

»Tako blizu, vendar tako daleč«: poskus retroaktivnega lova na izmuzljivo živo izkušnjo v sodobnem performansu

Tomaž Krpič, tomaz.krpic@guest.arnes.si

Experiencing Liveness in Contemporary Performance. Interdisciplinary Perspectives. Ur. Matthew Reason in Anja Mølle Lindelof.

Routledge, 2016

Že pred časom sem se začel zanimati za delo ameriškega performerja Chrisa Burdena. Ko pa sem o njem iskal dokumentacijo – predvsem knjige, članke, videe in različne spletne dokumente – sem opazil določen razkol med njegovimi zgodnjimi umetniškimi projekti, kjer je raziskoval in premikal meje performansa v zvezi s performerjevim telesom, in njegovimi poznejšimi deli, kjer se v celoti osredotoča na umetniške instalacije. Če je poznejše obdobje njegove umetniške poti dobro dokumentirano, pa sem imel težave pri pridobivanju vizualnih dokumentov, slik in videov o performansih body arta. Tako, na primer, njegov prelomni performans *Shoot* (1971) ni bil dokumentiran tako celostno, kakor bi bil, če bi ga izvedel danes. Najti je mogoče lahko samo nekaj fotografij slabe kakovosti in nekaj, podobnega »zvočnemu zapisu« performansa. In nič več. Podobno velja za *Bed Piece* (1972), performans, ki je na več ravneh še zanimivejši, pa tudi za številne druge njegove performanse. To domnevno neskrbno vedenje glede dokumentacijskega procesa pri tako velikem številu umetnikov v sedemdesetih letih minulega stoletja, v tako imenovani zlati dobi performansa, ima le malo opraviti s takrat manj razvitimi sredstvi za tehnično reprodukcijo, več pa z globoko zakoreninjenim prepričanjem umetnikov in teoretikov performansa, na primer Amelie Jones in Peggy Phelan, da je edini resnični in pošteni performans tisti v živo in da performans »ni mogoče v celoti ujeti v dokumente, ker se zablešči v obstoj in nato zbledi« (glej 192, Westerman; 115, Lu). Takšni teoretiki so verjeli, da morata biti, da bi dosegli stopnjo živosti performansa, na prizorišču hkrati navzoči dve skupini ljudi – izvajalci na eni strani »četrtre gledališke stene« in gledalci na drugi – in da performans dejansko izhaja iz vizualne in včasih haptične interakcije med obema skupinama.

A morda je čas, da se vprašamo, ali je to za ustvarjanje žive umetnosti res potrebno. Najnovejša knjiga v zbirki Routledge Advances in Theatre and Performance Studies, ki sta jo uredila Matthew Reason (Univerza York St John) in Anja Mølle Lindelof (Uni-

verza Roskilde), izpodbija številne tihe in nevidne predpostavke o živosti v sodobnem (gledališču in) performansu, s tem da zavzema kritično distanco do pogledov in teorij sodobnih strokovnjakov, kot so Erika Fischer-Lichte, Richard Schechner in Peggy Phelan, in razume performans kot nekaj esencialno in nujno telesnega (glej na primer 224, Eirini Nedelkopoulou; 230, Anja Mølle Lindelof; 191, Westerman) in kot nekaj, kar je torej prostorsko in časovno bolj, in ne manj, strogo locirano. Avtorji knjige premaknejo predmet raziskave o živosti v smeri Auslanderjevega razumevanja performansa kot večnega fenomena, kot nečesa, kar s časom ne zbledi, ampak ostane z nami zaradi uporabe (predvsem moderne) medijske tehnologije: od tiskanja knjig do spleta. Z več kot 30 avtorji knjiga predstavlja vreden vpogled v nove trende pri ustvarjanju in raziskovanju živosti v modernem (gledališču in) performansu.

Knjiga je razdeljena na dva dela, v katerih naslavlja dve različni vprašanji, povezani z živostjo: delovanje občinstva («audiencing» oz. »občinstvovanje») in materializacijo. Vsak del knjige je naprej razdeljen v dva segmenta: enega, v katerem avtorji govorijo o teoretičnih dimenzijah živosti v sodobnih performansih, in drugega, kjer različni prominentni umetniki performansa in kritiki predstavljajo in razlagajo svoje izkušnje z živostjo. Taka struktura knjige, v kateri gledališke izkušnje in primeri performansov podpirajo in nadgrajujejo koncepte in teorije o živosti in obratno, se mi zdi izjemno primerna za bralčevo globlje in širše razumevanje teme, s katero se knjiga ukvarja. Vendar pa bralec ne sme pričakovati jasne razdelitve med članki o teoriji in praksi. Zdi se, da uredniki sledijo strukturnemu pravilu, ki poudarja en ali drug princip, in zato je, po mojem skromnem mnenju, knjiga še koherentnejša.

Prvi del knjige o delovanju občinstva v ospredje postavlja vlogo občinstva za doseganje živosti v sodobnih performansih. Stanja živosti ni mogoče doseči zgolj z izvajalčevo dejavnostjo na odru (4, Reason in Molle Lindelof). Nasprotno: občinstvo, najsi gre za gledališke ali glasbene predstave, je enako, če ne še bolj pomemben element živosti same predstave. S tem stališčem se ne bi mogel bolj strinjati. Kakor koli, kot sem demonstriral drugje v svoji analizi slovenske gledališke igre *Feng šus v gledališču brez igralcev* (2012) o odsotnem fenomenalnem performerjevem telesu in o gledalčevem poskusu, da bi ga kognitivno nadomestil (glej Krpič, »Gledalčeva«), so lahko igralci in performerji na nek način odsotni celo v dramskem gledališču, za gledalce ali poslušalce pa to ne velja.

Četudi ta knjiga dejansko presega še vedno afirmirano tradicionalno razumevanje gledalčeve vloge v sodobnem (gledališču in) performansu, predlagam, da bralec upošteva, denimo, prispevek Anje Mølle Lindelof, Ulrika Schmidta in Connie Svabo (232-39), saj ilustrira nepredstavitveni, nepredvidljivi in duracijski značaj dehumaniziranega okoljskega performansa. Da je navzočnost gledalcev in poslušalcev na prizorišču za vzpostavitev živosti v sodobnem performansu vseeno nujna, je odlično

razkrito in razdelano v eseju Katje Hilevaara, ki predlaga dejanski, četudi »neustrezen spomin na originalni dogodek [...] kot izhodišče za novo kreativno dejanje« (38). Ni pomembno, ali se gledalec ali poslušalec dejansko pravilno spominja performansa; veliko pomembneje je, da si zgradi zasebno kognitivno in čustveno prizorišče, v katerem si skonstruira svoj zasebni dogodek performansa (glej tudi 110, Lu). Bralec lahko najde še en, do neke mere podoben pristop k vprašanju živosti v sodobnem performansu v prispevku Mathiasa Maschata in Christopherja Williamsa, le da se tu sledi performansov ne shranjujejo v spomin, ampak v zapis dogodka, v tako imenovani »drugi performans« (246). Zgolj z dejanjem brani se bralec začasno spremeni v »sodelujočega«. V tem smislu je epigraf »Ta knjiga je gledališče«, zapisan na začetek temeljne knjige Livie Pandur (*Pandurjevo gledališče*) o zgodnjem delu slovenskega gledališkega režiserja Tomaža Pandurja, preroški.

Drugi del knjige govori o materializiranju sodobnih performansov in njegovem vplivu na njihovo živost. V nekem smislu je lahko performans iz-oči-v-oči tehnološko zelo enostaven. Vse, kar potrebujemo, je podvojeno performativno telo – telo performerja in telo gledalca, ki si delita prostor in čas. In pravzaprav niti ni nujno, da sta navzoči dve ločeni fizični telesi. V posebnih okoliščinah sta lahko obe performativni telesi »združeni« v eno samo človeško telo, kakor v primeru Burdenovega *Bed Piece*, v času trajanja katerega je performer zaspal, njegove sanje pa so spremenile skupni zunanji gledališki oder (odnos performer-gledalec) v zasebni oder v performerjevem telesu in je posledično tudi sam postal gledigralec (ang. *spectator*; Krpič, »Sleeping«; glej tudi Hrvatini, »Terminal«). Ta situacija nekoliko spominja na primer koncepta Imogen Newland (117) o plesalcu kot gledalcu. Plesalec, ki se giblje skozi prostor in čas, shranjuje svoje somatske in družbene izkušnje plesa v svoje misli, ki so dejansko umeščene v posameznikovo telo tako, da plesalec postane arhiv lastne umetnosti. Na splošno, da bi se ohranil, spomin zasluži kraj, v katerem bo shranjen. Najsi bo v človeškem telesu (na ravni »imeti telo« v nasprotju z »biti telo«, glej Turner, *Body*) ali v kateri od sodobnih (medijskih) tehnologij (150, Schneider), ampak oba lahko dobro služita svojemu namenu. In vendar, kakor vidimo zgoraj, ne samo, da lahko plesalec-kot-gledalec poskrbi za kinestetični arhiv performansa – tudi člani občinstva lahko svoja telesa uporabijo na tak način. Svoje izkušnje shranjujejo kot člani občinstva (144, Reading) in se, kadar je primerno, uskladijo s performerjem s pomočjo uporabe zrcalnih nevronov v procesu gradnje selektivne empatije s performerji na odru (10, Lu).

Vendar pa kljub dejstvu, da lahko v potopitvenem in uporabnem gledališču ali v predstavi iz-oči-v-oči gledalec ali sodelujoči istočasno postane izvajalec predstave (137, Hogarth in Bramley), uporaba opazovalčevega telesa za doseganje stanja živosti s pomočjo telesnega stika ne zagotavlja nujno uspeha (142, Hogarth in Bramley). Konec koncev fizično, torej meseno telo opazovalca (gledalca ali poslušalca) ni edino telo, ki je v procesu performansa v tehnološkem smislu problematizirano, saj je prav tako

lahko problematizirano tudi telo performerja (kakor smo videli že zgoraj). Ali pa ga je mogoče nadomestiti z drugim telesom, celo s telesom najetega performerja, kakor se je zgodilo v delu *The Artist is Present* [Umetnik je navzoč] Marine Abramović. Slednje avtomatično postavi vprašanje, ali je umetnik še vedno »navzoč«, in če je odgovor »da«, potem se pojavi vprašanje, kako je to sploh mogoče ob pogoju živosti in najeti delovni sili v neoliberalni ekonomiji (202–04, Newman).

Kaj pa, če se predstava zgodi v breztežnostnem prostoru, kakor pri performansu Dragana Živadinova *Biomehanika Noordung*, ki je bil izveden v Središču za usposabljanje kozmonavtov Jurij Gagarin? Že za samo umestitev performansa v okolje, kjer pride do breztežnosti, in tamkajšnje doseganje živosti na bolj tradicionalen gledališki način je potrebno kar precej napredne tehnologije in ne samo telesa performerjev in gledalcev ali poslušalcev. Vendar pa Živadinov premika meje živosti še dlje s svojim gledališkim projektom *Noordung: 1995–2045*, kjer bodo telesa preminulih igralcev nadomeščena z njihovimi biotransmitterji, postavljenimi na 14 satelitih, njihovo besedilo pa bo nadomestil značilen ritem (za igralce) ali melodija (za igralke). Sateliti bodo nato izstreljeni v vesolje in bodo krožili okoli Zemlje.

Vprašanje tukaj ni, kako bosta konstrukcija občinstva in, posledično, živosti predstave v takem primeru mogoči brez moderne komunikacijske tehnologije. Edini smiselni odgovor je spletno občinstvo, ki »je odsotnost, ki je navzoča« (54, Bennett). Prenašanje glasbe od izvajalca do občinstva pa tudi njena mehanska reprodukcija imata dolgo zgodovino. Vse od predstavitve prvih fonografov in gramofonov je bilo vprašanje živosti v ospredju. Področje glasbe je bilo tisto, na katerem je medij umetniškega dela samega najprej postal manj pomemben, kakor je bil v preteklosti (178, Tromans), vendar mu je hitro sledilo izboljšanje tehnologije za vizualno reprodukcijo likovne umetnosti. Sodobna komunikacijska tehnologija, posebej mobilni telefoni in uporaba različnih aplikacij, je na plan prinesla novo socialno dimenzijo živosti predstave. Nekoč je bil odnos na koncertu ali v gledališču skoraj v celoti omejen na odnos med občinstvom in izvajalcem, zdaj pa mobilne aplikacije odpirajo širok prostor za komunikacijo med člani občinstva in jim omogočajo izmenjavo izkušenj med predstavo (69, Pitts).

Delovanje občinstva in materializiranje v sodobnem performansu sta zagotovo pomembni za vzpostavljanje živosti. Vendar pa je vez med obema epistemološka. Osrednji epistemološki obrat, okoli katerega se suče knjiga, je vprašanje, ali je živost v sodobnem (gledališču in) performansu dejansko dostopna sodelujočim, to je občinstvu, in če je, pod katerimi pogoji. Ta epistemološki problem odlično reflektira kratek uvod v knjigo, v katerem uredniki definirajo koncept smrtonosnosti, to je stanje, nasprotno živosti, v katerem je »smrtonosnost produkt spodletelega razmerja med performansom in občinstvom« (2, Reason in Mølle Lindelof; glej tudi 99, Soloski). Pozabimo na »nenavaden« razkol subjekta med performansom (umetniško obliko) in občinstvom

(družbeno kategorijo), kajti večina avtorjev v knjigi vključuje občinstvo (gledalce in poslušalce) kot element performansa, bistvo je, da je živost trenuten in končen dogodek, ki zbledi, takoj ko se konča, kakor glasbena nota, ki jo je treba zaključiti, da je lahko primerno izvedena (178, Tromans). Strogo vzeto, se vsak sodobni performans konča kot odsotnost dogodka, ki ga konstituira (164, Peters). Ta značilnost performansa je znana tudi kot »nasilje živega dogodka« (75, Scannell); občinstvo je dobesedno prisiljeno v temeljit proces poskušanja ujeti velike dele performansa. Nič čudnega, da nekateri udeleženci upravičeno govorijo o post-priznavanju umetniškega dogodka, dogodek sam pa je bil »neulovljiv« (175, Peters).

Četudi se mi je zdela knjiga dragocena in pomeni še korak bliže k razumevanju živosti sodobnega (gledališča in) performansa, je vseeno potrebnih nekaj besed kritike. Tako knjiga, na primer, komaj omeni lutkovno gledališče; zgolj bežno se pojavi v kratkem poglavju Allena S. Weissa (280) o srečnem naključju. A bilo bi precej koristno vedeti več o navzočnosti in nenavzočnosti lutkarja in njegovega oziroma njenega odnosa z gledalcem. Drugo precej presenetljivo dejstvo je, da niti eden od avtorjev ne prihaja iz Srednje ali Vzhodne Evrope. Zakaj? Ali je mogoče, da vsa ta regija ne premore enega samega strokovnjaka, ki bi se lahko ukvarjal z vprašanjem živosti v gledališču in performansu? To je težko verjeti. Žal nam uredniki ne povedo nič o brez dvoma skrbnem postopku izbora sodelavcev.

Poleg tega knjiga na žalost ne razloži, zakaj je za živost v gledališču in performansih tako dolgo veljalo, da je zanj potrebno časovno in prostorsko tesno razmerje med izvajalci in gledalci ali poslušalci. Ali zakaj je nova teorija živosti tako nujno potrebna, razen zaradi uporabe novih komunikacijskih tehnologij. Vendar pa bralec lahko najde dve »zgodbi«, ki odsevata to vprašanje: eno, ki krepi bolj tradicionalno razumevanje živosti, in drugo, ki omogoča premik koncepta živosti v novo smer. Koncept Walterja Benjamina o avratični umetnosti (»Umetnina«) je v knjigi nekajkrat na kratko omenjen. Do nedavnega je bila ideja o ekstinkciji umetniške avre med raziskovalci umetnosti močno prisotna, predvsem kot rezultat rušilnega razvoja sredstev za reprodukcijo umetnosti. V preteklosti je umetnost performansa veljala za priložnost, da se ta avra znova pridobi. Vendar pa se razvoj moderne (komunikacijske) tehnologije zdi neustavljiv in le nekaj točk je še, kjer bo v prihodnosti umetnost še vedno v položaju uspešnega upora proti njeni uporabi. Če pa bo umetnost z novim razumevanjem živosti na splošno pridobila, je še eno, še neznano področje.

Prevedla Barbara Skubic

- Benjamin, Walter. »Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati.« *Izbrani spisi*, ur. Bratko Bibič, Studia humanitatis, 1998, str. 145–76.
- Hrvatin, Emil. »Terminal SpectActor.« *Janus*, št. 9, 2001, str. 62–7.
- Krpič, Tomaž. »Gledalčeva spoznavna nadomestitev odsotnega performerjevega telesa.« *Amfiteater*, let. 4, št. 1, 2016, str. 15–26.
- . »The Sleeping Spectactor in Her/His Body-Home. Some Reflections on the Public Performance of Private Dreams.« Neobjavljeno.
- Pandur, Livia, ur. *Pandurjevo gledališče sanj*. Sevenheaven, 1997.
- Turner, Bryan S. *The Body and Society*. SAGE, 1984.