Spotikanje pogleda

Špela Trošt

V prispevku, izhajajoč iz Rancièrove teze o aktivnem pogledu, opredeljujem, analiziram in utemeljujem improvizacijo kot pomemben in bistven postopek v procesu percepcije izvedbenih dogodkov. Najprej predstavim Derridajev koncept improvizacije in paradoks, ki ga proizvede njegova misel o nemogoči improvizaciji. Nato poskušam na praktičnem primeru dokazati gledalsko improvizacijo in jo zatem še konceptualno utemeljiti.

Spotikanje pogleda

Prav v tej moči povezovati in razvezovati je emancipacija gledalca, se pravi emancipacija vsakega od nas kot gledalca (Rancière 2010, 15).

Z gotovostjo lahko zatrdim, da sem že kar lep čas emancipirana gledalka. Z mojo postopno, a vztrajno emancipacijo je tudi postopno in vztrajno napredovalo zavračanje bolj konvencionalnih pristopov in oblik v polju izvedbenih umetnosti, tako uprizoritvenih kot glasbenih.[1] Kot gledalka želim biti dejavna, želim oddelati svoje in po svoje delo gledalke. Ko mi dogodek tega ne omogoči, ne dovoli, ko mi vsiljuje edino in absolutno resnico, brez prelomov, trkov, vrzeli, tistega vmes, me potisne v stanje pasivnosti in posledično indiferentnosti, izgubi me. Kot emancipirana gledalka se torej najraje soočam z izvedbenimi praksami, ki udejanjajo performativ, izpostavljajo procesualnost, se ne bojijo zablod in izumljanja popravkov, ki ustvarjajo enkratne dogodke, prežete z naključji in zaznamovane z nepredvidljivostjo. Efemerne dogodke, ki jih ni mogoče ponoviti in ki se utelešajo kot neposredna prisotnost. Kot emancipirana gledalka sem prisotna, spremljam, odkrivam, izbiram, primerjam, vzporejam, povezujem, pletem, motrim, ločujem, izključujem, pozabljam, se izklapljam, vstopam, sestavljam, gradim, predelujem. Sem delavka pogleda (Janša 2010, 89). Kot emancipirana gledalka sem vseskozi na križišču, vozlišču, razpotju. (Ne)odločujoč se za poglede in prisluhe, improviziram. Sem improvizatorka lastnega uprizarjanja. Sem ustvarjalka in izvajalka lastne prek improvizacije sprotno nastajajoče kompozicije. Kot gledalka mislim improvizacijo kot osnovno sredstvo svojega gledalskega dela, ki se realizira v edinstvenosti spremljanja umetniškega dogodka, z največjo možno stopnjo, ko je ta improviziran.

> *»Dogodek, ki se zgodi, nima cene«.* »An event has no price.« What does that mean? *Da nima cene pomeni, da je neskončno dragocen, najprej zato, ker se ne prodaja, ne kupuje, ne kalkulira, je tuj trgu in marketingu.* It's beyond calculation: incalculable, unpredictable« *(Derrida 2020, 270–271).*

Kaj pa, če (gledalska) improvizacija sploh ni mogoča?

Zato verjamem v improvizacijo in se borim za improvizacijo. Toda vedno prepričan, da je nemogoča (Derrida 2005 po Gallope 2013, 151).

---

1 Tudi glasbi se skoraj izključno posvečam kot gledalka in ne kot poslušalka. Celo otroštvo in zgodnjo mladost sem presedela pred televizijo in gledala vsemogoče glasbene oddaje na RAI. Po spletu življenjskih naključij se že nekaj časa kot producentka, organizatorka in še kaj srečujem s sodobno glasbo, s prepletom komponirane in improvizirane glasbe, za marsikoga neposlušne in neposlušljive, ki pa jo tudi predvsem gledam. Glasba, ki se utelesi kot dogodek, ima vse atribute uprizoritve.

Leta 1997 je Jacques Derrida na svoji koži doživel frustrirajočo izkušnjo improvizacije. Ameriški jazz saksofonist, trobentač, violinist in skladatelj Ornette Coleman je francoskega filozofa povabil k improvizaciji na enem od koncertov na jazz festivalu La Vilette v Parizu, kamor je bil povabljen v duu s pianistom Joachimom Khünom. Derrida je za to priložnost pripravil besedilo, naknadno objavljeno z naslovom *Joue – le prénom* (*Igraj – ime*). V (ne)določenem trenutku ga je Ornette poklical na oder. »Vidite, vi, tukaj imam nekakšno napisano partituro, mislite, da je ne improviziram, a se motite. Pretvarjam se, da ne improviziram, *I just pretend*, igram, da berem, medtem ko improviziram.« (Derrida 1997 po Pelgreffi 2017, 8) Ni se mu uspelo do konca prebiti skozi besedilo, a improvizacija je uspela; gledalci so ga z žvižgi, hrupom in neodobravanjem spodili z odra. »Frustrirajoče je. Še zlasti, ko moram improvizirati,« je nekaj let kasneje ob neki drugi priložnosti izjavil v intervjuju z Joelom Steinom za revijo Time (Gallope 2013, 144).

Derridajev koncept improvizacije implicira prečenje meja in robov lastnega mišljenja, pri čemer preseganje ohranja strukturo nedoločljivosti med prej in potem. Improvizacija je odnos z nemogočim, ki vključuje prepoznavanje lastnih omejitev in obenem prečenje le-teh, ne da bi se jim izneverili. Improvizacija, da bi sploh bila možna, je preplet navad in pripravljenost, da jih zaobidemo, prekinemo in presežemo. Tu vstopi v igro telo, (re)akcije potekajo v telesu, na telesu, s telesom. Improvizacija je telesna gesta. Dinamika se odvija med techne in bios, disciplino in spontanostjo, ponavljanjem in prisotnostjo.

Improvizacija je lahko le tisto vmes, kjer subjekt še ne obstaja, kjer se vedenje šele oblikuje, kjer je na delu fizična telesnost, telesna gesta ustvarjanja ne programiranega. Protagonist improvizacije je pred-logos, pred-logična telesnost. Vmesnost med logosom in telesno inercijo, a z obema v komunikaciji. Z vprašanjem o (ne)mogoči improvizaciji Derrida odpre temo dekonstrukcije binarnih parov teorija – praksa, ponavljanje – razlika, določeno – naključno, habitus – nepričakovano.

Po Derridaju je vsaka improvizacija že zaznamovana s ponavljanjem. Ponavljanje kompromitira in ogroža koncept improvizacije, saj »se edinstveni dogodek, ki se proizvede le enkrat, kljub vsemu ponovi v sami strukturi« (Derrida 1997). Sprašuje se, ali ni improvizacija le nezavedno ponavljanje kodov, ki smo jih nekoč davno že osvojili in so zdaj trdno zasidrani v naših telesih? Navade, utečenosti, vzorci, instinkti in red ovirajo spontanost in preprečujejo neobremenjeno in intuitivno aktivacijo. Pogledi, prisluhi, občutja in odzivi, ko se dogodijo, ne da bi jih predhodno načrtovali, po njegovo zmotno veljajo za povsem svobodne in avtonomne, enako zgrešeno pa je tudi prepričanje, da so rezultat improvizacije. Derrida namreč trdi, da improvizacija ne more biti več improvizacija, saj, ko se je kot take enkrat zavemo, že imamo opravka z utopično idejo.

Po analogiji s čisto prisotnostjo, ki je nemogoča, ker je že prečena s ponavljanjem in z reprezentacijo, izvede tudi dekonstrukcijo improvizacije in jo deklarira kot nemogočo.

Poskus dokaza nenačrtne gledalske improvizacije

[A] v resnici prav moje telo zaznava telo drugega in v njem naleti na neke vrste čudežen podaljšek svojih lastnih namenov, skupen način obravnavanja sveta; in ker vsi deli mojega telesa skupaj tvorijo sistem, sta odslej telo drugega in moje telo ena sama celota, sprednja in zadnja stran enega samega fenomena (Merleau-Ponty 2006, 362–363).

Po spominu poskušam zabeležiti, kaj sem delala na improvizacijskem dogodku (Ne)forma #103 (23. avgust 2023 ob 20. uri v Španskih borcih), na katerem so sodelovali udeleženci PARL-a: Anna Bjørgulf, Becca Carter, Claire Leith, Rok Kravanja, Jaka Škapin, Sara Janašković in glasbenika Eduardo Raon in Boštjan Gombač. Tudi odločitev, da bom beležila svoje delo gledalke, je padla šele nekaj dni po dogodku, zato nikakor ni mogla vplivati na mojo percepcijo in/ali participacijo. Prepričana sem, da bi vnaprejšnje vedenje o samoopazovanju mojega spremljanja (Ne)forme to mojo gledalsko aktivnost močno zaznamovalo in spremenilo.

Ker sem ena od gostiteljic dogodka in ker je zunaj neznosno soparno, se prestavim na oder, ki je hkrati prijetno ohlajeno prizorišče in gledišče, še pred uradnim pričetkom in povabilom, naj občinstvo vstopi. Vidim, da nekaj izvajalcev sedi na stolih ob zavesi, nekaj jih je na tleh. Klepetajo. Ne slišim, kaj govorijo. Izvem le, da enega od izvajalcev, Gregorja Krpiča, še ni, le rastlina v loncu, za katero je prosil, stoji na prizorišču. Stoli so razporejeni v krogu, toda nepravilno, ponekod v več vrstah in po nekaj skupaj, vmes pa prazni prostori. Levo pri vhodu stoji harfa, nasproti je prostor za klarinetista. Slednji vadi, zvok je zame preglasen. Izberem si stol na desni blizu vhoda. V prostor stopi gledalka Tisa Neža Herlec (gledalka z nalogo beleženja dogodka) in sede poleg mene. Čudim se, da se nihče ne vznemirja zaradi samovoljnega vdora posameznih gledalcev. Vse je torej dovoljeno, vse je možno, ni dogovora za začetek. Začutim nemir v telesu, pospešeno bitje srca, najbrž zaradi preglasne glasbe in vročine. Odnese me z odra v klimatizirano klet Španskih borcev, pod prho si ohladim noge in roke. V tistem trenutku si želim, da fizično počutje ne bi oviralo moje prisotnosti na dogodku. Že drugič vstopim, izvajalci zdaj sedijo na tleh v krogu. Rastlina v loncu je na istem mestu. Harfa je prestavljena na drugi konec dvorane. Tokrat si izberem stol ob steni, postavljen najdlje od prizorišča. Vidljivost ni najboljša. Preverim, kje stojita zvočnika in se prestavim bolj na sredino, a še vedno ob steni. Telo ostaja trmasto živčno, ne uspe mi ga umiriti. Gledalec Jurij Konjar me preseneti z vprašanjem, ali me lahko zmasira. Vidim odrešenje in se ga brez premisleka oprimem. Mižim in se mu prepuščam, vprašanja, ali me je spregledal, ne izrečem, čeprav me gloda. Medtem slišim, da se prostor polni z obiskovalci. Slišim gledalca Bojana Jablanovca, da naju nagovori, a vsebine ne dojamem. Konec masaže. Telo se je umirilo.

Zdaj so že skoraj vsi stoli zasedeni. Tisa je še vedno na istem stolu. Prizorišče je prazno. Slišim škripanje stolov. Gledalec Uroš Kaurin se premika in škripa, Uroš rad in pogo-

sto sodeluje. Poleg njega opazim gledalko Enyo Belak. Preverim, ali še kdo izvaja enako gesto. Naletim na Claire, ki se s telesom nežno zaletava ob dansko scenografko, sedečo na stolu med občinstvom. Tudi njen stol škripa in še kar nekaj drugih. Nekdo se glasno smeji. Postane mi jasno: izvajalci so gledalci in gledalci so izvajalci. Jaz se ne vključim.

Potem zaslišim tleskanje z jezikom. Ne vem, kdo je začel. Zdi se, kot da si tleskanje podajajo, in zdi se, da v tem vztraja nekaj izvajalcev in gledalcev. Mojo pozornost privabi najodločnejše tleskanje, Jaka sedeč med gledalci si tleske podaja z Anno, sedečo na drugem koncu dvorane. Obračam glavo, kot da bi gledala ping pong: Jaka, Anna, Jaka, Anna, Jaka ... Gledam Jako, kako vstane, med hojo na prizorišče krči telo in to stopnjuje, še vedno tleska z jezikom. Boštjan se zbuji za klarinet in ga umakne, prevzame zvok, z rokami udarja po plešasti lobanji, to *foro* že poznam, nekateri gledalci se smejijo. Ploskanje izvajalcev v ritmu, kakšna banalnost!

Zvok harfe, glasbenika ne vidim, zakrivajo ga sedeča telesa pred mano. Prvi nežni zvoki konvencionalnega arpeggia me »ubijejo«. Zavem se, da ne maram harfskega idioma. Lahko bi si zatisnila ušesa, pa se raje mučim.

Sledim Roku, impulzivno vstane, nekomu vzame kozarec piva in sede na prizorišče poleg Jake. Potem še Anna ponovi gesto, le da ona nekomu vzame kozarec vina. Trojica pije izmenjujoč si kozarce. Rokov prežvrkljani pljunek konča v vinskem kozarcu, Anna ga spije na dušek. Vidim gledalko Enyo, kako si del obraza zakrije z rokami in se z vsem telesom obrne stran. Dejanje se ji gnusi. Prostor preplavi rahla napetost.

Zvočna slika je bolj dejavna od podobe. Izstopa Jakino petje. Občutek čakanja. S pogledom spremljam gledalca Jurija, ki se s stola presede malo naprej na tla. Kasneje ga vidim, da vstane in se prestavi, nato ga še večkrat vidim, ko menja mesto gledanja. Tudi gledalka Anita Wach v nekem trenutku vstane in zamenja svoj prostor v občinstvu. Prestavlja se v podobnem ritmu kot gledalec Jurij. Vidim jo, kako se dobrovoljno nasmiha. Ne vem, kaj v tem trenutku gleda. Zanimanje usmerim proti fotografu, ki s skoraj neznosne bližine lovi podobe plazeče se Claire. Sledim gledalcu Tomažu Gromu, ki se pomika po krožnici za stoli gledalcev od kamere do izhoda in izgine. Tudi jaz si želim, da bi izginila, a se mučim še naprej.

Ko Claire trga liste rastline, jih mečka in meče po prostoru, začutim, da je moje telo trdo. Oddahnem si, ko na videz nasilno dejanje konča z metí v Beccin obraz. Ni uničena! Vrniti jo moram v kotno sobo Španskih borcev. Spet čakam in spet nič, le arpeggio harfe.

Sarina gibalna akcija z dvema kozarcema in pljunki, ki jih izpije Anna. Pogledam gledalko Enyo, podoben zasuk telesa v stran. Ponovitev.

Potem je dogajanje razpršeno in paralelno. Pogled lovi le delčke in vidim druge, kako lovijo trenutke obračajoč glave. Pozornost prevzame Rok, kratek ples z rastlino, ki asociira na ogromen penis. Potem zviranje drugih teles po podu. Vseskozi se nekaj začenja in pred koncem prekinja. Spet čakam in spet občutek praznosti. Dejanja, razen redkih, ne sprožajo asociacij, branj in prevajanj.

Ana vzame gledalcu mobilni telefon, ponuja mu ga, a ne da. Igra se z gledalcem. Smeh se iz spontanega namenoma sprevrže v posiljenega, prednjači Rok. Spet zviranje in vlečenje teles po podu. In spet čakanje. In ena sama misel, ne vejo zakaj, ves njihov kaj je brez

misli. To pot je njihov topot ob tla banalen, banalen izhod v sili. Vztrajajo, prevzame glasba, gledam ritual ... Namerno kovinsko udarjanje straši, je zvočno nasilno in vabi pogled, je visoko na steni, med škripci in vrvmi – Rok pleza. Vztrajajo, gledam glasbo, ritual, ples, zabavo, ki se ne dogodi. Vztraja le eno telo. Drugo se s počasnim ritualnim gibom pridruži. Rok briše njeno prepoteno telo, ki za trenutek obmiruje in spet oživi. Čiščenje. Ja, dajmo spucat navlako! Stran z balastom! Stran z najedajočo tehno glasbo mašine! Gledalko Anito diskretno prosim, naj izklopi aparaturo. Gledalec Jurij pritiska utripajoče gumbe, a mu uspe samo spremeniti ritem. Jaka prevzame nadzor nad svojo igračko. Ima me, da bi izklopila mašino. Ne odločim se. Ne vem, kateri gumb pritisniti. Ne upam si. Rada bi spremenila tok dogajanja, a čakam. Premislek nadvlada notranji impulz. Počasno usihanje glasbe v tišino je do konca konvencionalno in predvidljivo. Kaj je še hujšega kot glasbenik, ki ne posluša drugih, le sebe! Spet čakam. Vsi čakamo, se oziramo in iščemo. Iščem smisel. Ne najdem misli. Misel je prazna. Inscenirajo še skupinsko fotografijo, mimogrede Sara navrže, da je rastlina nadomestek za manjkajočega izvajalca. Rok reče: »Konec.« Počutim se prazno, neizzvano, nepotešeno. Brez sprožilca, brez naboja, brez šusa, streljanje v prazno. Frustrirajoča teža improvizacije.

Potem si pogledam posnetek in spoznam, da marsičesa nisem videla in ne slišala, da je marsikaj šlo v pozabo. Da je tudi drugi pogled prazen pogled. Da se je moje gledalsko delo zataknilo nekje med čutno-čustveno improvizacijo in le oplazilo misel.

Gledam, torej sem

[T]udi gledalec ima, poleg enciklopedičnih in intertekstualnih kompetenc, telo in s svojim telesom in v svojem telesu (v resnici telo-um, telo-spomin) doživlja uprizoritev, jo zaznava, živi, razume, se nanjo odziva (De Marinis 2014, 9).

Večkrat se zalotim, da opazujem gledalce, njihove kretnje, pozornost, odzive, izraz. Včasih namenoma ne sledim dogajanju na prizorišču, spet drugič kljubujem logiki privabljanja pozornosti na podlagi hierarhije prevladujočega dogajanja, da bi v na videz nepomembnih detajlih uveljavila lastno moč povezovanja in razvezovanja. (Rancière 2010, 15) Moji telesni odzivi za razliko od morebitnih hotenih telesnih dejanj so popolnoma spontani in nenačrtovani. Slina, pomešana s sluzjo, ki Gregi Zorcu v uprizoritvi *Out* (Via Negativa, 2008) obvisi iz ust, potem ko do onemoglosti kriči: »Dajte mi tekst!«, mi je obrnila želodec in povzročila dvigovanje hrane ter skorajšnje bruhanje. Zvočno nasilje ekstremnih jakosti ali poudarjenih basovskih zvenov, ki deluje telesno, je zame nevzdržno in me je nedavno odgnalo s predstave *Vstajenje 2.0*. (Beno Novak, Elvis Homan, Boštjan Simon, 2021, Pekinpah) V smeh prasnem tudi, ko se drugi ne smejijo in obratno, ko se drugi smejijo, se jaz ne. Enkrat sem na predstavi nenadzorovano bruhnila v glasen jok in nemudoma nemočna

zapustila dvorano.[2] Ko sem na predstavitvi del v nastajanju v okviru Parla gledala pijano balerino, ki je že petič ali šestič stala na eni nogi z drugo dvignjeno visoko v zrak in stežka lovila ravnotežje, sem prešla celo paleto stanj in občutkov; od smeha, naslajanja, bolečine v telesu, napetosti, strahu, želje po prekinitvi in prevzemanju odgovornosti. In slednjič občutek sramu, ko sem se ovedla svoje prisotnosti, okužene z dvojnostjo trpljenja in užitka, zavračanja in sprejemanja.

Odzivam se čutno, čustveno in miselno. Prepuščam se (ne)načrtnemu beganju po prisotnih telesih, motrim razporejanje teles, lovim, kako smo v prostoru in času, kako smo skupaj in narazen v vseh smislih, kakšne relacije vzpostavljamo. Ustvarjam lastni svet in verjamem, da to delajo tudi drugi. Predpostavka za vznikanje lastnih svetov je vzpostavljanje okoliščin za nedoločnost. Pogoj za ustvarjanje lastnega dela, kot ga opredeli Rancière (2010, 48), je kritična umetnost, »ki noče odpravljati pasivnosti gledalca, ampak namesto tega znova preiskuje njegovo aktivnost«. Ko opredeljuje paradoks estetske učinkovitosti, ki jo pripisuje estetskemu režimu umetnosti, vpelje sintagmo »učinkovitost diskonsenza«, (prav tam, 38) da bi pokazal na nujnost konsenza o obstoju preloma, vrzeli med umetniško produkcijo in gledalsko produkcijo, med proizvedenimi oblikami in oblikami, ki si jih gledalka prisvaja. Ta pretrgana vez med obema, ta »nova razmerja med videzom in realnostjo, posameznim in skupnim, vidnim in njegovim pomenom« (prav tam, 41), ustvarijo vmesni prostor, kjer se v polnosti uresniči komunikacijski potencial in se dogodi umetniško delo. Dogodka ni na prizorišču, dogodek je v srečanju mene in njih, v mojem pogledu.

Delo *Poljub* (Via Negativa, 2021) Kristine Aleksove se zgodi nekje vmes, v premeščanju vlog med izvajalci in gledalci, v preizpraševanju razmerja med izvajalskim in gledalskim delom, v tematiziranju pasivnosti in aktivnosti izvajalcev in gledalcev. Že sama prostorska umeščenost gledalcev na oder in izvajalcev v dvorano je pomenljiva. Prav tako pomik »gledalca« na sedež ob kontrabas, postavljen na rob odra, nekje vmes med sedišči na odru in sedišči v dvorani. Potemtakem smo gledalci »izvajalci« in izvajalci »gledalci«. Ne, izvajalci so hkrati gledalci in gledalci smo hkrati izvajalci. Moč je v pogledu in pogled je neznosen. Z obračanjem in sprevračanjem pogleda, z uprizarjanjem dihotomije pasivni izvajalec-aktivni gledalec *Poljub* poudari pozicioniranje in delovanje obeh, tako izvajalcev kot gledalcev. Zame je najvažnejši in najbolj vznemirljiv aspekt, ki ga delo *Poljub* poleg drugih odpira in obravnava, gledalsko delo, ki parira izvajalskemu. Potem, ko se zavesa že drugič odpre, v dvorani sedita gledalca, zazrta v nas, sedeče na odru in zazrte v njiju. Pogled iz dveh smeri ali dvosmerni voajerizem? Glasbenik, ki s pomikom »gledalca« postane izvajalec, je nekje vmes, še vedno na odru in še ne v dvorani. Je v dvojni vlogi. Je izvajalec in gledalec. Je izvajalec v uprizoritvi, v kateri izvaja koncert, za nas na odru in za njiju v

---

2 Doživeto je tesno povezano z bolečo osebno izkušnjo. Zgodilo se je na predstavi *Sprožilec sreče*. Med mladimi nastopajočimi je bila tudi Lara Lavrič, sošolka in tesna prijateljica sina mojega življenjskega sopotnika Tomaža Groma. Ruska roleta ji je določila kot izziv, naj spregovori o nesreči, ki jo je zaznamovala. Besedi »25. april« sta sprožili eksplozivno reakcijo, telo se je odzvalo v hipu in po svoje. To je dan, ko je umrl Nuka Grom. Tudi odločitev, da zapustim dvorano, da ne bi motila drugih, je bila hipna. Morala sem se do konca izjokati.

dvorani. Je gledalec, ki gleda izvajanje njiju v dvorani in izvajanje kontrabasa. Njegovo delo je izvajanje in gledanje glasbe.[3]

Kaj gledam jaz? Avtorica trdi, da plesni performans. Jaz pravim, delno improvizirano uprizoritev, morda celo improvizirani koncert ali predstavo o gledalki in njenih fantazijah, odvisno od izbire pogleda. Imroviziram.

Moj dispozitiv: dogajanje med sedišči v dvorani je uprizarjanje domišljije dveh gledalcev, ki gledata improviziran koncert dua glasbenika in kontrabasa ter (nemega) zbora. Pred mano se dogaja gledalska improvizacija kot prosti tok sprotnega uprizarjanja, ki ga proži moj pogled. Ne le ena, dve imaginaciji sta na delu, zdaj mimobežni, zdaj prepleteni, oddaljeni in bližnji, ločeni in skupaj. Gledam svoj pogled in/ali pogled sosede na svoji levi in/ali pogled soseda na svoji desni. Lahko je pogled kogarkoli in nikogar od nas sedečih na odru. Minimalistično, reducirano, zakrito in kot da bi bilo le nakazano dogajanje učinkovito izziva mojo gledalsko zaznavo, saj mi ne dovoli, da se naslonim na že ustaljene predstave. Sili me, da praznino polnim s svojo gledalsko domišljijo, z lastnimi asociacijami, odmevi, projekcijami in svetovi. Sili me k intenzivnemu angažmaju in tako poudarja važnost prisotnosti mene kot ustvarjalne gledalke. Kliče po delu gledalke, po prilaščanju in nadgrajevanju ponujenega materiala. Ko se *Poljub* poigrava z načini in pogoji pogleda, s konteksti in strategijami gledanja me prepričuje, naj se soočim z lastnimi mehanizmi gledalskega dela. Z neoprijemljivostjo ponujenega arzenala zvokov in podob, z vzporednostjo dogajanja, ki ga je nemogoče zaobjeti s pogledom, s prikrivanjem in nevsiljivimi predložki, z radodarnostjo prepuščanja mnogoterih možnih konotacij mi dovoli, da improviziram. *Poljub* je raziskava neskončnih potencialov gledalske improvizacije.

Poljub je predstava o gledalki in njenih fantazijah.

Ne-pred-videno

Razjasnimo eno: čustvena stanja, razodetja, izbire, kombinacije, ki jih gledalec izvaja med uprizoritvijo, so skoraj v celoti nepredvidljive. Toda nepredvidljivo ni sinonim za naključno. Preučevati performativno izkušnjo gledalca ne pomeni razumeti, kaj gledalec misli ali občuti; prej pomeni poskušati identificirati intersubjektivne mehanizme, ki gledalcu omogočajo, da performativno izkušnjo gradi in doživlja (Sofia 2013 po De Marinis 2014, 7–8).

---

3 Enako važen dispozitiv, ki ga sproža Gromov način ustvarjanja zvočnosti in glasbe, je poleg poslušanja tudi gledanje. Žogice, ki poskakujejo v zvočniku, strune, ki vibrirajo in odbijajo žogice, pripete nanje, loka, ki drgneta strune, kot da bi jih želela prerezati, palčke, ki udarjajo po telesu kontrabasa itd. proizvajajo glasbo kot uprizarjanje.

Konotacija latinskega izraza improvisus napotuje na omejitev zmogljivosti napovedovanja, na uresničevanje nepredvidljivega, na prihodnost, kjer obstajata negotovost in nevednost. In gledalka je v nenehnem stanju pričakovanja. Vseskozi si zastavlja vprašanja, kaj se dogaja, kaj bo sledilo, v katero smer bo šlo, kakšna bo strategija rešitve iz zablode, če sploh bo ... Gledalka ve, da je v stanju miopije. Potopljena v lastno nestabilnost in celo nered. Gledalka se je pripravljena postaviti v prehodno območje, prepojeno z nepredvidljivim, v cono, ki jo upravlja princip kontingence, kar vključuje vsako alternativo. Sprejela je položaj odprtosti za katerokoli možnost, za menjanje smeri pogleda in prisluha, za improvizacijo percepcije in participacije. Njeno delo ima status sprotnega dogajanja, obstaja kot izmikajoč proces v uveljavljanju, odlagajoč trenutek razbremenitve z rešitvijo, kot nepovratno potrošen proces. Njeno delo je sprotna dejavnost, utemeljena na spremembah in katere smer ni vnaprej določena ali predvidljiva. Nestabilna dejavnost iskanja, ki temelji na sondiranju in zmotljivosti in ki predpostavlja tavanje, prepletanje trenutkov prekinitev in vztrajanj, napačnih presoj in popravkov. Čeprav se zaveda, da sta pri sprotnem urejanju materiala mogoči remodulacija in resegmentacija, je močno prisoten potencial neuspeha, entropije, zmotnih zaključkov, spodletele percepcije in participacije. Gledalka se zaveda lastne nepopolnosti, ko se sooča s pomanjkanjem vedenja, ko se občasno znajde v grozljivem trenutku nepoznavanja. To proizvede napetost. To je podobno frustrirajoče kot položaj nenehnega pričakovanja, ki ostane brez končne izpolnitve, ali kot želja brez potešitve ali obljuba brez uresničitve. Kot na primer improvizirani dogodek za gledalko v pričakovanju predstave.

Improvizacija je spodletela reprodukcija, spodletela ponovitev, spodletela predstava. Je pobeg izpod nadzora. Gledalka performativnega dogodka je, ko vstopa v odnos z dogajanjem, v območju nezanesljivosti, izmuzljivosti, neobvladljivosti, nestabilnosti in negotovosti. Močno občuti živost dogodka in lastno prisotnost. Hočeš nočeš se znajde znotraj improvizacijskega procesa. Gledalska improvizacija je realna izkušnja percepcije, občasno transformirajoče v participacijo. Vselej pa ostaja na nivoju materialne realnosti, ki jo proizvaja sprotno delo gledalke. Gledalsko improvizacijo vzpostavlja naključno pozicioniranje, kadriranje, fokusiranje, izoliranje, izbiranje, montiranje idr. Gledalka je popolnoma avtonomna, če se lahko brez kakršnihkoli posledic izklopi, zaspi in izstopi. Ves čas se medsebojno prepleta in kombinira dvojnost fizičnega in miselnega procesa, pogled in prisluh implicirata razločevanje, urejanje, povezovanje, analiziranje, rekonstruiranje, branje, interpretiranje in odzivanje. S tem ko se sproti odloča, ali vztrajati ali prekiniti dialog, se spustiti v interakcijo ali participacijo, vse to praktično že počne, tudi v primerih, ko na zunaj morda to ni očitno. Na ta način ne pristaja na avtoriteto od zunaj, na avtoriteto dispozitiva predstavljanja, ki proizvaja edino možno resnico. Edina resnica je ona sama.

Gledalska improvizacija je še zlasti izrazita, ko je dogodek improviziran, o katerem gledalka predhodno ni imela priložnosti ali ni želela dobiti nobenih napotkov in pred-begledalka predhodno ni imela priložnosti ali ni želela dobiti nobenih napotkov in pred-sedíl, saj se v neposredni prisotnosti uprizarjanja aktivira serija improviziranih čutnih, čustvenih in interpretativnih procesov. Gledalka je nosilka niza aktivacij, ki se dogajajo preko živčnih, bioloških in s tem telesnih mehanizmov, in spoznanj, ki jih proizvaja njen pogled. Improvizacijski dogodek verjame v gledalsko delo, z njim računa in mu tudi po-

vsem zaupa, saj se odreka režimu ponovitve (Janša 2010, 95), s katero bi sicer omogočil popravni izpit gledalskemu delu. Improvizacijski moment izenačuje in kompatibilizira izvajalsko in gledalsko delo, za izvajalce in gledalce je to prvič in edinič. Nevedneži so tako na prizorišču kot na sedišču, potisnjeni v položaj tukaj in zdaj. Prisotnim v največji možni meri omogoča, da postanejo proizvajalci lastne prakse ter da se zavejo samega sebe in svoje dejavnosti. Gledalci improvizacijskega dogodka, kot smo že omenili, niso postavljeni pred predstavo, temveč so prisotne in dejavne priče, udeležene v neponovljivem procesu, uprizarjanju, utelešenju dogodka. Slednjega tudi percipirajo kot živo realnost, kot sprotno nastajanje, uprizarjanje. So živa skupnost, množica heterogenih zaznav, pogledov in prisluhov, odzivov, sodelovanj in branj. So subjektivne prisotnosti, ki se raznoliko vpenjajo v proces percepcije in/ali participacije. Dovolijo si ustvariti svojo resnico, ki je lahko popolnoma drugačna od resnice drugega. V tem so avtonomne. Njihova recepcija je karseda izvirna in avtentična, obenem tudi krhka, saj podvržena situacijskosti in prekarnosti, je posledica neposredne prisotnosti, skupnega in hkrati ločenega preživljanja v prostoru in času dogodka. Kot rezultat soprisotnosti, improvizacija sili, da se zavemo, da ni enega in enotnega vira, ki bi napotoval na edini možen pomen.

Toda čeprav gledalka želi doživeti improvizirani dogodek brez predhodnega vpogleda in referenc, trči ob lastno zgodovino, izkušnje, poznavanje. Njeno sidrišče, njena orožja in orodja, drobci preteklosti vselej posežejo v spontanost in kontaminirajo improvizacijo njenega dela gledalke. Subjektivno in objektivno se prepletata, zlivata, soočata, spopadata, povezujeta in razvezujeta. Gledalska improvizacija se torej uteleša kot trenje, kot razkorak med spontanim telesnim odzivom in banko virov, korpusom podatkov, zbirko referenc. Je odprt teritorij, kjer poteka živahen spopad med razpoložljivostjo za nepoznano, neobičajno, presenetljivo in ujetostjo v pričakovanja, predvidevanja in omejitve. V gledalki se vzpostavi vozlišče fizičnega in intelektualnega, čutnega in miselnega, izvirnega in znanega. Improvizacija ne biva v njej, nastaja na presečišču osebnega, medosebnega in kontekstualnega. Ni njena last, ampak nekaj, kar nastaja med.

Literatura

Derrida, Jacques: Unpublished Interview, 1982. https://www.youtube.com/watch?v=xT106qB65-A&ab_channel=JoeCollins (7. 10. 2023)

Derrida, Jacques: The Other's Language: Jacques Derrida Interviews Ornette Coelman, 23. 6. 1997. https://www.ubu.com/papers/Derrida-Interviews-Coleman_1997.pdf (17. 9. 2023)

Derrida, Jacques: Quand Ornette Coleman improvisait avec Jacques Derrida, 1997.

https://www.lesinrocks.com/actu/ornette-coleman-et-jacques-derrida-la-langue-de-lautre-94053-20-03-1997/ (17. 9. 2023)

Derrida, Jacques: Ornette Coleman, la filosofia è jazz, 2014. https://ilmanifesto.it/ornette-coleman-la-filosofia-e-jazz (17. 9. 2023)

Derrida, Jacques: Toca – el nombre. *Hybris, Revista de filosofía* 11 (1), 2020, 267–280.

Dick, Kirby, Amy Ziering Kofman in Jacques Derrida: *Derrida: Screenplay and Essays on the Film*. Manchester: Manchester University Press, 2005.

Gallope, Michael: Is Improvisation present? V: Piekut, Benjamin in Lewis George E. (ur.): *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies, Vol. 2*. Oxford: Oxford University Press, 2013, 143–158. https://bpb-us-w2.wpmucdn.com/campuspress.yale.edu/dist/1/2391/files/2017/12/07-Gallope-Is-Improvisation-Present-1q2pvr1.pdf (19. 9. 2023)

Merleau-Ponty, Maurice: *Fenomenologija zaznave*. Ljubljana: Beletrina, 2006.

Pelgreffi, Igor: Appunti su Derrida e l'improvvisazione. *Kaiak. A Philosophical Journey* 3, 2016, 1–21. https://www.kaiakpj.it/improvvisazione/ (19. 9. 2023)

Pustianaz, Marco: Crepuscoli dello spettatore. Attività, inattività e lavoro dello spettatore nell'economia performativa. V: Laudando, Carmela Maria (ur.): *Reti performative. Letteratura, arte, teatro, nuovi media*. Trento: Tangram edizioni scientifice, 2016. 97–115.

https://www.academia.edu/37947105/_Crepuscoli_dello_spettatore_Attivit%C3%A0_inattivit%C3%A0_e_lavoro_dello_spettatore_nelleconomia_performativa_(5. 10. 2023)

Rancière, Jacques: *Emancipirani gledalec*. Ljubljana: Maska, 2010.

Schino, Mirella: Spettatore, spettatori, pubblico, *Mimesis Journal* 7(2), 2018, 123–144.

https://journals.openedition.org/mimesis/1299 (21. 9. 2023)

Sofia, Gabriele: *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alla neuroscenza e ritorno*. Rim: Bulzoni, 2013.

Trošt, Špela: *Genealogija pojma prisotnosti v uprizoritvenih umetnostih*. Doktorska disertacija. Koper: Univerza na Primorskem, Fakulteta za humanistične študije, 2015.

Trošt, Špela: Paranje robov. V: Zagoričnik, Luka (ur.): *Narobe /Na robu glasbene prakse*. Ljubljana: Sploh, zavod za umetniško produkcijo in založništvo, 2022, 138–165.

Zardi, Andrea: La percezione del corpo in scena e lo spettatore. *Mimesis Journal* 7(1), 2018, 89–109. https://journals.openedition.org/mimesis/1299 (21. 9. 2023)

Povzetek

Gledanje je delo s kompleksno strukturo, zlasti ko izvedbene umetnosti razumemo kot nabor procesov in praks, obenem produktivnih in receptivnih, ki jih je treba izkusiti, raziskati, odkrivati, reflektirati. Ko govorimo o izvedbenih praksah kot kompleksnih intersubjektivnih relacijah, ki udejanjajo performativ, moramo govoriti o posameznih pogledih in nikakor posploševati, enotiti in zvajati prisotne subjektivnosti zgolj na kolektivno telo. Performativni dogodek vsaki prisotnosti šepeta drugače in spodbuja vznikanje subjektivnih vizij. Gledalki omogoča in dovoli, da si proizvajanje oziroma uprizarjanje prilašča po svoje. Gledalka tako ni potrošnik, ampak postane producent umetniškega dela. S premeščanjem zaznave umetniško delo postane plod gledanja in ne izvajanja. Sprotno odkrivanje proizvedenega kot še neodkrite realnosti zagotovo deluje najbolj učinkovito na

gledalko in vzpostavlja tudi percepcijo kot improvizacijo. Pogled umešča opazovano znotraj modelov, konvencij, kodov, sistemov. Zaznavo artikulira na osnovi že predelanega, izkušenega, doživetega. Aktivacija gledalke je pogosto najmočnejša ob krutih, radikalnih posegih v telo, ki zarežejo v resničnost in spodbudijo participacijo. Gledalka tako postane subjekt neposredne akcije z resničnim učinkom.

Ključne besede
izvedbene umetnosti, improvizacija, prisotnost, dogodek, performativ, gledalsko delo

Summary

Spectating is work with a complex structure, especially when the performing arts are understood as a set of processes and practices, both productive and receptive, that must be experienced, explored, discovered, and reflected on. In discussing performance practices as complex intersubjective relations that enact the performative, we must talk about individual views and in no way generalize, unify and apply the present subjectivities to the collective body alone. The performative event speaks differently to each presence and encourages the emergence of subjective visions. It enables and allows the viewer to appropriate the production or performance in her own way. The viewer is thus not a consumer, but becomes a producer of the work of art. Through a shift in perception, the work of art becomes the product of viewing rather than performance. The ongoing discovery of the produced as an as yet undiscovered reality certainly works most effectively on the viewer and also establishes perception as improvisation. The view places the observed within models, conventions, codes, systems. It articulates perception on the basis of the already processed, encountered, experienced. The activation of the viewer is often strongest during cruel, radical interventions in the body that cut into reality and encourage participation. The viewer thus becomes the subject of direct action with a real effect.

Keywords
performing arts, improvisation, presence, event, performative, spectator work