

Performans

¹ Marcus, 1993.

² Goffman, 1971: 28.

Minuta po začetku nastopa je in svojih čustev ne razkazuje preveč odkrito: vsi njeni notranji organi ovijajo njeno telo kot ostudna nova koža. Kri pronica skozi pore; vseposod nastajajo rdeči madeži, ki ustvarjajo znake, katerih pomena ni mogoče razbrati.

Z razporejanjem zbirke bluesovskih in soulouskih manirizmov izvaja performans, ki v določenih trenutkih – in slišite jih lahko, kako prihajajo, – preneha biti kakršen koli performans. Sredstva navideznosti proizvajajo realno, realno pa je strašno, vendar tako živo, da se ne bi mogli obrniti stran, da bi rešili življenje sebi ali pevki. To ni šala: obstaja trenutek v zadnjem refrenu izvedbe, ko gre glas Joplinove ... nekam drugam, in preprosto ni verjetno, da se glasba potem konča s fanfarami, ki jim ljudje lahko ploskajo. Kako se je urnila?

Greil Marcus o izvedbi »Ball and Chain« Janis Joplin na mednarodnem pop festivalu leta 1967 v Montereyu.¹

Na enem koncu lahko ugotovimo, da utegne performerja povsem prevzeti njegova lastna igra; iskreno je lahko prepričan, da je utis resničnosti, ki jo uprizarja, prava resničnost. Ko je tudi njegovo občinstvo na enak način prepričano o showu, ki ga uprizarja – in zdi se, da je to značilen primer –, potem bo, usaj za trenutek, samo sociolog ali družbeno deprivilegirani nekoliko podvomil o »resničnosti« predstavljenega.

Erving Goffman²

V tej knjigi ne dokazujem le, da pri poslušanju popularne godbe poslušamo performans, pač pa tudi da je »poslušanje« samo performans: da bi razumeli, kako delujejo glasbeni užitek, pomen in vrednotenje, moramo razumeti, kako kot poslušalci uprizarjamo godbo sami zase. V tem poglavju želim podrobneje proučiti, kako deluje pop performans. Ena od težav pri tem

je, kaj mislimo s »performansom«, še posebej zdaj, ko je »performativ« znan izraz v literarnokritičnem slovarju. Poudarim naj torej, da me manj kot teorije teksta zanimajo teorije konteksta, manj performans kot način, kako se tekst uprizarja, »potrjuje« ali se naredi »nenavadnega«, kot performans v pomenu izkustva (ali sklopa izkustev) družabnosti (vedno se mi je zdelo ironično, da je bil akademski učinek razglabljanj Jacquesa Derridaja o tem, kaj pomeni obravnavati besedilo kot dogodek, sistematično proučevanje dogodkov kot tekstov).³

Podobno sem prepričan, da se imajo postmodernistični teoretiki (ki se prav tako precej ukvarjajo z vprašanji performansa) več naučiti od študija popularne godbe, kot se lahko popularnogodbeni teoretiki naučijo od postmodernizma. Nick Kaye, na primer, sklene najbolj sistematičen pregled »postmodernizma« v plesu in gledališču tako, da omahovanje poistoveti termin z »nestanovitnim 'dogodkom', katerega povzročitelj je spraševanje, ki meče močno senco dvoma celo samo nase«. Vendar pa njegova neusmiljena pozornost do institucionalno definirane avantgarde kaže na to, da se sam nikoli ne ustavi, da bi premislil, do katere mere sta bila tovrstna nestanovitnost in spraševanje vedno vidik popularnega performansa – nekaj, kar ima v enaki meri opraviti z družbeno bazo dogodka kot z namerami ali načeli performerjev.⁴

Moje stališče je, skratka, da se moramo, preden poskušamo razumeti performans kot način dela s tekstom, najprej prepričati, ali razumemo, v čem je performans drugačen, kako je »netekstualen«. Kaj neko stvar sploh naredi za »performans«? Kateri so njegovi eksistencialni pogoji? V kakšnem razmerju je »performans kot igranje« do »performansa kot igranja vloge«? V čem je razlika med performansom na odru in performansom zunaj odra? Takšna vprašanja so bistvena za katero koli razpravo o performansu v popularni kulturi, kjer je najzanimivejši pojav prav premikajoča se meja med »uprizorjenim« in vsakdanjim.⁵

Če za hip ostanemo pri visoki kulturni teoriji, kaj bi potem pomenilo obravnavati popularne glasbenike kot performerje? Noël Carroll je učinkovito pokazal, da lahko pojem umetniškega performansa, kakor se je razvil v šestdesetih letih dvajsetega stoletja, najbolje razumemo kot prepletanje dveh precej različnih praks in estetik.⁶ Po eni strani je izraz opisoval upodablja-joče umetnike, ki so uporabljali svoja telesa, sami sebe, kot gradivo svoje umetnosti. V okviru umetnostne teorije je bilo tisto, kar je bilo v tem primeru pomembno, *medij*: umetnost je postala nekaj živečega, gibajočega se in po svoji naravi spremenljivega. Delo in umetnik oziroma umetnica sta bila »za vedno« ena in ista stvar, prostor umetnosti pa se je redefiniral kot trenutek, obdobje ali *dogodek*: delo se je torej končalo, ko je bila umetnikova ali umetničina predstava pri koncu. To je bil kljub temu še vedno učinkovit proces *objektivacije*, ki je objektiviral samega umetnika ali umetnico, katere(-ga) lastno bitje (njegovo ali njeno postavo, videz, »hotena« dejanja) so omejevale formalne zahteve dela. Vznemirjajoče vprašanje je postalo: Kje je »subjekt«?

Po drugi strani je umetniški performans opisoval odrske umetnike (igralce, plesalce), ki so zdaj razumeli sami sebe in svoja telesa kot objekte ali prizorišča pripovedi in čustev. Takšni performerji niso več »naturalistično odigrali« (ali zaigrali) besedila gledališke predstave oziroma določene koreografije, pač pa so se učinkovito *subjektivirali*: implikacija njihovega dela (ki je bilo odvisno, kakor bomo videli, od stopnje zarote z občinstvom) je bila, da so dogajanje na odru določali le narava, oblika, tehnika, telo in volja samih performerjev – to pa je med drugim

³ V nasprotju s teorijami »tekstualnega« in »kontekstualnega« performansa glej zelo koristno »Approaches to 'Performance'« Grahama F. Thompsona, 1985: 81.

⁴ Kaye, 1994: 144.

⁵ Glej Thompson, 1985: 88. Očitno veliko dolgujem tudi temu, kar sledi delu Ervinga Goffmana – za vzorčno študijo glej njegovo predavanje »The Lecture« v: *Forms of Talk*, 1981.

⁶ Carroll, 1986.

⁷ Kakor je odlično formuliral Erving Goffman: »Ves svet seveda ni oder, toda ključnih področij, kjer to ni, ni preprosto označiti.« Goffman, 1971: 77–78.

⁸ John Kassin na primer trdi, da je zadrega (oziroma izogibanje zadregi) postala bistvena za javno obnašanje v ameriškem mestu devetnajstega stoletja, in pripisuje vzrok nestanovitnemu kontekstu časti, sramote in ugleda. Glej: Kassin, 1990: 114–115.

pomenilo nov poudarek na procesu sestavljanja in razstavljanja vloge. Takšen performans je vključeval dialektiko medsebojne povezanosti in nepovezanosti.

Če sestavimo ti dve liniji razvoja – objektivacijo umetnika kot medija umetnosti in subjektivacijo umetnika kot prizorišča pripovedi –, postane jasno, zakaj je umetniški performans podvomil o vrsti binarnih opozicij, ki jih vzpostavljajo ali predpostavljajo akademske umetnosti (ne pa, mislim, popularne umetnosti): subjekt/objekt, razum/telo, znotraj/zunaj. K tem distinkcijam se bom

kmalu vrnil v okviru popularne godbe, najprej pa želim opozoriti na dve splošnejši vprašanji, ki izhajata iz takšnega pojmovanja umetniškega performansa.

Izraz »performans« najprej opredeljuje družbeni – ali komunikacijski – proces. Zahteva občinstvo in je v tem smislu odvisen od interpretacije; pri njem gre za pomene. Povedano drugače: umetniški performans je oblika retorike, retorike gest, v kateri telesni gibi in kretnje (vključno z rabo glasu) na splošno prevladujejo nad drugimi oblikami komunikacijskih znakov, na primer nad jezikom in ikonografijo. Takšna raba telesa (ki je očitno bistvena za to, kar na tem mestu razumemo kot umetniški performans) je odvisna od zmožnosti občinstva, da razume telo hkrati kot objekt (erotični objekt, privlačni objekt, odvraten objekt, družbeni objekt) in subjekt, torej kot voljni in izoblikovani objekt, objekt s pomenom. Retorično je potemtakem umetniški performans prejšnji način poziranja kot igranja: zmožnost občinstva, da poveže te telesne gibe z drugimi, jemlje za samoumevno (v tem pogledu, pa tudi v drugih, je Madonna med pop izvajalci najbolj samozavedajoče se »umetniška«, vendar nikakor edina performerka v popu).

Iz tega izhaja moj drugi glavni poudarek: performer oziroma performerka je odvisna od občinstva, ki lahko interpretira njegovo oziroma njeno delo *skozi svoje lastno izkustvo performansa*, svoje lastno razumevanje zapeljevanja in poze, gest in govornice telesa. Odvisen oziroma odvisna je od občinstva, ki razume – pa kakorkoli »instinktivno« že (brez teoretiziranja) – konstantni dialog med notranjim in zunanjim, ki ga projicira gibajoče se telo. Umetniški performans potrebuje občinstvo performerjev, da bi funkcioniral; odvisen je od vsakdanjega performansa.⁷

Iz družbenozgodovinske perspektive bi bilo nedvomno primerno opozoriti na čedalje večji pomen, ki ga ima performans v vsakdanjem življenju kot učinek urbanizacije in zatona intimnosti (čedalje več stikov imamo z ljudmi, ki jih ne poznamo), kot učinek industrijskega kapitalizma (svoje identitete ne izpeljujemo več iz proizvodnega dela), kot učinek blagovnega fetišizma (naša poraba je zdaj stvar domišljije in ne potrebe).⁸ Toda kakršna koli je že materialna podlaga za sodobni performans, je očitno kulturno zasnovana. Zahodni umetniški performans je razumljiv le v okviru zahodnih konvencij uprizarjanja – konvencij, ki se prav toliko kot doma in na cesti oblikujejo v gledališču in galeriji.

To tudi pomeni, da v umetniškem performansu »telo v komunikaciji« obvladuje napetost, ki ni le subjektivna in objektivna (vprašanje umetnosti), temveč tudi zasebna in javna (vprašanje vsakdanjika). V našem izkustvu (ali domišljiji) naših lastnih teles to pomeni, da vedno obstaja vrzel med tem, kar mislimo (telo, vodeno od zunaj), in tem, kar preberemo (telo, interpretirano od zunaj). Ta vrzel je nenehen izvor strahu, vendar ne toliko pred tem, da je telo samo zunaj našega nadzora, temveč da je zunaj nadzora njegov pomen. V večini javnih performansov je telo pravzaprav izpostavljeno nekakšnemu zunanjemu nadzoru, motivaciji, zagotovljeni s strani partiture ali scenarija oziroma rutiniranega družbenega položaja, ki delujejo kot varno-

⁹ Glej odlično študijo Sally Banes o tem obdobju, *Greenwich Village 1963: Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*. Banes, 1993.

stna mreža za performerja, prav tako pa tudi za občinstvo. To varnostno mrežo performer opusti in zato lahko sklepamo, da je bistvo umetniškega performansa zadrega, nenehen občutek neprimernega. Medtem ko je v konvencionalnem gledališču nekdo v zadregi le, kadar kdo pozabi svoje besedilo ali se nenadoma »znajde zunaj svoje vloge«, je v umetniškem performansu na robu zadrege ves čas, saj performer predvsem ni »v vlogi« (živčna napetost med občinstvom na »performansu« v nasprotju z »izvedbo gledališke predstave« je očitna).

Do zdaj sem opisoval »umetniški« performans, nekaj, kar je po eni strani omejeno na galerije, po drugi strani pa na gledališče. Vendar ima sam performans svojo zgodovino tudi v prostorih nizke kulture in prepričan sem, da so performansi v popularnih prostorih in žanrih (v *music hallu* in *vaudevillu*, popevki in komediji) veliko bolj sorodni umetniškemu performansu kot »pravi« umetnosti ali gledališču. Medtem ko so se performerji v šestdesetih letih dvajsetega stoletja ukvarjali s takšnimi popularnimi oblikami, kot so *stand-up* komedija in burleska, roko-borba in cirkus, to ni bil le postmodernistični zlom pregrad med visoko in nizko umetnostjo, ampak se je to zgodilo tudi zato, ker so se lahko od njih tudi kaj naučili.⁹

Dva vidika te potrebe zahtevata nadaljnjo razpravo. Prvič, pri opisovanju nečesa kot »živega« performansa usmerjamo pozornost na položaj, v katerem sta razmišljanje in početje simultana: gledamo premišljeno delovanje, v katerem je volja tista, ki je tako rekoč aktivna. Drugače rečeno: *vsak živi* performans vključuje tako spontano akcijo kot tudi igranje vloge. To je dovolj očitno v živi godbi, ki mora vključevati *kombinacijo* improvizacije in sledenja notam, pri čemer so skrajni robovi dobro uigrani orkestri (v katerih mora vsak glasbenik še vedno pazljivo zadeti vsak ton) in solistična invencija svobodne oblike (ki mora narediti gesto proti glasbenim pričakovanjem, celo tako, da se jim posmehuje). Zanimiva primerjava je na tem mestu primerjava s športom, kjer utegnejo nastopajoči čutiti največji nadzor, največjo svobodo, ravno ko igrajo tehnično najbolj pravilno.

Športni primer nas tudi opominja, da je eden ponavljajočih se užitkov popularne kulture težavno ali spektakularno dejanje, katerega drama je prav v njegovi živosti, v občutku tveganja, nevarnosti, zmagoslavja in virtuoznosti, ki izhaja iz nje: videti moramo stvari, za katere vemo, da morajo biti žive (četudi – tako kot v primeru showa Jamesa Browna – vemo, da morajo biti natančno načrtovane in natrenirane, če naj bi delovale. Kajti vedno morajo delovati in sicer *na natančno enak način*). Kar tukaj cenimo, ni (tako kot v visoki kulturi) opazovanje nečesa edinstvenega, temveč opazovanje nečesa težavnega, nečesa, kar *zahteva delo*. Popularno občinstvo niti malo ne želi, da bi bila produkcijska sredstva prikrita, pač pa želi videti, v kolikšni meri so prisotna v njegovi zabavi. Performans kot delo je neizogiben del popularne estetike.

Druga stvar, ki jo želim poudariti v zvezi s popularnim performansom, zadeva »uokvirjenje«. Performans nemara res dobi smisel le v vsakdanjem življenju, vendar »javni performans« opisuje tudi nekaj, kar je razmejeno od vsakdanjika, nekaj, kjer vsakdanjik, ko nastane, deluje kot šala, kot vsiljivec (če obrnemo argumentacijo, to pomeni tudi naslednje: ko se izkaže, da je bil vsakdanjik performans, da ga je iskalec prikazal stvarno, se izkaže za šok: »Nasmejte se, prosim! Ste na *skriti kameri!*«). Javno »uokvirjanje« skratka vključuje uporabo vrste žanrskih pravil, o katerih sem že razpravljal, pravil, ki določajo, kako naj se obnašata tako performer kot občinstvo (pravila, ki jih vidimo na delu celo v najbolj družinskih izmed domačih videov).

Kakor je pokazal antropolog Richard Bauman, iz tega sledi, da ne obstaja nujno jasna distinkcija glede ločevanja med »uprizorjenim« in vsakdanjim. Bistveno vprašanje je prej, kako je delovanje »uprizorjeno« v vsakdanjiku. Tako lahko govorjenje samo po sebi pomeni perfor-

¹⁰ Glej Bauman, 1975.

¹¹ To ga razlikuje od literarnega besedila. Nemara drži, kakor razpravljam v 12. poglavju, da tudi knjige začnejo obstajati šele med branjem, vendar jih lahko proučujemo – in tudi jih –, kakor da bi bile vedno tako rekoč že vnaprej strukturirane.

¹² Beiswanger, 1973: 8.

mans (kar opisuje oboje, dejanje in dogodek), s tem ko se obda z »interpretativnim okvirjem«, takšnim, da poslušalci tega, kar je izrečeno, ne obravnavajo več kot del običajnega pogovora. V vsakdanjih okoliščinah je najbolj očiten primer tega bržkone vic: pripovedovanje vicev je gotovo performans, celo če se pojavlja v vsakdanjem pogovoru (ali v drugi vrsti performansa, denimo med predavanjem) – od tod trditve ljudi, da »ne znajo pripovedovati vicev«. Kaj vključuje takšno »pripovedovanje«?¹⁰

Razmerje med pogovornim in uprizoritvenim je kompleksno in torej ne vključuje le določene rabe jezika, temveč tudi zahtevo, da je jezik v takšni rabi kompetenten, ter predpostavko, da je tako kompetentno – ali vsaj zmožno prepoznati posameznikove govorne sposobnosti – tudi posameznikovo občinstvo. V nasprotju z navadnim pogovorom je torej performans lahko dober ali slab; izpostavljen je oceni. Sledi nekakšnemu formalnemu pravilu in antropologovo vprašanje postane, kako je takšen performans zakodiran. Kako vemo, da je performans? Da se je začel? Da se je končal?

Odgovori se očitno nanašajo na žanrska pravila, o katerih sem razpravljal v 4. poglavju, vendar Bauman opozori na tri stvari, ki so pri tem pomembne. Najprej opaza, da utegne performans v antropoloških okvirih načeloma variirati med povsem »novim« (spontana invencija) in povsem fiksnim (tradicionalni verski obred). V praksi pa so, kakor sem že pokazal, skoraj vsi performansi nekje med tema dvema ekstremoma. Baumanova poanta je, da si lahko občinstvo o njih prav zaradi tega *ustvarja sodbo* – z ocenjevanjem, kaj je na tem performansu originalnega, osebnega, v nasprotju s konvencijami oblike performansa na splošno. To je seveda eden od problemov »izvirnega« umetniškega performansa: nihče ne ve, kako naj bi razločili, ali je dober ali ne. Vendar tukaj ne gre le za problem občinstva. Uspeh, ki ga ima performans v očeh performerja, lahko konec koncev merimo le z odzivom občinstva (to ga dela za performans, nekakšna retorika). Vic, kateremu se nihče ne nasmeji, pesem, na katero se nihče ne odzove, je po definiciji slab performans.

Iz tega izhaja druga Baumanova poanta: performans je »pojavaljajoča se struktura«; obstajati začne le med uprizarjanjem.¹¹ Kakor trdi teoretik plesa George Beiswanger, je uprizarjanje »vrsta aktivnosti, lastna ustvarjanju umetnosti, v kateri sta početje in mišljenje uvrščena tako, da mišljenju uspeva razviti to, kar naj bi bilo početje, početje pa oskrbuje mišljenje z očitno navzočnostjo. Kar je domišljeno, je natančno to, kar je narejeno, domišljeni ples in izplesana misel sta eno in isto ... Plesi so dogodki, ki jih rojeva uprizarjanje.«¹²

Nazadnje pa Bauman enako kot Beiswanger pokaže, da je performans »stopnjevanje«, ki vključuje povečano »intenziteto« komunikacije: ustvarja sam komunikacijski proces, rabo jezika in gest, žarišče pozornosti. In medtem ko za performerje to pomeni prestiž (za dober performans, za talent), za ocenjujoče občinstvo poleg tega pomeni povečan občutek *nadzora* nad navadnim tokom komunikacije: v tej zvezi je performans način odmikanja od vsebine in upoštevanje oblike. Tako se poslušalci popa vedno zavedajo napetosti med naznačeno (vsebina: pevec v pesmi) in dejansko zgodbo (forma: pevec na odru), medtem ko pop izvajalci to napetost uporabljajo predvsem zato, da bi omajali pojma vsebine in forme. Björkina pesem »There's More To Life Than This« z njenega sijajnega albuma *Debut* je bila na primer »posneta v živo na stranišču Milk Bara«. Dramatičnost njene izvedbe, njen občutek neposrednosti (»skrivnostni« trenutek pesmi, ki se je iztrgala iz večera javnega prikazovanja) pa je pomembnejši za naš poslušalski užitek kot opravičilo zanj – dozdevno naivna pesem s kraja dogajanja o neopaznem odhodu z zabave. Podoba, ki ostane v spominu, ni podoba iz pesmi (»lahko bi odšla dol, v

pristanišče, in skakala med barkami«), temveč podoba načina, kako je bila odpeta: Björk, ki se skriva v kopalnici.¹³

Mogoče je torej, da smo v tem samozavedajočem se poi-gravanju z glasbenim »dogodkom« ponazorili popularno in ne postmoderno. Medtem ko pravila nastopanja oziroma izvajanja tako v visokih kot ljudskih kulturah težijo k naturalizaciji (tako da se vsakdo skrbno izogiba opazki, kako zelo svojski dogodek je klasičen koncert ali festival folk godbe), so pravila v popularnih performansih vedno na površini performansa samega.¹⁴ Zato Peter Bailey genialno dokazuje, da je bil osrednji uprizoritveni izraz *music halla* poznega devetnajstega stoletja vrsta *pretkanosti*, *zarota* med performerjem in (impliciranim) občinstvom, med občinstvom in (impliciranim) performerjem, zarota, ki je bila hkrati vključujoča in izključujoča, skrb zbujujoča in pomirjajoča.¹⁵

Baileyjevega ključna poanta je, da so najboljši performerji v *music hallih* ustvarili svoja lastna občinstva, svoje lastne zarotnike, s tem ko so uporabljali način naslavljanja, ki je obenem laskal socialni kompetenci občinstva in priznaval njegovo socialno opreznost, njegov občutek, da bi lahko *šlo kaj narobe* – občutek, kako je igral skoraj vsak komik. (Bailey opozarja na standardno uporabo tarče v množici, nekoga, ki je lahko predstavljal socialno nekompetenco.) Natančneje (in zato je pretkanost specifična za *music hall* – druge oblike popularnega performansa uporabljajo druge oblike zarote), komiki *music halla* so lahko nastopali v prepričanju, da je občinstvo razumelo, kar *ni* bilo izrečeno. Lahko so sistematično uporabljali tako zbadljivost kot parodiranje z odklonom od norme, navadno pa oboje, saj se je »spodobno« angleščino govorilo na način, ki se je posmehoval njenim konvencijam v samem dejanju uporabe teh konvencij (s čimer se spet približamo ideji »postmodernega« performansa).¹⁶

Za popularno godbo pa je najpomembnejši lingvistični vir konvencij uprizarjanja nedvomno »jezno govorjenje«, »govorno vedenje« afroameriških in afrokaribskih skupnosti, ki ga je opisal Roger D. Abrahams in v katerem ni (tako kot v evropskih in evropsko-ameriških kulturah) jasne distinkcije med »performansom dramskega tipa« in »drugimi tipi interakcijskega vedenja«. Pač pa sta vsakdanje izražanje in konverzacija *nenehno* uokvirjena kot performans, ko se jezik, ki je v rabi, formalizira in govori »prodrejo vanj«, ulica sama pa postane prizorišče »nenehne samodramatizacije«, »vsakogaršnje razvedrilo na račun drugih«. Abrahams opaža, da takšno »nastopanje s stiliziranjem« vključuje rabo telesa, pa tudi verbalno govorico: »stilizirati pomeni opozoriti na formalne in formulaične poteze« tega, kar nekdo izjavi, in tega, v kakšnem položaju to izjavlja (doma ali v javnosti, kot moški ali ženska, občinstvu moških ali žensk in tako dalje).¹⁷

¹³ Björk, »There's More To Life Than This«, 1993.

¹⁴ Anne Lederman prepričljivo dokazuje, da lahko folk godci zaradi rabe »namerno dramatične, uprizorjene predstavitve« glasbe na turneji ali v snemalnem studiu predpostavljajo, da so njihovi »navadni« (čeprav v enaki meri s pravili omejeni) nastopi v »neformalnih« okoljih ali v njihovih lastnih skupnostih nekaj naravnega. Glej: Lederman, 1993. Charles Keil prihaja do podobnega sklepa glede pravil izvedbe pri polka ansamblih v: Keil, 1985.

¹⁵ Bailey, 1994.

¹⁶ Bailey povezuje rabo lingvističnega humorja v *music hallu* z discipliniranjem jezika delavskega razreda v devetnajstem stoletju na splošno (v tovarni, uradu in šoli), zlasti pa s pravnim urejanjem govornice *music halla*.

¹⁷ V uličnem pogovoru Abrahams ločuje vsakdanje *omalovaževanje* od »agresivnega, duhovitega nastopaškega jezika« *označevanja*. Pri označevanju lahko ločujemo med *pametnim govorjenjem* in *nakladanjem* (neresnim tekmovalnim govorjenjem, ki se mu vsakdo pridruži). Pametno govorjenje (ki ga lahko naprej razdelimo na »odkrito agresivno« zavezovanje jezika in »odkrito agresivno« pretvarjanje) »izhaja iz konteksta pogovora, četudi ga ocenjujemo v izvedbenih (stilističnih) okvirih.« Nakladanje (ki ga lahko naprej razdelimo na »neusmerjeno« *igranje* in »usmerjeno« *ustvarjanje vtisa*) je »interakcija nastopa, vendar zgrajena na modelu pogovornega skakanja sem ter tja.« Nadalje lahko tej sliki dodamo variaciji govornice žensk, *ostro govorjenje* in *sladko govorjenje*. Glej Roger D. Abrahams, 1976: 46 (slika 1), za osrednji argument na tem mestu pa str. 5–89. Zora Neal Hurston, ki je že zdavnaj opazila, da »drama« definira »črnsko ekspresivno sebstvo«, je hojo črnskih fantov in deklet po ulici drugega mimo drugega opisala kot »majhne predstave pohajkujočih igralcev«. Glej: Neal Hurston, 1934: 39.

¹⁸ Za nadaljnjo razpravo na to temo glede privlačnosti minstrelov v devetnajstem stoletju glej: Lott, 1993.

¹⁹ Za razlago tega procesa glej: Donald Horton, 1957.

²⁰ V zvezi s tem zaključkom glej: Mark W. Booth, 1981: 11. poglavje.

²¹ Alfred Schutz meni, da se vsa glasbena izkustva, kakor koli »posredovana« in ne glede na razlike v »intenziteti, intimnosti in anonimnosti«, nanašajo na »živo sedanost«, ki je nastopajočim in poslušalcem skupna, ko se znajdejo v razmerjih iz oči v oči. Schutz, 1964: 174.

Kot naprej opozarja Abrahams, črnski sleng (pogosto napačno razumljen, kadar je prenešen v govor belcev) sistematično opisuje performans kot kolektiven proces – »delati svojo stvar« (*do your own thing*) pomeni soudeležiti se skupinske drame; »štekati« (*dig it*) ne pomeni razumeti, prodreti pod površje, temveč postati vpleten, vstopiti. In ta vsakdanja izkušnja slengovskega performansa je tista, zaradi katere je afroameriška kultura tako zelo pomembna kot vir popularne ekspertize nastopanja, popularnega sloga nastopanja.¹⁸

V devetem poglavju sem trdil, da je pomen popa v pomenu pop zvezd, izvajalcev s telesi in osebnostmi; za uživanje v popu je bistveno uživanje v glasu, zvoku kot telesu, zvoku kot osebnosti. Osrednja pop gesta, odpeti ton, počiva na isti napetosti med

notranjim in zunanjim kot umetniški performans: glas uporablja kot najbolj samoumevno indikacijo osebnosti – kot poroka za koherentnost subjekta. Glas pa uporablja tudi kot nekaj umetnega, kot nekaj, kar je stvar poze, pri čemer je njegov zvok določen z glasbo. Zato zvezdniški glas (in seveda zvezdniško telo) delujeta kot oznaka subjektivnosti in objektivnosti, svobode in omejitve, nadzora in odsotnosti nadzora. Tehnologija, električno snemanje, pa je povečala ta učinek, s tem ko je vokalno izvedbo naredila intimnejšo, bolj samorazodevajočo in (tehnološko) trdnejšo. Avtentičnost ali »iskrenost« glasu postane ponavljajoče se vprašanje popa: Ona to resnično *misli*?

Tukaj pa je treba dodati še nekaj. V galerijskem svetu je bil eden pomembnih razlogov za začetek umetniškega performansa njegova nestalnost: performer se je norčeval iz ideologije transcendence in izkoriščanja umetnosti kot lastnine (čeprav so posnetki performansov seveda kmalu prišli v prodajo). V pop svetu je snemanje naredilo izvedbo za lastnino že na samem začetku (in kar se je v studiu zgodilo leta 1935, na odru pa leta 1965, se zdaj prodaja kot jazz ali rockovska »klasika«). Toda najpomembnejši »permanentni« element kulture pop godbe ni dogodek, temveč zvezda. Izvedba je vedno tako rekoč izvedba v zgodovini izvedb; »podoba« (tako kot stilistični »glas«) opisuje spremembo v kontinuiteti.

To sproža številna vprašanja o procesu poslušanja (ali gledanja oziroma konzumiranja) – konec koncev ne konzumiramo zvezd, temveč njihove nastope oziroma izvedbe. Če pevec glas naredi zvoke, ki so predvidoma v domeni zasebnega (osebnega, individualnega) občutja, javne (jih naredi manifestne, dostopne), potem se te javne geste konzumirajo zasebno, umeščene v naše lastne pripovedi, naše lastne izrazne zaloge.¹⁹ Če so, podobno, vse pesmi pripovedi, če delujejo kot mini-muzikali, potem so njihovi zapleti stvar interpretacije izvajalcev, ki jim prilepljajo svoje lastne zvezdniške zgodbe, *in* poslušalcev, ki se postavljamo v sliko oziroma umeščamo njihove emocije – ali izraze njihovih emocij – v naše lastne zgodbe, neposredno (v tej situaciji, v tem razmerju, zdaj) ali, bolj običajno, posredno, ko polagamo performans prek naših spominov na situacije in razmerja: nostalgijo kot človeški pogoj definira naša raba popevke.²⁰

Tako kot pevec hkrati izvaja pesem in uprizarja izvedbo pesmi, tako mi kot občinstvo hkrati poslušamo pesem in njeno izvedbo. Zame je to vsakdanji postopek: slišati godbo je videti jo izvajano, na odru, z vsemi pastmi. Plošče poslušam z vso vednostjo, da je to, kar slišim, nekaj, kar ni nikoli obstajalo, kar nikoli ne bi moglo obstajati kot »performans«, nekaj, kar se dogaja v enotnem času in prostoru; vseeno pa se dogaja *zdaj*, v enotnem času in prostoru: potemtakem je performans in slišim ga kot enega, predstavljam si izvajalce, ki ga uprizarjajo, celo ko to pomeni le didžeja, ki miksa posnetek, ali tehnika, ki pritiska na gumbе.²¹

²² V zgodnjih sedemdesetih letih dvajsetega stoletja je iz britanske folk scene nepričakovano izšla vrsta *stand-up* komikov – Billy Connoly, Mike Harding, Jasper Carrott.

Menim, da bi celo brez takšne naivnosti lahko trdili, da »akt« petja vedno kontekstualizira »akt« nastopanja oziroma izvajanja. In medtem ko je slednji tako kot katera koli druga odrska vloga zasnovan za kulisami, potem se prvi godi v javnosti: vidimo in slišimo premikanje iz vloge v vlogo. Na ta vidik performansa gledamo *kot na performans*. Način, kako pevec prevzema in odlaga vloge – »naslednja pesem je v počasnejšem ritmu« –, deluje različno v različnih žanrih, toda vse metode (ironija, gorečnost, obrtniški ponos, humor)²² opozarjajo na poznavanje dogajanja, s katerim se ponašajo pevci, na njihovo poznavanje našega poznavanja dogajanja. To je, kakor da je »kakor da« izvedbe pesmi postavljen v ospredje, da bi naturaliziral »kakor da« glasbene izvedbe. Zdi se, da izkušen izvajalec rock'n'rolla, kakršen je Bruce Springsteen, prevzame isto držo do svojih pesmi, svojega benda in svojega lastnega nastopa kot samo občinstvo. V prevzemanju našega položaja, podoživljanju naše realnosti, tako odigra svojo vlogo zvezdniške osebnosti kot *eden izmed nas*.

Tukaj pa začnejo nastajati zanimive razlike v dojemanju (ali razlagi) performansa kot umetniškega performansa. Zvezda je namreč (če uporabimo jezik industrije) tudi »izvajalec« (*»act«*); performans ni samorazkrivajoč v tolikšni meri, kakor se utegne zdeti. Ker je pop predvsem oblika pesmi, ker vključuje rabo glasu in besed, je zato tudi dramska oblika: pop pevci ne izražajo samo čustev, ampak jih tudi uprizarjajo (kakor sem dokazoval v 8. poglavju, so pop pesmi v tem pogledu bolj podobne gledališkim predstavam kot poeziji). Toda pop pevci se v dveh pogledih razlikujejo od gledaliških igralcev (čeprav so podobni filmskim zvezdam).

Predvsem so, kakor smo videli, vključeni v proces *dvojne uprizoritve*: uprizarjajo tako osebnost zvezdnikov (njihov imidž) kot tudi osebnost pesmi, vlogo, ki jo zahteva vsako besedilo. Umetnost pop zvezde pa je, da obe dejanji sočasno ohranja v igri. To je najbolj očitno v najpreprostejših pripovednih oblikah, denimo *music hallu* ali countryju, kjer nastopajoči uporabljajo vrsto tehnik (očitneje na odru kot v snemalnem studiu, čeprav jih uporabljajo tudi tam), da bi se naselili v vlogo in se izselili iz nje. Prekinitev tako postane osnovno vokalno sredstvo: večina performerja je objektivirati izrazno gesto v samem momentu njene ekspresije, postaviti narekovaje okoli nje. Pevec (na primer Elvis Presley) postane svoje lastno občinstvo: ali to v resnici pojem *jaz sam?* (V countryju z njegovim prekomernim samozavedajočim se enačenjem realizma in formalizma zasedajo osrednje mesto v tem procesu pesmi o preteklosti: pevec v svoji trenutni vlogi odgovarja naivnosti ali ambiciji svojega preteklega sebe, kakor se izraža v pesmi; izvajalec je torej hkrati pevec in nepevec, tako kot je – in to je bistveno za ideologijo countryja – preteklost hkrati sedanost in nesedanost.)

Drugi zaplet, ki nastane, ko pop pevec ali pevka uprizarja pop zvezdo, je, da je sam ali sama (v nasprotju z opernim pevcem ali pevko) – kot telo in kot oseba (še vedno drži analogija s filmsko zvezdo) tudi prizorišče želje. V nastopu, torej v igranju različnih delov pesmi, pevci nenehno kažejo svojo navzočnost, namesto da bi »pozabili, kdo so«. (To je morda najbolj razumljivo za izvajalce, ki so najbolj nedostopni – na primer Whitney Houston.) Petje kot organizacija vokalnih gest pomeni uprizarjanje protagonista v pesmi (primernih emocij za to vlogo), uprizarjanje vloge zvezde (gibanja, ki se drži imidža) in podajanje določenega namiga o realni materialni eksistenci – fizično telo, ki proizvaja fizičen zvok, znoj, ki je rezultat resničnega dela, telesnost, ki *preplavlja* formalne omejitve nastopa.

To sproža vprašanja o seksualnosti ali erotičnosti nastopa, ter razmerja nastopa do obsedenosti (zakaj se občinstvo oblači tako kot zvezde?), čeprav je zagata, ki me začenja skrbeti najprej (zagata, ki jo sprožajo tudi performerji), naslednja: kaj pomeni ustvarjanje spektakla iz samega sebe?

²³ Celo v najbolj »spoštovanja vrednih« umetnostih performansa – klasičnem gledališču, baletu – so performerke (kot umetniške modele) v devetnajstem stoletju jemali kot nekaj sorodnega prostitutkam, medtem ko bi lahko trdili, da je bila pomembna nit performansa v nizkih umetnostih, kakršne so *vaudeville* in *music hall*, blues in jazz, nenehen, namenjen poudarek na izzaodrski *spodobnosti* performerke.

²⁴ V tem pogledu imajo odrske umetnice prednost pred ženskami z vsakdanjim problemom hoje po ulici. Glej Susan McClary, 1991, 6. poglavje. David Schiff meni, da S. McClary razprave na tem mestu ne privede dovolj daleč: »Opera je umetnost performansa, umetnost, v kateri ženske ne le 'uprizorijo' moško dramo, temveč jo v osnovi ponovno napišejo med izvedbo ... Če bi izvajalkam namenili pravično mesto v zgodovini glasbe, bi zlahka pokazali, da je Callasova uveljavljala veliko večji vpliv na potek opere v zadnjih štiridesetih letih kot kateri koli skladatelj. Mar ne bi bilo koristno, če bi feministična muzikologija prestavila žarišče s kulturnega proizvoda, nadzorovanega s strani moških, h kulturnemu procesu, osrediščenem na ženske, ter slavila ta vprašanja ženske nadvlade? To bi primerno izzvalo in obogatilo našo predstavo o glasbi.« (David Schiff, 1992, str. 35–36) Ali, kakor pravi Wayne Koestenbaum (1933: 182): »Ker so bili najuspešnejši pevci pogosto ženske in kastrati, je poudarek na izvedbi odpravil moškost opere.«

²⁵ Najbolj zabavna zbirka esejev o Madonni je *Madonnarama* Lise Frank in Paula Smitha (ur.), 1993.

²⁶ Poslušaj, npr., Dolly Parton, *Best of Dolly Parton*, 1970.

* Te pesmi, zlasti značilne za country in pop, imajo besedila, v katerih je poudarek na zgodbi.

²⁷ Poslušaj, denimo, Gracie Fields, *Stage and Screen*, brez datuma, ki vključuje koncertne posnetke njenega nastopa v Holborn Empire, 11. oktobra 1933.

V zadnjem poglavju sem trdil, da bo razpravo o glasu kot telesu vedno preganjalo vprašanje spolnosti. To velja tudi za razprave o telesu kot telesu. Preprosto rečeno (če se vrnemo k vsakdanjiku), pomeni nastopati za občinstvo kot ženska nekaj drugega kot nastopati za občinstvo kot moški – drugega tako v smislu *družbene* konotacije tega, kar ženski pomeni razkazovanje svojega telesa v javnosti, poziranje, kot tudi v smislu igre moči spolne želje.²³ Kakor pravi Susan McClary, je problem ženske, kako obdržati nadzor nad samo seboj v prostoru, na odru, ki ga nadzoruje objektivistični seksualni pogled, ki je v stoletjih patriarhalne vladavine postal konvencija. Performerka se v tem, da mora nenehno redefinirati svoj prostor nastopa, pa tudi svojo uprizoritveno pripoved, če naj zavaruje svoj položaj, neizogibno veliko bolj zaveda svojega položaja kot performer.²⁴

Junakinja McClaryjeve je v tem pogledu Laurie Anderson; najsodobnejša feministična razprava na to temo se osredotoča na Madonno.²⁵ Vendar so se izvajalke v vseh glasbenih žanrih vedno zavedale, kaj pomeni biti spektakularno ženska. Dolly Parton, na primer, kot country pevka ne igra le na moško predstavo ženskosti, vendar z *uprizarjanjem* znakov ranljivosti – glasu deklice, hihitanja, živčnega cepetanja – povzroča, da postane njihov pomen problematičen. Izjemen vokalni razpon Partonove – bolj v smislu glasnosti/jakosti kot same višine tona – v enaki meri opozarja na njeno pevsko usposobljenost kot tudi na njeno življenje ženske. Kot je za country glasbo značilno, postane njen glas – čeprav očitno fizičen zvok – (v nasprotju z njenim telesom) znak, celo zaščitni znak njenega zvezdnitva, pomen, okoli katerega so organizirani vsi drugi znaki (lasje, oprsje, obleka). Zato je pesem o odvisnosti (vsakdanjost v njenem repertoarju in pogosto tudi njeno delo), ki poskuša v večji meri razkriti čustveno stanje kot vokalni talent, izdelana tako razumljivo, izoblikovana tako jasno, da mora vsaj občinstvo Partonove razumeti čustva njenih besedil kot ironična. (Ni presenetljivo, da si je zgradila močno *camp* spremstvo).²⁶

Nasprotno je angleška zvezda *music halla* Gracie Fields, po merilih zabavne industrije negraciozna, »preprosta« ženska, sprejemala karakterne vloge dosti bolj specifično, kot je to počela Partonova. Tako kot druge zvezde *music halla* je združevala sentimentalne balade s komičnimi pripovednimi pesmimi. S parodiranjem svojega glasu (in ne svojega videza), z razkazovanjem svojega vokalnega razpona (v pomenu sloga, pa tudi višine glasu) kot nekakšne šale, se je Gracie Fields – »naša Gracie« – prikupila in postala priljubljena kot nekakšna najljubša teta ali starejša sestra. (To je med drugim pomenilo, da je Fieldsova v svojih filmih – v nasprotju s Partonovo – vedno igrala le sebe).²⁷

28 Poslušaj npr. Millie Jackson, *Live and Uncensored*, 1979.

29 Roland Barthes, 1977 [1975]: 177–178.

30 Kakor poudarja J. O. Urmsom, pa s tem ko plačamo, da bi videli nastop, tudi pričakujemo, da bo zvezda (denimo Madonna), v dobri veri, še naprej *ona sama* (ne glede na novo temo ali kostum). Glej njegov tekst »The Ethics of Musical Performance« v: Krausz, 1993.

31 Koestenbaum, 1933: 168.

32 Kar ne pomeni, da ni tisti, ki se odzove, zaradi napačne presoje v enaki zadregi kot nastopajoči.

Millie Jackson v primerjavi z njo uporablja različne konvencije soulovskega občutja in žalitvenega obreda (čeprav v manjši meri, kot bi si utegnili predstavljati), da bi vzpostavila zarotniško razmerje druge vrste s svojim občinstvom – ali vsaj z njegovim ženskim delom: govori njemu v prid ter izvablja zbadanja in neizrečeno, da se razvije pogovor, ki bi se lahko odvijal v pralnici, nato pa se dramatično vrne k realnosti svoje navzočnosti na odru, z bedom, mikrofonom, lučmi. Tako kot v primeru Gracie Fields tudi premikanje Millie Jackson od komične rutine do balad implicira, da je komedija konec koncev izmišljena vloga, balada pa resnično čustvo. Sporočilo je zaradi svoje ideološke agresije ortodoksno: vsi moški so usraneti (s smehom pove), vendar jih vseeno ljubimo (vzdihne). Njen ošabni javni nastop prepričljivo uprizori zasebno resignacijo.²⁸

Tukaj sta pomembni dve vprašanji. Prvo je *zadrega*. Nastopanje vključuje geste, ki so hkrati umetne (uprizorjene so posebej za to priložnost) in pristne (ustrezajo emocijam, ki jih opisuje, izraža ali zahteva). Celo najbolj stiliziran performer ali performerka, ki ima najbolj očitno formalne in umetne geste, izraža sebe, pri čemer v javnosti razkazuje zvoke in gibe, ki jih imamo po navadi za intimne; kar občinstvo želi videti, je po besedah Rolanda Barthesa »prepričano telo in ne pristna strast«.²⁹ Pri ustvarjanju sodbe o pevki kot občinstvo primerjamo geste z našim občutkom o tem, kakšna je v resnici, za odrom (kaj njen glas in telo v resnici počneta v tovrstni situaciji). In celo če je z njenega stališča zaradi tega še pomembnejše ohranjati jasno ločitev ali distanco med njo samo in njeno vlogo, je tisto, kar je na razpolago, vendarle neke vrste ranljivost: morda je ne bomo marali (v večini pop žanrov pa gre pri nastopu ravno za to, da bi te marali).³⁰

Pevkina težava na tem mestu je, da je ne glede na to, kako skrbno je izoblikovana zvezdniška vloga, v nastop vključeno realno telo: ni nujno ali celo zaželeno, da je petje lepo – pevci se potijo, se napeenjajo, na široko odpirajo usta in trdno stiskajo grla. Da bi proizvedli potreben zvok, morajo pevci ali pevke narediti stvari (ali simulirati, da jih počnejo), ki nemara ne bodo »ustrezale« telesu zvezde, osebnosti zvezde. Kakor pravi Koestenbaum o opernih pevcih: »Pevci se zdijo kot spački, razen če se ne nadzorujejo, ta možnost, da bodo videti groteskno, pa je privlačna, če se odločite (kakor se odločam sam), da bom stereotipno spačenost sprejel in ne zavrnil.«³¹

Performerji vedno naletijo na grožnjo skrajne zadrege: *performans, ki ne deluje*. (Iz časov, ko sem bil rock kritik, imam boleče spomine na predskupine, ki so s skupinskim petjem, ob katerem ni pel nihče drug, orkestrirale odziv občinstva, ki ga ni bilo. Zaradi tega mi je preprosto nerodno, smo si mrmrali med vmesnim taktom.) Primernost te geste lahko, drugače rečeno, določimo le glede na njen učinek. (To je tudi običajni aspekt vsakdanjega performansa: tvegana intimnost – naklonjenost, laskanje – je vedno tvegana zadrega; odziv je tisti, ki določi, ali je bila zares ustrezna.)³²

Iz vsakdanjega življenja po drugi strani tudi vemo, da je mogoče zadrego zmanjšati z norčevanjem iz samega sebe – ihtavo se pretvarjamo, da je bila gesta šala in da je bila mišljena



Astrid Haddad, foto: Nada Žgank

³³ Biti izključen iz tega vznemirjenja (pogosta okoliščina, v kateri se znajde rock kritik) za čudo ne pomeni biti v zadregi zaradi samega sebe, temveč zaradi vseh drugih. Bistveno na tej točki je, da intenzivno ali vdano poslušanje vključuje izgubo fizičnega nadzora – pomislite na grdoto občinstva na koncertnih fotografijah – in prav to je tisto, kar spravlja v zadrego: da si edina oseba, ki ploska ob koncu prve skladbe, edina oseba, ki kriče skoči na noge. Ni pa nerodno (no, meni ni bilo nikoli nerodno), če si edina oseba, ki si dela zapiske.

³⁴ Glej Sontag, 1966 [1964]: 277.

Camp strategija je bila uporabna rešitev za možko dilemo nastopanja: kako narediti iz sebe objekt obožujoče – feminizirajoče – pozornosti, medtem ko nedvoumno signaliziraš: *Še vedno sem glavni!* Za zanimivo analizo *camp* osnove sloga nastopanja Micka Jaggerja glej, na primer, Whitely, S. Za splošen pregled vpliva *camp* senzibilnosti na zgodovino popa glej Savage, 1990.

³⁵ Scarpetta, 1985: 207–208. V Britaniji je trač o vsaki uspešni novi *teenybop* skupini vedno isti: X ali Y je bil nekoč prostitut!

³⁶ Za slikovita stališča o tovrstnih zahtevah glej: Vermorel F. in Vermorel, J., 1985, za nadaljnjo razpravo o tem, kaj pomenijo, pa moje »Afterthoughts«, 1990.

³⁷ Glej: Paul Eckman, 1977.



Patty Smith, foto: Nada Žgank

ironično. Tudi kot občinstvo pogosto rečemo (z navdušenjem ali omalovaževanjem), da je nastopajoči »šel čez«. To je deloma učinek nastajajoče godbe, ki je čustva izrazila bolj intenzivno: odrski umetnik ali umetnica doseže isto vrsto emocionalnega naboja iz svojega *soundtracka* kot filmski umetnik ali umetnica iz svojega. Obdajajoči učinek godbe pa se nanaša tudi na občinstvo: svet lahko dojamemo šele zdaj, v tem čustvenem stanju. Narcisizem pevcu, ki raziskuje svoja lastna čustva, postane naš lastni narcisizem. V godbi pozabimo nase kot na del pogoja kolektivnega uživanja; odtujeni smo, kot bi rekel Sartre, v kolektivnem jazu.³³ Toda umetniki, ki »gredo čez«, ob tem namerno osvobajajo geste od njihovega značilnega okvira. Veliki pop performerji (bodisi Judy Garland ali Shirley Bassey, Mick Jagger ali Prince) ne uprizarjajo toliko čustvenih vlog, ampak v večji meri držijo svoje uprizoritve v fragmetih pred nami, da lahko občudujemo obliko same geste.

Ni naključje, da so takšni performerji *camp* idoli, da so priljubljeni (če sledimo Susan Sonntagu) v smislu »spretnosti, stilizacije«. Zdi se, da so takšni performerji zapopadli bistvo *campa*: da je resničnost občutka estetska, ne pa moralna resničnost; ocenjujemo jo lahko le formalno, kot stvar ljubkosti gest. »Iskrenosti«, skratka, ne moremo presojati z iskanjem tistega, kar leži za nastopom; če nas performer gani, nas gani tisto, kar neposredno vidimo in slišimo.³⁴

To me je privedlo do druge teme, ki bi se je rad lotil na tem mestu, *zapeljevanja*. Po mnenju Guya Scarpette je pevka v isti obrti kot prostitutka, s tem ko javno ponuja blaženost, ki jo je mogoče okusiti le zasebno.³⁵ Uvidimo, da nam pevka ponuja nekaj (»Spoznajte me!«), kar je v bistvu neresnično, čeprav ustreza naši fantaziji o tem, kaj bi lahko pomenilo – da je morda namenjeno le nam (»Poznati me pomeni ljubiti me«). Poslušalska fantazija je torej, da nadzorujemo glasbo (seksualna izmenjava), kadar jo dejansko nadzoruje performerka. Zapeljujoči glas posreduje med naravo (resnično osebo, o kateri fantaziramo) in kulturo (nastopajočo osebo, ki jo dobimo). Opozarja tako na družbeno konstrukcijo naše želje, na njeno nenaravnost, kot tudi na to, kako vztrajno subjektivno jo razumeemo. Celu navzočnost posnetega zvoka je navzočnost implicirane performerke – *performerke, ki jo zahteva poslušalec* – in to je brez dvoma čutna/seksualna prisotnost, ne le srečanje duš.³⁶

Kakšna je torej vloga telesa v našem razumevanju glasbenega performansa in glasbenega odziva? Kako sporoča in reagira samo telo (ločeno od glasu)? Paul Eckman je uspešno pokazal, da bi se morali pri premišljevanju o tako imenovani govoricni telesa analitično premakniti od univerzalnih, nezavednih, spontanov telesnih »izrazov« skozi spekter socializiranih telesnih gibov do najbolj stiliziranih, konvencionaliziranih in prisiljenih.³⁷

Najprej obstajajo neposredni fizični izrazi emocionalnih stanj – strah, ekstaza, navdušenje, jeza, agresija, plašnost in tako dalje. Zdi se, da obstaja nabor fizičnih in obraznih izrazov (ki naj bi se skladal z zvoki, ki jih proizvajamo z govornim aparatom, opisanimi v 9. poglavju), ki so preprosto človeški (čeprav jih pojasnjujemo na živalih). V odzivanju na takšne telesne znake (dojenčkov nasmešek, smeh občinstva, prijateljev strah) hkrati razlagamo njihova telesa kot tista, ki kažejo njihovo čustveno stanje, in izkusimo njihova čustva tako, da sami reproduciramo iste telesne in obrazne gibe (smehljanje, smejanje, držanje naših teles v enakem stanju napetosti).



Lydia Lunch, foto: Nada Žgank

To je bistvo »sotrpinevega občutka«, kakor mu pravi John Blacking (in je zanj nujen aspekt glasbene komunikacije). Značilno je, da je takšne gibe najteže odigrati (težko se je smejati ali jokati na ukaz), igralci pa se morajo navadno vživeti v ustrezen značaj ali pripovedno situacijo, da bi jim to uspelo – torej v pravo stanje sotrpinevega občutka. Dandanes Blacking meni, da takšno »enost« z drugimi ljudmi navadno občutimo le v posebej prilagojenih situacijah (kot značilnost posebnih vrst hedonističnega, religioznega ali estetskega izkustva; v vrhunskih trenutkih ljubezni ali uspeha): »Zdi se, da podobno somatsko stanje povzročajo alkohol, droge ali post; vendar pa menim, da bi bilo pravilneje reči, da takšna sredstva ne povzročajo toliko stanja kot pomagajo zatreti kulturna pravila, ki so zavirala njihovo naravno izražanje.«³⁸ To pa je očitno prav zaradi predpostavke takšnega sotrpinskega občutka relevantno za način, na katerega je uokvirjen popularni performans. Običajni kulturni pritiski na izražanje se začasno ustavijo, na vrhuncu uživanja na rock koncertu (ali nogometni tekmi) lahko objemamo tujce in to tudi počnemo, poskakujemo v plešočih množici, prevračamo kozolce. Takšni gibi telesa se zdijo spontani, brez drugega pomena, kot da izražajo razširjajoče se veselje.

Naposled pa obstajajo »ilustrativni gibi«, kakor jim pravi Eckman, gibi, povezani z vsebino verbalne pripovedi, s tokom govora. Lahko so precej nezavedni (ali »integrirani«) – gibi roke, ki jih delamo (in si ne moremo pomagati, da jih ne bi), medtem ko govorimo, kot nekakšen komentar tega, kar pravimo: poudarek tukaj, skomig tam (aspekt tega so očitno barve glasu in telesni zvok, ki je prilagojen naravi tega, kar pravimo). A čeprav so ti gibi nezavedni, gotovo niso univerzalni; so v enaki meri kulturno specifični kot jeziki, v katerih se izražamo. Poanta na tem mestu ni le, da različni jeziki uporabljajo telo na različne načine (in da lahko na ta način tako po zunanosti kot po zvoku razlikujemo med francoskimi, italijanskimi in angleškimi govorcami), temveč tudi, da lahko isti telesni gibi v različnih kulturah pomenijo različne stvari. (Kimajoča glava lahko pomeni »da« ali »ne«, pogled v oči pa znamenje spoštovanja ali prezira. Kako se dotakniti telesa nekoga drugega, je v večini družb predmet zamotanih pravil moči in dostojanstva.)

V performansu bi lahko kot ilustrativno označili tudi »polzavestno« ali »namerno« igranje opisanih čustev: v pogovoru se najdemo posnemajoči stanje, ki ga opisujemo (ko rečemo, da smo bili žalostni, »užalostimo« svoj obraz in tako dalje), takšna mimikrija (ki hitro postane stvar konvencije) postane podlaga za uprizoritev čustva z mimiko in pantomimo (s pretiranimi telesnimi in obraznimi gibi igralca in igranke nemega filma).

Eckmanova tretja kategorija so telesne manipulacije, gibi, s katerimi en del telesa nekaj počne drugemu delu. Tukaj naletimo na nenavadno mešanico naših najbolj nezavednih gibov, živčnih tikov, kakršni so praskanje glave, vrtanje po nosu, »poliranje« ustnic, grizenje nohtov

³⁹ Sally Banes opaža, da je lahko mladi *break dancer* v New Yorku na začetku osemdesetih v nameri, da bi bil tako »zapleten, domiseln, žaljiv ali obscen, kot je le mogoče,« nemara s kretljivo zaničevanja pokazal zadnjico svojemu nasprotniku. S pomočjo pantomime bi utegnil skatološko žalitev raztegniti še bolj geografsko, pri čemer bi se pretvarjal, smešil svojega nasprotnika.« Banes, 1985: 94.

⁴⁰ Ko ocenjujemo, ali je nastop nekoga drugega iskren ali nepristen, namerjamo posebno pozornost »potezam nastopa, na katere ni mogoče vplivati brez težav«, kot opaža Erving Goffman. Če je nanje mogoče vplivati, se počutimo še posebej ogoljufane. Goffman, 1971 [1959.]: 66.

⁴¹ Četudi je težko odgovoriti na vprašanje, kaj je tukaj resnica – glej na primer film Jennie Livingstone o newyorških transvestitskih plesih, *Paris is Burning*. »Mehanizem teh uprizorjenih identitet poganja,« kakor pravi Peggy Phelan, »predstava 'realnega'«. Ti moški, ki nastopajo kot ženske, izražajo realne erotične želje (in prosijo za realen erotični odziv): »Pod podobo teh vidnih žensk je moški, vendar je izjemno težko reči, kakšne vrste moški. Pod filmom je **igranje** (*performance*), vendar je izjemno težko reči, kaj **igranje** 'pomeni'«. (Phelan, 1993: 96, 102.) Glej še Garber, 1992: 158–159.

in tako naprej – dejanja, za katera si ne moremo pomagati, da jih ne bi počeli, in za katera nam je nerodno, če nas zalotijo ob njih – ter najbolj konvencionaliziranih gibov, jezika žaljivk, žaljenja – zdi se, da ravno zato, ker opozarjajo na telesne funkcije.³⁹

Končno so tu emblemi, kakor jim pravi Eckman, simbolni telesni gibi s specifičnimi (pogosto verbalnimi) pomeni, ki jih lahko razumejo le ljudje, ki poznajo pravila interpretacije, kod (takšna govornica telesa je pogosto tudi zares značilnost članstva v skrivni oziroma ekskluzivni družbi). Očitni primeri so pokrižanje z roko, licitacijska ponudba, prostozidarski stisk roke in sodniške odločitve v ameriškem nogometu. Takšni gibi so povsem konvencionalizirani, kar pomeni, da se nikakor ne nanašajo na čustveno stanje ali na telo kot takšno. Preprosto se uporabljajo kot instrument za pisanje, kot predel, na katerega je mogoče pisati.

Iz tega pristopa k nastopajočemu telesu izvirata dve težavi. V jedru našega razumevanja govornice telesa mora biti predvsem vednost, da je lahko celo najbolj neposredna oblika človeškega izražanja – nepomirljiva artikulacija strahu, jeze, ekstaze itd. – vedno zaigrana (kakor v sceni zaigranega orgazma v restavraciji iz filma *Ko je Harry srečal Sally*). Ko imamo neko stvar za jezik, trdimo, da ga je mogoče uporabiti za laganje, to pa je še posebej moteč vidik govornice telesa, saj je njena »resnica« usklajena z našim odzivom, da smo *nesposobni, da bi si pomagali*: »videz« smeha ali jeze pri nekom je dovolj, da nas *zares* spravi v smeh ali nas prestraši.⁴⁰

To nas odnese nazaj k scenariju kot varovalni mreži ter k možnosti zadrege, ko jo umaknemo. Odrski nastop uokvirja odložitev sotrpinskega občutka ali nemara nekakšna uprizoritev tega občutka: vemo, da nastopajoči igra jezo, torej zaigramo naš boječ

odziv. V umetniškem performansu pa ne vemo, ali je to igranje in ali je zato element našega strahu realen – morda bo ona, Millie Jackson, prišla do moje mize in vprašala mojega partnerja o moji lastni seksualni izvedbi (in še večja zadrega bo nastala, ko bom razkrila svoj strah pred ponižanjem, tako kot bo ona razkrila, da je bila to pravzaprav le igra). Ali pa morda ona, Judy Garland, ne igra bridkosti, temveč resnično joka, kar nas bo spravilo v zadrego na drugačen način, v njenem imenu. To je še posebej kompleksno vprašanje glede na to, da je govornica telesa v performansu nujna kombinacija neposrednega in konvencionalnega izražanja.

Poleg tega je jasno, da morajo biti vprašanja spola in seksualnosti osrednja za vsakršno obravnavo govornice telesa, če ne drugače, zato, ker je telo bistveno za družbeni pomen obeh. Na eni strani razbiramo seksualne razlike neposredno iz telesnih razlik (A ima vidno oprsje, B pa ne; A je ženska, B je moški); po drugi strani so te biološke razlike kulturno zakodirane v različne *rabe* telesa, ki nimajo prav nič opraviti z biologijo. Dojemanje, da se moški in ženske gibljejo drugače, omogoča transgresivni performans kot plodno obliko seksualnega laganja.⁴¹

Do zdaj sem govoril o telesu kot prizorišču izražanja ali mediju, s predpostavko, da je notranje stanje ali izjava pozunanjena kot oblika telesa ali gib, ki ga nato interpretiramo, mu damo pomen s sklicevanjem na namen ali občutek, ki ga je proizvedel. To pa je gotovo eden

⁴² Hollander, 1978.

⁴³ Citat iz: Tate, 1992: 115.

⁴⁴ Glej Baily, 1977.

od načinov, kako ponavadi poslušamo glasbo in razumemo glasbenike. Vendar moramo premisliti tudi razmerja telesa do *zunanosti*, njegovo mesto v materialnem svetu.

Za začetek vzemimo obleko. Obleka daje telesu njegovo najbolj intimno trgovanje z zunanjim svetom (poanta, ki jo odlično izraža *Paris Is Burning*), obstaja pa tudi zdaj že uveljavljena literatura, ki obravnava obleko (ali modo) kot jezik. Implikacija na tem mestu je, da obleke same govorijo; pod njimi je nekakšno univerzalno (četudi s starostjo, spolom in raso določeno) telo. To je model Cesarjevih novih oblačil: obleke so način, na katerega govori telo; brez njih nima povedati nič. Od tod pomen, ki ga imajo v popu lepo oblačenje, ličenje, Madonnini neskončni »razkrivajoči« kostumi.

Toda kot je tako prepričljivo pokazala Anne Hollander, je razmerje med oblekami in telesom bolj kompleksno, kot nakazuje ta model.⁴² Telesa sama nosijo znamenja oblek. Družbeni znaki so napisani na samo telo, njegovo obliko, teksturo, njegove krivulje in kosti, meso in lase. Odrske obleke, odrski kostumi ne *transcendirajo* nujno fizičnih okoliščin (pomislite na tiste telebanske britanske *glitter* bende iz zgodnjih sedemdesetih let, kot sta Sweet ali Slade), in uniforme benda so po svojem učinku v enaki meri odvisne od glasbenega razmerja med člani skupine kot od svojih oblikovalskih značilnosti. Kako so glasbeniki videti – kako vsakdanje, kako razumno –, gotovo učinkuje na to, kako jih bomo prvič slišali (in večina pop fenov kmalu spozna, da so najbolj vsakdanja oblačila skrbno izbrana: *ista* bedna majica vsako noč). Toda glasbenikovega telesa ne izkusimo samo kot oblečenega. Ornette Coleman razlaga:

*Zame so bile obleke vedno način oblikovanja ozadja, tako da je vsa pozornost posameznika, dokler ne opazi, kako si oblečen, namenjena godbi. Večina ljudi, ki igra glasbo, ne glede na to, ali gre za rock, pop ali klasično, ima nekakšno uniformo, zato da jim ni treba povedati, kaj poslušate. Vedno sem menil, da če je tako, zakaj ne bi poskušal oblikovati s stališča, ki bi bilo temu nasprotno? Naj človek vidi, kaj imam na sebi, in ne dobi nobene predstave o tem, kaj boš igral. Ne igram, da bi predstavljal, kaj imam na sebi, in ne oblačim se, da bi predstavljal, kaj igram.*⁴³

Poanta je namreč v tem, da je telo tudi inštrument. Velik del razprave o govorici telesa obravnava telo kot avtonomen objekt, kot nekaj, kar določa svoj lasten prostor. Dejansko pa veliko (če ne večino) telesnih gibov določajo druga telesa (staršev, otrok, ljubimcev, prijateljev) in raba orodij (pri delu ali igri). Raba telesa kot inštrumenta pravzaprav vključuje dve komponenti. Po eni strani naše gibe določa *material*, na katerem delamo (ko pišemo, objemamo, šofiramo, šivamo) – v glasbi inštrument, ki ga igramo, tako določa inštrument, ki mora biti naše telo (vstati, sestiti, gosti ali pihati, udarjati ali ubirati).⁴⁴ Po drugi strani naše gibe določa tudi naš *cilj* (napisati pismo, potolažiti otroka, oditi v trgovino, sešiti srajco, zaigrati določeno vrsto zvoka).

Opisati telesni gib torej pomeni opisati, *kaj* in *zakaj* se dogaja. Razumeti telesne gibe, jih interpretirati, vedno pomeni tudi postaviti jih v zgodbo. Ista telesna dejanja lahko opišemo kot pisanje ali čečkanje, kot ljubkovanje ali nadlegovanje; tukaj se ne sklicujemo na to, kar vidimo, temveč na to, kar sklepamo (zaradi situacije, likov, zasnove). Nadaljnji zaplet je v tem, da so telesni gibi (to je še posebej očitno pri glasbenikih) odvisni od telesnih zmogljivosti, na naučeni kompetenci. Telo ne more vedno narediti tega, kar bi želeli, da naredi, in kar vidimo, utegne označevati *neizpolnitev* namena.



Femi Kuti, foto: Nada Žgank

⁴⁵ »Odrski plesalec« je v Britaniji posebna vloga v bendu vsaj od časov Madness.

⁴⁶ Sparshott, 1988: 206.

⁴⁷ Glej: Stokes, 1942: 13.

⁴⁸ Kakor opozarja Sparshott, je Adam Smith že zdavnaj zapisal, da bi na vrsto gibanja, ki jo pri plesu cenimo, v vsakdanjem življenju mrko gledali kot na »gizdavo«. Glej: Sparshott, 1988: 277. Za subtilno koreografirani premik od hoje do plesa glej tudi uvodni prizor *West Side Story* (Zgodbe z zahodne strani) (hvala Wendy Wolf za ta primer).

V okviru popa je ples najbolj splošno naučena oblika glasbene gibanja, plesišče pa najbolj domače prizorišče strahu pred nastopanjem. Izhodiščno vprašanje je preprosto: Kaj pomeni premakniti se h glasbi? Med nastopajočimi (k občinstvu se bom kmalu vrnil) lahko razlikujemo med tehnikami *prekinitve* in tehnikami *zasužnjevanja*, med napravami, ki signalizirajo poslušanje glasbe tako, da ga prekinjajo, in napravami, ki signalizirajo poslušanje glasbe tako, da se absorbirajo vanjo. V nekaterih glasbenih žanrih je spontanost showa nakazana z napakami nastopajočih, njihovimi počenimi strunami, napačnimi začetki in neubranimi zaključki; v drugih pa sta preciznost prehodov in popolnost njihovih harmonij tista, ki nakazujeta absolutno zaposlitev glasbenikov

s tem, kar počnejo. Razen tega se postavlja vprašanje, kaj glasbeniki počnejo, kadar ne igrajo: ali njihovo zanimanje za zvoke svojih kolegov najbolje prikazuje gibanje ali tišina, koncentracija ali umik? Molčeči pevci izvajajo svojo neprekinjeno odrsko vlogo na različne načine, vendar se najbolj premišljeno gibljejo kot glasbeniki (in ne kot poslušalci), ter zgrabijo kastanjete, namesto da bi se podali v koreografsko rutino.⁴⁵

Razmerje med »poslušanjem« glasbe in »gibanjem« na glasbo je, skratka, stvar konvencije, kakor je stvar konvencije tudi, kako se gibati; celo spontani odziv mora biti zakodiran kot »spontan«. Naslednje vprašanje je, kdaj postane gibanje na glasbo ples na glasbo. Tukaj pa se sprožata dve vprašanji: narava povezave med tem, kar smo slišali, in tem, kar smo storili; ter vprašanje oblike, razmerja med enim in drugim gibom – kako svobodni smo pri gibanju, kako vemo, kateri gib je ustrezen? To je vprašanje nadzora: plesanje pomeni hojo, bi lahko rekli, tako kot petje pomeni govorjenje. Med plesanjem podredimo svoje telesne gibe glasbenim pravilom (smo manj svobodni kot tedaj, ko hodimo), in vendar se zdi, da v našem nezavednem jasneje razkrijemo telesno občutenje nas samih; smo bolj samoizrazni. Francis Sparshott pravi: »Ples je torej način obnašanja, pri katerem se ljudje ritmično gibljejo na način, ki preoblikuje občutek njihove lastne eksistence na način, ki je hkrati značilen in ustrezen glede na izvajani ples.«⁴⁶

Umetnostni in baletni kritik Adrian Stokes je nekoč opazil, da dodajanje glasbe k sceni pomeni, da le-to uokvirjamo, da bi gibanje na njej (ljudje, ki prihajajo in odhajajo) bilo videti drugače, manj naravno. Kot gledalci se začnemo v večji meri zavedati telesnih gibov ljudi (brez razmišljanja jih poskušamo povezati z glasbeno obliko), oni pa se nam zdijo bolj nesproščeni. Gibanje na glasbo se zdi bolj hoteno kot gibanje brez nje; vanj gre več miselnih naporov – kdaj položiti stopalo na tla, kdaj se zaustaviti in obrniti – in celo ko smo pri miru, se zdi naša drža bolj zavedajoče se oblikovana. Analogija, ki prihaja na um, je poslušanje tujega jezika: ločimo med nekom, ki blebeta, in nekom, ki govori neznani jezik, vendar ne v skladu s tem, kar slišimo, temveč glede na to, kaj predvidevamo, da slišimo: jezika se v nasprotju z blebetanjem pollaščamo, da bi ga obvladovali, besede skrbno izbiramo glede na njihov pomen. Dodajanje glasbe sceni daje vsem gibom na njej implicirano namero: blebetanje postane govor, hoja postane ples, celo če ju ne razumemo.⁴⁷

Ples torej ni preprosto stopnjevana ali bolj intenzivna oblika gibanja, pač pa je bolj verjetno gibanje tisto, ki *opozarja samo nase*, v samem dejanju prepuščanja nadzora glasbi – to je razlika med gibanjem, ki sovпада z ritmom, in gibanjem, ki se mu uklanja. (Kdaj na primer v videu »Papa Don't Preach« Madonna neha hoditi na ritem in začne plesati nanj?)⁴⁸ Za Adriana Stokesa, baletmana, se pojavi vprašanje: ali baletka povsem nadzoruje svoje gibe (ki so vsi odločno nenaravni, odvisni od dolgih let vadbe, talenta in samodiscipline) ali jih pušča

povsem proste (vse, kar počne, pa določata partitura in koreograf)? Plesalkina tehnika, ki dopušča, da njeno telo stori, kar koli zahteva ples, ji tudi dopušča, da povsem pozabi na svoje telo in misli samo glasbo (ponovno lahko uporabimo vzporednico s športom: nenaraven fitness, ki mu nogometaš izpostavlja svoje telo, mu omogoča, da telo med igro pozabi kot telo – kar nedvomno razloži, zakaj so nogometaši tako kot plesalci vedno znova poškodovani: pozabijo tudi, kako krhke stvari so v resnici njihova telesa).

Ples je, skratka, hoteno gibanje (ljudje po analogiji plešejo le po žerjavici), vendar je tudi nujno gibanje, cilj sam po sebi, in ne sredstvo za doseg nekega drugega cilja (kot hoja do trgovine po mleko ali podaja žoge do desne zveze).⁴⁹ Plesne gibe izbiramo zaradi estetskih in ne funkcionalnih razlogov – plesanje do trgovine ni najhitrejši način, kako dospemo do nje, plesanje nazaj pa bi kaj lahko privedlo do tega, da bi nam steklenica ušla iz rok. Tukaj se pojavi analogija s poetično rabo jezika: opisovanje požara v sonetni obliki ni najučinkovitejši način reševanja zgradbe, celo če sonet še vedno govori o požaru, tako kot gre pri plesu še vedno za gibanje v prostoru. Antropolog Roderyk Lange tako opisuje ples kot »poetizirano« hojo – obliko gibanja, v kateri nas »nese« glasba, in kot izkustvo »nenavadne stopnje kontinuitete« v naših dejanjih. Nanašata se drug na drugega, vendar bolj glede na logiko oblike in zvoka kot sredstev in ciljev. Tukaj znova obstaja očitna analogija s »poetično« rabo jezika, z besedami, izbranimi zaradi logike ritma, oblike in zvoka pesmi, ne le zato, da bi izrazile pomen.⁵⁰

Zaradi česa je plesno gibanje privlačno, oziroma – če uporabimo ključno besedo – elegantno? Do neke mere je takšna sodba odvisna od žanrskih konvencij, toda ne glede na to, ali opisujemo Margot Fonteyn ali Michaela Jacksona, Cyd Charisse ali Johna Travolta, Willa Crooksa ali Siobhan Davies, se zdi, da je skupni dejavnik olajšanje gibanja, občutek, da telesa postanejo nekako *nematerialna* – kot da bi glasba tekla skozi brez kakršnekoli fizične zapreke. »Da bi bil na odru dramatično očarljiv, plesalec ne more dopustiti *neprostoVOLjnega* gibanja, ki bi zmotilo gledalca,«⁵¹ opazuje Sarah Jeanne Cohen. Plesalka, rečeno drugače, prikrrije svoje napore, opozarja na ustvarjeno obliko in ne na proces ustvarjanja.

Na drugi strani (glede na estetiko napora), na populističnem koncu plesa, je iz plesa in virtuoznosti seveda mogoče potegniti zadovoljstvo, v velikih preskokih in težavnih obratih.⁵² Trud, ki je v to vložen, gotovo ni skrit, in to velja tako za ruske balerine kot tudi za newyorške breakdancerje.

Sally Banes opisuje, kaj se je zgodilo z break danceom, ko je postal »umetnost«:

Medijski pomp glede break dancinga je spremenil njegovo obliko in pomen. Ko govorimo o break dancingu, ga je torej treba ločiti na fazi pred prihodom medijev in po njem. Preden so mediji sprevergli breaking v slepečo zabavo, je bil nekakšna resna igra, oblika urbanega domačega plesa, zlitje športov, plesa in bojevanja za to, čigav performans je imel resen družbeni pomen za

⁴⁹ Tako kot Francis Sparshott se tudi sam na tem mestu ne morem ubraniti citiranju ocene iz leta 1588 o tem, katere bi utegnile biti funkcije plesa: »Ples se prakticira, da bi ugotovili, ali so ljubimci zdravi in nepoškodovanih udov, nato pa jim je dovoljeno poljubiti svoje ljubice, pri čemer lahko zaznajo, ali ima katera slab zadah ali morda izdihava neprijeten vonj kakor po pokvarjenem mesu; poleg različnih drugih prednosti, ki spremljajo ples, je torej le-ta postal ključen za blaginjo družbe.« (»Thoinot Arbeau« ali Oče Jean Tabourot, citat v: Sparshott, 1988: 22).

⁵⁰ Glej Lange, 1977: 243. Sarah Jeanne Cohen tukaj opozarja na še eno distinkcijo med plesom in športom: »V plesu se tako plesalec kot občinstvo premakneta v posebno časovno-prostorsko dimenzijo. V športu to ne velja.« Cohen, 1982: 66.

⁵¹ Cohen, 1982: 54. Moj poudarek.

⁵² Mislim, da bi lahko trdili, da je poudarek na trudu (v nasprotju z milino) spolno pogojen – vsaj v klasičnem baletu moški kažejo trud, ki sodi v njihov običajen način dela, medtem ko ga ženske prikrrijejo. S. Cohen pa meni, da bi vsaj virtuoznost morali razumeti kot osebno lastnost, ne pa kot lastnost spola, pri čemer obilje virtuoznosti odraža občutek, da se plesalec »upira« »omejitvam oblike«, tako da se naša pozornost preusmeri k »napetosti« med plesalcem in glasbo, ne pa – kot je bolj običajno – na njuno enotnost. Glej Cohen, 1982: 75.

⁵³ Banes, 1985: 83.

⁵⁴ Za razpravo o teh vprašanih glej Sparshott, 1988: 207–214.

⁵⁵ Glej Banes, 1985: 87.

⁵⁶ »Trditi, da je glasba ena glavnih sestavin plesa, ne pomeni trditi, da mora imeti vsak ples glasbeno spremljavo. Prej gre za to, da določeno glasbo pričakujemo, tudi če gre le za boben, in če ni glasbe, se ples pleše v odsotnosti glasbe.« (Sparshott, 1988: 173. Njegov poudarek.)

plesalce. S prihodom medijev je bila udeležba v break dancingu razdeljena na dve ravni: poklicno in amatersko. Za profije je break dancing postal oblika gledališke umetnosti s tehniko in besednjakom, ki so ju lahko tako kot pri baletu izboljšali in razširili. Na tej ravni je tekmovanje prevzelo nov pomen. Ni šlo več za boj za nadzor ulic, za slavo v soseski ali za to, da bi pridobili »barve« (majico z insignijami ekipe) svojega nasprotnika. Zdaj je šlo za denarne nagrade, vloge v hollywoodskih filmih in evropske turnee. Pri amaterjih se je element tekmovanja zmanjšal. Privlačnost se je skrivala v mešanici pridobivanja telesne kondicije, lotevanja

izziva zapletenih spretnosti breakinga in celo v tem, da si postal bolj podoben mulariji z ulice, ki je nenadoma, po zaslugi meteorske mode hiphopa, postala oblečena po modi.⁵⁵

Pri spremljanju načina spreminjanja pomena break dancea, ko se je premaknil iz amaterskega v profesionalno okolje, Banesova postavlja splošna vprašanja o razlikah med različnimi oblikami stiliziranega gibanja. Kaj je, denimo, razlika med plesom in gimnastiko? Odgovor: različni dejavniki nadzorovanja telesnih gibov – glasba bolj kot oprema, koreografske konvencije bolj kot tekmovalna pravila. V čem se ples razlikuje od umetnostnega drsanja? Odgovor: načeloma v ničemer (umetnostno drsanje se navadno izvaja kot tekmovalni šport, toda to ni nujno za obliko). Tukaj pa se začenjamo dotikati estetskega problema, ki je v središču analize plesa: če je ples komunikativna umetnost, kaj komunicira; za kaj gre? Zakaj naj bi se ga udeleževali, kot se sprašuje Sparshott? Kaj, na primer, mislimo z dobrim plesalcem? Kaj opisujemo? Telesno veščino? Plesalkino sposobnost zburjanja občutka, da je nekako osvobojena zakona težnosti? Ali kaj drugega – interpretativna veščina, sposobnost uporabljati telo, da nekaj pove?⁵⁴

Pri telesnem razkazovanju je obstajala neposredna kontinuiteta med break danceom kot ulično in gledališko umetnostjo, vendar je obenem prišlo do precejšnje spremembe pri poučevanju plesnega pomena. Kot opazuje Banesova, je break dancing zaradi svojega »telesnega simbolizma« postal »izjemno vplivna različica dveh najbolj priljubljenih oblik ulične retorike – zbadanja in bahanja«, toda takšna retorika je izgubila smisel, ko je bila postavljena na oder pred umetniško občinstvo: ples je zdaj prikazoval bahanje in zbadanje, ne da bi to v resnici bil.⁵⁵

Ko govorimo o plesu, skoraj vedno govorimo o gibanju na glasbo.⁵⁶ Problematika se torej vrne k vprašanju, ali plesalec, katere koli vrste že, izraža glasbo ali se odziva nanjo. Če pomeni plesati, kakor je predlagal Lange, pustiti, da te glasba odnese, da te premika (ne pa, da greš tja, kamor bi sam hotel), v katerem smislu gre potem za osebno stvar? Ali nekdo močneje čuti samega sebe, ko pleše, ali pa se sploh ne občuti? Ne poznam odgovora na to vprašanje (na nobeno od njiju, mislim), toda nekdo nedvomno ima povečan, bolj intenziven, predvsem pa bolj zgoščen občutek *glasbe*. Ples (če že ne opazovanje plesa) je v tem pogledu oblika spodbujenega poslušanja, zaradi česar se lahko dober klubski didžej poigrava s klubom, kakor da koreografira ples (in zato plesalci disca na plesišču ne plešejo nič bolj ločeno kot baletke na odru).

Še vedno pa ostaja vprašanje: Kako plesalci vedo, kako poslušati glasbo, kaj poslušati? Odgovor je odvisen od žanra. Konvencije plesnega nastopa temeljijo na žanrih; sledijo kombinaciji stiliziranih in naturaliziranih gibov, naučenih in spontanih odzivov. (Po moji lastni izkušnji se z učenjem, kako plesati na glasbo – ko opazujemo, kaj počnejo drugi ljudje, in jih posnemamo – najbolje naučimo, kako jo poslušati.) Konvencije pa določajo tudi, »za kaj« gre pri plesu. Pri klasičnem baletu konec koncev plesalec ne pleše le glasbe, ampak pleše lik, pripovedno vlogo, Edward Cone pa zato ločuje »umetniški ples« od »naravnega«

in »obrednega plesa.« Toda tudi določeni pop performerji in performerke (najbolj očitno Madonna, Prince in Mick Jagger) plešejo vlogo, s tem ko plešejo *na* glasbo, vendar *v* liku. Tudi velik del ljudskih plesov je uporabljal mimiko, pri čemer je plesalec izražal gibanje živali, delovni proces, družbeni tip.⁵⁷

Ples je ideološki način poslušanja. Našo pozornost usmeri (ne nazadnje z rabo prostora in prostorov) k debati o svojem lastnem pomenu (pomislite na razliko med klasičnim, modernim in postmodernim baletom, med plesno dvorano in break dancingom, med hopom in raveom). Ples tako kot poslušanje ni nekaj prirojenega: plesati na glasbo ne pomeni le gibati se nanjo, temveč o njej nekaj povedati – karkoli drugega nam bo nastopajoči nemara povedal z odra, kaj v resnici misli o svoji glasbi, se kaže skozi način, na katerega se giblje nanjo. Pomen heavy metala najbolje artikulira head-banging, povezovanje moških v nesmiselnem početju, tako kot je bila najgloblja ugotovitev o tem, kaj je pomenil Motown, v televizijski oddaji ob njegovi petindvajsetletnici, drsenje Michaela Jacksona čez oder pred arhivskim gradivom starih spretnosti odrskega nastopanja Jackson 5 – gibanje, ki je bilo hkrati razveseljivo svobodno in zastrašujoče natančno.

Nekoliko je torej ironično, da so kulturni analitiki v zmedenem proučevanju »performansa« veliko več pozornosti namenjali pop videom kot odrskim performansom. Za to obstaja več razlogov: performansi imajo za postmoderno temo, pop videi imajo za postmoderen medij in zato seveda sodita skupaj. Videi so dandanes v domačem okolju nenehno prisotni: verjetno so način, kako večina najstnikov vidi večino nastopov, in gotovo so način, kako največ nastopov vidijo akademiki. Najbolj zanimivi sodobni performerji (denimo Madonna) uporabljajo glasbeni video kot medij performansa in zato je video vir najzanimivejših praks performansa v popu.

V vseh teh predpostavkah je zrno soli, vendar (kakor se tako rado zgodi v teoriji postmodernizma) tudi zavestna ignoranca zgodovine: videi se analizirajo, kakor da pop zvezde niso nastopale, preden je obstajala kamera, da bi jih posnela (in kakor da konvencije nastopanja v popu, tako v filmskih in televizijskih okvirih, ne bi bile vzpostavljene že zdavnaj). Pop video, rečeno drugače, ni pomemben, ker sili performerje, da nastopajo na precej nove načine (čeprav včasih počne tudi to), temveč zato, ker nujno črpa iz vzpostavljenih konvencij nastopanja ter jih prilagaja novim tehnološkim okoliščinam in okoliščinam prodaje (in zato pritegne našo pozornost).⁵⁸

Iz moje perspektive so torej glasbeni videi bolj kot minifilmi in vizualne pripovedi zanimivi kot idealni tipi performansa, kot vizualni okviri, medtem ko najbolj očitne razlike med slogi videospotov odražajo glasbene konvencije in ne filmskih. Kakor smo videli, ponujajo različni pop žanri precej različne poglede na razmerje med performerjem in občinstvom, performerjem in pesmijo, enim in drugim performerjem. Distinkcijo je treba artikulirati v videu: kredibilen heavy metal glasbenik je videti in se obnaša precej drugače kot kredibilna country zvezda.⁵⁹ In, enako pomembno, heavy metal občinstvo kaže svoj užitek drugače kot ljubitelji country glasbe. V snovanju nastopa za televizijo se pop videi (tako kot televizijske oddaje pred njimi) obrnejo stran od odra (tudi če zgolj metaforično), da bi ob tem pokazali še avditorij. O pomenu glasbe razkrijejo prav toliko v posnetkih ljudi, ki jo poslušajo, kot v dokumentarnem gradivu ljudi, ki jo igrajo.⁶⁰

⁵⁷ Cone, 1972: 140–144. O rabi posnemovalnih ali simbolnih telesnih gibov v *break dancingu* glej: Banes, 1985: 97.

⁵⁸ Za najbolj lucidno in inteligentno razpravo o glasbenem videu glej: Goodwin, 1992.

⁵⁹ Glej: Fenster, 1993.

⁶⁰ Pravzaprav bi lahko trdili, da so se koncertna občinstva že zdavnaj naučila, kako se odzvati na glasbo s televizije – ameriške oddaje kot *American Bandstand* in *Soul Train* ali britanske oddaje kot *Ready Steady Go* in *Top of the Pops* so bile enako pomembne tako pri prikazovanju občinstva kot pri prikazovanju glasbenikov na delu. Učinek takšnih oddaj, kot je britanski *music hall show The Good Old Days* ali ameriški country show *Hee-Haw*, je bil nedvomno definirati (in mitologizirati), kaj pomeni zabavati se ob živih *music hall* ali *country showih*.

⁶¹ Za to razpravo glej: Lisa A. Lewis, 1993. Kot je predlagala Barbara Bradby, video dopušča režiserjem, da »fragmentirajo« žensko telo, prav tako kakor so glasbeni producenti fragmentirali ženske glasove. Moj argument je, da je vir glasbenega pomena za gledalca (ali poslušalca) še vedno v večji meri izvajalec oziroma izvajalka kot režiser. Glej: Bradby, 1993.

Sklep, ki sledi iz tega, je, da so videi ideološko pomembni, toda ne zato, ker ustvarjajo nove pomene pop performansa (in gotovo ne kot nekakšen postmoderni prelom glasbene pripovedi), temveč zato, ker omogočajo glasbenikom (ali njihovim gramofonskim hišam), da prevedejo svoje ideale nastopanja neposredno v televizijske okvire, ne da bi jih morali posredovati s pomočjo uveljavljenih norm televizijske zabave. Vendar pa je vredno opozoriti na dve inventivni značilnosti video produkcije.

Video performans predvsem ni omejen na običajno okolje nastopanja. Medtem ko večina videov dejansko postavi svoje zvezde na rob odra, v snemalni studio, zaodrje ali vadbeni prostor, jih obenem premakne iz glasbenega konteksta – v vsakdanje življenje (na ulico, dom), v fantastično (sanje, divjino). Takšni premiki pa niso koherentni zaradi pesmi (tesnejše ko je ujemanje med prizoriščem in besedilom, bolj banalen je video), temveč zaradi performerja (in njegove sposobnosti, da naredi vtis v vseh glasbenih okoliščinah, da izraža kontinuiteto med žalostno in veselo pesmijo, rockersko in baladno).

Tako kot video zvezde morajo tudi pop izvajalci igrati sami sebe. Ne igrajo zgodb (videi niso opere). Video postavlja v ospredje izvedbo glasbe in ne same glasbe. Glasbenikov ne razumemo kot tiste, ki interpretirajo pesem, ampak se bolj verjetno odzovemo tako, da interpretiramo glasbenike. Nastopajoče v videih imamo za avtorje tega, kar vidimo (videov ne razumemo kot primerov umetnosti režiserja ali pisca pesmi), zato je bil video za glasbenice medij, ki jim je podeljeval moč, ne glede na seksistične ali »objektivacijske« vizualne elemente, ki jih je vključeval.⁶¹ Pop videi so, skratka, postavljali v ospredje performans kot zapeljevanje in preprečili performans kot zadrego. Če nič drugega (in to se nanaša na dolgo zgodovino glasbene fotografije, ki je glasbenika uokvirila kot *pinup* in kot odrsko zvezdo), je video dandanes ključna komponenta našega razumevanja glasbe kot erotične.

Literatura

- ABRAHAMS, R. D. (1976): *Talking Black*, Massachusetts. Newbury House, Rowley.
- BAILEY, P. (1994): *Conspiracies of Meaning: Music Hall and the Knowingness of Popular Culture*. Past and Present, št. 144.
- BAILEY, P. (1977): *Movement Patterns in Playing the Gerati dutr*. V: Blacking, J. (ur.). *The Anthropology of the Body*. London, Academic Press.
- BANES, S. (1985): *Breaking*. V: NELSON, G., FINKLER, S., ROMANOWSKI, P. (ur.): *Fresh, Hiphop Don't Sto*, New York, Random House.
- BANES, S. (1993): *Greenwich Village 1993: Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*. Durham, Severna Karolina, Duke University Press.
- BARTHES, R. (1977): *Roland Barthes by Roland Barthes*. New York, Farrar, Straus in Giroux.
- BAUMAN, R. (1975): *Verbal Art as Performance*. *American Anthropologist*, št. 77.
- BEISWANGER, G. (1973): *Doing and Viewing Dances: A Perspective for the Study of Criticism*. V: BEISWANGER, G., HOFMAN W. A., LEVIN D. M. (ur.): *Three Essays in Dance Aesthetics*. *Dance Perspectives*, št. 55.
- BJÖRK (1993): *There's More To Life Than This*. Debut, Bapsi/One Little Indian, LP.
- BLACKING, J. (1977): *Towards an Anthropology of the Body*. V: Blacking, J. (ur.), *The Anthropology of the Body*. London, Academic Press.

- BOOTH, M. W. (1981): *The Experience of Songs*. New Haven, Yale University Press.
- BRADBY, B. (1993): *Sampling Sexuality: Gender, Technology and the Body in Dance Music*. Popular Music, št. 2.
- CARROLL, N. (1996): *Performance*. Formations, št. 3.
- COHEN, S. J. (1982): *Next Week, Swan Lake: Reflections on Dance and Dancers*. Hanover, New Hampshire, Wesleyan University Press.
- CONE, E. T. (1972): *The Composer's Voice*. Berkeley, University of California Press.
- ECKMAN, P. (1977): *Biological and Cultural Contributions to Body and Facial Movement*. V: BLACKING, J. (ur.): *The Anthropology of the Body*. London, Academic Press.
- FENSTER, M. (1993): *Genre and Form: The Development of Country Music Video*. V: FRITH, S., GOODWIN, A., GROSSBERG, L. (ur.): *Sound and Vision: The Music Video Reader*. London, Routledge.
- FIELDS, G.: *Stage and Screen*. EMI/World Record Club.
- FRANK, L., SMITH, P. (ur.) (1993): *Madonnarama*. Pittsburgh, Cleis Press.
- FRITH, S. (1990): *Afterthoughts*. V: FRITH, S., GOODWIN, A. (ur.): *On Record*. New York, Pantheon.
- GARBER, M. (1992): *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. New York – London, Routledge.
- GOFFMAN, E. (1971): *The Presentation of Self in Everyday Life*. Penguin/Harmondsworth. GOFFMAN, E. (1981): *The Lecture*. V: *Forms of Talk*. Philadelphia – Oxford, University of Pennsylvania Press/Oxford.
- GOODWIN, A. (1992): *Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Music*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- HOLLANDER, A. (1978): *Seeing Through Clothes*. New York, Viking.
- HORTON, D. (1957): *The Dialogue of Courtship in Popular Song*. American Journal of Sociology, št. 62.
- JACKSON, M. (1979): *Live and Uncensored*. Spring/Polydor.
- JARDIM, G. (1993): *Al Murphy and the Club Music Aesthetic in Newark*. V: *Blue: Newark Culture, Volume Two*. New Jersey, De Sousa Press, Orange.
- KASSAN, J. (1990): *Rudness and Civility: Manners in Nineteenth Century Urban America*. New York, Hill and Wang.
- KAYE, N. (1994): *Postmodernism and Performance*. London, Macmillan.
- KEIL, C. (1985): *People's Music Comparatively*. Dialectical Anthropology, št. 10.
- KOESTENBAUM, W. (1933): *The Queen's Throat*. London, GMP.
- LANGE, R.: *Some Notes on the Anthropology of Dance*. V: BLACKING, J. (ur.): *The Anthropology of the Body*.
- LEDERMAN, A. (1993): *Barrett's Privateers': Performance and Participation in the Folk Revival*. V: ROSENBERG, N. V. (ur.): *Transforming Tradition*. Urbana – Chicago, University of Illinois Press.
- LEWIS, L. A. (1993): *Being Discovered: The Emergence of Female Address on MTV*. V: FRITH, S., GOODWIN, A., GROSSBERG, L. (ur.): *Sound and Vision: The Music Video Reader*. London, Routledge.
- LOTT, E. (1993): *Love and Theft*. New York – Oxford, Oxford University Press.
- MARCUS, G.: *Days Between Stations*. Interview, oktober 1993.
- McCLARY, S. (1991): *Feminine Endings*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- NEAL HURSTON, Z. (1934): *Characteristics of Negro Expression*. V: CUNARD, N. (ur.): *Negro*. London.
- PARTON, D. (1970): *Best of Dolly Parton*. RCA, LP.
- PHELAN, P. (1993): *Unmarked: The Politics of Performance*. London – New York, Routledge.
- SAVAGE, J. (1990): *Tainted Love: The Influence of Male Homosexuality and Sexual Deviance on Pop Music and Culture since the War*. V: TOMLINSON, A. (ur.): *Consumption, Identity and Style*. London, Routledge.
- SCARPETA, G. (1985): *L'Impureté*. Pariz, Bernard Grasset.
- SCHIFF, D.: *The Bounds of Music, New Republic*. 3. februarja 1992, 35-36.
- SHUTZ, A.: *Making Music Together*. V: *Collected Papers*, 2. zv. Martinus Nijhoff, Haag, 1964: 174.
- SONTAG, S. (1966): *Notes on 'Camp', v: Against Interpretation*. New York, Delta.

- SPARSHOTT, F. (1988): *Off the Ground: First Steps to a Philosophical Consideration of the Dance*. New Jersey, Princeton University Press.
- STOKES, A. (1942): *Invitation to the Dance*. London, Faber and Faber.
- TATE, G. (1992): *Flyboy in the Buttermilk*. New York, Simon and Schuster.
- THOMPSON, G. F. (1985): *Approaches to 'Performance'*. Screen, št. 5.
- URMSON (1993): *The Ethics of Musical Performance*. V: KRAUSZ, M. (ur.): *The Interpretation of Music*. Oxford, Oxford University Press.
- VERMOREL, F., VERMOREL, J. (1985): *Starlust*. London, W. H. Allen.
- WALSER, R. (1993): *Forging Masculinity: Heavy-Metal Sounds and Images of Gender*. V: FRITH, S., GOODWIN, A., GROSSBERG, L. (ur.): *Sound and Vision: The Music Video Reader*. London, Routledge.
- WHITELY, S. (1997): *Mick Jagger: An Analysis of Sexuality, Style and Image*. V: WHITELY, S., HAWKINS, S. (ur.): *Sexing the Groove: Representations and Identity in Popular Music*. London Routledge.