustrajati na primatu percepcijske, društvene uloge publike prije izvedbe, mješavini percepcijske i recepcijske uloge tijekom izvedbe (s tim da percepcijska može biti svedena na minimum) te recepcijske uloge nakon i za trajanja izvedbe, u trenucima koji se mogu nazvati trenucima semantičke akumulacije. Iako nije pisala za kazalište, Virginia Woolf jedna je od prvih autorica koja je postala svjesna kolika je važnost i ulog stanke te koliko se u njoj očituje uloga publike kad je u svojem posljednjem romanu amaterskoj izvedbenoj umjetnici, gospođici La Trobe, pripisala ove misli: “Evo njezine propasti; evo Stanke. Dok je u kolibi zbrda-zdola pisala tu stvar, pristala je na ovom mjestu napraviti rez u predstavi; rob publike – gundanja gospođe Sands – zbog čaja; zbog večere; – na ovom mjestu je zasjekla prizor. Kako je ranije uzavrela emocije, tako ih je sada prolila.”<sup>15</sup> Usporedba emocija s hranom ili pićem

upućuje na nezavršenost, budući da riječ “uzavrela” (*brewed*) prenosi dojam tek pripremljenih radnji. Antonio Damasio emocije vidi kao univerzalne i skriveno pobuđene, iskazane prema van, te kao podlogu za osjećaje koji su usmjereni unutra i ovisne o samospoznaji.<sup>16</sup> Primijenjena na ovaj kontekst, ta podjela može se protumačiti i tako da percepcija automatski izaziva emocije ovisne o pojedincu, ali tek recepcija izaziva osjećaje. Gospođica La Trobe se grize budući da zbog vanjskih čimbenika nema umjetničku slobodu odrediti u kojem će trenutku i hoće li uopće nastupiti stanka, taj povlašten trenutak komenzuracije, stapanja ili borbe percepcije i recepcije, emocije i osjećaja.<sup>17</sup> Kraj izvedbe gospođice La Trobe, u kojem su pred publiku nenadano iznesena zrcala i zrcaleće površine gdje se gledatelji mogu ogledati i postati svjesni sebe, pri čemu im se obraća glas pojačan megafonom koji tvrdi da mogu spoznati samo “ostanjke, komadiće i fragmente” samih sebe, jasno pokazuje težnju da se u publici gotovo na silu izazove ne samo osjećaj nego i “znanje o osjećaju” kojeg postulira Damasio, a bez kojeg nema svijesti pa tako ni recepcije. Takav završetak, u kojem prividna neaktivnost protagonista koji samo drže zrcala izaziva dojam stanke prije nego će se oglasiti megafon, doista je ogledan primjer kako se svim dostupnim umjetničkim sredstvima (koreografija, dramaturgija, režija, rasvjeta) izaziva i propitkuje percepcija i recepcija.<sup>18</sup>

Da zaključim, uz minimalno određenje izvedbe barem jednim izvođačem i gledateljem (može to biti i ista osoba, ako je svjesna dvostruke uloge), nužno se pojavljuju i emocije. Baratanje emocijama svojevrsna je zadaća izvedbenog umjetnika, a svrhe tog baratanja mogu ići od upotrebe najsnažnijih emocija za izazivanje osjećaja katarze (kako god da se on tumači) do potpunog izbacivanja emocija kao kod Brechta izazivanjem osjećaja začuđenja (koji je možda najlakše postići prikazujući emocije suprotne od onih koje publika očekuje) ili bilo kojeg stupnja između. Teorije izvedbenih umjetnosti mogu pokazati na koji je način do tih fenomena došlo pomno prateći niti percepcije i recepcije koje vode do izvedbe odnosno iz nje izvode te način na koji se tijekom same izvedbe nerazmrsivo zapleću u klupko pojedinačnih emocija i osjećaja.

...no usred prvoga čina  
slušateljstvo se stalo razilaziti:  
isprva jedan po jedan, a onda  
nekoliko, tako da najzd,  
osim direktora i mene,  
drugih nije bilo.

Cervantes: *Razgovor pasa*

- 1 Ova bourdieuovska sintagma može se zamijeniti Tinjanovljevim “nizom”.
- 2 Lehmann, Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*; Zagreb, Beograd, 2004., str. 27.
- 3 Auslander, Philip, *From Acting to Performance*; Routledge, 1997., str. 2.
- 4 Goffman, Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*; Anchor, 1959., str. 254 (prijevod moj). Za primjere iz prethodne rečenice vidi *Uvod*.
- 5 Time se prilično uspješno bavi nekoliko novonastalih izvedbi posvećeno temi pozivnih centara (*call centres*). Jedna od njih je “Call Cutta in a Box: An Intercontinental Phone Play” njemačkoga kolektiva “Rimini Protokoll” u kojoj članovi publike prisustvuju predstavi pojedinačno time što se pojave na ugovorenom mjestu gdje dobiju ključ sobe u kojoj ih čeka telefon i razgovor s pripadnikom pozivnog centra u Indiji. Iako se tijekom izvedbe od jednočlane publike traži da suraduje proučavanjem geografskih karti, zaslona računala i sličnih vizualnih znakova, naziv “slušatelj” je u ovom kontekstu puno prikladniji od “gledatelja”.
- 6 Bennet, Susan, *Theatre Audiences – A theory of production and reception*; Routledge, 1997., str. 125 (prijevod moj).
- 7 Pri razmatranju ove analogije treba uzeti u obzir da su aktivnosti glumaca i gledatelja u velikom broju slučajeva suprotstavljene: dok se na pozornici događaju neke aktivnosti koje najčešće uključuju pokret i govor, publika sjedi i šuti. Slično se događa za aplauza. Neki performansi grade svoju privlačnost na zamjeni uloga, tako da publika vrši (*performs*) neku aktivnost dok je izvođač u pasivnom, trpnom stanju.
- 8 O “bitki za Orgreave” i njezinoj važnosti za izvedbenu praksu govorio je prof. Edward Scheer na predavanju koje je 17. prosinca 2008. godine održao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.

- 9 *Audience i spectator*. Engleska riječ *audience* bi se točnije prevela kao “slušateljstvo” (auditorij) budući da semantički upućuje na slušanje, za razliku od hrvatskoga “gledateljstva”.
- 10 Barba, Eugenio, *The Paper Canoe*, Routledge, 1993., str.: 111-112 (prijevod s engleskoga i kurzivi moji).
- 11 Lehmann, Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*; Zagreb, Beograd, 2004., str. 15-16.
- 12 Javne knjižnice mogu se smatrati odstupanjem od norme, ali zanimljivo je vidjeti kako na takvim mjestima baš zbog tog odstupanja percepcija snažno dobiva na važnosti. Kao primjer možemo navesti zagrebačku Nacionalnu i sveučilišnu knjižnicu, u čijim čitaonicama i prostorima za učenje tijekom ispitnih rokova u očima velikog broja studenata vanjske kvalitete snažno dobivaju na važnosti, od toga kako je obučeni i koliko se upadljivo drži i ponaša od toga gdje i kako provodi vrijeme unutar zgrade knjižnice.
- 13 U tom kontekstu kraj predstave funkcionira kao kritično mjesto na kojem se očekuje zbrajanje svih prethodnih znakova i sagledavanje djela u cjelosti, a istodobno i kao kritičko mjesto izražavanja vrijednosnoga suda (pljesak). Naravno, do semantičke akumulacije može doći i dugo nakon što je izvedba (pjesme) završila; odgovarajući na pitanje o praksi pisanja kazališne kritike, Lada Čale Feldman, cijenjena kazališna kritičarka, ustvrdila je da vrlo malo može reći o odgledanoj predstavi istoga dana nakon izvedbe te da mora proći određeno vrijeme prije nego može sastaviti osvrt, a vjerujemo da bi se mnogi njezini kolege složili s time.
- 14 Za primjere u već spomenutim radovima vidi Lehmann, str. 235 i Bennet, str. 141-142.
- 15 Woolf, Virginia, *Between the Acts*; Penguin Books, 1953, str.: 69
- 16 Vidi: Damasio, Antonio, *Osjećaj zbivanja: tijelo, emocije i postanak svijesti*; Algoritam, Zagreb, 2005., str. 45 i *passim*. Za primjere književne analize koje proizlaze iz koncepcije tijela kojoj pridonosi Damasiova teorija, cf. Biti, Marina i Kiš Marot, Danijela, *Poetika uma: osvajanje, propitivanje i spašavanje značenja*; Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2008.
- 17 Za razliku između osjećaja i emocije vidi prilog Klausu R. Scherera u: *Uvod u socijalnu psihologiju* (ur. Miles Hewstone et al.); Jastrebarsko: Naklada Slap, 2003., str.:124-129.
- 18 Roman Woolf pritom je posebno zanimljiv budući da svojom intermedijalnošću ističe razliku književnih sredstava za izazivanje i kontroliranje percepcije i recepcije prema maloprije spomenutim umjetničkim sredstvima koja su dostupna sekvencijalnim umjetnostima te kako se taj možebitni nedostatak može nadomjestiti (opisima, naracijom, ritmom, focalizacijom).