○ J A K A B O M B A Č ○ Jata med letenjem in spotikanjem

Uvod

V svojem prispevku se opiram na knjigo Andrewa Hewitta *Družbena koreografija* (Maska, 2017) in na njegov pogovor s hrvaškim teatrologom in dramaturgom Goranom Sergejem Pristašem (dostopen na https://thefuturecrash.wordpress.com/wp-content/uploads/2008/07/andrew_hewitt.pdf). Zvočne sprehode razumem kot paradigmatične primerke družbenega koreografiranja, saj vzbujajo dva temeljna razmisleka, ki se prečita: »kako je lahko estetizirana vsakdanja izkušnja« in »kako je estetsko oddeljeno od nje in zarisano kot posebna izkušnja«.

Jata Izkušenih in *Mlada jata* postopata na razcepu med estetizacijo vsakdanje izkušnje in posebnostjo estetske izkušnje, saj prepoznavno formo meščanske promenadne hoje, ki že je estetizirana družbena forma, performativno zaobrneta s plesnimi *happeningi*, medtem pa z zvočnimi in besedilnimi fragmenti nagovarjata eksistencialna vprašanja odraščanja, staranja, spominjanja in predstavljanja. Tako eksistencialna zavest, ki nas povezuje in katere senčna plat je eksistencialna tesnoba, dobi svoje zastopstvo v javnem prostoru, medtem ko telo v konstelaciji teles postane njen sedež in prevodnik.

I.

Temeljna podmena Hewittovega argumenta v knjigi *Družbena koreografija* je, da estetika ni le nekaj, kar je oblikovano znotraj družbenozgodovinske dinamike, ampak jo tudi oblikuje. Za področje umetnostne kritike to pomeni, da umetniških izdelkov ne presojamo le kot odsevov političnega, ampak (tudi in predvsem) kot *pogoje* političnega. Znakov namreč ne ustvarjamo iz vakuuma pomena, ampak iz neke določene družbenozgodovinske podlage, ki jo naša telesa implicitno že vsebujejo. Umetnostna kritika je torej v nekem smislu vedno tudi samorefleksija.

Hewitt svoje stališče zoperstavi dvema alternativnima pristopoma pri analizi plesne umetnosti: prvemu, ki koreografijo razume kot telesno izkušnjo metafizične transcendence (telo, ki se izgubi v gibanju, kot denimo v znamenitem plesu Loie Fuller) ter drugemu, ki se omejuje na specifične družbene determinante, kot so rasa, družbeni spol in razredna pripadnost (telo, ki performativno prestopa meje svoje identitete). Iz teh dveh pristopov nastaneta dve različni kritiški prizmi: če ostajamo v prvi, presojamo skladnost gibov in

gibalnih sekvenc z nekim vnaprejšnjim mimetičnim modelom (v katerem imajo gibi določene pomene), če ostajamo v drugi, pa smo bolj pozorni na *performiranje* kot prestopanje teh določil. A v obeh primerih predpostavimo sistem znakov – bodisi zato, da bi ga razumeli bodisi zato, da bi ga sprevrnili.

Kot pojasni Hewitt v intervjuju z Goranom Sergejem Pristašem, je prvi korak preseganja dihotomije med performativno in mimetično paradigmo koreografiranja sprejetje postavke, da obstajajo »režimi pomenljivosti, ki so orientirani k produkciji namesto k referenčnemu nanašanju (na že obstoječe znake)«. Nadaljuje, da se je zaradi prevlade literarne kritike na področju plesa v preteklosti ustalila ideja »branja (znakov) telesa«, namesto te ideje pa predlaga zaobrnitev paradigme: performiranje teksta. Iz tega izhaja njegovo zanimanje za estetiko, »ki se manj ukvarja s političnim delovanjem onkraj sebe, temveč si namesto tega prizadeva v celoti artikulirati predpogoje lastnega obstoja«. Če je samo branje performativno, potem kritik dela nikoli ne more preprosto brati, saj se vanj vselej že *umešča*; še celo interpretira ga ne, ampak ga podaljšuje, poglablja, razpira.

Hewitt zapiše, da se mu zdi »najprivlačnejši način presojanja valence posamezne koreografije ob upoštevanju njene estetske posebnosti ravno uporaba analogije z družbeno konfiguracijo«. Vendar pri tem poudarja zmotnost sklepanja, da je onstran kritike klasičnih form le čisto somatsko izkustvo telesa. Nekateri moderni koreografski pristopi denimo izhajajo iz kritike ali dekonstrukcije baleta in drugih *izčrpavajočih* form (kot poudarja Hewitt, je ta ideja prisotna že vse od Isadore Duncan), a se ta pogosto tudi izteče v fiksacijo na »čisto somo« ali na »čisto prisotnost telesa«, češ da konvencionalne forme koreografiranja onemogočajo dostop do neposredne medtelesne komunikacije. Kaj pa je vmes? Kje so nove forme, ki še niso dovolj ustaljene, da bi jih lahko »prebrali«, a so hkrati dovolj dostopne in kličoče, da lahko nekoč postanejo berljive ali prepoznavne?

V odporu do tradicionalnih plesnih form – do romantičnega baleta in vitalističnega valčka – se je ustalila ideja plesa kot radostnega in neobremenjenega, morda celo negibnega početja, ki lahko tvori osnovo novega, bolj prijaznega družbenega reda. Kot piše Hewitt, je to posledica ideje, globoko zakoreninjene v zahodno civilizacijo, ki gesto razume kot posledico spodletele neposredne komunikacije, kot zastranitev od rajskega stanja, pred svetovnim potopom in pred Babilonom, ko »jeziki še niso bili pomešani«. Čeprav se lahko iskanje neposrednosti telesne komunikacije sprva zdi kot kritika ideologije, po Hewittovem mnenju pravzaprav nič ne more biti bolj ideološko. Kajti: *brez bolečine odtujenosti, brez določenega razcepa znotraj subjekta ni možna nobena izkušnja*. Koreografija je vselej že prisotna, vsaj implicitno, celo v našem izkustvu, ki se nam sprva zdi povsem samoumevno – vprašanje je predvsem, kako ozavestimo njene konture, kako jo razširimo ali kako nanjo podamo komentar. (V svetu treniranega plesalca bi to lahko pomenilo: kako prečim omejitve svojih gibalnih navad?)

Eden zanimivejših poudarkov Hewittove knjige je, da je ples, ki se je moral v zadnjih dveh stoletjih vedno znova utemeljevati kot avtonomna estetska praksa in iskati svojo razliko v odnosu do vsakdanjega gibanja, gledališke umetnosti ter kasneje tudi do izvedbene oziroma performativne umetnosti, ravno zaradi nuje nenehnega samoutemeljevanja »deloval kot porozna komunikacijska membrana med estetskim in sociopolitičnim poljem«. Zato lahko razumemo precej bogato teoretsko polje (kulturnih študij in filozofije), ki se oblikuje na področju plesa in implicitno vzpostavlja širšo družbeno kritiko. Ples ni le družbena »nadstavba«, ki odseva družbeni red, ampak družbeni red hkrati tudi proizvaja. Če si želimo razumeti, kako lahko ples proizvaja družbeni red in ga ne le zrcali ali sprevrača, pa se moramo naučiti misliti – kot že rečeno v uvodnem odstavku – onstran dualizma mimetično-performativno ter onstran plesa kot transcendence *ali* družbene kritike. Preučevanje koreografije kot estetske in politične forme, za katerega si prizadeva Hewitt, torej sestoji iz dveh razmislekov, ki se prečita; prvič, »kako je lahko estetizirana vsakdanja izkušnja« in drugič, »kako je estetsko oddeljeno od nje in zarisano kot posebna izkušnja«.

II.

Ko sva z zvočno ustvarjalko Evo Mulej (Oka) pričela z ustvarjanjem zvočnega sprehoda *Telesa vode* (2025), me je osebno zanimalo predvsem to, kako v utelešenem in situiranem izkustvu vsake posameznice omogočiti globlje, ali pa bolj razširjeno, doživljanje lastnega življenjskega prostora ter njegovih indeksov (kazalnikov) in referenc. Zanimalo me je, kako prostor, prežet po eni strani s spomini (Ljubljana je tako majhna, da je bil do mojega dvajsetega leta že vsak kotiček označen s takšnim ali drugačnim spominom), po drugi pa z navadami (vajeni smo hoditi po vedno istih poteh, saj pot praviloma jemljemo kot nekaj, kar nas pripelje od točke A do točke B), animirati, obuditi, ga narediti živega in pripravnega za *sobivanje* ter *naseljevanje*. Počasno sprehajanje – tako kot pozorno sledenje vrsticam v knjigi – lahko nagovori različne vrste pozornosti (razširjena pozornost, poglobljena pozornost, usmerjena pozornost, deljena pozornost) ter nas seznani z drugačno vrsto logike kot je razdrobljena informacijska logika, ki smo ji podvrženi na internetu in družbenih omrežjih.

Nemški filozof korejskega rodu Byung-Chul Han v povezavi z informacijsko družbo govori o »krizi naracije«, pri čemer naracijo razume kot nekakšno vezivo družbe, pa tudi osebnega izkustva; sicer pa podobno kot Hewitt pristaja na postavko, da zavesti ne more biti brez določenega *šoka*. Sanjanje in spominjanje denimo razume kot svojevrstna zaščitna sloja, varujoča pred zaznavami, dražljaji ali informacijami, ki bi nas v trenutku soočenja fizično ali psihološko preveč obremenili. Naracija v tem kontekstu deluje podobno kot sanje in spominjanje kot nekakšna struktura – ne kognitivna, ampak kulturna –, ki nas zaščiti pred neposrednimi šoki sveta – spori, osebnimi prizadetostmi, konflikti, vojnami, finančnimi krizami, napadi, političnimi spletkami – nekakšen ekran, ki strukturira nezavedne vsebine, tako da jih lažje selektivno in postopoma vključimo v svoje

izkustvo in delovanje ali pa sklepamo na njihovo kolektivno naravo (kar nas odreši groze eksistencialne samote).

Če ekran (*screen*) razumemo etimološko kot »zaščitni sloj«, lahko zatrdimo, da ekrani »prepovejo realnost«, hkrati pa nas – ravno zaradi tega, ker ni nič več realno – lahko navajajo na vedno višji prag virtualnega šoka in bolečine. Hanova splošna ideja je, da brez narativne zavesti ni mogoče nikoli doživeti ali ustvariti nič novega, si prizadevati za spremembe, saj imajo diskretne informacije prej monetarno vrednost kot pa dialektično vrednost, ki bi utemeljila predstavljanje drugačnega družbenega reda. V tem je razlika med »ekranom« naracije in ekranom mobilnega telefona: medtem ko prvi vključuje določeno posredovanje, se drugi kaže kot povsem evidenten in neposreden. Na tej točki vstopi *poietična* funkcija estetike in predvsem koreografije, ki so ji inherentni pojmi telesa, gibanja, prostora.

Pri zvočnih sprehodih in podobnih projektih sta mi zanimiva predvsem občutje skupnega doživetja v odnosu do okolice in gojenje zavedanja, da je domišljija temeljno *utelešena dejavnost*, torej nekakšna podlaga za ustvarjanje ter konstitucijo novih znakov in pomenov. V besedilu za zvočni sprehod *Telesa vode* sem denimo obiskovalcem poskušal podstaviti filozofske drobce za prevedbo izkustva vsakdanje hoje ob Ljubljanici v odnos do fizičnega prostora, prežetega z vodnimi telesi. Zvočno podlago, sestavljeno iz posnetkov zvokov iz narave, sem razumel kot domišljijsko razširitev zaznavne pokrajine, kot nekaj, kar nam pomaga mestno pokrajino ob Ljubljanici videti ter občutiti vnovič in na drugačen način; medtem pa mi je tekst služil kot nekakšen šok, provokacija k razmisleku na podlagi zvočno rekontekstualizirane pokrajine. Ko je neka pokrajina zaznavno razširjena in rekontekstualizirana, potrebujemo še nek namig, uganko, paradoks, ki nam pomaga pri pomnjenju in osmišljenju te rekontekstualizacije.

Ker je voda eksistencialna nuja, smo postali manj pozorni na njeno elementarno, domišljijsko dimenzijo. Postali smo denimo manj pozorni na občutenje vode v sebi. Vse, kar pretvorimo v preprosto sredstvo za doseganje nekega specifičnega namena, vse kar preprosto uporabljamo ali *utiliziramo* ali *institucionaliziramo*, doleti podobna usoda. Zato potrebujemo nekakšno potujitev. Ko denimo bližina ljubezenskega odnosa postane filmski in kulturni trop, se moramo zopet dokopati do telesnega občutja bližine in intime. Merleau-Ponty govori o razločku med dvema vrstama pomena ali smisla, *sense* in *significance*, ki je podoben razločku med subjektivnim in objektivnim pomenom, ali pa smislom in pomenom, čeprav se razločka ne prekrivata povsem, saj bi z Merleau-Pontyjem lahko rekli, da subjektivni pomeni informirajo objektivnega (in obratno) in niso v navzkrižju z njim.

Kakšen občutek imamo v telesu, ko imamo nekoga radi? Kakšen občutek imamo, ko nas je strah? Kako svoje občutke, utemeljene v telesnih stanjih, sporočati drugim? Koliko povedati, koliko izpustiti? Koliko povedati dobesedno, koliko metaforično? Vse to je daleč od samoumevnega. To niso le etična, ampak tudi estetska in politična vprašanja. Ravno zato bi bilo problematično, če bi bil zvočni sprehod serija navodil …

tekste raje razumimo kot serijo vprašanj, poskusov, provokacij, zarez v očitnost, v samoumevnost telesnega in prostorskega izkustva. Prvotna zareza pa je že v nejasnem statusu zvočnega sprehoda kot umetniškega izdelka: ali spremljamo ali soustvarjamo ali pa morda postajamo umetniški izdelek?

III.

Balzac se v nekem svojem eseju, ki ga navaja Hewitt, vpraša, če »mar ni nekaj izrednega, da se ves čas, odkar človek hodi, še nihče ni spomnil vprašati, kako hodi, ali sploh hodi, ali bi lahko hodil bolje, kaj počne med hojo, ali nemara obstaja kakšen boljši način hoje…« Z Balzacom lahko hojo razumemo kot *nadzorovano padanje*, torej kot nekaj, kar že vsebuje performativni element. »O spotikanju ne gre razmišljati kot o izgubi tal pod nogami, pač pa prej kot o najdevanju svojih nog: to je dejanje, pri katerem se telo postavi v prvotni položaj, um pa se zave operacij merjenja in ravnovesja.« Spontani ples, kakršen se poraja v letu Jate, lahko razumemo kot nekakšen podaljšek spotika, nekakšen *razširjeni spotik*. Za razliko od Rousseaja, ki je govoril o možnosti nekakšne neposredne in neovirane družbene komunikacije, Balzac hojo razume kot vselej že družbeno posredovano *paraprakso*, promenada pa zanj označuje »možnost, da telo simbolno ali mimetično označuje, brez da bi se pri tem zapletlo v gestikulacijo«. Performerji nas ohranjajo na robu pomena s tem ko nas postavijo v klasično meščansko situacijo promenade, a to situacijo performativno zaobrnejo s *happeningi*, ki izraščajo neposredno iz sprehajanja oziroma spotika. Ničesar torej ne označujejo, ampak se zgolj umestijo v družbeno razumljiv red in prikažejo ter sprevrnejo njegov smisel.

Za razsvetljensko meščansko kulturo 18. stoletja, katere dediči smo, je bilo pomembno iskanje »naravnega gibanja«, ki bi delovalo kot nekakšno družbeno vezivo, hkrati pa so si meščani prizadevali za institucionalizacijo znakov primernega vedenja. Tu se skriva paradoks, saj ravno institucionalizacija »naravnih« znakov uniči naravnost znakov. Če sodobni koreografski pristopi že vstopajo v ta razcep, saj so primorani na podlagi starejših ustaljenih form iskati nove načine berljivosti telesa brez da bi pri tem podlegli ideji, da je telo že samo po sebi občuteno in kot takšno že berljivo (v tem primeru bi bila koreografija odvečna oziroma bi lahko izrasla le iz trenutka čistega občutenja), pa format zvočnega sprehoda po mojem mnenju ta razcep še malce bolje ponazori. Prvič zato, ker smo postavljeni v skupinsko situacijo, v kateri ni povsem jasno, kdo vodi in kdo sledi, kdo je performer in kdo obiskovalec; drugič zato, ker smo hkrati pozorni na tri momente doživljanja lastnega telesa (telo zase, telo za drugega, telo-v-sebi), ki so sicer dokaj implicitni in avtomatični.

Če je določena raven umetelnosti prisotna že v vsakdanjem gibanju v javnih prostorih, koreografski problemi pa niso vezani toliko na ponovitev ali razbitje kot na *eksplikacijo in razširitev* teh družbenih umetelnosti, potem pri zvočnih sprehodih prav tako ne moremo zanemariti telesnega samozavedanja, ki se

vzpostavlja na razcepu med sledenjem (scenariju sprehoda) in občutku biti opazovan; med avtomatizmom hoje in performiranjem samega sebe.

Hoditi sam ali v skupini, zbran ali na telefonu, hitro ali počasi, s sklonjeno ali vzdignjeno glavo, ožjega ali širšega pogleda, ima že samo po sebi pomen. Nismo denimo skupina turistov, ki gleda kvišku in beleži fakte nekega mesta, ampak skupina, ki potopljena v zvok raziskuje različne aspekte lastnega življenjskega prostora. Ne zbiramo dokumentarnih podatkov, ampak se sprašujemo, zakaj hodimo tako kot hodimo. Iz zunaj se vidi, da smo poglobljeni v sledenje skupnemu. S tem ko ohranjamo skupno pozornost, zunanjim opazovalcem nekaj predstavljamo. Morda jim predstavljamo neko čudaško skupino. Drugi sestavni del sprehoda je osebno izkustvo: četudi hodimo skupaj, imamo ušesa prekrita s slušalkami in med sprehodom ne komuniciramo, zato smo bolj pozorni na svoje kinestetično izkustvo. Pozornejši na svoje izkustvo, ki vpliva na slog našega bivanja v prostoru, se kažemo drugim obiskovalcem, pa tudi mimoidočim, ki opazujejo od zunaj. Vtem sta integrirana dva momenta doživljanja telesa: *telo-v-sebi* (kinestetično občutje lastnega telesa) in *telo za drugega* (telo kot je doživeto, kadar se zavedamo, da nas nekdo gleda).

Tretji moment doživljanja telesa, *telo zase*, ki mu razsvetljenski filozofi od Kanta dalje pravijo *telesna shema*, je vezan na občutje organske povezanosti lastnega telesa v nekem kontekstu. Vzpostavlja se na podlagi navad: ko se denimo vozim s kolesom, spravim telo v posebno stanje pripravljenosti, saj moram avtomatično in »organsko« (brez izrecnega razmisleka) preklapljati med pogledom, ravnovesjem, sledenjem znakom, spremenljivo hitrostjo in nasičenostjo prometa itd. Zvočni sprehod po Ljubljani in drugih slovenskih mestih, v katerih obstaja kultura sprehajanja po promenadi, pomeni nekakšno performativno potujitev vsakdanjega družbenega koda.

Zgodbe, ki jih poslušamo v *Jati izkušenih* in *Mladi jati*, nimajo resničnostne vrednosti. Ključno je to, kako tematsko vzbujajo koherentnost neke skupnosti (tičejo se doživljanja obdobij mladosti in starosti, ki sta v sodobnosti pogosto tabuizirani) in kako poglabljajo našo pozornost na omenjene tri momente doživljanja telesa in prostora. Če sprejmemo temeljne postavke razvojne psihologije, nas vsako življenjsko obdobje izpostavlja določenemu skupku splošnih vprašanj: ko smo mlajši, nabiramo nova izkustva, projiciramo v prihodnost in se učimo odgovornosti do ljudi in prostora, ko smo starejši, pa se spominjamo in prek svojih spominov utrjujemo svojo identiteto in svojo vlogo v širši družbi. Tako *Jata izkušenih* sestoji iz spominov, vezanih na specifične kraje, *Mlada jata* pa iz bolj filozofskih in manj situiranih vprašanj, ki nas najbolj zaposlujejo, ko še nimamo jasno definirane identitete, kasneje pa pogosto povsem izgubimo stik z njimi: kdo sem, kdo postajam, kaj pomeni biti izkušen, kje je vesolje in ali ga bo kdaj konec, česa se bojim…

Na izkustvene drobce ustvarjalcev, prevedene v besedilo in koreografijo poti, lahko gledamo kot na *prevodnike* izkustva obiskovalcev, čeprav pri tem ne smemo pozabiti, da ne obstaja neka temeljna in neposredna raven izkustva, na katero so naloženi konvencionalni znaki, ki jih priskrbi ustvarjalna ekipa,

ampak so znaki »zaobrnjeni« prek naših lastnih izkustvenih in performativnih dodatkov. V sprehod že vstopimo z navlako svojih izkustev, ki jih sobivanje v dinamični konstelaciji še poglobi; kot obiskovalci se denimo soočamo s spomini na mladostno igrivost ali pa se sprašujemo, kako bo zgledala naša starost in česa se bomo mi spominjali, kar lahko povzroči tudi strah, nostalgijo, tesnobo. A ravno s tem ko ostajamo z vsem, kar občutimo, skupaj z drugimi, prek prevodnika naracije, se bistri ideja družbene soodgovornosti, ki ni dogmatična, ampak odprta, saj izhaja iz utelešenega izkustva pogojenosti in svobode lastnega telesa in drugih teles v prostoru.