

Dunja Plazonja

Uspješni neuspjeh izvedbe

Na 15. se konferenciji organizacije Performance Studies International održao uvodni panel pod naslovom *Friendly fire: Theatre Studies and Performance Studies* na kojem su sudjelovali neki od najznačajnijih stručnjaka na polju teatrologije i izvedbenih studija: Jill Dolan, Janelle Reinelt, Richard Gough, Hans-Thies Lehmann, Patrice Pavis i Joseph Roach. Naslov se ova panela zanimljivo poigrava temom konferencije "Kriva izvedba: neuspjeh, neprilagođenost, krivo čitanje" (*Misperformance: Misfiring, Misfitting, Misreading*) koja izvedbu pozicionira na tragu J. L. Austinove teorije performativa te privatnih, društvenih, političkih, ideoloških, metodoloških i teorijskih, rodnih, klasnih, etničkih i rasnih promašaja i neuspjeha u izvođenju, čitanju, radu i sudjelovanju. Dihotomija uspostavljena u samom naslovu konferencije pridavanjem negativnog prefiksa *mis-* postaje konstitutivnim dijelom odre-

đivanja teatrologije i izvedbenih studija pojedinačno, a upravo će se problematike dihotomija i opozicija ovih dvaju područja dotaći sudionici panela u prvom dijelu rasprave koju su moderirali Lada Čale Feldman i Branislav Jakovljević.

Institucionalni okviri i dokidanje dihotomija

Prva skupina pitanja odnosila se na pristajanje teatrologije uz institucionalne okvire obrazovnih sustava, odnosno izvaninstitucionalnost izvedbenih studija i njihovo preispitivanje okvira na čijoj se margini nalaze. Nadalje, postavilo se pitanje pripadnosti izvedbenih studija transnacionalnom i globalnom organizacijskom modelu, za razliku od teatrologije koja funkcionira na državnom nivou. Može li se reći da su izvedbeni studiji za globalizaciju upravo ono što je antropologija predstavljala kolonijalizmu? Na ova su pitanja odgovorili Janelle Reinelt te Hans-Thies Lehmann dokidajući razlike i dihotomiju teatrologija/izvedbeni studiji. Reinelt ističe kako binarna opozicija teatrologije kao discipline koja funkcionira unutar institucije s jedne strane te izvedbenih studija kao transnacionalne ili globalne discipline s druge ni jednoj od tih disciplina ne ide na ruku jer obje postaju transnacionalne i globalne onoga te-

nutka kada se njihove institucije počinju baviti globalnim kulturološkim pitanjima. Također naglašava da proučavanje "lokalnih kultura" postaje preokupacijom i teatrologije i izvedbenih studija, napose uzme li se u obzir činjenica da mnoge manje kulture nestaju i da se njihov značaj potiskuje u svrhu nicanja novih "globalnih" kultura. Završava tvrdeći kako postoji jedna disciplina koja se potom dijeli na različite grane. No, pritom propušta iskazati što bi ih konstituiralo kao jednu disciplinu – na kojem bi se mjestu brisale razlike, a gdje bi se uspostavljale sličnosti.

Hans-Thies Lehmann pak tvrdi kako se već prilikom rada na svojoj knjizi *Postdramsko kazalište* koncentrirao na izvedbene karakteristike teatra, a ne na tekstualne pa je zanimljivo prisjetiti se njegove tvrdnje iz navedene knjige kako "novo kazalište samo produbljuje ne tako novu spoznaju da između teksta i scene nikada nije vladao harmoničan odnos, nego, naprotiv, uvijek sukob".¹ "Agon jezika i pozornice", kako ga naziva, može se u duhu rasprave na uvodnom panelu (*neuspješno/pogrešno*) iščitati i kao agon teatrologije i izvedbenih studija kojemu Lehmann ipak pretpostavlja pitanje umjetnosti same te umjetničke prakse danas. Lehmann, naime, smatra da je jedan od razloga zbog kojeg institucionalna kompetitivnost ovih dvaju disciplina ne bi trebala biti u prvom planu zastarjelost teatrološkog modela koji u Europi postoji još od 18. stoljeća te s druge strane radikalna komercijalizacija umjetnosti koja, kao što tvrdi i Reinelt, razgraničava i širi prostore različitih disciplina i tako zbog razvijanja tehnologije, medija i interneta mijenja i umjetničku praksu.

U daljnjoj raspravi uvodnoga panela moderatori se vraćaju na problem dokidanja opozicije pitajući zašto se i na kojoj razini opetovano pojavljuju disciplinarne razlike. Odgovor nudi Joseph Roach tvrdeći kako se čini da su se nepremostive razlike sada ipak premostile, no "ožiljci" su još uvijek vidljivi. Napominje da su se izvedbeni studiji prilikom uvođenja kao metodologije na visookobrazovne institucije, nazivali *stranim metodologijama* (*alien methodologies*) kojima se nije smjelo dopustiti uzurpiranje prostora teatrologiji, a pritom se strah od tuđinstva prije svega odnosio na strah od uključivanja antropologije. Roach misli da je u tom kontekstu povijesti i nastanka jedne discipline bitno isticati razlike i bolna mjesta križanja jer ako se izvedbene studije nazivalo "krivolovcima na

teritoriju teatrologije", moramo se zapitati kakav je taj teritorij na kojem izvedbeni studiji funkcioniraju kao krivolovci i neovlaštena *prisutnost*.

Tijelo / tekst

*Sve počinje nekim tjelesnim činom.*²

Drugi se blok pitanja koncentrirao na privilegiranje teksta u teatrologiji, odnosno tijela u izvedbenim studijima te bavljenje estetskim implikacijama izvodećega tijela u teatru, za razliku od zaokupljenosti izvedbenih studija etičko-političkim značajkama te različitim vidovima ideološkoga, kulturološkoga ili medicinskoga kontroliranja tijela. Također se postavilo pitanje subjektiviteta te rasnoga i rodnoga identiteta i njihova mjesta unutar ovih dvaju disciplina.

Patrice Pavis ističe kako teatar ne privilegira uvijek i nužno samo tekst, nego analizira i tekst i tijelo upravo zato što se o izvodećem tijelu ne može govoriti kao o materijalnoj, odnosno scenskoj datosti i "entitetu", nego kao o diskurzivno stvorenoj materijalnosti. Kao što tvrdi Lehmann, "kulturalna predodžba o tome što je tijelo kao takvo podliježe dramatičnim preobrazbama, a kazalište artikulira i promišlja takve predodžbe. Ono prikazuje tijelo te ga ujedno ima kao najbitniji znakovni materijal."³ Kazalište promišlja izvodeće tijelo kao znak, a ne materijalnu datost i upravo to ga čini diskurzivnom formacijom. Izvedbeni studiji tekst ne promatraju samo kroz prizmu njegove tekstualnosti, nego u njemu vide i tjelesnost, čime izvedba postaje tjelesna. Lehmannovim riječima: "Dramski proces odigravao se između tijela, postdramski proces odigrava se na tijelu. (...) Ako je dramsko tijelo bilo nosilac *agona*, onda postdramsko postavlja sliku svoje *agonije*. To osjećuje svako udobno reprezentiranje, prikazivanje i interpretiranje pomoću tijela kao pukog sredstva."⁴ Tijelo, dakle, više nije samo tijelo – fizička prisutnost glumca na sceni – ono i kroz tekst, ali i kroz svoju izvedbu biva i tekstualnom tvorevinom.

Uporaba pojmova kao što su transnacionalno, interdisciplinarno, globalno i interdisciplinarno, koji se koriste u opisima i teatrologije i izvedbenih studija kako bi se dokazala njihova neodvojivost i povezanost, prisiljava nas da analogno tome pokušamo definirati granice tih kategorija.

Pavis dalje ističe kako se tekstualno tijelo izvedbe ne može svesti samo na pitanja identiteta onoga tijela koje izvodi, nego se u obzir mora uzeti društveni i antropološki aspekt tijela u izvedbi. Identitet je za Pavisu ispražnjeni pojam i izvedbu identiteta naziva "posljednjom maskom metafizike" tvrdeći kako različiti identiteti tvore subjektivitet uključujući i identitet publike, odnosno pojedinačnoga gledatelja ili gledateljice. Pritom je značajno napomenuti odnos publike i tijela u izvedbi i utjecaja koji međusobno vrše jedno na drugo. Gledatelj/gledateljica (*spectator*)

Izvedba je poput Orfeja koji pogled upućuje unatrag kako bi mogao gledati u ono što će tek doći: ne ostaje u trenutku zarobljenosti i nepomičnosti, nego vječno transponira te trenutke, kreće se među njima, prebacuje pogled s onoga što je bilo na ono što tek dolazi i u tome leži važnost, ali i rizik izvedbe.

zornica postaje "neki drugi svijet s nekim vlastitim – ili nikakvim – vremenom, i s gledalačkim bacanjem zbrajanog i voajerističkoga pogleda u carstvo mrtvih".⁵

Jill Dolan, autorica značajne studije *The Feminist Spectator as Critic*, poteže pitanje feminizma u teatru i izvedbi te ističe da i dalje na konferencijama izvedbenih studija gotovo pa nema ni spomena feminizmu. To je dosta zabrinjavajuće, poglavito vratimo li se pitanjima o mnogostrukosti i umnažanju identiteta u izvedbi i tijela (bilo ono javno, privatno, kazališno ili političko) ne samo glumca na sceni nego i publike koja izvedbu promatra i koja je, ovisno o svom rodnom ili rasnom identitetu, neizbježno vidí na drukčiji način. Dolan naglašava kako žene čiji je rad vezan uz kazalište često stavljaju feminističko pitanje u prvi plan te objašnjava zašto je potrebno zagarivanje feminizma i zalaganje za njega u teatrologiji i izvedbenim studijima. Naime, u svojoj studiji Dolan tvrdi da "denaturaliziranje položaja idealnog gledatelja⁶ kao

onoga koji predstavlja dominantnu kulturu omogućuje feminističkoj kritičarki da naglasi kako svaki oblik kazališne proizvodnje (...) reflektira i perpetuira ideologiju idealnog gledatelja".⁷ Pitanje feminizma u teatru i izvedbi tako postaje važno jer "feministička kritika izvedbe funkcionira kao politička intervencija koja bi vodila do kulturalne promjene".⁸ Dolan zanima kako razriješiti ova pitanja na razini institucije, odnosno, gdje bi se unutar institucije moglo otvoriti mjesto opoziciji, koja ne mora nužno biti institucionalno bazirana. Problem se tako opet vraća prvotnoj dihotomiji o kojoj se raspravljalo, no Lehmann primjećuje kako bi puno važniji mogao biti teoretski pomak s objekta na iskustvo izvođenja u koje gledatelj dalje upisuje svoj tekstualni, odnosno tjelesni trag. Time, Lehmann tvrdi, gledatelj više nije samo *spectator*, onaj kojemu se izvedba čini, nego i *spectator*, onaj koji počinje činiti sam.

Orfička izvedba

Posljednji dio panela otvara diskusiju o odnosu teorije i prakse te razmatra moguću "opasnost" koju bi transdisciplinarni pristup izvedbenih studija predstavljao akademskim i umjetničkim institucijama u europskoj kazališnoj kulturi. Richard Gough smatra da izvedbeni studiji ne smiju postati samo jedan odjeljak unutar teatrologije, nego bi se te dvije discipline i prakse trebale združiti te se polje njihova zanimanja treba pružiti i na ono što on naziva *etnoizvedbom* (*world theatre, dance and music*). Transdisciplinarnost pogoduje proučavanju umjetničkih, kazališnih i izvedbenih praksi, a ne predstavlja opasnost za njihovo jasno razlikovanje i razgraničavanje.

Joseph Roach također nudi zanimljiv pristup problemu. Izvedba je za njega poput Orfeja koji pogled upućuje unatrag kako bi mogao gledati u ono što će tek doći: ne ostaje u trenutku zarobljenosti i nepomičnosti, nego vječno transponira te trenutke, kreće se među njima, prebacuje pogled s onoga što je bilo na ono što tek dolazi i u tome leži važnost, ali i rizik izvedbe. Peggy Phelan također tvrdi kako je "dio onoga što izvedba zna nemogućnost održavanja razlike između vremena, između apsolutno jedin-stvenoga početka i kraja, između života i smrti".⁹ I Roach naglašava preoblikovnu moć utjelovljenog iskustva, koju gledatelji doduše plaćaju da bi je doživjeli te se time izved-

ba komercijalizira, ali to "sintetičko" iskustvo leži u dome-ni orfičkog, onoga što se različitim pogledima i kretanjima preoblikuje. To utjelovljeno i kopirano iskustvo koje publika promatra, riječima Peggy Phelan, "čini izvedbu autentičnom i dopušta gledatelju da u izvođaču pronađe *prisutnost*¹⁰, koju se može posjedovati samo citiranjem autentičnoga, referiranjem na nešto (...) nazvano 'živim'".¹¹ Prikaze na sceni, tijela koja pokazuju svoju diskurzivnu, a ne materijalnu *prisutnost* zajedno s prikazama koje čine publiku postaju metonimijskim supstitutom za samu izvedbu. Svojim *bivanjem* između onoga što je bilo i što će tek doći, između utjelovljenja različitih iskustava, između teksta i tijela otkrivaju dvojnost izvedbe kao nečega što se ne može razgraničavati i odvajati ili jasno svrstati unutar samo jedne discipline, pritom negirajući sve druge.

Zaključno, uvodni je panel pokazao da je govoriti u terminima dokidanja razlika značilo odabrati lakši izlaz iz analitičke pozicije jer ih se nije moralo definirati prije no što se *iskazalo* njihovo nepostojanje. No, uporaba pojmova kao što su transnacionalno, internacionalno, globalno i interdisciplinarno, koji se koriste u opisima i jednoga i drugoga područja kako bi se dokazala njihova neodvojivost i povezanost, prisiljava nas da analogno tome pokušamo definirati granice tih kategorija. I sama je konferencija bila organizirana kao dualitet i svojevrsno sučeljavanje te međusobno testiranje teorije i prakse kroz panele i izvedbene "smjene" (*shifts*), a njezin naslov nas je, tematizirajući odnos uspjeha i neuspjeha, usmjerio na čitanje izvedbe upravo na granici tih dvaju pojmova kroz koje se konstituiraju i tekst i izvođače tijelo.

BIBLIOGRAFIJA

Dolan, Jill (1991.), *The Feminist Spectator As Critic*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

Felman, Shoshana (1993.), *Skandal tijela u govoru: Don Juan s Austinom ili zavodjenje na dva jezika*, Zagreb: Naklada MD.

Lehmann, Hans-Thies (2004.), *Postdramsko kazalište*, Zagreb, Beograd: CDU, Tkh.

Phelan, Peggy: "Introduction: The Ends of Performance", u: *The Ends of Performance*, ur. Peggy Phelan i Jill Lane (1998), New York and London: New York University Press.

¹ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramsko kazalište* (2004.), str. 195, Zagreb, Beograd: CDU, Tkh.

² Ibid str. 267.

³ Ibid str. 268.

⁴ Ibid str. 271.

⁵ Ibid str. 267.

⁶ Idealan gledatelj je u ovome slučaju bijeli muškarac čije se iskustvo univerzalizira, za razliku od ženskog koje se smatra isključivo partikularnim. (D. P.)

⁷ Dolan, Jill: *The Feminist Spectator As Critic* (1991), str. 1, Ann Arbor, University of Michigan Press.

⁸ Ibid str. 2.

⁹ Phelan, Peggy: "Introduction: The Ends of Performance", str. 8, u: *The Ends of Performance*, ur. Peggy Phelan i Jill Lane (1998), New York and London: New York University Press. (Prijevod ovog teksta D. P.)

¹⁰ Kurziv D. P.

¹¹ Phelan, Peggy: "Introduction: The Ends of Performance", str. 10, u: *The Ends of Performance*, ur. Peggy Phelan i Jill Lane (1998), New York and London: New York University Press.