

ROGER D. ABRAHAMS

(Claremont, Cal.)

**NARODNA
UMJETNOST**

1982

KNJIGA 19

izvorni znanstveni rad

O izvedbi i oko nje

Autor istražuje izvedbu (performance) kao sredstvo umjetničkog izražavanja i izvedbu u komunikacijskom sistemu ljudskih zajednica. Razmatra kontinuitete i kontraste svakodnevnih nesvjesnih ekspresivnih djelatnosti i povratnih stiliziranih djelatnosti ljudskih grupa. U svakoj kulturi konvencije nagomilane minulim iskustvima podsjećaju članove zajednice kada i kako dolazi do izvedbe. Te konvencije pomažu pri interpretaciji događaja i uče na ritmičko ponavljanje bitno za život zajednice (svetkovine, običaji).

Premještajući žarište folkloristike s proučavanja tekstova u transmisiji na analizu »umjetničke komunikacije u malim grupama«, prenijeli smo osnovne interese na područje folklor s »lore« (znanje) na »folk« (narod). To je bez sumnje bio koristan potez, koji nam sada omogućava sve detaljniju karakterizaciju društvenokulturne okoline tradicijskog izražavanja. No u zanosu započinjanja ove važne diskusije o čovjekovim stvaralačkim sposobnostima stvorili smo brojne probleme o kojima je potrebno raspravljati i razjasniti ih. Time što smo si dopustili da redefiniramo folklor s obzirom na njegove umjetničke dimenzije, te budući da opseg i društveni karakter zajednice ulaze u proces kreiranja i rekreiranja, zaboravili smo da velik broj pojava kojima se bavimo nisu, zapravo, umjetničke izvedbe. Kao alternativu možemo uzeti, na primjer, igre, svečanosti i rituale, koji su tradicijske prilike za ekspresiju, a nisu ni umjetnički niti se događaju u malim grupama. Nedvojbeno, upravo nas je ekspresivnost tih djelatnosti navela na to da ih opišemo služeći se pojmom izvedbe (performance). No igra je igra, a ne izvedba, i bilo bi pogrešno

jedno smatrati uzorkom drugoga. Moramo razviti metodologiju opisivanja igara (kao i svečanosti i rituala) koja im je primjerena, no koja se ujedno može koristiti nekim uvidima postignutim u metodologiji usredotočenoj na izvedbu.

Drugi se kritički problem pojavio zbog promjene definicije folklor. Naglašavanje ekspresivnih i umjetničkih faktora u komunikaciji nameće stano-vite ograde s obzirom na ono što ćemo smatrati umjetničkom komunikacijom, a što nećemo. To u osnovi znači da smo se suočili s potrebom da smjestimo izvedbe unutar komunikacijskog sistema zajednice koju proučavamo. U ovoj ću se raspravi baviti upravo tim problemom, nastojeći pokazati koja su značenja izvedbe (performance) u engleskom jeziku i gdje bismo mogli početi opisivati kontinuitete i kontraste između svakodnevnih nesvjesnih ekspresivnih aktivnosti i povratnih stiliziranih aktivnosti »ljudskih grupa« (»folk groups«), bez obzira na to kako ćemo taj pojam definirati.

Iz upotrebe izvedbe kao centralnog termina za bilo koji kulturni sadržaj proizlaze neki očigledni problemi jer u svakodnevnom govoru, kao i u akademskim raspravama, upotrebljavamo taj termin u mnogim različitim značenjima (vidi: Hymes 1972; Goffman 1974, 224. i naredne stranice; Bauman 1976; Ben-Amos i Goldstein). Posebna je poteškoća u tome što je **performance** preuzeta kao jedan od osnovnih termina Chomskyjeve lingvistike, u značenju »realizirani govor«, za razliku od kompetencije. Postoji i uobičajeno značenje, u kojemu se **performance** — izvedba — odnosi na jedinstveno stapanje neke osobite prilike, jednoga ili više izvođača, tradicije koja uključuje prošlo iskustvo iz sličnih prilika, s publikom sposobnom da zapaža i sudi služeći se estetskim kriterijima. U tom čistom značenju, funkcija termina je jasna: on opisuje posebnu vrstu usmjerene interakcije u kojoj mnogo konvencija i upotreba ulazi u igru, tako da znamo što trebamo očekivati i kako ćemo primjerenore reagirati ako se naša očekivanja ispune.

Kada se izvedba upotrebljava u manje specijaliziranim i sporednim prilikama, ona djeluje analogno izvedbi u užem smislu riječi. Kao što sam već primijetio, upotrebom pojma čiste izvedbe ili izvedbe u užem smislu riječi za to stanje društveno estetskog uzbuđenja i slavlja nikako ne namjeravam zanemariti svjesnu dimenziju ostalih vrsta događaja. Naprotiv, ovdje pokušavam uspostaviti kontinuitet između ponašanja u drugačijim prilikama i događajima i tih potpunije usredotočenih i stiliziranih izvedbi.

Dell Hymes postavlja golemu razliku između ponašanja (**behavior**), držanja (**conduct**) i izvedbe (**performance**): »imamo ponašanje, pod kojim podrazumijevamo sve što se događa; držanje, ponašanje pod okriljem društvenih normi; te izvedbu, u kojoj jedna ili više osoba preuzimaju odgovornost za prezentaciju« (Hymes 1975, 18). Te tri kategorije variraju u skladu sa stupnjem pažnje koju obraćamo redanju detalja postupaka, a pogotovo načinu kako se izvode. Čini se da držanje uključuje neku vrstu nadzora onoga što je obavezno, o čemu smo govorili u vezi s ritualom. S druge strane, izvedba postiže svoj status jer u njoj odgovornost preuzimaju određeni izvođači, a i zbog otvorenosti izvođenja pa radnje dobivaju naglašeno moralno i estetsko značenje. Odgovornost se tako odnosi na razinu svjesnosti s obzirom na oblik i predmet iz-

vođenja kao i na društvene norme prema kojima se određene radnje smatraju dobrima ili lošima, lijepima ili ružnima.

U ponašanju, kao i u izvedbi, primjećujemo pravila interakcije. No u svakodnevnom ponašanju pravila imaju ulogu vodiča koji olakšavaju sudjelovanje i razmjenu; u izvedbi-igri, s druge strane, izbor oblika ponašanja, uključujući interakcijske jezike i samu aktivnost, znatno je sužen. Do transakcije dolazi među pojedincima koji, na neki način, nisu ono što zapravo jesu. U običnoj interakciji svaki sudionik pokušava uspostaviti vlastiti identitet dodjeljujući sebi određenu ulogu i slijedeći »liniju« izražavanja u skladu s tom ulogom. U **čistoj izvedbi** uloga se svjesno dijeli time što izvođač stvara distancu između svoga pravoga »ja« kao igrača i uloge koju igra.

Podjela na pravo i igračko »ja« u najmanju je ruku varljiva jer ima izvođača, čak i u najnerazvijenijim društvima, koji se koriste slobodom izvedbe da bi omogućili svome pravome »ja« da otvoreno progovori. Lirski pjesnici, s obzirom na konvencije izolirane izvedbe (u kojoj se pisac i čitalac obraćaju jedan drugome u osami, raspravljajući o društvenom stanju osame), služe se tim uvjetnim modalitetom prikazivanja sebe samih, progovarajući kao da su fikcijski, a opet su u toj situaciji stvarniji nego u bilo kojoj drugoj. Izvođač neprestano raspolaže tim raznovrsnim oblicima vlastitoga »ja«, te često manipulira zamjenicama i raznim izrazima kako bi nas prisilio da stalno pogađamo koliko on osobno postaje ono o čemu govori. »Ja« prelazi u razne bezlične ili druge zamjenične oblike; »ja« postaje »trebalo bi« ili »bit će« na mnogo čudnih načina.

Nije riječ o konfuznoj ili slaboj strategiji prikazivanja. Upravo ta dvomislenost, kojom se pjesnički sistem koristi za ostvarivanje manevarskog prostora unutar kojega se kreću izvođači, sredstvo je provjeravanja granica između stvarnog i izmišljenog svijeta. Sami se izvođači često poigravaju tom dvomislenošću. U Americi, na primjer, izvođači bluesa naročito jasno izražavaju svoj stav prema temi zbog toga što publika poistovjećuje pjevača i pjesme koje on komponira i pjeva. Ako nastupa pred publikom koju sačinjavaju bijelci, neprestano ga pitaju o odnosu između njegovih pjesama i života. Na primjer, poznati pjevač bluesa John Lee Hooker, odgovarajući na takvo pitanje primjećuje:

»Slušaš neku ploču. Osjećaš se sasvim normalno, neko vrijeme te ništa ne grize. No to ti se dogodilo, i tako, katkad nećeš podnijeti ploču, ustat ćeš prošetati se ili provozati' ili ćeš otići u svoj auto jer ne želiš da te duboko povrijede i da osjeteš pravu tugu i slično. Radije bi da to ne čuješ nego da čuješ. Ima u tome nešto što te rastužuje; nešto što ponire u tvoj život ili u život nekog tvog prijatelja, ili nešto što te prisiljava da razmisliš o onome što se danas dogodilo, a to je tako istinito da, ako se i nije dogodilo baš tebi, ipak jasno osjećaš — znaš kako je sa svim tim. Sve je to jako dirljivo i tako nastaje blues«. (Oliver, 164).

Autor pjesme — izvođač tada nalazi svoje mjesto unoseći usredotočenu energiju i umijeće u trenutak izvedbe. Pri proizvodnji umjetničkog djela, jednice izvedbe, to kako će izvođač biti prihvaćen najočitije ovisi o reakcijama

ostalih, o tome koliko je usklađenog odaziva izvođenje potaknulo. Sam odaziv bit će određen uspješnošću kojom izvođač kontrolira svoj medij i kanalizira svoju energiju; no on ovisi i o tome uolikoj mjeri određena stavka odgovara događajima iz stvarnog života — ili kako to Hooker kaže, koliko je »dirljiva« neka svakodnevna situacija, i prema tome koliko »pogađa« vas kao ljudsko biće koje je pripadnik i slušateljstva i zajednice.

Dijalektika umjetnosti i života: s jedne strane, svjedoci smo interakcije između umjetnika i žanra; s druge, između umjetnika kao nosioca tradicije i kao pojedinca koji govori u vlastito ime iz osobnog iskustva. U netradicijskim zajednicama, izvođač pojedinačno nastoji da se publika upita koliko li pjeva o sebi a koliko se oslanja na konvencionalno opažanje i na umjetničku proizvodnju. Čak i oni umjetnici koji izvode tuđa djela, dozvoljavaju si originalnost i autentičnost izbora repertoara djela za pojedine prilike, te intenzivnosti i stilističkim nijansama što ih unose u igru u toj prilici. No, to nije samo problem s kojim se suočava rafinirani umjetnik koji se refleksivno izražava, na primjer Hemingway ili Proust, stvarajući od vlastitog života umjetničko djelo. Poslušajmo drugog pjevača bluesa, Henryja Thomasa, koji govori o odnosu izvođačeva »ja« i »ne-ja«:

»Ima više vrsta bluesa — na primjer blues koji te povezuje s vlastitim životom — mislim, možeš ga ispričati publici kao pjesmu, u pjesmi. Ali, oni ne shvaćaju ozbiljno ono o čemu, zapravo, govoriš istinu. Ne shvaćaju ozbiljno da govoriš baš o sebi. To bi u isto vrijeme mogao manje ili više, biti ti, mogao bi imati taj osjećaj o sebi. Sam sebe izražavaš u takvoj pjesmi. Tada to dopire do drugih jer su isto osjetili u životu, tako da, jasno, osjećaju ono što govoriš, jer se isto dogodilo i njima. To je nešto što bi nekako htio zadržati za sebe, a opet htio bi i da to netko dozna. Ne znam kako bih rekao — i jedno i drugo; rado bi da netko to zna, a ipak to držiš za sebe. Svoj osjećaj stavio sam u pjesmu. Ima stvari koje su mi se dogodile a ne bih se nikako usudio govoriti o njima — ali mogao bih o njima pjevati. Ljudi većinom uzimaju pjesmu kao objašnjenje — vjeruju da pjesma izražava njihove osjećaje, a ne onoga koji je pjeva. Osjećaju da sam možda baš pogodio nešto iz njihova života, pa ipak su to u isto vrijeme neke nevolje koje sam i samproživio«.
(Oliver 1965, 164-165)

Time ne mislimo tvrditi da život slijedi umjetnost, ili obratno, ili da je najprije potrebno iskusiti blues u životu da bi se zatim mogao pjevati. Prije bismo mogli reći da postoji prostor između života i umjetnosti unutar kojega izvođač i njegovo slušateljstvo razmjenjuju pojedinosti estetskog i moralnog iskustva, pri čemu se ta razmjena odvija svjesno. To je prostor u kojemu očekujemo miješanje ličnih zamjenica, štoviše, računamo s njim, s unutarnjom raspravom o tome da li lirska pjesma razotkriva pjevača ili upravo sâm život, uključujući iskustvo slušaoca.

Ta svjesnost izvođača jedna je od karakteristika koje određuju izvedbu. Čini se da postoji minimalni splet uvjeta za čistu izvedbu: 1) prilike i situacije u kojima se izvedba prihvaća i, štoviše, očekuje, i koje prema tome sadrže rezidualnu energiju što je izvedba stavlja u žarište ili u odnos koordinacije;

2) pripadnici zajednice kojima je izvedba odobrena; 3) konvencionalni obrasci očekivanja, stilizirani idealni tipovi ekspresije najavljeni oblikovanjem događaja kojim se u određenoj mjeri koordinira sudionička energija izvođača i slušateljstva; 4) repertoar datih pojedinosti (items) izvedbe, koje ispunjavaju formalne zahtjeve žanrovskih očekivanja, stoji na raspolaganju izvođačima, i smatra se prikladnim za te izvedbene događaje (vidi: Hymes 1974, 51—62).

Da bi došlo do izvedbe, moraju se steći priznati izvođači, dato vrijeme, mjesto i prilika za izvedbu, žanrovski osjećaj pomoću kojega se izvedba može razumjeti i u njoj sudjelovati (tj. zajednička energija) i tradicija koja sadrži pojedinosti izvedbe što ih izvođači primjenjuju primjereno tim specifičnim prilikama. Ovdje ne bi bilo potrebno opisivati pojave da neke kritičarske škole nisu definirale izvedbu uzevši u obzir samo jednu od tih dimenzija — na primjer, kada se jedna pojedinost izvedbe pogrešno tumači kao cijeli događaj. Svaka od tih dimenzija može se promatrati u komunikacijskoj interakciji različitoj od izvedbe; što ih više nađemo na okupu, lakše ćemo se složiti da je izvedba u toku i da je društveni čin postao u isto vrijeme estetskim događajem.

Problemi oko definiranja nastajali su zbog toga što se terminima izvedbe opisivalo poredak u svakodnevnom ponašanju. Dramatski model Kennetha Burkea podudara se s idejama zastupnika teorije simboličke interakcije i sa sociologijom teorije uloga. Svi oni posežu za jezikom kazališnih izvedbi da bi opisali »glumljenje« nekazališnih tekstova (Burke 1945; Goffman 1959; Burns; vidi: Messenger i dr. 1962). No razlika između ponašanja u životnoj situaciji i kazališnog ili književnog djela je očevidna: analitičar mora unijeti vlastiti stil ponašanja kako bi neku interakciju pretvorio u »scenu« ili tekst. Prema tome, ono što se podvrgava »književnoj« analizi nije ponašanje kao takvo, već njegovo prikazivanje. Taj čin tumačenja nije zapravo ništa drugo do svjesniji i jasniji prikaz dijela običnog društvenog procesa — svi mi tumačimo ponašanje kad ogovaramo i kad govorimo o zajedničkim prijateljima, i to neprestano, iako ne tako iscrpno kao apologeti, romanopisci ili semiotičari.

Bez obzira na shvaćanje osnovnih obrazaca i na to koliko će se alternativnih načina ponašanja javiti unutar neke scene ili događaja, nije nam teško složiti se o dijelu toga osnovnog skupa pravila ili obrazaca očekivanja koji tvore temelj našeg društvenokulturnog života. Te nam norme, zapravo, pružaju ona očekivanja koja nas, kada se ostvare, ispunjavaju zadovoljstvom, osjećamo da smo »ono što jesmo«. Ili pak pripadaju onoj vrsti obrazaca koji, ako ih ostali ne shvate dokraja ili potpuno ne prihvate, mogu postati potencijalnim izvorima zbunjenosti, smetenosti ili mišljenja da su ostali zacijelo ludi. Svaki svakodnevni događaj koji proživljavamo ima neku vrstu scenarija, shemu koja je dio životne opreme neke zajednice, a sudionici je zajednički unose u događaje koji se ponavljaju. Svaki događaj sadržava jednako modeliran skup scena, skup međusobno povezanih objašnjivih postupaka povezanih na podjednako poznat način. Svaku scenu ili događaj najjače proživljavaju ipak oni koji u njih ulaze s tim očekivanjima, želeći da dosegnu granice neprihvatljivosti. Opisujući »norme« ponašanja, nikada ne bi trebalo zaboraviti one pojedince koji neprestano provjeravaju te norme s težnjom poticanja društva.

Svim prikazivanjima zajednički su osjećaj temeljne forme i modelirano očekivanje razvoja. Upravo preko mimesisa, inicijacije života u izvedbama, mi prepoznajemo te poznate prilike i osjećaje koji se obično povezuju sa scenama tijekom njihova razvoja. To, međutim, ne znači da samo u izvedbi prepoznajemo tipično. Uključujemo izvedbe da bismo uz njihovu pomoć postali svjesni tipičnosti i da bi usmjerile naše osjećaje unutar prikazivanja. To nam omogućuje da razumno mislimo i govorimo o životu, i da ga proživimo. To je razlog zbog kojega su izvedbe, među svim oblicima prikazivanja, najbliže svakodnevnom životu, te kod njih najčešće i najpotpunije možemo govoriti o tom odnosu. Te zajedničke obrasce očekivanja, kada se primjenjuju kao čiste izvedbe, nazivamo **žanrovima**. Žanr, pogotovo kad se taj izraz upotrebljava u raspravama usredotočenim na izvedbu, znači narasle obrasce očekivanja što ih izvođači i publika zajednički unose u estetske doživljaje. Takav generički pristup naglašava načine kojima se potiče sudjelovanje i interpretacija. Jonathan Culler, s obzirom na književnu izvedbu, primjećuje: »Žanrovi više nisu taksonomski razredi, nego skupine normi i očekivanja koje pomažu čitaocu da različnim elementima djela pripiše njihove funkcije«. (Culler, 28). Budući da svi interakcijski događaji uključuju formalnosti i primjerene jezike (o kojima govorimo kao o »medijima«, »kodovima«, »registrima«, »varijetetima« ili »dikcijama«), razlike između izvedbe na razini žanra i ostalih slučajnijih interakcija jesu u prvom redu u intenzivnosti kojom su formalni elementi označeni i uobličeni, tako da situacija donosi sa sobom onu posebnu naznaku koja oglašava da je posebna vrsta intenzivne igre zvane izvedbom u toku.

Kao u svakom jezičnom procesu, da bi događaj izvedbe uspio, mora postojati obostrana kompetencija izvođača i slušateljstva, koja nastaje kao rezultat zajedničkih očekivanja i razumijevanja žanra. Razlikujemo **produktivnu kompetenciju** izvođača i **receptivnu kompetenciju** slušateljstva. Produktivna kompetencija dopušta da se izvođači služe žanrovima kao »pozivom u formu« (Guillen, 107) koristeći se konvencionalnim označiteljima obrazaca pri usmjerenju svoje kreativne energije i na način koji slušateljstvo može pratiti. Receptivna kompetencija je sposobnost slušateljstva da prihvati taj poziv, njihovo poznavanje obrasca i označitelja i njihovu sposobnost da svoje prošlo iskustvo u slično situiranim izvedbama povežu i primjene na sadašnje iskustvo, kao sredstvo razumijevanja, sudjelovanja i prosuđivanja o onome što se događa.

Iako su izvedbe vrlo stilizirani načini interakcije, prepoznavanje generičkih shema tu nije neposrednije od sličnoga imenovanja scena i događaja u manje formalnim i manje označenim prilikama. Štoviše, iste su kompetencije sadržane i u svakodnevnim događajima, premda ponašanje ne prosuđujemo posve jednakim kriterijima kao izvedbu. Postoji vrlo velika razlika između kompetencija i obrazaca očekivanja koji se zajednički unose i interakciju kada je komunikacija razgovor, ili kada je ona javno označena kao izvedba. U prvom slučaju, sudionici obično svjesno isključuju, zanemaruju upravo te obrasce; dok u drugom obrasci tvore osnovu svega onoga što je u prvom planu, čemu se obraća najveća pažnja, određujući situaciju kao izvedbu. Doduše, pri izvedbama dolazi do slična zanemarivanja u onoj dimenziji interakcije, koja je

najnaglašenija u scenama razgovora. Razgovori javno označavaju one dimenzije komunikacije koje naglašavaju odnose među sudionicima. Svaki element formalnog stila koji bi se pojavio u razgovoru mora se prikazati kao da se tu našao slučajno, te se mora ublažiti ili potpuno zanemariti. Nasuprot tome, izvedbe naglašavaju takve stilističke efekte. Na isticanje stila misli Bauman kada kaže da izvedba izlaže komunikaciju estetskom prosuđivanju prisiljavajući nas da se usredotočimo na način i na formalnu kontrolu jednako kao i na sadržaj (Bauman 1977). Treba također primijetiti da izvedbe na taj način nastoje potisnuti u drugi plan svako označavanje međuljudske razmjene među izvođačem i slušateljstvom. To ne znači da toga nema — naprotiv, upravo su takva metasredstva presudna za održavanje međuljudske dimenzije, no slažemo se s tom fikcijom o fikcijama ako ih smatramo crtama nebitnim za određivanje žanra (Babcock u Bauman, 1977). Priznajemo kao pojedinosti izvedbe i žanrove samo formalizirane i stilizirane crte ekspresije a zanemarujemo ona neformalna sredstva koja služe interpersonalnom kontaktu.

Najdublja strukturalna crta pojedinosti i žanrova izvedbe jest »ideja« o žanru ili pojedinosti. Očekivali bismo da je onaj tko ima izvođačku kompetenciju (produktivnu ili receptivnu) sposoban da shematski izrazi generičke značajke i ograničenja, kao i opće karakteristične crte reprezentativnih pojedinosti u skladu sa žanrom. No mogli bismo upozoriti na sličnu sposobnost prikazivanja scenarija ili nacрта svakodnevnih prizora i događaja.

Scenario pokazuje da se interakcija može uspješno tumačiti kao dramatsko pričanje koje se razvija uz pomoć sakupljenog iskustva, izravno i neizravno (na primjer kad govorimo o seksualnoj aktivnosti drugih ili o osobnom iskustvu).

Sudionici u seksualnim interakcijama, na primjer, obostrano su svjesni takvog scenarija. Uključujući se u te razmjene, oni implicitno prihvaćaju uloge i odnose uloga, sugerirane samim postojanjem scenarija. Zapravo, ljubavnici (ili oni koji to misle postati) moraju povući niz poteza ne žele li da se taj životni ples prekine. To znači da su takve interakcije potpuno određene; očito mnogobrojni su načini zavođenja ili drugačijeg uspostavljanja seksualne veze, postoji stoga niz mjesta u scenariju na kojima se događa bitan izbor.

Kada je u pitanju ljubavni scenario, razlike su između života i umjetnosti jasne; iako sudionici mogu uvidjeti da slijede scenario, i dalje će zamišljati da spoznaja nije javna. Ako se pokaže da netko »samo igra ulogu« ili »šeta scenom« to će razoriti istinsku osnovu povjerenja na kojemu se veza zasniva. Takve će optužbe biti izrečene ako se ljubavnici ne slože o tome na kojem su mjestu u scenariju.

Nije, dakle, samo učenje kako treba »voditi ljubav« propisano; to je samo uočljiv dio dužeg teksta scenarija koji se odnosi na udvaranje, što je i opet vrsta drame u još široj epskoj radnji odrastanja. Naravno, odnos između različitih razina scenarija bitan je za razumijevanje obrasca razvoja. Pitanja što ih početnik postavlja u bilo kojem razvoju događaja: »Što da sada učinim?« ukazuje na to da se ne radi samo o prepoznavanju cjeline scenarija nego i o sposobnosti da se razmotri temeljni međuodnos između dijelova, kao i o razumijevanju općeg uobličavanja obrasca.

Zapravo tvrdim samo to da su im možda komunikacijski događaji nametnuli osjećaj početka, sredine i kraja i da postoje stilističke naznake nastale iz samoga događaja, koje daju ne samo trajni ključ za objašnjenje tipa interakcije nego i približno tumače gdje se nalaze sudionici u kronologiji događaja. To se isto u mnogo većoj mjeri odnosi na izvedbe. Razlika je u otvorenosti kojom je označena razmjena, dakle i u stupnju stilizacije, pretkazivosti i zalihosti koje su priznate kao formalni dio prizora. Otvorenost oblikovanja, davanja naznaka i naglašavanja dopušta potencijalno veći stupanj koordinacije i usmjeravanja.

Izvedba se, dakle, može karakterizirati u terminima formalnoga integriteta njezinih pojedinosti i upotrebe konvencionalnih i visoko označenih karakteristika kao sredstava za održavanje visoke razine sudjelovanja. No taj stupanj svjesne formalizacije samo je jedna u skupu karakteristika koje određuju izvedbu. Ima mnogo tipova prizora i događaja koji su značajni zbog visokog stupnja formaliziranosti i pretkazivosti no koji očito nisu čisti izvedbeni događaji, kao što su konferencije, primanja, službene večere, pa čak i služenje mise.

Jedna klasifikacija tipova provodi se s obzirom na njihovu relativnu formaliziranost i jedinstvo žarišta. Imamo, na primjer, prizore koji bi se mogli nazvati »razgovorima« jer je upotrijebljen konverzacijski registar. Osnovno je interakcijsko pravilo ono tipa »ja-govorim-ti-slušaj; ti-govoriš-ja-slušam«. Povezano je s gotovo svim stanjima govora u zapadnoj kulturi. Idealno, svi sudionici mogu sudjelovati u razgovoru. Što je scena jače formalizirana to veća su ograničenja gdje će pojedinac uskočiti. Scene variraju s obzirom na intenzivnost rasprave. Razlikujemo konverzacijske događaje kao što su »pričanje«, »vođenje razgovora«, »razmjena misli«, »održavanje seminara«, »održavanje sastanka«, i tako dalje, prema tome koliko je formaliziranosti sadržano u situaciji — drugim riječima, koliko je očit sustav pravila koji omogućuje pristup stanju govora. Treba također primijetiti da što je prilika formaliziranija i što je vrijeme koje je dano svakom sudioniku da govori duže, i njegovo će izlaganje morati biti pažljivije (tj. poanta će morati biti jasna, kao i važnost svakog dijela govora u odnosu na poantu), prostor će biti jasnije raspodijeljen, sudionik će dobiti stalnije mjesto u prostoru i tako dalje.

Ima i drugih dimenzija razgovora koje mogu odraziti pojačanu dubinu i intenzivnost. Na primjer, što je neka situacija potpunije uobličena i pripremljena, veći je stupanj formaliziranosti, pa će prema tome doći do jače kontrole interakcijskog koda. Premda osjećamo da govorimo posve privatno i obično kada naletimo na prijatelja na ulici, ili kada se nađemo na koktelu, na službenoj večeri, na prijemu, ili na sprovodu, mi ujedno znamo da postoji formaliziranost u tom skupu događaja, svjesniji smo naših odnosa u formaliziranijim prilikama pa obraćamo više pažnje načinu kako govorimo i temama o kojima raspravljamo. U nekima od tih prilika svakodnevnih se uloge mogu toliko intenzivirati da interakcija postaje stilizirana i mi praktički počinjemo držati »konzervirane« govore (kakve na vjenčanju drži nevjestin otac čak i svojim najboljim prijateljima). Vjerojatnije je da će se takvi uvježbani ili naučeni

dijelovi govora javiti u trenucima velike napetosti, na primjer kada očekujemo da će nam netko »prirediti scenu«, pa u mislima prelazimo ono što želimo reći, tako da, po mogućnosti, na kraju sve završi dobro i elokvetno.

Ne izaziva samo osjećaj društvene hijerarhije tu sve veću upotrebu formalnih i formalnih konvencija; dramtizirani antagonizmi učinit će isto, pogotovo u situacijama kada je sukob sporazumno kontroliran. Ponovo primjećujemo rast (ili pad) od »razgovora« do »rasprava«, »oštrih rasprava«, »svađa« i na kraju do »obračuna«. Ima i drugih prizora sukoba koji sadrže razgovorno kretanje naprijed — natrag, no koji su još jače unaprijed formulirani — prizori kao što su debate, suđenja, saslušanja i tako dalje. U takvim slučajevima ne samo da su pravila govorenja strože određena nego postoje i nadglednici koji se brinu za njihovo provođenje.

Sa sve većom formalizacijom i popratnim porastom svijesti prizori u interakciji postaju sve sličniji izvedbi. Što su mjesta označavanja u shemi bliža površini, to smo skloniji suditi o ponašanju na temelju kriterija izvedbe o prikladnom stilu i sadržaju. No dok se god primjenjuju konverzacijska pravila, mora se održati fikcija o spontanosti i o otvorenom pristupu stanju govorenja. Iako se takvi prizori mogu činiti uvježbani, oni se zapravo ne mogu uvježbati onako kako se mogu čiste izvedbe. To postaje jasno usporedimo li pravi razgovor s dramtiziranim razgovorom u igrokazu, jer interakcija na pozornici sadrži mnoge naznake koje podsjećaju publiku na to da je »uvedena« u interakciju, a ne da je samo sluša. Te se naznake sastoje od više stilističkih karakteristika, modifikacija konverzacijskih obrazaca što pomažu publici da »sluša« jasnije. Mnogo je manje upadanja u riječ, (što je stilističko intenziviranje pravila »ja-govorim«, ti-slušaj, ti-govoriš, ja-slušam«) polaganiji je ritam, javlja se amplifikacija, modifikacija mogućnosti kontakta pogledom s uključivanjem publike i tako dalje. Ritam razgovora na pozornici uzima u obzir i reakciju publike, pogotovo pri izvedbi komedije. Izvođenje komada na pozornici oblikuje se različito, prema situaciji, inscenaciji i naznakama u ponašanju, koje obznanjuju da uloge nisu »stvarne«, tj. da ih glumci neće upotrijebiti nigdje drugdje osim u toj inscenaciji i u toj prilici.

Intenziviranje i formalizacija približavaju svakidašnjicu čistoj izvedbi. Isto bi se moglo reći i za uvođenje igre odnosno šaljivih motiva u susrete, jer i šale čine sudionike svjesnijima formalne dimenzije u svakom očitovanju ekspresije. Svaka igra (igra-izvedba ili neka druga) može se pojačati kao reakcija na sve veći društveni ulog. Pri izvedbi, igri, ili čak igri u sklopu običaja, što je jači motiv nadmetanja, bit će jači i stupanj formaliziranosti, bit će potrebna »praksa« a pravila i stilističke finese postat će svjesnije (Geertz 1973, 412—453). Iako je nadmetanje osnovna karakteristika igre, ono djeluje i u nekim vrstama izvedaba (kao što su prepiranje, grdnja, i druge formalne ali šaljive vrste kažnjavanja). Nadmetanje unosi dramatski interes u teatarske izvedbe i mnogo mimičke igre u dijalog.

U izvedbama djeluju mnogi tipovi postupaka intenziviranja, no oni se služe rječnikom pojačane svjesnosti, koji je karakterističan za taj način izvođenja igre. Najočiglednija takva sredstva nastaju iz metadimenzije izvedaba —

upotrebom, recimo, predstave u predstavi, ili pjesma o pisanju pjesama ili o pjevanju pjesama. Takva reflektivnost naglašava poseban položaj u kojemu izvođač ističe sebe kao voditelja svetkovine. Faktori metaizvedbe zamrsit će i odnos izvođača i publike zbog upotrebe zamjenica. Kada pjevač pjeva o svojoj gitari, svojoj pjesmi, svome pjevačkom iskustvu pred publikom ili na ulici, on stavlja u sumnju pretpostavljenu razliku između pjevača i osobe koja govori u pjesmi. Predstavlja li on samoga sebe, u svojim situacijama i sa svojim osjećajima, ili neku idealiziranu figuru pjevača, koja odražava konvencionalne situacije izložene u pjesmi.

S pjevanim pjesmama uglavnom ulazimo u situaciju prave izvedbe. Pjevanje, s premetanjem rječnika, kodova i konvencija, može se naći i u prizorišta manje intenzivnosti, kad se pjesma ili njezin dio jednostavno upotrebljava kao citat usred slučajne, konverzacijske interakcije. Umetanje pjesme u razgovor neobičnije je od uvođenja poslovice u tu vrstu interakcije; no razlika je više u stupnju nego u vrsti postupka. I jedno i drugo uključuje promjenu sustava zamjenica i, proširivanje, smanjivanje stupnja odgovornosti za citirane riječi poslovice ili pjesme koju je govornik preuzeo. Ta promjena »glasa« jedno je od najuobičajenijih sredstava pojačavanja svjesnosti.

Da bismo se izrazili potrebno nam je dopuštenje da se upustimo u razgovor. U čistoj izvedbi zanima nas dobivanje dopuštenja da se ukinu pravila svakidašnje interakcije, da se »uzme riječ«, da se uključi u niz i u intenzivnost ekspresivnih aktivnosti povezanih s interakcijama, ulogama i drugim društvenim normama i sredstvima sređivanja. Da bismo uspješno izvojštili takvo dopuštenje moramo razviti sposobnosti koje, iskazivanjem kontrole ekspresije, opravdavaju popuštanje tih pravila.

U svakoj kulturi konvencije, nagomilane stjecanjem iskustva, podsjećaju članove zajednice kada i kako može doći do izvedbe. Te nam konvencije pomažu pri interpretaciji događaja, njegova oblikovanja i pribavljanju naznaka koje nam stalno kazuju gdje se nalazimo. Te nam konvencije uče na ritmičku dosljednost i na ponavljanja, bitna za životno iskustvo i za sudjelovanje u zabavama i slavljinama zajednice.¹

Prevela s engleskog L. Moravac

¹ Ovaj je članak izvod iz knjige koju pripremam, a radni joj je naslov Poetika svakidašnjeg života. U njoj pokušavam diferencirati različite tipove igre: igre, svečanosti, proslave i izvedbe. Svaki tip ekspresivne prilike razmatrani su u svojoj »čistoj« formi i u odnosu prema upotrebi motiva igre u svakidašnjim interakcijama. U raspravi dolaze do izražaja semantička ograničenja koja su nastala zbog upotrebe ključnih termina prema praksi američkog engleskog jezika.

Bibliografija

- Richard A. Bauman,
Verbal Art as Performance, Newbury House, Rowley, Mass. 1977.
- Dan Ben-Amos i Kenneth S. Goldstein (izd.),
Folklore: Performance and Communication, Mouton, The Hague 1975.
- Kenneth Burke,
A Grammar of Motives, Prentice-Hall, New York 1945.
- Elizabeth Burns,
Theatricality, Harper & Row, New York 1972.
- Erving Goffman,
Frame Analysis, Harper & Row, New York 1974.
- Claudio Guillen,
Literature as System, Princeton University, Princeton 1971.
- Dell Hymes,
Foundations in Sociolinguistics: an Ethnographic Approach, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1974.
- Dell Hymes,
Breakthrough Into Performance, u: **Folklore: Performance and Communication**, Dan Ben-Amos and Kenneth S. Goldstein (Eds.), Mouton, The Hague 1975.
- Sheldon L. Messenger i Harold Sampson i Robert D. Towne,
Life as Theater: Some Notes on the Dramaturgic Approach to Social Reality, »Sociometry«, XXV, 1962, str. 98—110.
- Paul Oliver,
Conversations with the Blues, London 1965.