

izhodišče za razpravo o družbenih in političnih vidikih participacije na spletnih družbenih omrežjih.

Zanimivo in vredno nadaljnje obravnave je tudi opredeljevanje samoreprezentacije kot žanra, za katerega Thumim poudarja, da je zelo odvisen od mediatizacijskega konteksta. Kljub očitni različnosti samoreprezentacij na televiziji, v muzeju ali na spletnih platformah avtorica izlušči in utemeljeno opredeli njihovo ključno značilnost, tj. iskanje avtentičnosti. Pripovedovalce zgodb iz vseh treh medijskih okolij, medijskega projekta, muzejske razstave in spletnih družbenih omrežij, povezuje ideja avtentičnosti oziroma poskusi prepričevanja drugih o avtentičnosti lastnih stališč.

Prva monografija Nancy Thumim odpira pomembna vprašanja o konstrukciji subjektov digitalne družbe in z aktualnim raziskovalnim pristopom nadaljuje tradicijo medijskih študij na polju digitalne kulture. Bese-dilo ponuja sistematičen pregled pomembnih teoretičnih pristopov k razumevanju digitalne kulture, medijev in uporabnikov oziroma občinstev. Obogateno je z zanimivimi primeri iz empiričnega dela raziskave, zaradi česar je še posebej primerno za študente komunikologije, politologije, kulturologije in sorodnih študijskih smeri. Pri raziskovalcih aktualnih družbenih pojavov bo zanimanje morda vzbudilo kvalitativno vrednotenje kompleksnih empiričnih podatkov oziroma izbira zahtevnega metodološkega pristopa t.i. mešanih metod. Predstavljene analize samoreprezentacij v mediatiziranih okoljih pa lahko služijo

kot izhodišče za nadaljevanje raziskovanja konstrukcije subjektov digitalne družbe s teoretskimi nastavki medijskih študij, socialne psihologije ali psihoanalize. Ker teoretsko pestra knjiga ponuja tudi oprijemljive teze in že aplikativne izsledke raziskave, bo zadovoljila tudi marsikaterega drugega bralca z interesom za razvoj participativnega potenciala informacijskih in komunikacijskih tehnologij.

Tomaž KRPIČ

Nicola Shaughnessy
Applying Performance: Live art, socially engaged theatre and affective practice
 Palgrave Macmillan,
 London in New York 2012,
 312 strani, 85.00 \$
 (ISBN 978-0-230-24133-6)

Kako bralcu prešerno zaigra srce, ko naleti na knjigo, za katero je sam intimno že večkrat pomislil, da – če že ni zdavnaj napisana – je pa res že skrajni čas, da se je kdo loti ... Zadnja knjiga Nicole Shaughnessy *Applying Performance: Live art, socially engaged theatre and affective practice* brez dvoma sodi med takšne knjige. Delo prinaša kombinacijo kognitivne znanosti in teorije o (postdramskem) gledališču na področju uporabnega gledališča in performansa ter je uglaseno s tako imenovanim kognitivnim obratom v gledaliških študijah. Glede na to da je avtorica v slovenskih znanstvenih krogih bolj slabo poznana,

naj na tem mestu omenim vsaj to, da je Nicola Shaughnessy med drugim direktorica pred kratkim ustanovljenega centra za proučevanje razmerij med spoznavnimi procesi, empatijo, zaznavanjem telesa in uprizoritvenimi umetnostmi, *Centre for Cognition, Kinesthetics and Performance*, na Univerzi v Kentu.

V knjigi bo bralec našel poglavljen in obširen premislek o uporabni vlogi gledališča v moderni družbi, ki je utemeljeno na sedmih različnih principih, in sicer pedagogiki, procesu, igri, prisotnosti, sodelovanju, uprizarjanju in zadovoljstvu. Že samo dejstvo, da je temeljnih principov sedem, kaže na paradigmo, ki prevladuje v knjigi – na kognitivizem. Število sedem je v kognitivni znanosti in kognitivnem družboslovju nekakšno »pravilno število«. Dejansko pravljičnice s tem nimajo veliko opraviti, ampak prej način, kako človeški možgani v kratkotrajnem spominu procesirajo in shranijo informacije, ki jih posameznik pridobi iz okolja. Kakorkoli že, pedagoški element uporabnega gledališča se kaže v preseganju zgolj zabave ali razvedrila, ki ga gledališče, na splošno, vedno z dokajšno lahkoto lahko ponudi gledalcu. Nasprotno se pričakuje, da bo uporabno gledališče gledalcu ponudilo vsebine, ki so do neke mere, v širokem pomenu te besede, politično in družbeno angažirane, in to na način, da motivirajo gledalca, da se emocionalno in kognitivno angažira, morda celo fizično s svojim telesom – v tolikšni meri, da bi lahko prišlo do nekakšnega mehkega predrugačenja

družbene realnosti. Prav tako poudarek uporabnega gledališča ni nujno ravnano na javnem sprejemanju tistega, kar ima tovrstno gledališče ponuditi zainteresiranemu gledalcu. Takšno gledališče naj bi gledalcu ponudilo tudi nekakšno obliko individualne, intimne podpore oziroma utehe, bodisi v obliki znanja, spoznanja bodisi telesnega angažmaja, vendar nikakor ne v obliki potuhe.

Drugi element uporabnega gledališča je proces. Tako kot vsak drug proces ima tudi tu proces svoj začetek in konec. Vmes pa seveda še vse preostalo. Shaughnessy s tem hoče povedati, da se gledalec v uporabnem gledališču ne more izogniti celostnemu razmerju, če želi biti deležen njegovih »ugodnosti«. Vprašanje je le, kje se za posameznika proces začne in kje konča. Kajti praviloma se proces ne začne in ne konča v trenutku, ko se zaveša v gledališču dvigne oziroma spusti, ampak že precej prej in praviloma tudi traja dlje. Kvalitetno uporabno gledališče v posamezniku pusti svoje sledi za dalj časa. Kje se bo proces začel, je precej odvisno od posameznika samega, kje se bo končal, pa od vpliva, ki ga ima predstava ali performans v uporabnem gledališču na posameznika. V tem delu se Shaughnessy sklicuje na teoretičarko poszdramskega gledališča Eriko Fischer-Lichte oziroma na njen koncept *avtopoetične feedback zanke*, s katerim Fischer-Lichte poskuša do neke mere pojasniti posameznikovo reakcijo na dogajanje na odru in njegovo morebitno vpletenost v sam gledališki dogodek. V tem elementu sta tako Fischer-Lichte

kakor tudi Shaughnessy do neke mere izenačena in komplementarna pojmu *refleksivnih telesnih tehnik* Nicca Crossleyja in *telesnega dela* Julie Twigg v sociologiji telesa.

Naslednji element uporabnega gledališča je njegova igrivost oziroma norčava narava, do katere pride v času predstave ali performansa. V resnici je to verjetno eden izmed najbolj pomembnih elementov uporabnega gledališča, in to preprosto zato, ker pri udeležencu omogoča sprostitvev in nastanek tako emocionalne kot spoznavne komponente. Najbolj očitna je trenutna emocionalna komponenta, ki se kaže v obliki spremembe posameznikovega razpoloženja, na zunaj na primer v posameznikovem smehu, na dolgi rok pa je morda bolj pomembna kognitivna komponenta, ki posamezniku omogoča preoblikovanje stališč in odnosa do sveta. Vzporednice z njenim premislekom o pomenu, ki ga ima igrivost za uporabno gledališče, lahko najdemo v kognitivni sociologiji, natančneje v delu Eviatarja Zerubavela. Umetnost, pravi Zerubavel, čeprav pri tem nima v mislih ravno gledališča, igra na karto premikanja meja med različnimi spoznavnimi koncepti in svetovi. S pomočjo umetniške igrivosti in karnevalskosti se lahko upremo različnim neustreznim, nepravilnim, nerealnim in včasih tudi nepravičnim trdno zakoreninjenim stališčem ter jih preoblikujemo v nekaj boljšega in morda celo pravičnejšega.

Prisotnost, v fenomenološkem pomenu besede, v gledališču vedno šteje, med drugim, ali pa še celo

posebej, tudi v primeru uporabnega gledališča. Kot takšna je prisotnost prvi pogoj vsem njegovim že naštetim elementom. Prisotnost večjega števila posameznikov na določenem prostoru in v določenem časovnem okviru omogoča nastanek kognitivne gledališke skupnosti. Resda ta lahko v materialni obliki obstaja le za kratek čas, med samo predstavo, zato imam občutek, kakor da je obstoj takšne skupnosti zgolj hipen, zato tudi dvo-mljiv. A to nas ne sme preslepiti. Dovolj bo, da se spomnimo na formalno sociologijo Georga Simmla in na njegov koncept podružbljanja; zaradi mnogokratnega ponavljanja socialnih interakcij v našem primeru gre za ponavljanje gledaliških predstav ali performansov, slednje postanejo za opazovalca objektivno dejstvo preprosto zato, ker jih opazovalec tako vidi. Temu primerno pa se nato opazovalec tudi vede.

Element prisotnosti omogoča naslednji element uporabnega gledališča – sodelovanje. Brez sodelovanja uporabnega gledališča preprosto ne more biti. Sodelovanje je sicer precej širok pojem, saj se razteza od gledalčevega intenzivnega spremljanja tega, kar se dogaja na odru, do njegovega popolnega prevzema oziroma nadomeščanja performerja, kar se sicer zgodi bolj poredkoma oziroma bolj v primeru kakšnih uprizoritvenih inštalacij. Tako ali drugače pa lahko knjigo razumemo kot še eno v dolgi vrsti razprav o vlogi gledalca od začetka šestdesetih let prejšnjega stoletja dalje. V zvezi z prisotnostjo Shaughnessy pogosto omenja stanje gledalčeve

empatije. To je vsekakor smiselno, saj si kognitivne gledališke skupnosti ne moremo predstavljati brez zmožnosti vseh udeležencev, tako igralcev kot gledalcev, da so se sposobni vživeti v svet drugih. V zvezi s tem velja omeniti, da je Shaughnessy glede tega še posebej pozorna na vse tiste posameznike, ki imajo zaradi takšnih ali drugačnih psiholoških motenj težave z empatičnim vživljanjem v druge, morda celo pomembne druge, in bi jim uporabno gledališče pri tem lahko priskočilo na pomoč v obliki nekakšne »terapije«.

Uprizarjanje je telesno delovanje posameznika v odnosu do drugih v specifičnem prostoru in času na podlagi bolj ali manj vnaprej predvidenega načrta. Proces uprizarjanja je na zunaj lahko opazovalcu videti kot nekaj zelo preprostega, a je v resnici po svoji naravi zelo celovit. Posameznikovo telo je zgolj eden od elementov, ki pri uprizarjanju ne sme manjkati. Telo posamezniku zagotavlja platformo in sredstvo, s katerim vstopa v odnose z drugimi, a je hkrati tudi on sam. Je nosilec kompleksnih kognitivnih procesov, nanje vpliva in je od njih tudi vplivan. In navsezadnje je tu še element zadovoljstva. Pri uporabnem gledališču ne gre brez zadovoljstva. Tu pa smo kaj hitro lahko na spolzkem terenu. Da bi bilo uporabno gledališče res uporabno, mora gledalcu ponuditi vsaj nekakšno obliko zadovoljstva, v nasprotnem primeru gledalec ni v zadostni meri motiviran, da bi še naprej sodeloval v procesu.

Pomen knjige je treba videti predvsem v njenem interdisciplinarnem

pristopu in pa v nenehnem ilustrativnem opisovanju tistega, kar je hkrati v knjigi povedano v teoretski maniri. Avtorica spretno prepleta različne disciplinarne pristope, predvsem gre tu izpostaviti kognitivno znanost, psihologijo in študije o gledališču in performansu, na poti k odgovoru na vprašanje o uporabnosti gledališča in umetnosti na splošno. Edino, kar nas lahko pri knjigi moti, je odsotnost kognitivne sociologije posebej oziroma kognitivnega družboslovja na splošno. Kar je do neke mere povsem razumljivo, saj sta kognitivna znanost in kognitivna sociologija precej vsaka k sebi zaradi medsebojno izključujočih se epistemoloških predpostavk, v katere sta trdno zasidrani. Prva verjame v univerzalnost mišljenja, ki je do neke mere utemeljeno tudi v univerzalnosti človeške utelešenosti, druga pa prisega na družbeno konstruiranost mišljenja, ki je zavoljo tega vedno v svoji pojavnosti neizbežno parcialno. A če je ta »pomanjkljivost« razumljiva, ne pomeni, da je tudi sprejemljiva. Kajti kakorkoli že obrnete, v preteklosti sta sociologija in gledališče vendarle »sodelovala« na precej zgleden način. Samo spomniti se moramo na primer na Ervinga Goffmana in njegovih študij o reprezentacijah sebstva v vsakdanjem življenju. Zato je podnaslov knjige *Live Art, Socially Engaged Theatre and Affective Practice*, prav prijetna osvežitev za utrujene raziskovalne oči, saj dopušča možnost, da bo do odprave pomanjkljivosti enkrat vendarle prišlo. Upanje je precej močno in upravičeno tudi zaradi tega, ker

Shaughnessy na kar nekaj mestih v knjigi uporablja sintagmo »družbeno deljena kognicija«. Kot se rado zgodi v primerih, ko imamo opraviti s kom, ki preči mejo dveh disciplin (in Shaughnessy to vsekakor je), da je vsaj v eni disciplin nekoliko »majav«. Izraz »družbeno deljena kognicija«

v sebi skriva družbeno konstrukcijo kognicije, česar se avtorica morda eksplicitno ne zaveda oziroma vsaj ne dovolj in bi ji bilo morda potrebno to zgolj na nekakašen diskreten način prišepniti (avtor recenzije intimno še tehta, ali bi se kar sam pogнал na ta »vlakec smrti« ali ne).