

izvorni znanstveni članak / original scientific article
primljen / received: 16.10. 2022.

UDK: 316.7:7.01
7.01:316.7

DOI: 10.46352/18403867.2023.11

VIRTUALIZACIJA PERFORMATIVNE UMJETNOSTI U DOBA SOCIJALNOG DISTANCIRANJA¹

Jelena GAKOVIĆ

Scientific & Research Incubator (ZINK)
University of Sarajevo, Faculty of Philosophy
Franje Račkog 1, 71000 Sarajevo, B&H
e-mail: jelena.gakovic@ff.unsa.ba

ABSTRACT

Doba socijalnog distanciranja i restrikcije kretanja zbog COVID-19 obilježeno je značajnim promjenama u svim aspektima života. Usljed preventivnih pandemijskih mjera onemogućen je direktan pristup publike kulturnim institucijama, a performativne umjetnosti premještene su u online virtualno okruženje fizički distancirajući izvođače od publike. U radu se bavimo adaptacijama koje su se odvijale u području kulture i umjetnosti pružajući virtualizirano, tehnologijom posredovano iskustvo lišeno dimenzija čulnosti, emocionalnog angažmana, interakcije i komunikacije s publikom uživo. Istraživanje, dakle, ima za cilj da analizira estetski doživljaj publike lišene tjelesnog, uprostorenog iskustva izvođenja, odnosno, u drugom prelaznom slučaju, reducirane publike kod izvođenja uživo i u otvorenom prostoru u doba mjera “socijalnog” distanciranja. Ključna pitanja koja se postavljaju u radu vezana su za transformaciju performativne umjetnosti u pogledu participacije publike i srodnih modifikacija koje se mogu sagledati i kao odgovor na trenutnu krizu, ali i kao pomoci ka novim hibridnim modusima digitalne kulture i prevladavanja klasičnih konceptualnih opozicija kao što su stvarno – virtualno, individualno – kolektivno i masovno – elitno. Uvidi u proces hibridizacije performativnih umjetnosti i novomeđijskih sfera, kao i izmijenjena pozicija publike u doba “socijalne” distance, baziraju se na literaturi u okviru sociologije kulture i umjetnosti, estetike i mediologije.

Ključne riječi: virtualizacija, performativne umjetnosti, socijalna distanca, novi mediji, digitalna kultura

¹ Rad je u formi usmenog izlaganja prezentiran na Međunarodnom umjetničko-znanstvenom skupu *Kultura i umjetnost – jučer, danas, sutra*, Slavonski brod, Hrvatska, održanom 11. i 12. novembra 2022. godine.

The times of social distancing and movement restrictions caused by Covid-19 have been marked by significant changes in all aspects of life. Due to preventive pandemic measures direct access of audiences to cultural institutions was unable and performative arts moved to an online, virtual environment physically distancing performers from the audience. In this paper, we discuss adaptations that took place in the domain of culture and arts offering a virtual, technologically mediated experience, deprived from some dimensions of senses, emotional engagement, interaction and communication *in vivo*. Our research, therefore aims to inform on audiences' aesthetic experience which was on the one hand devoided of bodily, situated performances, or on the other hand taking place with reduced number of spectators in an open space sites during the social distancing times. Key issues we focus on are transformations of performing arts in terms of audience participation and similar kinds of modifications that were not merely an answer to a current crisis, but a shift towards the new hybrid models of digital culture overcoming classic conceptual oppositions such as real-virtual, individual-collective and mass-elite. Our insights on performative arts and new media spheres hybridisation process as well as audiences' altered position during social distancing times are based on literature in the field of sociology of culture and arts, esthetics and mediology.

Key words: performative arts, social distance, virtualisation, new media, digital culture

1.0 Uvod

Doba obilježeno “socijalnim” distanciranjem i ograničenjima kretanja najradije bismo ostavili u prošlosti. Uprkos tome, retrospektiva o mjestu kulture i umjetnosti u to vrijeme ipak nudi važne spoznaje koje, ako pažljivo analiziramo protekli period, vode ka poimanju transformacija koje su se odigravale pred našim očima (čitaj ekranima). U ovom radu interesuje nas jedinstven historijski moment u kojem se, kako uviđamo, zadire u samu suštinu, konstituciju i definiciju izvođačkih umjetnosti. Termin performativne umjetnosti podrazumijeva čitav niz umjetničkih djelatnosti koje se izvode ispred publike, bolje rečeno, za publiku. Ovu zajedničku neizostavnu komponentu imaju i umjetnički performans, opera, muzički koncerti, ples, teatar, muzički teatar etc. Za preduzetu analizu u fokus stavljamo upravo klasični teatar kao scensku performativnu umjetnost sa njegovim specifičnostima, uz argumentaciju koja se pokazuje validnom i za druge umjetničke rodove. Iz metodoloških razloga ovdje promišljeno zanemarujemo participativni, tj. interaktivni teatar ili umjetnički performans zbog toga što su konsekvence u datom aspektu po takve forme samorazumljive. Bitnim, također, smatramo naglasiti da pojam “socijalno” u sintagmi socijalno distanciranje, koja je napadno medijskim putem ušla u svakodnevni jezik, stavljamo u navodnike iz razloga što ga smatramo neadekvatnim nazivnikom u odnosu na njegovu značenjsku ravan. Socijalnu distancu ovdje iz sociološkog rakursa možemo razumjeti kao bližu apstraktnijem pojmu “otuđenja” u međuljudskim odnosima, a ne puko, prinudom uvjetovano stanje ograničenog fizičkog i lice-u-lice kontakta u datom izučavanom periodu. Strategije kulturnih institucija kao odgovor na krizu uključivale su otvaranje videoarhiva, kao i *live streaming* pristup kod igranja predstava i/ili izvođenja koncerata u praznim prostorima bez publike. Prelazni oblici podrazumijevali su reducirani broj gledalaca u izvođenjima uživo ili umjetničke aktivnosti na otvorenom.

Imajući u vidu topiku kojom se bavimo, ključna pitanja koja orijentiraju naš istraživački rad su sljedeća: u čemu se razlikuje estetski doživljaj

umjetničke aktivnosti uživo, u, recimo, pozorišnom scenski konstruiranom ambijentu i online, u aprostornoj internetskoj inačici? Da li je u drugom slučaju narušen moment zajednički proživljenog iskustva i/ili participacije publike u procesu pridavanja značenja i smisla umjetničkom performativnom aktu? Možemo li tvrditi da otvoreni pristup široj dislociranoj publici dokida elitizaciju umjetnosti i kulture? Da li je to vrijeme u kojem smo jasnije sagledali domen mogućeg u pogledu novih hibridnih modusa digitalne kulture? Rad je strukturiran tako da se u prvom dijelu bavimo svijetom virtualizacije i novih medija u kontekstu krize, drugi dio iznosi studiju slučaja kroz tri analitička modela s obzirom na vidove prisustva publike, a treće poglavlje skicira značaj prostornih i komunikacijskih dimenzija pozorišnog događaja za estetski doživljaj publike. Zaključna razmatranja nude odgovore i otvaraju pitanja o budućnosti umjetnosti u vremenu digitalne kulture.

2.0 Virtualizacija zbiljskog i slika novomedijskog svijeta

Društveni kontekst ovdje uokviren kao period socijalnog distanciranja istraživački je poticajan najprije iz razloga što se tada intenziviraju već postojeći procesi virtualizacije, medijatzacije i digitalizacije svijeta. Posebno inspirativnim čini ga i reaktualizacija problema virtualizacije zbiljskog, uz prateći problem medijskog posredovanja svijeta. U vrijeme socijalne distance svi navedeni problemi se zaoštavaju u najvećoj mjeri, ali pritom zbog naše prezasićenosti kristaliziraju i jasnije uvide o značaju kulture i umjetnosti u vanrednim kriznim vremenima. Adaptacije aktera na području kulture i umjetnosti razlikovale su se u pogledu brzine reakcije na novonastalu situaciju. U retrospektivi možemo s pravom zaključiti da je realizacija kulturnih događaja u virtualnoj verziji s jedne strane očuvala privid normalnosti, a s druge otvorila vrata novom, neuprostorem, dvodimenzionalnom iskustvu, o čemu postoje podijeljena mišljenja publike. Pritom je evidentno da je online prisutnost na *webu* i društvenim mrežama uključivala povlađivanje tehničkim uvjetima i zakonitostima novomedijske realnosti.

Kanadski teoretičar McLuhan (2008) tvrdi da forma predominantnog medija u određenom sociokulturnom okviru poručuje o kakvom je zapravo kontekstu riječ, te u svom poznatom djelu “Razumijevanje medija”, bez obzira na nedostatnosti njegovih pretpostavki za tehnološki razvoj danas, vizionarski pogađa srž današnjeg “globalnog sela” baziranog na elektronskoj komunikaciji i medijima. Televizijsko prenošenje i audio-vizuelno snimanje, primjerice koncerata klasične muzike, uvriježen je programski sadržaj na TV-u i radiju, a realizira se uz podršku profesionalnih produkcijskih kuća. Za razliku od pozorišnih predstava kao rjeđe viđenih umjetničkih oblika na medijskim bazama i mrežama, postoji i niz specijaliziranih kanala koji emituju kako koncerte, muzički teatar, operu ili srodne sadržaje. Upravo zbog tog kriterija teatar, posebno klasični, pokazuje se kao prigodna jedinica analize.

Potragu za odgovorima započinjemo kontekstualiziranjem u sociokulturni milje digitalnog doba kako bismo bolje shvatili, kao prvo, globalnu sferu, a kao drugo, virtualni digitalizirani domen u koji su privremeno (?), u vrijeme *lockdowna*, stupili klasični umjetnički i kulturni oblici. Brojni sociolozi i antropolozi (Appadurai, 2011; Steger, 2005; Eagleton, 2002) razmatraju pitanje kulture u sklopu sveprožimajućih globalnih procesa, pri čemu uglavnom iznose stavove koji se kreću od gledišta o ujednačavanju i standardizaciji globalne kulture do postizanja povišene kulturne raznolikosti. Treći mogući pristup dozvoljava i uvažava obostrane i donekle balansirane uticaje globalnog i lokalnog. Navedeni pristupi tematici kulturne globalizacije mogu, dakle, biti sagledani trojako: kao “kulturni diferencijalizam, kulturna konvergencija i kulturna hibridizacija” (Ritzer, 2012). Znanstveni dokazi u akademskim raspravama o kulturnoj globalizaciji reflektiraju se i na teorijske dileme o medijskim učincima, izraženi kroz zapitanost o tome kakve uistinu kvalitativne promjene nastaju konsekventno medijskom djelovanju na globalnom planu.

U jednoj kritičkoj vizuri o tome kako mediji utiču na naše poimanje svijeta ističe se kako “elektronski mediji omogućuju (...) da na nov način vidimo sredinu u kojoj se moderno i globalno često pojavljuju kao lice

i naličje iste medalje” (Appadurai, 2011, 15). Na istom tragu je i britanski kulturni teoretičar Hall, koji priznaje uticaj medija na oblikovanje naše stvarnosti, ali ističe i aktivnu ulogu gledalaca/slušalaca medija. On objašnjava proces na sljedeći način:

“Mas-mediji (...) imaju integrativnu, pojašnjavajuću i legitimisuću moć da oblikuju i definišu političku stvarnost, pogotovo u nepoznatim, problematičnim ili pretećim situacijama: onda kad nam nisu na raspolaganju ni ‘tradicionalna mudrost’, ni čvrste veze ličnog uticaja, ni kohezivna kultura, ni prethodnici za relevantnu akciju ili odgovor, niti neki drugi način da iz prve ruke testiramo ili potvrdimo iskaze da bismo mogli da im se suprotstavimo ili da modifikujemo njihovu inovativnu moć.” (Hall, 2013, 58)

Nije li ovo plastičan opis vanrednog kriznog stanja u kojem smo se našli tokom karantene iščekujući svakodnevno informacije koje su najdirektnije uticale na i usmjeravale naše svakodnevne rutine? Kada čitamo o dosad neviđenim, iskustvu nepoznatim situacijama, bez mogućnosti da se neposredno uvjerimo je li nešto što je medijski prezentirano zaista tako, i ako dodamo proizvedeno stanje dominacije straha i poziva na oprez, ne pomislimo li, zapravo, na trenutak pasivnog čekanja i praćenja šta će se sljedeće dogoditi u *lockdownu* (i pranja ruku u međuvremenu, op. a.). Tadašnja ekstremna izloženost/prijemčivost gledalaca za medijske poruke nezapamćena je u moderno vrijeme. Nadalje, moćno djelovanje na našu zbilju, nastalo na osnovu analize elektronskih “starih” medija, validan je konstruktivistički argument i za novomedijske digitalne prilike. Smatramo da postoji kontinuitet o pitanju društvenih konsekvenci medijskog djelovanja, bez obzira na naglašene razlike klasičnomedijske i novomedijske industrije. Svaki tip medija, podrazumijeva se, može se sagledati istovremeno i kao sredstvo za komunikaciju i kao instrument konstrukcije zbiljskog, što nas dovodi do sljedećeg tematskog sklopa. Riječ je, naime, o medijskom posredovanju zbilje i spoznaji istine. Problem postavljen na ovakav filozofski način, apstrahiran od pojedinačnosti, ima na umu i Gadamer (2003) kada, razmatrajući medije u raspravi o umjetnosti, s tim u

vezi ističe problem “prekomjernog posredovanja” i suprotstavlja mu pojam “neposrednosti” kao ključ ka očuvanju narušenih humanističkih crta naše kulture, nasuprot razvoju tehnocivilizacije. Kako navodi:

“U naš život se donose informacije u neslućenim razmjerima, i takve bujice informacija treba voditi da se naša kultura, *cultura animi*, kultura ljudske duše i duha, time ne bi razarala nego podupirala. Nismo li izloženi prekomjernom posredovanju? (...) za nas se potvrđuje da su posredovanje i ono neposredno na osebujan način ulančani jedno za drugo, a ujedno stoje u stanju napetosti. (...) S obzirom na beskonačno posredovanje koje vlada cijelim našim životom htjeli bismo, koliko je to moguće, zaštititi neposrednost koja kao spontanost dopušta neposredan pristup zbilji, a prije svega pristup zbilji drugoga, našeg bližnjeg.” (Gadamer, 2003, 218)

Drugim riječima, informacijsko doba, konfigurirano medijskim i informacijsko-komunikacijskim tehnologijama kao posrednicima kulturnih procesa, nosi sa sobom tenzije u odnosima bilo zbiljskog i virtualiziranog, humanog i tehnološkog, ili istinskog i fabriciranog. Naglašava se ne samo značaj direktnog, čuvstvenog iskušavanja života, već i proces dehumanizacije i otuđenja, gdje je narušena komunikacija i međuljudska bliskost, o čemu je prethodno već bilo govora kod preciziranja šta podrazumijevamo pod pojmom “socijalne distance”. Empirijski nivo našeg rada jasnije će pokazati važnost neposredne komunikacijske razmjene između gledalaca i glumaca, koja izmještanjem u virtualne svjetove poprima, rekli bismo, prije mehanički nego organski karakter.

3.0 Studija slučaja: teatarske predstave *online* i *offline*

U narednom poglavlju analiziramo našem lokalnom iskustvu dostupne modalitete prilagođavanja teatra datim okolnostima u nastojanju da komuniciraju umjetnost sa publikom. U analitičke svrhe izdvajamo tri osnovna slučaja, sagledana iz gledateljske pozicije, u nastojanju da dobijemo uvid u proces hibridizacije performativnih umjetnosti i novomedijskih

sfera kao i izmijenjene pozicije publike u trenucima socijalnog razmaka za vrijeme *lockdowna*. Prva dva razmatrana slučaja razlikuju se po tome što su nastala u različitim razdobljima i po specifičnim svrhama, kao i po fizičkom prisustvu ili odsustvu publike u teatarskom prostoru. Treći slučaj postavljen je kao kontrastni prethodnima kako bi se u komparaciji lakše uočile značajke svakog pojedinog doživljaja publike. Svi dijele zajednički moment i pripadajući su fenomeni doba socijalnog distanciranja.

1. *Online* dostupnost postojećeg arhivskog snimka teatarske predstave;
2. *Live streaming* teatarske predstave u doba izolacije uz virtualnu publiku;
3. Uživo gledanje teatarske predstave uz ograničen broj gledalaca unutar pozorišta.

1a) U prvom slučaju riječ je otvaranju inače nedostupne arhive kulturnih institucija. Ove videozapise koriste, primjerice, selektori festivala pri kreiranju repertoara gostujućih predstava. Snimak najčešće uključuje jednu ili više statičnih kamera, a sastoji od totalnog plana scene bez vidljive publike, te srednjih i krupnih kadrova glumaca, bez previše uočljivih scenografskih detalja. U komparaciji s izvođenjem uživo, prisutna je nemogućnost praćenja paralelne radnje na sceni. Kamera je nenametljiva i udaljena od pozornice, ali dozvoljava zumiranje koje otkriva mimiku glumca. Kvalitet snimka varira usljed razlike u rasvjeti i svjetlosnim efektima. Daje osnovnu svedenu informaciju, više se bazirajući na praćenje dramske naracije, tačnije verbalni nivo, a manje na glumački pokret. Publika je prisutna u auditoriju, što zaključujemo na osnovu pozadinskih zvukova, katkad interakcije glumaca s gledaocima i aplauzu. Može i ne mora sadržavati titlovanu prevod. Kao format ima odlike ponovljivosti.

2a) U drugom slučaju predstava se odigrava u teatarskom prostoru bez prisutne publike. Omogućen je otvoreni pristup ograničen isključivo tehničkim kapacitetima platforme, uz registraciju kao zamjenu za besplatnu kartu. Izvođači prvenstveno nastupaju zbog prenosa uživo, uz virtualnu anonimnu publiku, uz mnogo veći geografski doseg nego

inače kada se predstava igra na licu mjesta. Broj gledalaca nije prostorno ograničen brojem mjesta u teatru. Publika može biti globalna. Eksperimentiranje s uprisutnjenjem publike i simulacijom kolektivnog iskustva preko mnogobrojnih ekrana, sa gledaocima koji se uključuju iz svojih domova. Kadriranje slično kao u prvom slučaju, evidentno u skladu sa zatečenim stanjem tehnološke opremljenosti i ustaljenim snimateljskim praksama. Igranje predstava uz *live stream* se tempira u uobičajenim večernjim terminima i zamišljeno je kao jednokratno autentično iskustvo. Moguće je lociranje mjesta sa kojeg se priključuje gledalac.

3a) Posljedni razmatrani slučaj, koji podrazumijeva i dozvoljava prisustvo publike, približava se obliku izvođenja izvan perioda izolacije i *lockdowna*, dok po atmosferi polupraznog prostora, razmaku pri sjedeњу i maskama ne dozvoljava da zaboravimo na vanredno stanje. Strategijom kulturnih institucija da organiziraju otvorene generalne probe nadomješta se umanjen broj gledalaca na premijeri ili predstavama na redovnom repertoaru. Veća vjerovatnoća za nepodijeljenu pažnja gledalaca. Načelna svedenost posjetilaca teatra na domaću publiku i među njima na odvažnije, vjerne gledaoce s obzirom na ograničenost kretanja koja je i dalje bila na snazi. Pri povratku u pozorište nakon *lockdowna* i djelomičnom otvaranju gledaoci imaju asocijacije na ratni teatar kao vid otpora ili prostor slobode od zabrana, jer “igra predstavlja zasad jedinu dimenziju u kojoj se čovjek manifestira kao slobodan, neovisan o prirodno-društvenoj nuždi” (Focht, 1984, 129).

Kratki profili slučaja koje smo prethodno skicirali osnova su za dalje opservacije o estetskom iskustvu gledalaca *offline* i *online*. Osvrnimo se sada na presudan element kako teatra, tako i svih performativnih umjetnosti: na publiku. Kroz historiju teatarske umjetnosti prisutni su različiti nivoi participacije gledateljstva. Savremene tendencije kreću se ka participativnim oblicima teatra; uloga publike mijenja se sve više prema aktivnijem i značajnijem položaju, koja u nekim umjetničkim performansima uživa i ravnopravan položaj s umjetnikom.

Čak se i u publici neparticipatornog teatra kod izvođenja uživo odvija čitav niz ritualnih i proizvoljnih aktivnosti, gesta manje ili više čujnih i vidljivih glumcima ili drugim gledaocima, izrečenih u svrhu pohvale ili kritike. Neke od njih izazivaju lančanu reakciju kako kod publike tako i kod glumaca. Podsjetimo se kako se sve publika može ponašati u auditoriju:

“Glumci djeluju – kreću se kroz prostor, gestikuliraju, govore, ili pjevaju – gledaoci promatraju njihove radnje i reaguju na njih (...) te se reakcije mogu odvijati čisto ‘u nutrini’, ali jednako važan dio predstavljaju zamjetne reakcije: gledaoci se smiju, kliču, uzdišu, stenju, jecaju, plaču, stružu nogama, miču se tamo-amo u stolicama, s napetim izrazom lica nagnju se naprijed, ili se s opuštenim izrazom lica zabacuju unatrag, zadržavaju dah i gotovo se ukoče, stalno gledaju na sat, zijevaraju, zaspu i počnu hrkati; kašlju i gnijezde se, šuškuju papirom, jeđu i piju, došaptavaju primjedbe ili glasno i bez ženiranja komentiraju događaje na pozornici, viču bravo ili ‘da capo’, aplaudiraju ili negoduju i zvižde, ustaju, napuštaju salu i zalupe vrata za sobom. Takve reakcije mogu opaziti kako drugi gledaoci tako i glumci – oni ih osjećaju, čuju, ili ih vide. (...) Igra glumaca dobiva ili gubi na intenzitetu: njihovi glasovi postaju glasniji i neprijatni, ili, naprotiv, sve privlačniji; glumci se osjećaju animiranim da izmisle gegove i druge improvizacije ili propuštaju nastupe i zadatke.” (Fischer Lichte, 2009, 37)

Evidentno je da u ulozi koju igra publika u izvođenju predstave na određenom nivou može mijenjati atmosferu predstave i kreativnu energiju glumaca. Publika ovim gestama objavljuje svoje prisustvo, izražava emocije, provocira. Čitav spektar gore predočenih, pretežno neverbalnih reakcija u *online streamingu* reducira se na pisanje komentara, poruka i slanje emotikona (slučaj 1. i 2). Pritom su ti sadržaji glumcima, bez obzira na njihovo nastajanje tokom igranja predstave u *real time*, nedostupni kao trenutačni *feedback*. Reakcija virtualne publike se u ovom slučaju odvija nepravovremeno, tako da se asinhronost komunikacije pokazuje kao limitirajući faktor razmjene. S druge strane, novomedijsko iskustvo korisnika visoko je individualizirano, štaviše, u suštini asoci-

jalno i izolirano. Bez obzira na, recimo, virtualni poziv na zajednički, uvjetno rečeno, odlazak gledalaca na *online* predstavu koji je imao i digitalnu inačicu simulirajući još jedan ritual stvarnog socijalnog života. Konačno, interesantan aspekt predstave uživo, koji ovdje ističemo radi nepodudarnosti sa online verzijama, jeste i moguće negativno osjećanje koje se kao grupna reakcija može i ne mora praktički pokazati kod publike pri samom događaju.

“Mnogi gledatelji identificiraju uzbuđenja teatra sa njegovom živošću – osjećaju da je njihova saradnja neophodna, da je iskustvo zajedničko. Slično, drugi opisuju neprijatan osjećaj ili akutnu svijest o pretvaranju (...) loš teatar proizvodi nelagodu kod gledatelja koja nema svoj ekvivalent u lošem filmu: ne smijete izgledati kao da vam je dosadno ili suviše ometeno, jer vas mogu vidjeti. Specifično svojstvo teatra jeste da možete uvrijediti umjetničko djelo.”
(Stern, 2014, 8)

Ova ideja, vrijedna pažnje, koja proizlazi iz specifično ljudskog osjećaja nelagode, može se objasniti kroz gofmanovsku prizmu sociologije interakcije. Naime, u takvom okviru uloge koje gledatelji igraju uživo internalizirane su, a podliježu socijalnim konvencijama i normama o dopuštenom i očekivanom ponašanju u teatru. Okruženje gledaoca koji sjedi u publici regulirano je kulturološkim kodom čije važenje može biti i translokarno u određenim segmentima. Ne radi se samo o manirima i kodeksima već i o otvorenom izražavanju emocija koje je kulturološki uvjetovano. U virtualnom svijetu, tehničkom svijetu kodova, stvari stoje nešto drugačije. Problem govora mržnje, vrijeđanja ili uznemiravanja na komercijalnim medijskim i društvenim mrežama poprima velike razmjere. Uprkos nastojanju regulacije i sankcijama, pomjeraju se granice prihvatljivog. S tim u vezi je i izmještenost te anonimnost učesnika komunikacije, što se kao argument da primijeniti i na gledaoce *online* predstave.

U pozorištu, na licu mjesta, ta anonimnost je relativna, dok je na internetu manipulacija virtualnim identitetom sveprisutna. Analizi pojma živosti (*liveness*) teatra pristupamo u promišljanjima o statusu tjelesnog

prisustva pozorišnih aktera s kojim se često poistovjećuje, ne ulazeći u ovom trenutku u debatu koja zaslužuje zasebno poglavlje.

4.0 Aprostornost, virtualna publika i glumci na licu mjesta

U konvencionalom smislu, za umjetnički akt neophodan je prostor kao integralna komponenta teatra ili kao mjesto susreta publike i glumaca. “Tipično teatar,² tj. mjesto za gledanje, podrazumijeva one koje se gleda – glumce i one koji gledaju – gledaoce” (Stern, 2014, 2). Igranje predstava na otvorenom još od stare Grčke ili postavljanje alternativne scene na mjestu izvan pozorišne dvorane prakse su koje postoje u savremenom teatru. S druge tačke gledišta, arhitektonski oblici projektovanih prostora za zabavni spektakl i izvedbu umjetničkih djela, od kolosalnih antičkih amfiteatara do današnjih modernističkih scenskih prostora, jasno odgovaraju funkcijama teatra i pozicioniraju aktere jedne naspram drugih, spremne za dijalog. Za ustanovljenje mjerila klasičnih umjetnosti, koje podrazumijevaju kako namjenske prostore tako i publiku, Hobsbawm (2014) će posebno istaći zasluge građanske kulture. Njegovim riječima:

“Stariji među nama odgajani su u okvirima kulture stvorene od strane, i za građansku klasu XIX veka, koja je osnivala i ustanovljavala javne i privatne kriterijume za konvencionalne umetnosti: zgrade i zamisao o tome šta će se u njima odvijati; tradiciju onoga što osobe u njima rade i kako se osećaju u prisustvu ‘umetnosti’, samu prirodu publike. Očito ovaj model kulture je i dalje u životu (...)” (Hobsbawm, 2014, 62)

Prostor je za nas posebno zanimljiva komponenta, jer se u virtualnom univerzumu trijada glumci – publika – scena, kako se kroz formulu može odrediti teatar, raščlanjuje izvlačenjem u prvom redu prostora za gledaoce. Dok je praznim pozorišnim akustičnim dvoranama odjekivao glas glumaca, postavlja se pitanje: a gdje publika ide na (*online*) predstavu?

² Sama riječ teatar (*theatron*) ima grčke korijene i znači “mjesta za gledanje”.

To nas dovodi do još jedne karakteristike komunikacije u virtualnoj sferi – njene izmještenosti iz materijalnog prostora. U slučaju virtualne globalne dostupnosti, primjerice klasičnog dramskog komada *online*, publika je okupljena, u principu, prvo interesom, drugo razumljivim jezikom dramske naracije (ne nužno), i treće trenutkom u kojem se sastaje i koji dijeli. Ali, razmišljajući u okvirima “konvencionalne umjetnosti”, možemo se pitati: a gdje se publika zapravo nalazi? Učinimo jasnijim značaj teatarskih prostora kao mjesta okupljanja i susreta publike. U vrijeme *lockdowna*, a prije postepene liberalizacije restriktivnih mjera kretanja i boravka više ljudi u zatvorenom prostoru, gledaoci prate predstavu u svojim “protektivnim čahurama” (Giddens), distancirani jedni od drugih, od glumaca i od pozorišnog prostora. Oni su fizički na više lokacija spojenih vremenskom odrednicom i tehnologijom uspostavljenim virtualnim prostorom. Herrman (1920) će, razmatrajući sudjelujuću ulogu publike u predstavi, reći da je “uz teatar uvijek prisutna socijalna zajednica” (prema Fischer Lichte, 2009, 28). Ono što u društvenom smislu za zajednicu predstavlja grad – kao fokalna tačka socijalizacije, za publiku je pozorišna dvorana. Međutim, jednako kao što ulica ili trg prestaju biti ekskluzivni javni prostori interakcije, tako i prostor općenito gubi status preduvjeta realizacije socijalnih odnosa u svijetu virtualnih tehnologija.

“Aprostornost, odnosno, izvlačenje prostornih varijabli iz socijalnih odnosa – (znači da) socijalne veze sve manje nužno moraju imati prostornu dimenziju, pa se kroz uticaj suvremene tehnologije, društvo u užem, ali i u širem smislu sve više doživljava u simboličkom a ne stvarnom, fizičkom prostornom smislu.” (Čaldarović, 2011, 15)

Kako vidimo, primat preuzima virtualni prostor kao “mjesto” konstitucije društvene komunikacije. ICT infrastruktura održava i razvija takav poredak stvari, a ujedno je i baza kompresije vremensko-prostornih dimenzija komunikacije u doba globalizacije. Nadalje, na aprostornost se nadovezuje srodna problematika tjelesnog prisustva, kojom se bavimo preko analize izmještenosti publike u teatru u slučaju 1. i 2. Iako

se prvenstveno bavimo analizom promjena iz perspektive gledalaca, s obzirom na situaciju odsutne publike na licu mjesta u *lockdownu*, pretpostavimo da igranje u praznoj pozorišnoj dvorani glumcima nije bilo posebno motivirajuće. Osnov za svoju pretpostavku nalazimo u estetičkoj literaturi i kod autora koji smatraju da “predstava nastaje kao rezultat interakcije glumaca i gledalaca” (Fischer Lichte, 2009, 29). Izostanak jednog od međuovisnih sudionika znači i nemogućnost sinergije. Teorijski uvidi nalaze svoju potvrdu i na terenu.

Gledaoci koji su pratili *live streaming* iznose apatična iskustva, opisujući praćenje virtualne predstave izazovom u smislu održavanja pažnje pred ekranom, te smatrajući ih neubjedljivom supstitucijom atmosfere teatra uživo. Pomenuta atmosfera teatra, njegove ambijentalnosti i akustičnosti namjenski konstruiranog prostora pozorišne dvorane doživljava se kao mjesto u kojem stanuje kultura i umjetnost. S druge strane, doživljaji formata *online* predstave tumače se kroz opise tupog i emocionalno nestimulativnog.

Mogući uzrok ovakvog dojma leži u praćenju radnje dominantno na kognitivnom i vizuelnom nivou, dok afektivni input izostaje dejstvom tehnološkog posredovanja. Dimenzija tjelesnog za estetički doživljaj umjetničkog djela u ovom slučaju pokazuje se odlučujućim faktorom. Kako primjećuje Fischer Lichte (2009),

“aktivnost gledalaca ne shvaća se samo kao djelatnost fantazije, moć uobrazilje (...) nego kao tjelesni proces. Taj proces se pokreće sudjelovanjem u predstavi, i to opažanjem koje ne izvršavaju samo oko i uho, nego ga sinestetično izvršava ‘tjelesni osjećaj’, cijelo tijelo” (Ibid, 34).

Zapravo, to je ona sfera naše tjelesnosti koja podrazumijeva čulnu spoznaju, u njenim dimenzijama koje nedostaju dvodimenzionalnoj verziji iskustva.

Vratimo se dubljem značaju ranije pomenutog pojma *živosti*, kako se u teorijskim doprinosima označava simbiotski odnos nužnih elemenata

teatra, a u dojmovima gledalaca kroz njen nedostatak opisuje virtualno iskustvo gledanja predstava. U živosti se sjedinjuju svi preduvjeti teatarskog izvođenja uživo; komponenta tjelesnog prisustva, uprostorenosti i najvažnije ljudske opipljive interakcije. Označiti izvođenje ili dojmove o atmosferi u pozorištu živim podrazumijeva čitavu komunikacijsku mrežu razmjene emocija, koja se lakše osjeti nego definira. “Ako izvedba ne omogućuje komunikaciju osjećanja umjetnika prema publici, onda ta izvedba jednostavno nije umjetnost” (Stern, 2014, 129).

5.0 Zaključna razmatranja

Sociološka objašnjenja širih društvenih tendencija savremenog doba, uvjetovanih tehnološkim napretkom, nalaze svoju primjenu i u odabranoj kulturnoj sferi u kojoj smo se posebno posvetili fenomenu virtualizacije, aprostornosti i s tim u vezi tjelesnosti. Zaključno, bitno je istaći da su fenomeni koje smo ovdje istraživali u doba socijalnog distanciranja predmet interesovanja različitih disciplina i studija na koje smo se referirali u nastojanju da objasnimo kako se one reflektiraju na performativne umjetnosti, teatar napose.

Kontekst u koji smo ovo pitanje doveli tiče se istovremenog dejstva dvije krize, jedne uzrokovane pandemijom kao jedinstvenim historijskim momentom i presjekom kontinuiranih društvenih promjena u vezi sa razvojem informacijsko-komunikacijske tehnologije, što se uzima kao primarni uzrok druge krize, krize zbiljskog. U novom značenju koje smo dali sintagmi *socijalno distanciranje* naglasili smo društvene posljedice otuđenja ne samo u datom momentu već smo važenje argumenta proširili i na pitanje umjetnosti kao virtualne komunikacije, pritom posmatrajući teatarski događaj kao komunikacijski čin između pozorišnih glavnih aktera; gledalaca i glumaca. Presjek je to koji otvara sve slojeve i moduse komunikacijske razmjene i dopušta da se komparativnim metodom i studijom slučaja testiraju teorijske pozadinske pretpostavke o dehumanizaciji i medijskom posredovanju kritičnom za

izvorni estetski doživljaj. Osnovni zaključak našeg istraživanja je ovaj – “tjelesni kontakt određujući je čimbenik stvarnosti” (Argyle, Shields, 2001, 100), razmatrano iz perspektive publike klasičnog teatra koju smo ovdje uzeli kao uzorak, reprezentativan i za druge performativne umjetnosti. Iako se, čim su se za to stvorile prilike, ovaj oblik teatra vratio na početne postavke preferirajući zbiljsko živo iskustvo interakcije s publikom, prinuda promjene načina rada prodrmla je njegove nosive klasične stubove. *Real-time* virtualne izvedbe predstave, kao ujedno i pozorišni i novomedijski događaj, autentičan su hibridni produkt digitalne kulture. Gledano ovako, pitanje u kojoj mjeri će zaživjeti i da li predstavlja budućnost u pogledu originalne forme koja usavršava metode interakcije s publikom, ostaje da se vidi. Izbjegavajući poziciju arbitra koji donosi konačni sud o prevagi argumentacije u prilog ovog ili onog tipa iskustva, ostavljam teme otvorenim za dalje promišljanje.

BIBLIOGRAFIJA

1. Argyle, K. & Shields, R. (2001): Postoji li tijelo u Mreži (Is There a Body in the Net?). In: Shields, R. (ed.) (2001): Kulture interneta – virtualni prostori, stvarne povijesti i živaća tijela (Cultures of the Internet: Virtual Spaces, Real Histories, Living Bodies). Zagreb: Jesenski i Turk.
2. Appadurai, A. (2011): Kultura i globalizacija (Modernity at Large). Beograd: Biblioteka XX vek.
3. Čaldarović, O. (2011): Urbano društvo na početku 21. stoljeća (Urban Society at the Beginning of the 21st Century). Zagreb: Jesenski i Turk.
4. Eagleton, T. (2014): Ideja kulture (The Idea of Culture). Zagreb: Jesenski i Turk.
5. Hobsbawm, E. J. (2014): Kraj kulture: kultura i društvo u XX veku (Fractured Times). Beograd: Arhipelag.
6. Fischer-Lichte, E. (2009): Estetika performativne umjetnosti (The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics). Sarajevo: Šahinpašić.
7. Focht, I. (1984): Uvod u estetiku (Introduction to Aesthetics). Sarajevo: Svjetlost.
8. Gadamer, H. G. (2003): Ogleđi o filozofiji umjetnosti. Zagreb: AGM.
9. Hol, S. (2013): Mediji i moć (Media and Power). Loznica: Karpos.
10. Manovich, L. (2001): The Language of New Media. Cambridge: MIT Press.
11. McLuhan, M. (2008): Razumijevanje medija: mediji kao čovjekovi proizvođači (Understanding Media). Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.
12. Steger, M. B. (2007): Globalizacija (Globalisation). Sarajevo: Šahinpašić.
13. Stern, T. (2014): Philosophy and Theatre: An Introduction. New York: Routledge.