

Сања Симоновић Алфиревић

ПЕРФОРМАНС КАО ЧИН КОМУНИКАЦИЈЕ

УВОД

Поступак дефинисања перформативности архитектуре са аспекта студија извођења (*performance studies*), заснива се на објашњавању остварених релација, приказивања њиховог порекла, као и могућих облика њихових интерпретација. Полазећи од тога да перформативност у општем смислу обухвата концептуалну и оперативну реалност, неопходно је истражити начине којима *перформанс* (као бихевиорално-просторно-временски догађај) утиче на тумачење простора терминима који описују релације а не фигуралности.

Идентификација перформативности архитектуре у актуелним теоријским и стручним расправама производи сложену категоризацију која се може свести на неколико кључних одређења. Ту спада перформанс у архитектури (објекти намењени различитим облицима јавног извођења), архитектонски перформанс, перформативна - интерактивна архитектура, итд.

Када говоримо о перформативности архитектуре из позиције *студија извођења* примењених на архитектуру, различито од претходно наведених категорија, поље истраживања је усмерено на архитектуру у контексту просторно-временских ситуација, понашања, интеракција или релација, који се могу посматрати и теоретизовати као *перформанс*. Инструментализацијом перформанса настаје методолошки поступак – *апарат* анализе, идентификације и теоретизације променљивости граница унутар којих архитектура комуницира на друштвеној и културалној платформи.

Архитектуру је на општем плану могуће посматрати са неколико различитих аспеката: 1) иманентно пројектантски (савремена архитектонска теоријска платформа и референтно подручје праксе), 2) спољашња анализа културе према Шекнеру (Richard Schechner), такозвана *рефлексивна објективност* са савременом антропологијом догађаја, 3) начин посматрања архитектуре као *догађаја* (постајања, престајања) и као *афекта* (постструктуралистички дискурс који проблематизује различите начине манифестације перформативности са аспекта променљивости, ефемерности, фрагментарности, релативизма). Први од наведених инструмената конституисања и извођења друштвене реалности је пројектантски поступак конципирања и реализације архитектонских замисли унутар међуодноса уметности и технике материјалног планирања. Аспект спољашње анализе културе указује на перформативну (извршну, делатну) структуру догађаја, различиту од референцијалне, пројектантске структуре комуницирања значења. Последњи наведен, домен афекта у архитектури, односи се на просторно-временске догађаје, конципиране и реализоване изван подручја стварања завршених дела као објеката. Догађај је одређен концептом оперативности у погледу континуитета токова, енергија, ритмова пролазности, нестанка или пробијања граница.

Концептуализација перформанса изван извођачких уметности, у оквиру студија извођења, идентификује се као *обновљено понашање*, у смислу непостојања реалности која претходи нечијем искуственом доживљају, већ се активно изводи и ствара. Студије извођења сугеришу да се било који облик стварности, у овом случају физички, просторни медиј као што је архитектура, може проучавати као *перформанс*, односно као *пракса, догађај, или понашање*.¹ Помак у тумачењу перформанса од *чина* ка *дејствености* културе, значи преображај архитектуре као објекта у животну ситуацију – реални догађај.

¹ Richard Schechner, *Performance Studies: An introduction* (New York and London: Routledge, 2003), 3.

Полазећи од тога да материјализовати идеју и дати јој материјалност² указује на два различита поступка, *перформативно* у архитектонском делу упућује на квалитете или одлике форме, простора или чина (деловања, понашања) у простору, док *перформативност* архитектонског дела обухвата ефекте, стања, случајеве, и у себи садржи метод конституисања нових значења. Перформативност се односи на процес трансформације усвојених парадигми, као и на модалитете превођења *простора* – унапред датог и статичног, у *место* – привремено и променљиво. Перформативност не постоји као независан, аутономни ентитет, већ је неопходно одредити релационе дискурсе у односу на овај појам, како би се ближе разумеле његове појавности и видови актуелизације.

У складу са ставом да перформативност није спољашњи атрибут, већ имплицитно својство архитектуре које настаје кроз понашање и деловање, намеће се закључак да перформативност архитектуре помера тежиште опажања са архитектонског дела као објекта, на архитектонско дело као архитектонски, уметнички, друштвени или егзистенцијални чин. У контексту разматрања архитектуре као једне од најартифицијелнијих пракси које свакодневни живот претварају у перформанс, перформативност се не разматра ни као порекло ни као резултат архитектонског дела, већ као отворена и променљива инстанца између концепта и значења или стварања и изражавања у оквиру културалне праксе. Архитектонско дело тако постаје сложена концептуално-објектна појава која је одређена понашањем корисника у специфичном и уоквиреном простору културе.

Анализа специфичности релације перформативности и архитектуре обухвата теоријски, филозофски, уметнички, друштвени и културални контекст од 60-их година прошлог века до данас, као и теоретизацију и артикулацију значења основних појмова на којима је засновано истраживање (*перформатив* /енг. *performative*/, *перформативност* /енг. *performativity*/,

² Материјализација идеје јесте дословно одређење /отеловљење, док давање материјалности не мора да буде материјално – видети у: Ана Вигњевић, Архитектура и пејзажни код: оглед о трансформацији материјалног (Београд: Орион Арт 2016).

извођење /енг. *performing*/, студије перформанса/ извођења /енг. *performance studies*/, извођачке уметности /енг. *performing arts*/). Поступак истраживања обухвата систематизацију досадашњег теоријског оквира и дефинисање промена у улози и значењу перформанса – историјски и концептуално, у тангенцијалној области антропологије, извођачких пракси и архитектуре. У односу на предложене теоријске равни, питање перформативности и дефинисања методолошке процедуре проучавања овог проблема у архитектури разматра се из позиције тумачења *конструисаних* друштвених реалности (архитектуре) које приказују помак од сценографске појавности до процеса, преко догађаја и ефеката изведених просторних ситуација. Теоријски полигон истраживања перформативности заснован је на трансдисциплинарној синтези рецентних приступа у оквиру општег дискурзивног поља перформативности и савремених концепата теорије архитектуре.

1. СТУДИЈЕ ПЕРФОРМАНСА

1.1. ТЕОРИЈСКЕ ОСНОВЕ ПЕРФОРМАТИВА

У основи општег разматрања, одређења и позиционирања појма перформативности у теоријском дискурсу студија извођења, налази се проблем *перформатива* као филозофско-језичког исказа који врши радњу или актуелизује догађај. Теорија перформатива и говорних чинова настала је унутар круга оксфордских британских аналитичких филозофа 40-их и 50-их година прошлог века, односно филозофије свакодневног говора (*Ordinary Language Philosophy*), започете Витгенштајновим (Ludwig Wittgenstein) *Филозофским истраживањима*. Појам *перформатива* и перформативног исказа први је дефинисао аналитички филозоф Џон Ленгшо Остин (John Langshaw Austin) у серији предавања одржаних 1955. године, касније објављених у књизи *Како деловати речима*.³ Остиново интересовање обухватало је комуникацију

изван домена самог говора, засновану на премиси о постојању јасне разлике између онога што је речено и онога што се тим исказом постиже у одређеном језичком или друштвеном контексту.

На линији критике емпиризма и неангажованог говорника, Остин настоји да пронађе, изолује и дефинише исказе чије се значење остварује њиховим бихевиоралним учинком унутар конкретне и нормиране друштвене ситуације. Увођењем перформативних исказа (*performatives*), потцртава њихову разлику у односу на констативе (*statements*) који значење успостављају односом према чињеничној стварности. Перформативни искази не описују или приказују, већ делују, тј. врше радњу коју именују (извођењем, изговарањем) и зависе од услова, функције и начина исказивања у специфичном друштвеном контексту. Речи врше радњу, али не начином генерисања утиска унутар круга публике, већ начином активности које се одвијају попут догађаја, са својим одговарајућим консеквенцама. Полазећи од тога да се свакодневна комуникација састоји из деловања и одговора на то деловање, Остин своја филозофска разматрања не заснива на реченицама, већ на извођењу исказа у вербалној ситуацији.

Иницијално постављена теорија указала је на многе случајеве дестабилизације границе између перформатива и констатива и немогућност њиховог прецизног категоријског одређења. Уз сазнање да постоје искази који истовремено поседују карактеристике и перформатива и констатива, Остин се одлучује на нови приступ и сваком исказу додељује три димензије – *локуцијски*, *илокуцијски* и *перлокуцијски чин*, са разликом између једноставног исказивања значења, коришћења исказа са одређеном *снагом*, и остваривања реакција у погледу мисли или деловања. Проблем је даље услоњен увођењем интенције која је укључена у конвенције извођења и која одређује границе теорије говорних чинова унутар поља *озбиљне употребе исказа у свакодневном говору*. Сцена је за Остина пример *неозбиљног* говора. Перформативни исказ је *јалов или ништаван* ако га исказе глумац на бини, или уколико је изговорен у песми или монологу. Језик се у таквим околностима

³ J. L. Austin, *How to Do Things with Words* (Boston: Harvard University Press, 1962).

не употребљава озбиљно, већ паразитски у односу на његову нормалну употребу, и припада доктрини избледелости језика.⁴

Две иницијалне критичке позиције у односу на Остинову теорију дефинисали су Херберт Пол Грис (Herbert Paul Grice) и Џон Серл (John Searle). Оба филозофа су истраживање усмеравала ка областима комуникације изван домена самог говора, посебно ка карактеру учинка у одређеном друштвеном контексту. Док је Остин предлагао анализу значења кроз призму друштвених конвенција, Грис је значење идентификовао са говорниковом намером, сматрајући да се значење првенствено темељи на психолошким одредницама, а не на важности конвенције.⁵ Серл је настојао да споји ова два приступа формирањем *опште теорије* према којој *говорни чин* као јединица лингвистичке комуникације није симбол, реч, реченица, већ *производња* симбола, речи, реченице у *извођењу говорног чина*.⁶

У широј области критике Остиновог рада, теоретичари попут Жака Дерида (Jacques Derrida) и Шошане Фелман (Shoshana Felman), истичу сложеност и радикалност његовог писања и указују на значајне импликације његових дефиниција перформативности у етичком и политичком дискурсу. Разлог веома заступљеног ограниченог и ригидног тумачења таквих импликација најчешће се проналази у дијалогским расправама Дерида и Серла које позиционирају рецепцију Остиновог рада у област књижевне теорије и теорије културе. Обе позиције остале су без признања о успеху у погледу дефинисања конзистентног критичког тела које би обухватило целокупан Остинов допринос. Амерички филозоф Стенли Кавел (Stanley Cavell) наводи да је „Остинов филозофски глас тешко проценити и истовремено важно чути у

својој различитости.“⁷

Указујући на семантичку сличност међусобно блиских појмова као што су *перформатив* и *перформативност*, театролог Ричард Шекнер ове појмове разматра у широком дискурсу појављивања, употребе и значења, у интердисциплинарним областима изучавања и у свакодневном животу. Упућујући на ентитет који није формално перформанс већ испољава његове одлике, *перформатив* у ужем смислу делује и покреће неку радњу (обећање, договор), док у ширем смислу може бити идеја која претходи и покреће могућност извођења радње или догађаја.⁸

Истраживање перформативности говорних чинова, тј. начина на који се перформативност од лингвистичког појма трансформише и примењује као појам битан за свако извођење, временом се уобличило у једну од кључних теорија у свету савремених извођачких уметности.⁹ Важно је нагласити да се у основи теорије говорних чинова, првенствено Остиновог појма перформатива, налази људска комуникацијска и свакодневна интеракцијска пракса и дејство, где концепт перформативног исказа конституише саму активност. Питање перформатива је у том смислу постало веома важно на трајекторији перформативних пракси окупљених око студија извођења јер „говорни чинови једноставно не рефлектују свет, већ се говором може направити свет.“¹⁰ Дескриптивно реферирање на реалност у поређењу са креативним потенцијалом извођења чина у стварности, може се посматрати упоредо са картезијанском идејом о апсолутном и мерљивом простору, наспрам простора као променљиве ситуације отворене за могућности. Тиме се може дефинисати полазиште овог истра-

⁴ Austin, *How to Do Things with Words*, 32.

⁵ Paul Grice, *Studies in the Way of Words* (Harvard University Press, Cambridge Massachusetts), 220.

⁶ John Searle, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language* (Cambridge: Cambridge University Press. 1969), 16.

⁷ Stanley Cavell, *A Pitch of Philosophy: Autobiographical Exercises* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1994), 61.

⁸ Schechner, *Performance Studies*, 139.

⁹ Andrew Parker, Eve Kosofsky Sedgwick, "Introduction: Performativity and Performance," in *Performativity and Performance*, ed. Andrew Parker et al. (New York: Routledge, 1995), 1-19.

¹⁰ Shannon Jackson, *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity* (Cambridge: Cambridge University Press 2004).

живања, где фокус није на изведби или извођачким уметностима уопште, већ на извођењу као друштвеном чину комуникације, идентификованом терминима архитектуре.

1.2. СТУДИЈЕ ИЗВОЂЕЊА И ПРОБЛЕМ ПЕРФОРМАТИВА

Студије извођења се у области уметности и културе појављују 60-их и 70-их година прошлог века, Шекнеровом формулацијом – *изведбене активности човека (performance activities of man)* у есеју *Пристапи теорији/критици* (1966), а прва систематизација у форми оригиналне теорије у тој области је *Теорија перформанса* (1977). Студије извођења проблематизују и проширују основно значење појма перформатив у практично-интервентном и дискурзивном, интертекстуалном смислу.¹¹ У најранијем периоду везују се за социолошку и антрополошку праксу усмерену на проучавање друштвеног живота према аналогiji са сценским или театарским представама. Шекнер затим развија програмску интердисциплинарност која се заснивала на формалној размени научних метода између театрологије и антропологије, у оквиру ширих тенденција разумевања људског понашања у сложеним околностима савременог света.¹² С обзиром на то да студије извођења не тумаче само радњу или извођење неког дела, већ читав процес стварања, као и његову рецепцију, архитектура може бити предмет њене анализе само уколико је сагледана као извођење, односно као *догађај* или облик уметничког и другог (друштвеног, егзистенцијалног, бихевиоралног) изражавања.

Филозофско-језички појам *перформатива*, након 80-их година прошлог века у оквиру студија извођења, постаје отворен полигон тумачења различитих извођачких пракси које се разматрају као

¹¹ Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza: Prestupi i/ili pristupi „diskurzivne analize“ filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture* (Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2006), 269.

¹² Ričard Šekner, *Ka Postmodernom pozorištu: Između antropologije i pozorišta*, prevod Aleksandra Jovičević i Ivana Vujić (Beograd: FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 1992), 175.

перформативне са аспекта реалног учинка на публику. Студије извођења обухватају широки распон *процеса уметничког стварања* и анализе различитих облика уметничког и другог изражавања који постају сложени бихевиорални чинови у друштвеном контексту. *Дематеријализација* предмета уметности и приближавање *условима извођења*, упућују на прелаз са готовог уметничког дела на отворене, свакодневне ситуације. Како теоретичар уметности Мишко Шуваковић наводи, истина уметничког дела није у његовој форми, трагу израза или начину приказивања стварног или фикционалног света, него у чину уметника који мења и преименује статус предмета из вануметничког у уметнички.¹³ Читање уметничког дела као перформатива јесте метод његовог тумачења као конституента стварности, јер уметник не обликује предмет него ради на конвенцијама, условима, контекстима, функцијама утилитарног или неутилитарног понашања и деловања.

Деридина интервенција у области теорије перформатива током 80-их и 90-их година постаје једна од централних теоријских платформи извођачких уметности и перформанса. Из позиције критике Остиновог тумачења перформативности исказа, Дериди уочава неколико кључних одређења у које спадају *тоталитет ситуације*, *поимање комуникације као стварања ефекта*, *аутореференцијалност перформатива* и *надилажење опозиције истина / лаж*. Њима је Остин оспорио концепт комуникације као нетакнутог и чистог лингвистичког или симболичког процеса, јер комуникација више није трансфер семантичког садржаја оријентисан према истини. Остинов тотални контекст имплицира могућност његове контроле или његове детерминисаности, а тиме и контролу значења. Према Дериди, такав контекст није апсолутно одредив ни у свакодневној ни у уметничкој ситуацији, јер исказ носи у себи радикални прекид са контекстом (интенцијом говорника) и може се извући из означитељског ланца коме при-

¹³ Дишаново проглашење свакодневног предмета уметничким делом јесте перформативни чин, са последицом *промене институционалног статуса предмета*. Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti* (Beograd: Orionart, 2011), 531.

пада а да тиме не изгуби способност *саопштавања*.¹⁴ Указујући на парадокс Остинових аргумената који са једне стране имплицирају одсуство перформатива у театру, а са друге да је за перформатив конститутивна његова *итерабилност*, интервентним карактером деконструкције Дериде разматра перформатив и у вануметничким облицима комуникације. Ако су итерабилност и цитатност најдиректније конститутивне одреднице за перформатив у театру, Дериде поставља инверзно питање: да ли је перформатив у обичном говору управо изведен из уметничког перформатива.¹⁵ Примена Деридиних теза на опште савремено схватање статуса уметничке изведбе у њеном уметничком и друштвеном контексту, сугерише да је могуће говорити о извођењу као озбиљном изведбеном перформативу, а да контекст измиче значењској (пред)одређености. Заједно са Деридом, Шошана Фелман разматра теорију говорних чинова са аспекта негирања или деконструкције покушаја прецизног одређења границе између реалних и фикционалних исказа.¹⁶ Проблем перформатива, разматран из ове позиције, припада контексту перформативности у домену теоретизација драмског текста, где је фикционална ситуација узета као стварност, изведена из реалних – свакодневних и фикционалних – драмских ситуација.

Значај перформатива у свакодневним ситуацијама анализира и теоретичарка Џудит Батлер (Judith Butler), разматрањем конвенционалности перформатива и применом перформатива на теорију идентитета. Имплицитну критику Остиновог модела перформатива у погледу *самореферентности и конституисања реалности*, заснива на тези да не постоји извођач пре изведбе, већ је сама изведба перформативна јер производи субјекат. Из позиције драмског или театарског значења *чина (act)*, теорију

идентитета развија на разумевању *учинка* као *ритуализованог, јавног перформанса*, при чему је стварност перформативна само до оне мере до које је изведена. Идентитет у том смислу није унутрашња, инертна равна културалне инскрипције, већ дискурзивни спољашњи ефекат који се флуидно конституише у времену и спољном свету, понављањем конвенционалних чинова. Перформатив се никада не завршава у идентитету означитеља и означеног, већ се обнавља у серији говорних чинова и пре успостављања субјекта. Дефинисање разлике између перформанса као намерног чина који изводи субјекат, и перформативности као конвенционалне и итеративне праксе која производи оно што именује,¹⁷ усмерава пажњу на интервентни карактер и производност перформатива.¹⁸

У распону између Остинове категорије *изворног* перформатива и теорије перформатива у савременим студијама и праксама извођења, издвајају се два релевантна поља дискусије, развијена око Деридиних принципа деконструкције и теорије идентитета Џудит Батлер. У оквиру проблематизације *перформатива* у извођачким уметностима, које су конципиране као процедуре заступања и конструисања стварности, легитимизују се два различита дискурса – театар са једне, и теорија говорних чинова и деконструкције са друге стране. Полазећи од тога да се у изведби суочавају уметничка стварност и стварност контекста извођења, проблем изведбеног перформатива додатно усложњава и конвенционалност уметничке институције, јер се и учинак конвенције може тумачити као перформатив.

1.3. ИЗВОЂЕЊЕ И ИЗВЕДБА

У оквиру академског подручја студија извођења, савремене уметничко-теоријске концепције из-

¹⁴ Žak Derida, „Potpis, događaj, kontekst,” *Delo*, god. XXX, br. 6 (1984): 18.

¹⁵ Jacques Derrida, „Performative Powerlessness – A Response to Simon Critchley,” trans. J. Ingram, *Constellations* 7 (2000): 467, Parker and Kosofsky Sedgwick, *Performativity and Performance*, 4.

¹⁶ Shoshana Felman, *The Literary Speech Act* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1983)

¹⁷ Judith Butler, *Bodies that Matter* (New York and London: Routledge, 1993), 12.

¹⁸ Judith Butler, „Burning Acts-Injurious Speech,” in *Performativity and Performance*, ed. Andrew Parker, Eve Kosofsky Sedgwick (Routledge. London, New York, 1995), 198.

вођења (*performing*), изведбе (*performance*) и извођачких уметности (*performing arts*), систематично су се развијале током 70-их година 20. века. Извођење као бихевиорално извршење чина и показивање чињења, обухвата различите облике понашања који упућују на материјалну процесуалност без коначног продукта. Чин *извођења* и чин његове *рецепције* одвијају се као реална и интервентна активност у времену које извођачи и публика заједно проводе у истом простору. Изведба се односи на материјални исход извођења.¹⁹

Полазећи од семантичке основе перформанса као *извођења* неког чина, који обухвата различите *извођачке праксе* у култури и друштву, неопходно је указати на разлику између *репрезентацијског* извођења (приказивања, мимезиса и експресије) и *перформативног* извођења. Према културолошкињи Ани Вујановић, перформативно извођење не представља, већ *производи значење*²⁰ унутар различитих области теоријског, практичког и уметничког израза. Радикални концепт театарске драме који се огледа у истраживању суштине проблема егзистенције, заједно са антропологијом, поставио је основу за разматрање *извођења* у оквиру теоријских и филозофских расправа почев од Тарнерове (Victor Turner) и Гофманове (Erving Goffman) антропологије до Макензијевих (Jon McKenzie) студија перформанса. У питању је фундаментални концепт који прави помак од општег схватања културе као статичне збирке артефаката до динамичне мреже релација који се супротстављају фиксним структурама, вредностима или значењу. Извођење је, према Шуваковићу, облик људског *рада*, који карактерише крај 20. века, односно понашање засновано на употреби, премештању, именовану, присвајању културалних *база података*.²¹

Поред културалног перформанса са јасно означеним и друштвено одређеним облицима понашања,

уметнички перформанс је облик концептуализације уметности који пружа непосредни доживљај *реалног* времена, простора, тела.²² У ужем смислу речи то је догађај који је *ограничен, означен* попут формалне презентације театра или драме, док се у ширем смислу односи на *ухваћене* моменте свакодневног живота који се препознају и означавају као перформанси. Најзаступљенији концептуални израз у уметности 70-их година, за теоретичарку Роузли Голдберг (RoseLee Goldberg) је перформанс, као *материјализација* теорије уметности, *арена* телесног и субјективног доживљаја, и непосредна провера теоријских појмова о простору.²³ Голдбергова напомиње да је тешко установити где се концептуална уметност завршава а где почиње перформанс. У концептуалној уметности идеја може бити реализована перформансом, а перформанс користи концептуални језик у комуникацији идеја јер истовремено постаје *пракса* и теоријског и аналитичког рада уметника. Перформанс постоји једино у садашњости, уз присуство и учешће публике, а сваки поступак његовог чувања, документовања или накнадног приказивања производи друге форме израза.²⁴

Перформанс се увек развијао на границама дисциплина (архитектуре, театра, сликарства), као отворени медиј и инструмент брисања традиционалних категорија који замењује формалне, репрезентационе моделе и који се идентификује и реализује као модалитет *производње знања*.²⁵ У контексту постмодернизма, у коме су традиционална релациона одређења оспорена,²⁶ идентификација перформанса је посебно била заступљена у многим областима људског пона-

¹⁹ Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, 532.

²⁰ Ana Vujanović, *Razarajući označitelji/e performansa: prilog zasnivanju pozno poststrukturalističke materijalističke teorije izvođačkih umetnosti* (Beograd: Studentski kulturni centar, 2004), 150.

²¹ Miško Šuvaković, *Epistemologija umetnosti ili O tome kako učiti učenje o umetnosti* (Beograd: Orion Art 2008).

²² Aleksandra Jovičević, „Šta je kulturalni a šta umetnički performans: od izvođenja u svakodnevnom životu do totalne glume“, u Aleksandra Jovičević i Ana Vujanović, *Uvod u studije performansa* (Beograd: Fabrika knjiga, 2007), 29–47.

²³ RoseLee Goldberg, "Space as Praxis," in *Studio International* 190/977 (1975): 133.

²⁴ Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (London, New York: Routledge, 1996), 146-148.

²⁵ Miško Šuvaković, *Konceptualna umetnost* (Beograd: Orion Art, 2012), 688-689.

²⁶ Philip Auslander, *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (London and New York: Routledge, 2003), 6.

шања, од извођачких уметности до антропологије. Уместо перформанса као контекстуално-специфичног догађаја, перформативна (делатна) структура перформанса као стварног, дословног догађаја, везана је и за питања трансформација појавности, статуса и функција понашања корисника у архитектури. У том смислу, перформанс се разматра као концептуално, критичко проблематизовање и интервенисање у многоструким хетерогеним односима архитектуре као насељене и доживљене. Питање начина на који се статус архитектуре третира, мења и конституише, реализује се кроз праксу извођења, тј. материјалну процесуалност без коначног продукта, па не говоримо о претходној објектној реалности архитектуре, већ се она активно изводи и изнова ствара.

1.4. ШЕКНЕРОВ МОДЕЛ ИЗВОЂЕЊА

Међу најистакнутијим теоретичарима драме који су се ослањали на ритуалистичку школу антропологије, посебну улогу имао је Ричард Шекнер, практичар драмских експеримената у оквиру нове академске дисциплине студија извођења. Шекнеров приступ културалном перформансу 80-их и 90-их година, на линији Тарнерове примене драмске структуре на антрополошка истраживања, отвара питања анализе културе у контексту *театрализације*, са извођењем као универзалним начином изражавања. Полазећи од тезе да је извођење *широки спектар* или *континуум* људског понашања и да не постоји јасна историјска и културолошка граница шта јесте, а шта није извођење, Шекнер истиче да било које понашање које је омеђено, представљено, наглашено или испољено као такво јесте извођење.²⁷ У вези с тим да свако друштвено понашање може бити посматрано као перформанс, а да су само одређени облици друштвених извођења перформанси у институционалном смислу, указује се разлика између перформанса као свесног извођења или глуме, и перформанса који је изведен несвесно и без намере да такво понашање

буде перформанс.²⁸

Као последица методолошког преласка са позитивистичког на конструктивистички приступ у оквиру студија извођења, перформанс је постао свеобухватна категорија која превазилази уметност и која се односи на различите извођачке праксе у уметности, култури и друштву. Према Шекнеру, сваки догађај, радња или понашање могу бити одређени „као“ перформанс, наводећи предности ове категорије која стварност тумачи као стално променљив, незавршени процес. Овакво проучавање културалних и друштвених догађаја *као перформанса*,²⁹ води ка инструментализацији позиције „*интер/унутар*“ којом се догађаји преиспитују и критички сагледавају у актуелном културалном контексту њиховог развоја, контроле, последица и вредности исхода.

Ако перформанс није само догађај у јасно одређеном сценском простору, већ и читав низ искустава која окружују место и трајање изведбе, евидентно је непостојање сигурне и јасне разлике између извођења и реалности изван њега.³⁰ Термин *изводити* се у том контексту може тумачити као бивање (егзистенција), чињење (активност), показивање чињења (извођење) и објашњавање показивања чињења (подручје студија перформанса).³¹ Извођење доведено у везу са обновљеним/запамћеним понашањем (*restored behaviour*), значи да свака људска радња није урођена већ научена, увежбана и понављана до илузије саморазумљивости и замагљивања порекла из којег је конструисана. У контексту различитих облика учешћа публике, Шекнер истиче значај промене у којој изведба престаје да буде изведба и постаје друштвени догађај. Извођачки процес као временско-просторна секвенца, тј. *динамични начин генерисања, играња, поигравања, развијања, понављања, сећања*, може се применити на уметничке као и на перформансе свакодневног живота.

Фокусирањем на релације једнаких субјеката

²⁸ Jovičević, Jovanović, *Uvod u studije performansa*, 21.

²⁹ Schechner, *Performance Studies*, 38.

³⁰ Richard Schechner, *Performance Theory* (New York and London: Routledge, 1988), 72.

³¹ Schechner, *Performance Studies*, 12.

²⁷ Schechner, *Performance Studies*, 5.

перформанса (*косубјеката*), идентификују се „када публика осети потребу да учествује и буде њен део... и увођењем публике у перформанс потпуно равноправно са извођачима.“³² Њихова заједничка карактеристика је да стварају *инстанцу* изведбе као друштвеног чина, тј. директно упућују на *перформативност* изведбе на такав начин да однос између проучавања и извођења перформанса постаје *интегралан*.³³ Једно од основних својстава извођења је интерактивност, односно стална припадност *релационом контексту* између онога ко дело изводи, ко извођење перципира и контекста у коме се извођење дешава.³⁴ Основни конститутивни принцип Шекнеровог авангардног театра је процес стварања текста представе а не његова интерпретација, јер „текст мора бити изведен да би био доживљен.“³⁵ Тежиште је у трансформативном потенцијалу перформанса над извођачима и публиком, и експериментисању са границом између свакодневног живота и уметности.³⁶ *Тежа живот је театар* прелази у *живот је перформанс* и директно указује на прелазак од система репрезентације ка домену праксе. Перформанс тиме заступа усмерење ка иманентном поступку *извршења*, тј. интервенције. Теорију перформанса, са овог аспекта, обележиле су две тенденције: с једне стране, инсистирање да се свака граница између живота и уметности произвољно поставља, а са друге стране, потреба за детаљном анализом разноврсности појавних облика ове релације.

Под утицајем визуелних уметника који су истраживали границе уметности и архитектуре у оквиру амбијенталних радова, хепенинга или перформанс

³² Richard Schechner, *Environmental Theatre* (New York, London: Applause, 1994), 44.

³³ Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, trans. by Saskya Iris Jain (London and New York: Routledge, 2008), 40.

³⁴ Schechner, *Performance Studies*, 30.

³⁵ Schechner, *Ka postmodernom pozorištu*, 47; Victor Turner and Edward Bruner, *The Anthropology of Experience* (Urbana: University of Illinois Press, 1986), 7.

³⁶ Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985), 304-305; Schechner, *Performance Theory*, 121.

арта, Шекнер је експериментисао са нетрадиционалним просторима извођења. У оквиру опште анализе његових раних радова издвајају се истраживања унутар *амбијенталног театра* (*environmental theatre*)³⁷, као новог начина идејног, теоријског, филозофског и просторног приступа театарском простору. Амбијентална представа не значи једноставно измештање са просценијума, већ су у њој *сви елементи или делови који је чине препознати као живи*. Схватање позоришта као низа *трансакција* омогућава темељан приступ релацијама између извођача, публике, елемената представе, као и између целокупне представе и простора.³⁸ Важно је истаћи Шекнерову примену стратегија социолошко-антрополошко-етнолошких употреба театра, са посебном пажњом ка јединственој теорији представе која би била повезана са *теоријом понашања* (*представљања*). Шекнер износи тезу о *непрекинутом низу театарских збивања* у распону од јавних догађаја, преко хепенинга и амбијенталног позоришта. Пренесена у друштвени контекст, сва ова *збивања* указују на оно што је антрополог Ервинг Гофман назвао мрежом очекивања и обавеза. Велики део свог теоријског рада Шекнер је посветио формулисању *тачака додира између антрополошке и позоришне мисли*, посматрајући их као део ширег разумевања људског понашања у сложеним околностима савременог света.

Шекнер заступа став да свака дефиниција ограничава и негира суштинску природу ствари, а нарочито изведбе која је скуп процедуралних трансформација и облика интерактивног понашања. Фаворизовањем процеса у том погледу, простор се указује као отеловљење чина (акције, радње, понашања), а чин као стварање простора. Сарадњу између антропологије и студија перформанса водио је изван једноставног одређења да је друштвени живот перформативан, већ је уместо тога перформанс и предмет и метод истраживања. На овај начин остварен је помак у мето-

³⁷ Richard Schechner, "On Environmental Design," *Educational Theatre Journal* 23, No. 4 (1971): 379.

³⁸ Schechner, "On Environmental Design," 89-90; Richard Schechner, "6 Axioms for Environmental Theatre," *The Drama Review: TDR* 12, No. 3, Architecture/Environment (1968): 41-64.

дологији истраживања оријентисаних према култури као динамичном феномену, где централни предмет истраживања, до тада занемарен, постаје свакодневни живот.

1.5. СТУДИЈЕ ПЕРФОРМАНСА И ИЗВОЂЕЊЕ МАПИРАЊЕ ТЕОРИЈСКИХ ПОЗИЦИЈА

Перформативни обрт се у области друштвених и хуманистичких наука 60-их година идентификује као парадигматски помак, са концептом перформанса као централним местом, који се из оквира театарности премешта у хеуристички принцип разумевања људског понашања. Перформанс постављен у раван са било којим културалним артефактом постаје инструмент анализе извођачких уметности као друштвене праксе, и област критике и трансформације усвојених конвенција. Студије извођења нису усмерене ка одређењу једне дефиниције перформанса, већ отвореност за интелектуалне утицаје разних дисциплина уводи нове начине и могућности тумачења тог појма. Концептуализација перформанса и извођачких уметности изведена је у многим савременим теоријским расправама кроз међудејство театарских и социолошко-антрополошких студија.

Међу најранијим теоретичарима и практичарима савременог театра издвајају се Јежи Гротовски (Jerzy Grotowski) и Питер Брук (Peter Brook) који отварају могућност да појам *театарност* постепено постаје применљив на различите аспекте извођења и понашања. Јежи Гротовски суштину позоришта види у релацији између глумца и гледалаца која у својој једноставности производи такозвано *сиромашно позориште*, директно супротстављено синтетичком сједињавању медија у концепцији тоталног театра.³⁹ Попут Гротовског, за Питера Брука извођење није модел понашања којим се репродукују подразумева-

³⁹ Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, ed. Eugenio Barba (New York: Routledge, 2002), 16, 21. Процесом *via negativa*, глумац постаје прозирни знак, тело нестаје, а публика сагледава само низ видљивих подстицаја; Marvin Carlson, "Semiotics and its Heritage," in *Critical Theory and Performance*, ed. Janelle G. Reinelt and Joseph R. Roach (The University of Michigan Press, 2007), 21.

ни нормативни обрасци, већ активно ангажовање у правцу њихове критике. Делом *The Empty Space* *указује да празан простор, отворен за могућности, негира потребу постојања архитектонског објекта пројектованог као театар, при чему изведба „не може сама говорити у своју корист, већ човек мора измамити њен глас.“*⁴⁰

Релације између театра као текста наспрам театра као опредмећеног, материјалног догађаја, главни је део истраживачке праксе Марка Фортиера (Mark Fortier).⁴¹ Проблем перформанса у широком распону између паратеатарских активности и облика свакодневног људског понашања, наводи Фортијера на питање да ли се театарска реалност најбоље разуме у контексту свакодневног живота или репрезентацијских модела.⁴² На сличан начин Марвин Карлсон (Marvin Carlson) дискусију поставља између театра као ангажоване друштвене појавности или, насупрот томе, политички равнодушне естетичке делатности.⁴³ Посматрање новог концепта перформанса у односу на театар, разликује Аусландера (Philip Auslander) од претходних аутора. Аусландер заступа став да језик има своју референцу у стварности, изван граница самог језика, попут миметичког театра, а перформанс се реализује кроз ефективност начина понашања и деловања, а не као репрезентација.⁴⁴

У складу са Гофмановом анализом представљања у свакодневном животу, теоретичар и историчар позоришта Мајкл Кирби (Michael Kirby) сматра да чин глуме и обично понашање нису у супротности, већ различите тачке јединственог континуума. Описујући хепенинге као нове *промишљене позоришне обли-*

⁴⁰ Peter Brook, *The Empty Space* (New York: Touchstone, 1995), 38.

⁴¹ Mark Fortier, *Theory/Theatre – An Introduction* (London and New York: Routledge, 1997), 6.

⁴² Fortier, *Theory/Theatre*, 21; Patrice Pavis, "The Interplay Between Avant-Garde Theatre and Semiology," *Performing Arts Journal* 15 (1981): 75-85.

⁴³ Marvin Carlson, *Kazališne teorije: Povjesni i kritički pregled teorija dvadesetog stoljeća* (Zagreb: Hrvatski centar ITI, 1996), 170.

⁴⁴ Philip Auslander, *Theory for Performance Studies: A Student's Guide* (London and New York: Routledge, 2008), 1-3; Auslander, *Performance: Critical Concepts*, 1.

ке, који различите нелогичне елементе организују у рашчлањену структуру, Кирби настоји да истражи театар као *чисто деловање ума*, наглашавањем садржаја и запостављањем *информацијског контекста*.⁴⁵ Значење је у том смислу самодовољно и не зависи од текста нити се успоставља у односу на њега. Кирбијева теоретизација театра је развила интересовање за увођење елемената случајности, уз заокупљеност општим ширењем граница уметности. Посебан приступ који се везује за технику хепенинга, поред Мајкла Кирбија, разрадио је Тадеуш Кантор (Tadeusz Kantor), који захтева дело без облика, без естетичких вредности, без савршенства, дело које је сам живот, које једноставно јесте.

Општу теорију перформанса формулисана као критички одговор унутар проблемских равни овог појма, поставља амерички теоретичар Џон Макензи. У делу насловљеном *Perform or Else*,⁴⁶ парадигма дисциплине студија извођења промењена је тако да и објекат и дискурс проучавања припадају центру актуелних политичких економских и културалних околности. Према Макензијевом одређењу, перформанс постаје *онтоисторијска формација знања и моћи* у различитим областима савременог друштва. Стална латентна критичност према перформансу артикулише просистемско успостављање опште теорије перформанса. Тумачењем перформанса као егзистенцијалне категорије којом се обликују људски идентитети и активности, сугерисана је аналогија између културе и перформанса у погледу ефикасности одређеног институционалног система или његових елемената.⁴⁷ Макензи уводи диференцијацију између културалног перформанса који је у функцији *дејствености*, организацијског перформанса који карактерише *учинковитост* и технолошког перформанса који одређује *делотворност*. Целокупном конструкцијом вишеслојног појма перформанса указује на прелазак од дисциплине ка извођењу, као актуелној

⁴⁵ Michael Kirby, *Happenings: An Illustrated Anthology* (New York: Dutton, 1965), 11, 21.

⁴⁶ Jon McKenzie, *Perform or Else: From Discipline to Performance* (New York and London: Routledge, 2001).

⁴⁷ McKenzie, *Perform or Else: From Discipline to Performance*, 27, 136.

проблематци културе и друштва.

Процесом дестабилизације перформанса као teatra, извођење постаје важно место теоретизације од Тарнерове и Гофманове антропологије до Макензијевог извођења као новог *објекта знања и људског рада* који се опримерује у ситуацијама свакодневног живота. Савремене студије театра и перформанса испитују тактике суочавања савремене уметности са уметношћу као друштвеном праксом, указујући на питање *комуникације* у оквиру или путем перформанса, која се измешта у *отворено поље културе*, где перформанс постаје њена *унутрашња интервентна пракса*.⁴⁸ Мапирањем кључних тачака развоја перформанса у уметности и култури, формира се полазиште за одређење проблемског појма перформативности на дискурсу архитектуре, у вези са начинима којима је изведба условљена својим контекстом и како унутар њега интервенише. У оквиру студија перформанса један од могућих начина разматрања извођења је *антрополошки метод непосредног учешћа*, који предлаже методолошки апарат концептуализације архитектуре односом људских пракси према контексту који конституише. Архитектура се мења јер се њено настајање, опредмећење и перцепција мењају извођењем, понашањем корисника у специфичном и уоквиреном простору културе.

2. СТУДИЈЕ ПЕРФОРМАНСА КАО НОВА АНТРОПОЛОГИЈА ДОГАЂАЈА

Студије извођења се у области уметности и културе појављују 60-их и 70-их година прошлог века, и у најранијем периоду заснивају се на успостављању везе између формалних театролошких метода и антрополошко-социолошких процеса, чиме је успостављен трансдисциплинарни појам перформанса који се може посматрати у готово свим друштвеним активностима. Међу најистакнутијим теоретичарима драме који су се ослањали на ритуалистичку школу антропологије, посебну улогу имао је Ричард Шекнер, практичар драмских експеримената у оквиру

⁴⁸ Jovičević, Vujanović, *Uvod u studije performansa*, 95.

нове академске дисциплине студија извођења. Шекнеров приступ културалном перформансу 80-их и 90-их година на линији Тарнерове примене драмске структуре на антрополошка истраживања, отвара питања анализе културе у контексту театрализације, са извођењем као универзалним начином изражавања. Сарадња Шекнера и Виктора Тарнера на релацији театрологије и антропологије, коју Ерика Фишер-Лихте (Erika Fischer-Lichte) сматра највећим обртом у разматрању театра 20. века,⁴⁹ идентификује се у оквиру студија извођења преусмеравањем дотадашњег главног фокуса са драмског текста на изведбу. Посматрањем перформанса као артефакта културе, нестaje ексклузивност уметничког дела и оно постаје инструмент анализе уметности као друштвене праксе. Упоредо са настојањем Ричарда Шекнера и Мајкла Кирбија да се истраживачки и практични дискурс театра прошири на читаво подручје уметности, културе и друштва, социолошко-антрополошки радови Тарнера, Клифорда Герца (Clifford Geertz) и Ервинга Гофмана, проучавају ритуализовани друштвени живот применом театарских форми. Интердисциплинарност заснована на размени научних метода између театрологије и социјалне антропологије, омогућавала је разматрање театарских форми у сваком облику друштвеног живота и изучавање друштвеног живота путем формалних театролошких метода. Студије извођења се примарно ослањају на антрополошки метод непосредног посматрања и учешћа који је истовремени начин критичког, дистанцираног посматрања културе. Резултат такве анализе су догађаји као сложени бихевиорални чинови у друштвеном контексту чије значење није референцијално, већ зависи од контекста, конвенције и самог чина извођења.

2.1. ТАРНЕР И ИЗВОЂЕЊЕ

Примењујући драмску структуру на своја антрополошка истраживања, Тарнер је отворио пут драмској аналогiji као једном од главних праваца у савре-

⁴⁹ Erika Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theatre* (London and New York, Routledge, 2004), 77. *Performance: Critical Concepts*, 1.

меној антропологији. Дефинисањем разлика између *друштвене* и *уметничке драме*, увођењем структуре драмске радње у анализу „друштвених драма“ и истовремено, применом сазнања из друштвених драма на позоришни рад, Тарнер разматра три аспекта културе – лиминалност, маргиналност и структуралну инфериорност.⁵⁰ Док су антрополози у послератном периоду анализирали културу као апстрактну и статичну структуру знакова, он је тумачи као континуирано понашање и доводи у директну везу са појмом друштвене драме, као динамичким егзистенцијалним изразима друштвене заједнице.

Лиминалност (лат. *limen* – праг) као стање лабилног постојања и позиција *између* у односу на закон, обичаје, конвенције, у теорији студија извођења упућује на прелазне, „*in between*“ радње или понашања.⁵¹ Полазећи од тога да је *limen* праг или пролаз између простора пре него што је место за себе, његово просторно одређење појмом *lintel* - празнина, и архитектонско-концептуално опредмећење у оквиру студија извођења, за Шекнера је рам, оквир позорнице, који повезује реалну и имагинарну стварност. Говорећи о перформансу, Тарнер управо наглашава лиминалну фазу која има могућност транзиције, трансформације и креативности, која ствара нове ситуације, догађаје и друштвене реалности. У лиминалној фази учесници су лишени својих старих идентитета и тек треба да се потврде у новим, када нису „ни једно ни друго“.⁵² Лиминални тренутак Тарнер описује као тренутак „антиструктуре“, када се прошлост тренутно прекида или укида, а будућност још није почела, то је тренутак „чистог потенцијала у коме све подрхтава у равнотежи“.⁵³ У култури се лиминална фаза идентификује као експериментални и иновативни период, јер су „у лиминалности, нови начини деловања и

⁵⁰ Victor Turner, *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1974, 236-237.

⁵¹ Schechner, *Performance Studies: An introduction*, 66-67.

⁵² Victor Turner, *The Ritual Process – Structure and Anti-Structure* (London and New York: Routledge, 1969), 95.

⁵³ Victor Turner, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play* (New York, PAJ Publications, 1982), 44.

нове комбинације симбола испробани, да буду одбачени или прихваћени.⁵⁴ Према Тарнеру, ритуал је међу најмоћнијим активним жанровима културалног извођења јер управо његова специфична перформативна природа указује на догађај или „чин трансформације“ друштвеног статуса учесника и њихове перцепције стварности у свим могућим аспектима.

Тарнеров рад се односи на проучавање друштвене драме у њеној свеукупној фазној структури, као процесу промене вредности и циљева, распоређених између бројних учесника, у *систем који је увек привремен и провизоран*. Друштвена драма почиње када миран ток регуларног, уређеног друштвеног живота прекине *лом* правила.⁵⁵ Могуће реакције на настали облик кризе стварају културалне оквире у којима ће рефлексивни процеси драме имати легитимно место. Унутар сложеног релационог контекста између друштвене и позоришне драме, Тарнер идентификује модел *активног огледала* који истовремено Шекнер назива *обнављање прошлости*. Театар је, према Тарнеру, најмоћнији жанр културалне представе и хипертрофија друштвених процеса, а не дословна копија друштвених догађаја. Шекнерово позориште Тарнер описује као истраживачки рад од непосредног, субјективног доживљаја ка уметничком исходу, унутар лиминалне фазе у којој су могући сви облици искуствених експеримената. Тарнер указује на Шекнерову тежњу ка стварању а не опонашању (*poiesis vs. mimesis*), при чему улога настаје заједно са глумцем. Приступајући проблему извођења са различитих аспеката, истраживачки рад ових аутора је дефинисао позориште као важан експериментални инструмент *међукултуралног преноса различитих модалитета доживљаја*.

⁵⁴ Sanja Simonović Alfirević i Đorđe Alifirević, "Performance Studies as New Anthropology of Events," *Journal of Art and Media Studies* 12 (2017).

⁵⁵ Проучавајући процесе садржане у структури друштвене драме, Тарнер издваја четири нивоа у којима се јављају: *лом* у уобичајеним друштвеним односима уређеним према одговарајућим начелима, *криза* изазвана тим ломом, рад на *обнављању* и на крају поновно *спајање* супротстављених група или признавање неправилног *разлаза*. Turner, *From Ritual to Theatre*, 100.

Тарнер и Шекнер су развили анализу игре и ритуала на основу модела *Хомо Луденс*,⁵⁶ историчара Јохана Хојзинге (Johan Huizinga) који наглашава да је представа, игра, првенствено чин стварања, извођења и извршавања у коме интеракција учесника превазилази задати оквир и може створити неочекивана и нова значења. Иако таквом појму драме недостаје прецизније научно одређење са аспекта савремене антропологије, Тарнер сматра да су управо интерактивност и неизвесност исхода елементарни за конституисање антропологије као научне дисциплине о човеку.

2.2. ГОФМАН И ИЗВОЂЕЊЕ

Амерички социолог Ервинг Гофман развија теоретизацију друштвеног понашања око значења појма перформанс, тврдећи да је у свакодневном животу за остварење друштвеног чина неопходно извођење одговарајуће улоге. Одабиром социолошке перспективе из које је могуће проучавати друштвени живот, Гофман разматра начин на који појединац у свакодневним ситуацијама представља себе и своје активности другима, начине којима руководи и врши контролу над утисцима које они о њему формирају.⁵⁷ Између два типа комуникација – свесно продукованих израза (експресија) и имплицитних садржаја или значења, своју студију *Како се представљамо у свакодневном животу*, заснива примарно на другом, театралнијем и контекстуализованијем, невербалном, по претпоставци неинтенционалном типу.⁵⁸ Узимајући наступ одређеног учесника као примарну референтну тачку, од традиционалног антрополошког проучавања обредне представе до модерног, експерименталног позоришта, аутор усваја перспективу позоришне представе, а принципи које изводи су драматуршки.

Постављајући једнакост између међусобне ко-

⁵⁶ Johan Huizinga, *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture* (London, Boston and Henley, Routledge and Kegan Paul, 1949), 13.

⁵⁷ Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life* (Edinburgh: University of Edinburgh, Social Sciences Research Centre, 1956), 11.

⁵⁸ Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, 18.

муникације људи и начина на који глумци играју на сцени, Гофман користи драматуршку анализу како би објаснио појмове *статуса* и *улоге*. Одређени друштвени статус постаје налик игри, а улога постаје сценарио који се изводи у оквиру одређеног карактера, дијалога и акције.⁵⁹ Овај индивидуални перформанс је код Гофмана прерастао у представљање себе, односно настојања појединца да створи одређени утисак у односу на друге. Елементи овог процеса обухватају перформанс (ситуацију), невербалну комуникацију, идеализацију (намера уместо стварних мотива) и тактичност.

Гофман такође дефинише основне *ситуационе термине* свакодневног представљања. *Интеракцију* објашњава као узајамни међусобни утицај појединца и активности, *сусрет* је свеукупна интеракција, а *наступ* свеукупна активност којом учесници утичу и делују једни на друге. Унапред успостављени образац активности, који се реализује током наступа и који се може приказати или одиграти у другим приликама, назива *сценском улогом*.⁶⁰ Након одређења друштвене улоге као реализације права и обавеза везаних за одређени статус, а која се може довести у везу са једном или више сценских улога, Гофман покреће питање начина на који се релација свакодневице и театарске представе, тј. њихова разлика може разумети. *Фасадом* именује онај део уопштеног и сталног наступа који дефинише ситуацију у односу на посматраче, као *стандардни експресивни репертоар* који се свесно или несвесно користи током наступа.

Друштвена стварност према Гофману није фиксна, већ настаје у процесу интеракције различитих индивидуа чија је почетна фаза прикупљање и давање информација о себи, као предуслов даљег дефинисања одређене *ситуације*. Гофман напомиње да су том приликом истинити ставови појединца прикривени

⁵⁹ Гофман прави разлику између утисака које човек „даје“, који су последица прорачунатих менталних процеса (изведени) и утисака које човек „одаје“ (аутентични, саставни део идентитета), Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, 14.

⁶⁰ Гофман указује на важност разликовања сценске улоге и појединачне ситуације у којој се она изводи. John von Neumann and Oskar Morgenstern, *The Theory of Games and Economic Behaviour* (Princeton, Princeton University Press, 1947), 49.

па се до њих долази посредно, путем симбола и асоцијативних момената, од којих први укључују *вербалне симболе преношења информација*, док други тип подразумева одређене начине понашања. Закључивање се затим темељи на основу претпоставки, а крајње конструисање одређене *друштвене ситуације* зависи од начина интерпретације конкретне појаве.

Културолошки аспект Гофмановог концепта према коме *друштвена улога* није стварност, већ представљање и прикривање стварности, оставља расцеп између театрализоване сцене друштвеног живота и објективне реалности. Гофман наводи да улога врши одређени утицај на стварност и учествује у изградњи идентитета њеног носиоца, чиме се границе између стварног (природног, свакодневице, реалног) и фикционалног (сцена) релативизују. Узимајући у обзир плурализам утицајних друштвених фактора, Гофман је посвећен разматрању и анализи општих класификација друштвених ситуација, чиме покреће расправу о *друштвеној улози* као реалном елементу одређене културе и испитивању могућности њене примене у савременом контексту.

2.3. ГЛОБАЛНА АНТРОПОЛОГИЈА САВРЕМЕНОСТИ И ИЗВОЂЕЊЕ

Разматрајући кључне промене у оквиру антрополошке теорије и праксе и њихову везу са друштвеним и културалним трансформацијама 70-их година, савремени теоретичари ове области указују на интелектуалну различитост и теоријску разједињеност. Последње деценије 20. века су доба суочавања ове дисциплине са новим друштвеним условима и сопственим теоријским границама. Основне теоријске, епистемолошке и друштвене трансформације, везане за интеркултурализам и глобализам, довеле су до развоја нових интелектуалних праваца, а тиме и до редефинисања циљева и домета антрополошке мисли. Усмереност ка проучавању друштва као целине замењена је интерпретацијом културалних различитости и разумевању њиховог значења. Упркос непо-

стојању заједничке парадигме која би била водећи принцип деловања, теоретичари савремених антрополошких студија указују на једину константу, изражену тежњом ка поузданијем, јаснијем и потпунијем разумевању начина на који дисциплина проблематизује свој предмет и методологије истраживања: појмови попут *друштва* и *појединца* замењени су појмовима *култура* и *идентитет* који постају кључни концепти нове оријентације.⁶¹

Теоријска позиција Клифорда Герца и Виктора Тарнера у области симболичке антропологије означава почетак *херменеутичког заокрета* у савременој антрополошкој теорији и пракси. Настојањем да антропологију удаље од методолошког научног формализма и приближе хуманистичким дисциплинама и херменеутици, аутори су наглашавали да сваку културу треба тумачити њеним сопственим категоријама и, уместо откривања општих правила, инсистирати на културном релативизму.⁶² Ову епистемолошку промену у теоријском и методолошком смислу, Герц је назвао *интерпретативном антропологијом*.⁶³

Ослањање на теоријске доприносе аутора као што су Жорж Батај (Georges Bataille), Мишел Фуко (Michel Foucault) и Едвард Саид (Edward Said), указује на процес кумулативног формирања унутрашње организације епистемолошког поља антропологије. Ова научна дисциплина фигурира као дискурзивна формација у смислу у којем тај појам употребљава Фуко. Његов појам дискурса и дискурзивних формација односи се на одређену поставку идеја, представа и облика друштвене праксе који утемељују и одређују метод којим се о појединим феноменима и темама говори,

размишља и пише.⁶⁴ Према овом схватању, дискурс конструише одређене „режиме истине“ којим се стварају одговарајуће врсте знања и понашања, везане за извесну тему или појаву. Критикујући антропологију као конститутиван елемент мишљења, Фуко констатује да је „филозофија уснила антрополошким сном“ и да је неопходно „разбити до темеља антрополошки четвороугао.“⁶⁵ Тако је, развојем аналитичког концепта моћи као инструмента управљања друштвеним понашањем, формулисана критика структурализма. Кључни Фукоов допринос јесте у разматрању начина на који друштвене и хуманистичке науке, укључујући и антропологију, конституишу субјекат и класификују свет.⁶⁶

Једна од најзначајнијих платформи деловања у антропологији и истовремено препознатљива и утицајна парадигма у друштвеним и хуманистичким наукама, постаје домен *праксе*, током 80-их година прошлог века.⁶⁷ У том контексту *човек* кључно фигурира као *субјекат друштвених и историјских процеса*, уз превазилажење поделе између културе и појединца, објективизма и субјективизма.⁶⁸ На таквој линији интегративних социолошких теорија Ивана Спасић указује на значај активног деловања људских субјеката, било индивидуалних или колективних, онога што они уносе у свет, чиме га мењају, најчешће насупрот ограничењима од стране друштвених инстанци.⁶⁹ Уместо да се деловање појединаца објашњава детерминисаношћу друштвених околности, друштво се разматра као сложени скуп процеса, са тежиштем на пона-

⁶¹ Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology* (Chicago, Illinois, University of Chicago Press, 2000), 2-3.

⁶² Према Герцовој формулацији, антропологију не треба схватати као „експерименталну науку у потрази за (универзалним) законима, већ као интерпретативну науку у потрази за значењем“. Roger Keesing and Andrew Strathern, *Cultural Anthropology: A Contemporary Perspective* (Boston, Massachusetts: Wadsworth Publishing Co Inc, 1997), 161.

⁶³ Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays* (New York: Basic Books, Inc., Publishers, 1973)

⁶⁴ Alec Mchoul and Wendy Grace, *A Foucault Primer: Discourse, Power and the Subject* (London and New York, Routledge, 2002), 33-34.

⁶⁵ Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Science* (New York: Pantheon Books, 1970), 380.

⁶⁶ Henrietta Moore and Todd Sanders, *Anthropology in Theory: Issues in Epistemology* (Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 2006), 14.

⁶⁷ Anthony Giddens. *Durkheim* (London: Modern Masters, 1997), 285.

⁶⁸ Henrietta Moore and Todd Sanders, *Anthropology in Theory*, 13.

⁶⁹ Ivana Spasić, *Značenja susreta: Goffmanova sociologija interakcije* (Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju: „Filip Višnjić“, 1996).

Ivana Spasić, *Sociologije svakodnevnog života* (Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004).

шању, аспектима и слојевима међусобне комуникације. Такво извођење одређено као догађај, дело или акција, прави помак од општег схватања културе као статичне збирке артефаката до динамичне мреже релација који се супротстављају фиксним структурама, вредностима или значењу. У том смислу, догађај као извођење, у оквиру глобалне антропологије савремености, разматра се као инструмент критичког проблематизовања и интервенисања у многоструким и хетерогеним односима културе.

Антропологија као критичка свест о савремености, тј. мултикултуралним односима у глобализованом свету, захтева константну рефлексивност и критику сопствених аналитичких инструмената и интерпретативних модела. Расправе о културалном плуралитету у периоду након 60-их година замењују општеприхваћени концепт глобализације. Парадокс културалног система глобализације огледа се, са једне стране, у отвореном процесу који омогућава културалне разлике на плану свакодневног живота, а са друге, покретањем механизма *нестанка оригиналности и посебности* под императивом доминантних култура. Интеркултурално извођење у том контексту није линеарност узајамног деловања култура, већ њихова вишеструка условљеност која производи многа значења. Теоретичари интеркултурализма попут Ричарда Шекнера, Патриса Пависа (Patrice Pavis) и Ерике Фишер-Лихте, указују на оне аспекте *глобалног контекста* преклапајућих и испреплетених историја који воде ка формулацији извођења заједничког за све културе, везаног за оперативност концепата у оквиру различитих медија. У таквом медијском току ствари, посматрано из позиције глобалне антропологије савремености, извођење је чин комуникације која све учеснике поставља у заједничку ситуацију, где живот постаје акумулација призора, а тоталитет спектакла истовремено медијатизација и театрализација свих аспеката и искустава живота. Уместо извођења као контекстуално-специфичног догађаја, његова перформативна (делатна) структура као стварног дословног догађаја, везана је и за питања трансформација појавности, статуса и функција понашања друштвених субјеката. Такав специфичан

контекст критичког промишљања глобалне културе, продубљује унутрашње значење појма извођења и истовремено отвара она значења која су производ спољашњих, дискурзивних парадигми. Унутар концепта *културе као перформанса*, догађај се односи на стални потенцијал у оквиру друштвених ситуација који се манифестује и увек изнова активира различитим праксама извођења.

ЛИТЕРАТУРА

Ausslander, Philip. *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. London and New York: Routledge, 2003.

Ausslander, Philip. *Theory for Performance Studies: A Student's Guide*. London and New York: Routledge, 2008.

Austin, John Langshaw. *How to Do Things with Words*. Boston: Harvard University Press, 1962.

Bateson, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*. Chicago, Illinois: University of Chicago Press, 2000.

Brook, Peter. *The Empty Space*. New York: Touchstone Book, 1968.

Butler, Judith. *Bodies that Matter*, London, New York: Routledge, 1993.

Carlson, Marvin. *Kazališne teorije: Povjesni i kritički pregled građanskih teorija devetnaestog stoljeća*, Zagreb: Hrvatski centar ITI, 1996.

Carlson, Marvin. "Semiotics and its Heritage." In *Critical Theory and Performance*, edited by Janelle G. Reinelt and Joseph R. Roach. The University of Michigan Press, 2007.

Cavell, Stanley. *A Pitch of Philosophy: Autobiographical Exercises*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1994.

Derida, Žak. "Potpis, događaj, kontekst." *Delo*, god. XXX, br. 6 (1984): 7-36.

Derrida, Jacques. "Performative Powerlessness – A Response to Simon Critchley," trans. J. Ingram, *Constellations* 7, 2000.

Felman, Shoshana. *The Literary Speech Act*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1983.

- Fischer-Lichte, Erika. *History of European Drama and Theatre*. London and New York: Routledge, 2004.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Translated by Saskya Iris Jain. London and New York: Routledge, 2008.
- Fortier, Mark. *Theory/Theatre - An Introduction*. London and New York: Routledge, 1997.
- Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Science*. New York: Pantheon Books, 1970.
- Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books, Inc., Publishers, 1973.
- Giddens, Anthony. *Durkheim*. London: Modern Masters, 1997.
- Gofman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh: University of Edinburgh, Social Sciences Research Centre, 1956.
- Goldberg, RoseLee. "Space as Praxis," in *Studio International*, 190/977 (1975): 130-136.
- Grice, Herbert Paul. *Studies in the Way of Words*. Harvard University Press, 1989.
- Grotowski, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*. Edited by Eugenio Barba. New York: Routledge, 2002.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*. London, Boston and Henley: Routledge and Kegan Paul, 1949.
- Jackson, Shannon. *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Jovičević, Aleksandra i Ana Vujanović. *Uvod u studije performansa*. Beograd: Fabrika knjiga, 2007.
- Keesing, Roger and Andrew Strathern. *Cultural Anthropology: A Contemporary Perspective*. Boston, Massachusetts: Wadsworth Publishing Co Inc, 1997.
- Kirby, Michael. *Happenings: An Illustrated Anthology*. New York: Dutton., 1965.
- Mchoul, Alec and Wendy Grace. *A Foucault Primer: Discourse, Power and the Subject*. London and New York: Routledge, 2002.
- McKenzie, Jon. *Perform or Else: From Discipline to Performance*. New York and London: Routledge., 2001.
- Moore, Henrietta and Todd Sanders. *Anthropology in Theory: Issues in Epistemology*. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 2006.
- Parker, Andrew, and Eve Kosofsky Sedgwick. *Performativity and Performance*. New York: Routledge, 1995.
- Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. London and New York: Routledge, 1993.
- Searle, John. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. London: Cambridge University Press., 1969.
- Schechner, Richard. "6 Axioms for Environmental Theatre." *The Drama Review: TDR* 12, No.3 (1968): 41-64.
- Schechner, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- Schechner, Richard. *Environmental Theatre*. New York, London: Applause, 1994.
- Schechner, Richard. "On Environmental Design." *Educational Theatre Journal* 23, No.4 (1971): 379-397.
- Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. London and New York: Routledge, 2003.
- Schechner, Richard. *Performance Theory*. London and New York: Routledge, 1988.
- Simonović Alfirević, Sanja i Đorđe Alifirević. "Performance Studies as New Anthropology of Events." *Journal of Art and Media Studies* 12 (2017).
- Spasić, Ivana. *Značenja susreta: Goffmanova sociologija interakcije*. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju: "Filip Višnjić", 1996.
- Spasić, Ivana. *Sociologije svakodnevnog života*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004.
- Šekner, Ričard. *Ka postmodernom pozorištu: između antropologije i pozorišta*. Priredile i prevele Aleksandra Jovičević i Ivana Vujić. Beograd: FDU - Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 1992.
- Šuvaković, Miško. *Diskurzivna analiza: Prestupi i/ili pristupi "diskurzivne analize" filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2006.
- Šuvaković, Miško. *Epistemologija umetnosti ili O tome kako učiti učenje o umetnosti*. Beograd: Orion Art, 2008.
- Šuvaković, Miško. *Konceptualna umetnost*. Beograd: Orion Art, 2012.
- Šuvaković, Miško. *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion Art, 2011.
- Turner, Victor. *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1974.

Turner, Victor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications, 1982.

Turner, Victor. *The Ritual Process – Structure and Anti-Structure*. London and New York: Routledge, 1969.

Turner Victor and Edward M. Bruner. *The Anthropology of Experience*. Urbana: University of Illinois Press, 1986.

Вигњевић, Ана. *Архитектура и пејзажни код: оглед о трансформацији материјалног*. Београд: Орион Арт, 2016.

Von Neumann, John and Oskar Morgenstern. *The Theory of Games and Economic Behaviour*. Princeton: Princeton University Press, 1947.

Vujanović, Ana. *Razarajući označitelji/e performansa: prilog zasnivanju pozne poststrukturalističke materijalističke teorije izvođačkih umetnosti*. Beograd: SKC, 2004.