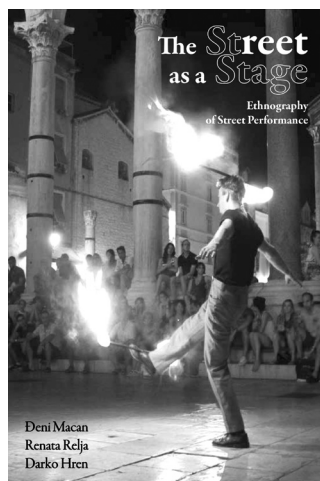


Đeni Macan, Renata Relja, Darko Hren

The Street as a Stage: Ethnography of Street Performance

Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu, 2017., 140 str.



Studija *The Street as a Stage: Ethnography of Street Performance* fokusirana je etnografija, usmjerena na aktivnost uličnog performansa u urbanom prostoru. Karakterizira je uranjanje u teren srodno sociološkim etnografijama. U njihovoj provedbi istraživači borave dio vremena u proučavanom kontekstu, a potom se svakodnevno vraćaju svojim domovima, radu i slobodnom vremenu (Seale i sur., 2004.). Za razliku od klasičnih antropoloških etnografija, „drugi i drugačiji“ proučavaju se unutar vlastitog društva (Segalen, 2002.).

Knjiga se sastoji od osam poglavlja. Uvodno, autori smještaju ulični performans u urbani kontekst. Ulicu određuju šire kao javni prostor kojim se ljudi relativno slobodno kreću, poput parkova, trgova i šetališta.

Pristup uličnom performansu kao neistraženom i slojevitom fenomenu vodilo je izboru etnografske metode unutar istraživačkog dizajna.

Drugo poglavlje donosi konceptualno određenje i kratki pregled razvoja uličnog performansa. Pojam podrazumijeva različite aktivnosti namijenjene zabavi i okupljanju publike, pri čemu su donacije ključni element jer naknada nije zajamčena. Autori koriste širu definiciju uličnog performansa, uključujući aktivnosti poput mimike, pjevanja, plesa, žongliranja, gutanja vatre, proricanja sudbine i drugih. Na taj način etnografski fokus obuhvaća i izvođače koji nisu glazbenici, često previdene u definicijama, kao važan dio splitske urbane scene (str. 14).

Ulični performans postoji otkad i urbana civilizacija. Često je bio smatran neuglednim, pa njegov povijesni razvitak možemo pratiti samo unutar prikaza i usputnih spominjanja, a ne i unutar stručne literature. Ulični zabavljači bili su jedini trag kazališne aktivnosti tijekom petsto godina u Europi, počevši od 6. stoljeća kada je car Justinijan zatvorio sva kazališta zbog rastuće averzije vjerskih vlasti prema scenskoj umjetnosti. U srednjem vijeku performansi su bili vrlo raznoliki i popularni među pukom, dok se plemstvo bojalo slobodnog duha koji su donosili, pa je redovito progono-

nilo, zatvaralo i spaljivalo performere. Status uličnog performansa kao nečeg što rade skitnice, što bi trebao sažalijevati, prisutan je do sredine prošlog stoljeća. Sviranje na ulici smatralo se tek korakom dalje od obične prošnje. Promjena nastaje 1950-ih kada se mladi počinju okupljati u znak generacijskog protesta, a postaje vrlo uočljiva do kraja 1960-ih kada na tisuće ljudi prosvjeduje protiv rata u Vijetnamu. Ulične predstave i gerilska kazališta postali su traženi. Iz tih su korijena stasale generacije vještih i kreativnih izvođača koji na ulici razvijaju svoje talente (Campbell, 1981.).

Treće poglavlje razmatra specifičnosti (sociološke) etnografije, izazove terenskog rada i ključne etnografske koncepte. Autori ističu kako takva istraživanja imaju bogatu tradiciju, a doživljavaju i svojevrsni „preporod“ tijekom zadnjih dvadesetak godina. Različiti profili znanstvenika korištenjem etnografije „pronalaze most kojim će povezati interdisciplinarne zahtjeve svojih predmeta istraživanja, dajući glas i suverenitet akterima koje istražuju“ (Bačak, 2006.:81). Suвременa etnografija obuhvaća kvalitativne i kvantitativne metode unutar multimetodoloških orijentacija i razne teorijske interpretacije kao izraz ekleticizma „postmodernog stanja“. Studije dobivaju status „priča s terena“, u kojima je propitivanje reprezentacije kulturalnih skupina upadljivo prisutno (Denzin i Lincoln, 2000.). Korištenjem višestrukih metoda i triangulacijom podataka moguće je uvidjeti i razumjeti neke duboko skrivene probleme i fenomene. Triangulacija nije samo strategija, već alternativa validnosti koja ipak ne može ponuditi „trajne“ nalaze po uzoru na pozitivističko poimanje društvene stvarnosti. Autori smatraju terenski rad okosnicom etnografskog pothvata. Prethodi mu formulacija istraživačkog problema i dizajna. Obično se radi o razvijajućem dizajnu, što znači kako istovremene analize tijekom prikupljanja podataka mogu otvoriti nova pitanja i usmjeravati cjelokupan pothvat. Bez obzira na trajanje istraživanja, proučavana kultura, društvena grupa ili određeni problem drugačiji su po završetku terena, a naročito nakon određenog vremenskog odmaka. To ne treba shvatiti kao prepreku u provedbi etnografije, već poticaj takvoj praksi koja zahvaća dinamiku distinktivne kulture.

Četvrto poglavlje obuhvaća raspravu o humanoj ekologiji, simboličkom interakcionizmu i fenomenologijskoj sociologiji kao teorijskim polazištima studije. Njihov je odabir proizašao iz problema istraživanja i metodološkog pristupa, pri čemu su bili svojevrsni „vodič za formuliranje istraživačkih pitanja na temelju kojih je vršena kontekstualno senzibilna i *insiderska* kulturalna interpretacija“ (str. 34). Humana ekologija tiče se prostorne distribucije ljudi, promjena u prostoru koje nastaju kroz procese kompetencije i prilagodbe, kao i legalnih ograničenja korištenja javnog prostora. Središnje mjesto u razvoju pristupa ima Čikaška sociološka škola, koja je značajnije djelovala od kraja devetnaestog stoljeća do 1940-ih. Autori ističu dodatnu važnost te škole kao začetnika sustavne provedbe etnografskih istraživanja u sociologiji i utemeljitelja simboličkog interakcionizma kao klasične mikrosociološke orijentacije (str. 35). Grad je viđen kao mozaik sastavljen od specifičnih ekoloških zona koje odražavaju međusobno različite stilove života i običaje. Čikaški sociolozi, poput Parka, Burgessa i njihovih doktoranda, isticali su primjenjivost takvog shvaćanja na druge gradove jer svaki ima svoje boeme, skitnice, slamove, bogate četvrti itd.

Simbolički interakcionizam sugerira kako se akteri i njihova društvena stvarnost oblikuju kroz značenja koja razmjenjuju unutar interakcija. Na čikaškom sveučilištu

naročito ga razvija Mead, koji je postavio temelje te distinktivne sociološke tradicije (Afrić, 1990.). Taj autor smatra ljudsku svijest procesom koji se razvija, a podrazumijeva mogućnost stavljanja sebe u poziciju drugih, čime lakše možemo razumjeti tuđa djelovanja i reagirati na njih. Prema Meadu, svijest je nužan preduvjet kako bi biće postalo osoba u društvenom smislu (str. 42). Rock (2001.) ukazuje na očite poveznice između interakcionističkog pristupa i etnografskog istraživanja. Stavljajući u središte značenja aktera i kulturu neke skupine u življenom kontekstu, etnografi odabiru fleksibilni dizajn istraživanja. Etnograf nije neutralan i pasivan, već kreativan, interaktivan i interpretativan, jednako kao sudionici istraživanja.

Fenomenologijska sociologija polazi od pretpostavke kako objektivna zbilja ima izrazito subjektivnu osnovu, a razvija se kroz ljudske međuodnose. Ona proširuje interakcionistički pristup uzimajući tipizacije za središnji pojam kao ustaljene recepte za djelovanje u kulturi kao cjelini (Ritzer, 1997.). Naše se spoznaje o ljudima temelje prvenstveno na tipovima (vozač, profesor, seljak, majka itd.). U izostanku predikata, osobu smo skloni okarakterizirati kao bezličnu. Fenomenologiju u sociologiju uvodi Schütz, koji smatra kako se određene tipizacije može dovesti u pitanje na razini interakcija, dok šire strukture tipizacija obično nisu upitne. Paradoksalno, definiranost društvenog svijeta vodi većoj slobodi aktera. Kako ne trebamo pregovarati o svakodnevnim situacijama, djelujući prema tipovima i receptima, možemo se slobodno baviti modificiranjem znanja i ponašanja u osobito problematičnim dijelovima svojih života (Ritzer, 1997.). Fenomenološka etnografija u uskoj je vezi sa simboličkim interakcionizmom, uvažavajući širi kulturalni okvir značenjskih interakcija.

U petom i šestom poglavlju predstavljene su istraživačka pitanja i metodologija. U skladu s postavkama humane ekologije, prvo pitanje razmatra odnos performerera i javnog prostora. Istražuju se kriteriji odabira „pozornice“, promjene u prostoru tijekom performansa i legislativne odredbe korištenja javnog prostora za ulični performans. Drugo se pitanje tiče interakcija performerera u javnom prostoru s publikom i ostalim akterima, kao i unutar privatne sfere s kolegama, prijateljima i obitelji. Naglasak je na utjecaju takvih interakcija na iskustvo uličnog performansa. Spomenuto se pitanje promišlja s pozicija simboličkog interakcionizma. Treće pitanje razmatra općeniti doživljaj uličnog performansa na temelju dotadašnjih iskustava sudionika etnografije. Kako vide svakodnevni život i kako se to odražava na svijest o nastupanju na ulici? To se pitanje postavlja iz fenomenološke pozicije (str. 48). Terenski je rad proveden tijekom ljetnih razdoblja 2012. i 2013. godine. Kako bi se odgovorilo na prva dva istraživačka pitanja, korišteno je promatranje sa sudjelovanjem. Prvopotpisana autorica bila je dio publike, ali i performer, djelujući s grupom izvođača ili samostalno. Nadalje, proveden je 21 dubinski intervju s performerima koji su nastupali na splitskim ulicama. Rezultati intervjua korišteni su u odgovorima na sva istraživačka pitanja. Radi neposrednijeg uvida čitatelja u etnografsko iskustvo i triangulacije podataka, korištena je metoda vizualne etnografije, tj. fotografije koje je istraživačica zabilježila tijekom performansa. Vizualne metode postaju naročito popularne od 1980-ih kao ravnopravan izvor podataka, a obično se koriste uz pojašnjenja sudionika kako ne bi bile pogrešno protumačene od strane autsajdera (istraživača, čitatelja i dr.) (Pink, 2009.).

Sedmo poglavlje sadrži interpretaciju rezultata, organiziranu prema istraživačkim pitanjima. Najprije je predstavljen sociodemografski profil performerera. Sedamnaest intervjuiranih dolazi iz devet europskih zemalja, dok je četvero iz Srednje i Južne Amerike. Većinom se radi o mlađim muškarcima u dobi između ranih dvadesetih i sredine tridesetih godina (obuhvaćene su dvije performerice), što odražava stanje sa splitskih ulica. Studije iz drugih krajeva svijeta potvrđuju ulični performans kao izbor mlađih osoba. Rijetku zastupljenost žena objašnjava njihova tek nedavna socijalizacija osobinama koje su tradicionalno namijenjene muškarcima, poput samouvjerenosti, neovisnosti, isticanja i glasnog govora na ulici (Tanenbaum, 1995.). Drugi je razlog tendencija gledanja žena kao seksualnih objekata pa tek onda performerica, čemu je svjedočila i prvopotpisana autorica. Nekima je ulični performans zabava kojom plaćaju putovanja tijekom studentskih dana ili čine odmak od obveza i posla kada im prilike dopuštaju. Nekima je dio nomadskog načina života. Baveći se performansom, sudionici ne zarađuju samo „na šesir“ putem ulične zabave, već održavaju radionice i unaprijed plaćene performanse kao sigurniji oblik zarade. Oblici su performansa različiti. Trećina sudionika bavi se sviranjem etno glazbe iz različitih dijelova svijeta. Česti su vatreni *show*, ulični teatar, slikanje i cirkuske točke s akrobacijama, žongliranjem, plesom i iluzionizmom. Vještine se stječu samostalnim učenjem i vježbanjem prema uzoru na druge performerere, a zatim preko interneta i različitih radionica. Polovina performerera nastupa na ulici između dvije i šest godina, a šestoro više od šest pa čak do osamnaest godina. Rezultati potvrđuju ulični performans kao mladenačku aktivnost koja traje do sredine tridesetih godina.

Ulični performans mijenja javni gradski prostor pretvarajući ulicu u pozornicu. Performeri odabiru lokacije prema frekventnosti publike, što u splitskom kontekstu podrazumijeva prostor Dioklecijanove palače i stare jezgre, koji posjećuje većina turista. Lokacija je atraktivna zbog dobre zarade, ali i ljepote koja doprinosi spektaklu i umjetničkom dojmu izvedbe. Performeri uglavnom odabiru urbanističke ili prirodne atrakcije, a kao važan kriterij ističu i neopterećenost prostora drugim performerima. Prema sudionicima, ulični performans približava vrijednu umjetnost lokalnom stanovništvu i posjetiteljima, čineći gradsku ponudu raznolikom. Time doprinosi ostvarivanju funkcija javnog prostora kroz zadovoljavanje različitih potreba stanovništva (razonoda, učenje, bolja zarada za ugostitelje, ulične prodavače itd.). Publika oblikuje pozornicu kod uličnog performansa, što utječe na prostor u smislu gustoće i protoka (Harrison-Pepper, 1990.). Dva su osnovna prostorna oblika: performans u krugu i hodajući performans. Prvi podrazumijeva (polu)kružno okupljanje oko uličnog teatra, žonglera, mađioničara, lutkara i drugih performerera. Može biti financijski najunosniji, ali izvođač treba voditi računa o neometanju protoka ostalih pješaka zbog brojne publike. Hodajući performans karakterističan je za glazbenike. Podrazumijeva stalni protok publike uz eventualna kratka zadržavanja, a povremeno i hodanje gradom uz svirku, kao u slučaju fotografiranog glazbenika iz Meksika, koji djeluje u tradiciji mariačija. Svi su prostorni oblici performansa dokumentirani fotografijom i opisima promatranja.

Važan čimbenik u odabiru prostora zakonske su odredbe o uličnom performansu. Sudionici preferiraju gradove u kojima ne postoje specifične odredbe i lokacije na kojima ih ne ometaju komunalne službe ili policija. Ipak, mnogi ističu kako je sa-

moregulacija uličnog performansa poželjna dok nema prijepora u javnom prostoru, poput borbi za lokacije prezasićene performerima ili sukoba između performerera, ugostitelja i turista kojima smeta buka. Sve veća turistifikacija Splita i prepoznatljivost među performerima vodila je prezasićenosti, spomenutim oblicima sukoba i posljedično slabijoj zaradi. Kako nitko od aktera ne bi provodio samovolju, sugeriraju se audicije prije turističke sezone, kada se performerima najduže zadržavaju zbog dobre zarade (neki duže od mjesec dana), izdavanje dozvola za nastupe, preciziranje broja performerera na pojedinoj lokaciji i sl. Takve su odredbe imale uspjeha u gradovima poput New Yorka, Kopenhagena i Londona. Svi opisani međuočnosi prostora, aktera i uličnog performansa najbolji su pokazatelj humane ekologije unutar urbane stvarnosti Splita (str. 75).

Uspješan performans ovisi o interakcijama u javnom prostoru. Izuzmemo li glazbenike, čija se publika kratko zadržava ako im se pjesma sviđa, performerima je neophodno uspostaviti kontakt s publikom i tempirati nastup u smislu njegova početka, sredine, vrhunca i kraja. Iz publike se često uzimaju pomagači kako bi se naglasila složenost pothvata, a vrhunac ili glavni trik prethodi završetku, kada se očekuju donacije. Putem bilješki promatranja i kronološki prikazanih fotografija, autori pokazuju takve odnose na primjeru žonglera koji je nastupao na Peristilu tijekom 2012. godine. Sama prugasta odjeća ima svrhu privlačenja publike, kao i nekoliko žonglerskih trikova zbog kojih se ljudi počinju skupljati u polukrug ili sjediti na stepenicama. Vrhunac je istovremena vožnja monociklom uz žongliranje zapaljenim čunjevima. Slijedi upoznavanje publike s radom uz isticanje da živi od donacija.

Sudionici tvrde kako publika u Splitu cijeni ulični performans. Komentare nakon nastupa smatraju važnima za poboljšavanje vještina. Tako je nešto dragocjeno jer nije često kao kritika tradicionalnih formi umjetnosti. Cilj je performerera usrećiti ljude, čiji pljesak, osmijeh i dovikivanje djeluju poticajno na kvalitetu izvedbe i posredno na zaradu. Bez gledatelja nema ni performansa (Harrison-Pepper, 1990.). Najbolji su svjedok tome fotografije svirača uz iskaze o prestanku nastupa kada ih publika ne doživljava. Performeri ističu djecu kao najbolju publiku u smislu podržavanja nastupa, koja najviše plješe, pleše i ubacuje novac koji daju roditelji. Financijski su najizdašniji turisti koji dolaze u grad „potrošiti novac i zabaviti se“. Često se interakcije uspostavljaju s mladima koji zastaju i pričaju s performerima o umjetnosti i kulturi krajeva u kojima se izvodi ulični performans. Performeri ih potiču baviti se onim što vole, pokazujući im vlastiti primjer i drugačije mogućnosti života.

Prijateljstvo među kolegama nije rijetkost, ali kolegijalnost je važnija. Može biti od velike koristi kod razmijene informacija o atraktivnim mjestima za nastup, povoljnom smještaju i hrani te razvoju vještina. Podrazumijeva i zajedničko nastupanje u slučaju potrebe. Mnogi performereri postanu prijatelji na temelju kolegijalnog odnosa. Značaj je mreže kontakata očit. Oni se često poznaju ne samo na lokalnoj razini nego i nacionalnoj te europskoj ako izvode sličnu vrstu nastupa. Nisu isključeni ni povremeni konflikti među njima zbog prostora ili loših izvedbi s isključivim ciljem zarade bez zalaganja, koje bacaju loše svjetlo na sve performerere. Autori opisuju i dokumentiraju fotografijama jedan od takvih sukoba. Sudionici ocjenjuju takve izvođače kao neprofesionalne, kao i one koji konzumiraju alkohol tijekom nastupa

ili dolaze u istrošenoj i prljavoj odjeći. U očima javnosti, tj. generaliziranog drugog u mikrosociološkim terminima, tada se počinje širiti mišljenje o performerima kao o alkoholičarima, prošnjacima ili beskućnicima, što utječe na posjećenost i kvalitetu performansa te zaradu od njega. Pored odnosa s kolegama, autori ističu odnose s obitelji kao važan dio privatne sfere performerera. Polovina sudionika tvrdi kako je obitelj od početka prihvatila njihov način života, vidjevši ga kao dobru zabavu, priliku za zaradu i privremeni posao, samoostvarenje ili umjetnost. Trećina je nailazila na otpor jer se performans poimao kao prošnja. Ipak, solidna zarada promijenila je mišljenje kod većine, dok se pojedini roditelji ne mogu pomiriti sa životom svoje djece ističući važnost školovanja ili osmosatnog posla.

Fenomenološko tumačenje uloge koju performans ima u životima sudionika doprinosi razumijevanju njihovih odnosa s okolišem i ljudima. Polovina živi isključivo od donacija. Nisu željeli raditi uobičajene poslove, već živjeti slobodno, upoznavati nove kulture i ljude. Njima je zabaviti prolaznike jednako važno ili čak važnije od zarade. Neki ističu kako im je dovoljno zaraditi za hranu i spavanje, dok je drugima najljepše izvoditi kada im je novac nepotreban. Zabavljanje publike traži stalni razvoj vještina i izbjegavanje repetitivnih nastupa, što podržava životni stil performerera koji uspostavljaju mreže kontakata i mijenjaju države, upoznavajući novu publiku. Iako je performans za neke sudionike ljetna zabava i posao, većina izražava potrebu za spontanošću i avanturizmom, kao i otvorene perspektive oko budućnosti. Oni „žive svoje snove“, „žive u trenutku“, „žele zabaviti ljude“ i biti slobodni. Ulični performans vide kao simbol demokratičnosti društva. Pitaju se „kakva je to država bez slobodnih ulica“ na kojima „ljudima ne možeš pokazati kako mogu biti što žele“. Privremenost uličnog performansa kao životnog odabira mladenačke dobi sugeriraju odgovori sudionika koji se žele baviti performansom u budućnosti, ali sigurnijim i unaprijed plaćenim, poput pokretanja cirkuske škole i festivala, povremenog sviranja uz plaćeni angažman i sl. Petero ih ističe kako se više neće baviti performansom, dok nekolicina nema čvrste planove za dalje.

U zaključku autori sažeto povezuju teorijsko-metodološke postavke i rezultate studije. Slijede bibliografija od 47 popisanih čestica i leksikon pojmova. Dugotrajan terenski rad osigurao je bogatstvo empirijskih podataka, koji mogu biti korisni i inspirativni u (re)interpretacijama ovog i sličnih urbanih fenomena. Studija predstavlja vrijedan doprinos promicanju kvalitativne metodologije i mikroorijentacija u kontekstu hrvatske sociologije. U praktičnom smislu može biti informativna općoj javnosti, koja često neopravdano omalovažava razmatranu vrstu umjetnosti, što potvrđuju eksperimenti s prikrivenim nastupima renomiranih svjetskih imena koje se također izbjegava. Studija može biti korisna i budućim performerima kako bi stekli određeni uvid o fenomenološkim receptima za djelovanje unutar specifične kulture.

Toni Popović

Odsjek za sociologiju Filozofskog fakulteta u Splitu