

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Bor Bevc

**Performativnost medkulturnega dialoga**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2018

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Bor Bevc

Mentor: izr. prof. dr. Anton Kramberger

**Performativnost medkulturnega dialoga**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2018

## **Performativnost medkulturnega dialoga**

Pri uporabi tehnik gledališke pedagogike se udeleženec vživi v drugo vlogo, s čimer vzpostavi oklep. Na ta način se drugače učimo, predvsem zaradi performativne narave dela, kjer se izrečeno in narejeno spojita. Podobne vzgibe lahko zasledimo na drugih področjih v umetnosti, ki poizkušajo preseči drugačne uveljavljene paradigme. Vpeljava koncepta performativnosti omogoča razjasniti procese akulturacije in medkulturnega dialoga. V performativnem dejanju drugače preizprašujejo meje družbenega, kar ima v končni fazi dejanske posledice. Posameznik, ki konfrontira drugačnost, konfrontira drugo kulturo. Poleg tega, da to lahko naredi jezikovno, s performativnim dejanjem uporabi še telesne tehnike, kar zahteva drugačno branje. *Pokazuha* je performativno dejanje, ki služi predstavljanju lažne kulture navzven in konsolidiranju vrednostnega sistema navznoter. Koncept performativnosti je uporaben na dva načina; kot teoretski okvir in kot akcijska metodologija. Svoj potencial kaže predvsem na področju medkulturnega dialoga.

**Ključne besede:** Performativnost, medkulturni dialog, *pokazuha*, gledališka pedagogika.

## **Performativity of intercultural dialogue**

When engaging with techniques of theatre pedagogics the participant adopts a new role, which pushes him into building a shield. Due to the performative nature of the work we learn differently, as we are working at the interface of the spoken and the plastic. Similar moving forces can be found in other areas of art, where other established paradigms have to be overcome. The introduction of the concept of performance allows us to clarify the processes of aculturalization and intercultural dialogue. In the context of the performative act the participants have a different approach to thinking about the borders of society, which leads to actual changes. An individual that engages with diversity, confronts different cultures. In addition to doing so verbally, he can enhance the experience through the utilization of his body, which demand a different reading. *Pokazuha* is a performative act which serves the presentation of a staged culture on the outside and the consolidation of an inherent value system at the same time. The concept of performativity can be utilized in two ways: as a theoretical framework; and as proactive methodology. Its potential lies mainly in the field of intercultural dialogue.

**Key words:** Performativity, intercultural dialogue, *pokazuha*, drama in education.



## KAZALO

1 UVOD .....	5
2 OSNOVNI POJMI .....	6
2.1 KULTURA IN MEDKULTURNOST .....	6
2.1.1 ARTIKULACIJA MEDKULTURNEGA DIALOGA .....	7
2.2 PERFORMATIVNOST .....	8
2.2.1 DO PERFORMATIVNOSTI PREKO UMETNOSTI .....	8
2.2.2 PERFORMATIVNOST IZVEN UMETNOSTI .....	11
2.2.3 SINTEZA .....	11
3 METODOLOŠKI PREMISLEK .....	12
3.1 POGLED NAZAJ IN NAPREJ .....	12
3.2 METODOLOŠKA ARTIKULACIJA MEDKULTURNE PERFORMATIVNOSTI ...	13
4 GLEDALIŠKA PEDAGOGIKA KOT IZHODIŠČE .....	15
4.1 PRINCIP DELOVANJA .....	16
4.2 UPORABA .....	17
4.2.1. VARIACIJE NA TEMO GLEDALIŠKE PEDAGOGIKE .....	18
4.3 PRENOS KULTURNEGA ZNANJA .....	18
4.4 AKULTURACIJA IN UMETNOST .....	20
5 PRIMERI .....	22
5.1 POKAZUHA .....	22
5.2 TERORIZEM V EVROPI .....	24
5.3 DOMET TEORIJE .....	25
6 REFLEKSIJA .....	26
6.1 ZADRŽKI .....	27
7 SKLEP .....	29
8 VIRI .....	31

# 1 UVOD

Ob preučevanju kultur neizogibno naletimo na dejstvo, da se kulture med seboj srečujejo, mešajo, druga na drugo vplivajo. Zanima me predvsem, kako se kulturni običaji vpisujejo v ljudi in kaj se z njimi dogaja, ko se preko živega dialoga srečata predstavnika, ko se pravzaprav srečata, prekrížata dve kulturi. Če je Cluckholna antropološko še zanimala strukturna scena kulture, podana preko ključnih kulturnih komponent, želim v mojem delu narediti korak dlje. Zanima me proces, transmisija kulturnih kodov na nove generacije in zlasti soočenje različnih sistemov kulturnih kodov. Performativnost medkulturnega dialoga vidim kot tehniko za razumevanje le-tega. Zaradi kompleksnosti skovanke se bom razlage tega pojma, pripomočka in metode lotil z dveh ločenih strani. Po eni strani bom seciral pojme sintagme, s čimer bo lažje razumeti, zakaj menim, da je tovrstna artikulacija sploh smiselna. Po drugi strani pa želim izhajati iz discipline, imenovane gledališka pedagogika, ki me je v tovrstno pisanje napotila. Pokazati namreč želim, da se lahko ob previdni ekstrakciji principov in metod delovanj, ki so primarno mišljena kot vzgojno sredstvo, lahko veliko naučimo o principu delovanja akulturacije. Ključen poudarek je na uporabi ne le jezikovnih temveč tudi parajezikovnih, telesnih kanalov komunikacije, ki zaradi svoje specifičnosti silijo v drugačno branje. Uporabnost tovrstnega pristopa po eni strani odpira več vprašanj, kot nudi odgovorov. Mar res lahko analogno uporabljamo enake prijeme v vseh medkulturnih dialogih? Ali res lahko prestopimo meje družbenih konvencij?

Ključno vlogo pri razumevanju performativnosti igra koncept, ki ga na različnih mestih imenujem različno; varni prostor, varno polje, zavetje umetnosti, oklep in igranje. V vseh primerih je bistvo enako – za uspešen medkulturni dialog, gledan s performativne perspektive, je potrebno vzpostaviti neki nov, začasen, minljiv predpogoj, ki omogoči razumevanje dveh (ali več) pogledov. Pokazati želim, da se to dogaja na več možnih epistemoloških ravneh.

Tovrsten pristop je relevanten v teoretsko-akademskem osmišljanju kulturnega, poleg tega pa je tudi praktično aplikativen.

## 2 OSNOVNI POJMI

### 2.1 KULTURA IN MEDKULTURNOST

Najtežja naloga, ki jo lahko zastavite kulturologu, je definiranje pojma kultura. Ta projekt tiči v samem jedru relativno nove interdisciplinarne vede, ki ne more podati enoznačne definicije njenega glavnega predmeta opazovanja. Zamejevanje in različno pojmovanje le-tega posledično razgrinja široko paleto možnih interpretacij. Clyde Kluckhohn in Alfred Kroeber v petdesetih letih 20. stoletja predstavita 161 različnih definicij kulture (Hylland Eriksen, 2009, str. 12). Vsaka na svoj način odgovarja, kdo smo, kako delujemo in kaj nas determinira. Nenazadnje so to vodilna vprašanja (na kulturne razlike občutljivega) družboslovja nasploh.

Kljub temu da nameravam termina eklektično uporabljati, pa vseeno lahko rečemo, da je kultura kompleksna celota, ki obsega vednost, verovanje, umetnost, moralno, pravo, običaj in kakršnekoli druge sposobnosti in navade, ki jih človek pridobi kot član družbe (Gallagher, 2003, str. 28).

V nadaljevanju se bom glede razumevanja oziroma pojmovanja kulture skliceval na različne avtorje. Za osnovno, širše pojmovanje se bom naslanjal na Claude Lévi-Straussa in njegovo Strukturalno antropologijo (1958). Ključno pri njegovi teoriji je, da se determinacija identitet razvije preko odnosov ali še drugače – kultura je zaokrožen sistem simbolnega komuniciranja (prav tam).

Morda je potrebno biti pri strogo antropoloških obravnavah kulture bolj previden, saj se antropologija ukvarja s preučevanjem drugih kultur in ne lastne (Benedict, 2008), kar ni ravno prikladno. K temu lahko dodamo še dejstvo, da lahko antropologijo razumemo kot dokaj konzervativno vedo (Hylland Eriksen, 2009, str. 303)<sup>1</sup>. To je pomembno predvsem zato, ker moramo koncipiranje umetnosti in performativnosti razumeti kot relativno kulturno specifiko naše kulture (karkoli že to je).

---

<sup>1</sup> »Antropologija zmeraj (1) poudarja preučevanje medsebojnih razmerij in sociokulturnih celot in (2) vztraja pri kulturnem relativizmu, ki pravi, da lahko družbo in kulturo razumemo le z njenega lastnega zornega kota; glede na povedano pa se zdi edino logično, da so spremembe, ki prihajajo od zunaj, potencialno škodljive.«

## 2.1.1 ARTIKULACIJA MEDKULTURNEGA DIALOGA

Za začetek je potrebno razumeti, da medkulturni stiki predstavljajo težjo pregrado, kot je enostavna jezikovna pregrada. Gre za neskladja epistemologij, celotnih simbolnih sistemov. Pokazati želim namreč, da posameznik (ali skupina), ki konfrontira drugačnost, konfrontira drugo kulturo. Povedano drugače – če hočemo govoriti o medkulturnem dialogu, vseeno na neki točki potrebujemo zastopnika, predstavnika, ki se v danem trenutku kaže kot glas določene kulture, ki jo v tistem trenutku predstavlja.

Medkulturnega dialoga si torej ne predstavljam le kot abstraktni dialog med diametralno nasprotnima skupkoma vrednot, jezika in navad (Gallagher, 2003), temveč tudi kot nekaj enostavnejšega, bolj pragmatičnega. V najmanjšem formatu gre lahko že za neujemanje dveh posameznikov, ki na določenem nivoju ali glede specifičnega vprašanja nimata kompatibilnih nazorov, ali drugače rečeno – sta drugačna. V veliki meri te razlike pripisujem ravno različnim izkušnjam, okolju, družbi, ki so glavni generatorji nazorov, kulturnih prizem. To lahko pripisujemo visoki stopnji kulturne integriranosti, ki smo ji priča tudi v zahodni civilizaciji. »Primitivna družba je integrirana v geografske enote. Zahodna civilizacija pa je stratificirana in različne socialne skupine v istem času in kraju živijo po precej različnih standardih, prav tako pa jih ženejo različne motivacije« (Benedict, 2008, str. 167). Povedano drugače (prav tam, str. 48):

Kulture so več kot le vsota lastnih značilnosti. Lahko vemo vse o razširjenosti določene forme poročanja, o določenih obrednih plesih in o pubertetnih institucijah nekega plemena, a kljub vsemu ne razumemo ničesar o kulturi kot celoti, ki je elemente izkoristila za svoj cilj. Ta cilj in zbir možnih značilnosti v okoliških regijah izbere tiste značilnosti, ki jih lahko uporabi, in zavrže tiste, ki jih ne more. Spet druge značilnosti preoblikuje tako, da se ujemajo z njegovimi zahtevami. Seveda se tega procesa v vsakem njegovem trajanju ni mogoče vedno zavedati, a če bi ga pri preučevanju vzorčenja človekovega vedenja spregledali, bi se odrekli možnosti smiselne interpretacije.

Legitimno je vprašanje, zakaj je za medkulturno soočenje potreben živ stik, dialog? Smo Homo sociologicus, vrsta, za katero velja, da so socialni odnosi, tako med nami kot »z njimi«, pglavitna taktika preživetja (Dahrendorf, 1964). Kljub temu da smo do danes izumili veliko mehanizmov, ki nam omogočajo, da se odtujimo drug od drugega ali z drugimi besedami postanemo neodvisni, samostojni, Zygmund Baumann (v Gandini, 2016) v tem ne vidi prave poti. Le s konfrontacijo, s pogajanjem, z nasprotovanjem, ki vzamejo veliko časa, pri katerih se je potrebno »ponovno pogajati, ponovno razglablјati, ponovno ustvarjati«, spoznamo dejstvo, »da smo ljudje različni in da obstaja veliko načinov, kako biti človek«. Soodvisnost je prijetna



in nam na koncu prinaša trenutke sreče. Na drugi strani, na koncu samostojnosti, ni sreče. Tam so le »praznina življenja, nesmiselnost življenja in neizmeren dolgčas«.

## 2.2 PERFORMATIVNOST

Izraz potrebuje podrobnejšo predstavitev. Ne uporabljamo ga vsakodnevno. Tudi v takšni formulaciji, kot jo uporabljam v naslovu, ga še nisem zasledil. V strokovni literaturi ga zasledimo uporabljati dokaj nekonsistentno; vsaka stroka drugače. Ta pomenska razpršenost se kaže kot prednost, saj ravno zaradi nje lahko zaobjamemo karseda širok spekter družbenih aktivnosti.

### 2.2.1 DO PERFORMATIVNOSTI PREKO UMETNOSTI

Preden podrobneje predstavim performativnost, želim narediti vmesen korak, ki lahko ključno prispeva k razumevanju obarvane teme. Lahko bi rekli, da se koncept umetnosti na neki način nahaja med kulturnim in performativnim. Umetnost se smatra kot pomembna komponenta kulture, v eni izmed definicij performativnosti pa se kaže kot nadpomenka. Ob težavah, ki jih imam z določevanjem splošne definicije kulture, se ne slepim, da je projekt definiranja umetnosti na kakršenkoli način lažji. Herbert Read<sup>2</sup> (1971, v Muhovič, 2002, str. 187) celo pravi, da bi verjetno zaman iskali dva človeka, ki bi umetnost definirala v istem smislu.

Lahko pa trdim, da se pomen, funkcija in razumevanje tako umetnosti kot kulture konstantno, historično, linearno in simultano spreminjajo, kar nenazadnje velja za vse pomene (Lévi-Strauss, 1958). Kljub temu da bi lahko trdili, da se oba pojma (kultura in umetnost) spreminjata ločeno, ne koherentno, pa med njima bržkone ostaja tesna in močna povezava.

Preskočil bom poglobljen zgodovinski pregled in se ustavil le pri obdobju romantike, da skiciram spremembe na področju umetnosti, ki jih je povzročila sprememba družbene ureditve (ene izmed ključnih kulturnih komponent). Ko se je dokončno spremenil model financiranja umetnosti (od pokroviteljskega h kapitalističnemu), je postala umetnost blago,

---

<sup>2</sup> Read, H. (1971). *Umjetnost i otuđenje. Uloga umjetnika u društvu*. Zagreb: Mladost.

postala je komercializirana, spremenil se je javni dostop do umetnosti. Vsesplošna specializacija okrog poblagovljene umetnosti je rodila množico strokovnjakov, ki so pomagali graditi nov umetniški diskurz (povzeto po Lukan, 2014). »Novo« funkcijo umetnosti je zasledila frankfurtska linija avtorjev (Horkheimer, Benjamin, Marcuse), z Adornom (in Horkheimer, 2002) na čelu, ki tematizirajo t.i. kulturno industrijo.

Umetnost se po eni strani kaže kot ogledalo družbe ali kot artefakt duha časa, po drugi stani pa z njo, vsaj trenutno, poizkušamo zapolnjevati neki manko simbolnega komuniciranja, saj razgrinja širše simbolno polje, na katerem je moč prevetrili ideje, pomene, spoznanja. Tako lahko umetnosti pripisujemo dvojni pomen: tako empirično-deskriptivni kot normativni (Muhovič, 2002, str. 189). Ključen poudarek je, da danes, s prehodom na to polje umetnosti, vstopamo v (kot kaže) varno območje družbeno sprejete institucionalnosti, saj si lahko dovolimo več brez hujših družbenih posledic. V smislu – v umetnosti je vse dovoljeno, ali vsaj – v umetnosti je dovoljeno več. To velja tako normativno kot empirično-deskriptivno gledano. Iz tega lahko nadalje razvijemo, da lahko preko medija umetnosti prihaja do dejanskih premikov tudi izven varnega polja, kar poizkušam tudi tukaj dokazati. Eno od orodij za doseganje le-tega vidim v razširitvi obravnave, kaj komunikacijski kodi so.

Prva definicija performativnosti v SSKJ (2014) pravi: »Dejstvo, da nastopajoči zlasti s telesnim dejanjem neposredno vzpostavlja lastno identiteto pred občinstvom.«

To asociira na gledališče, s čimer ne zgrešimo preveč. Še posebej ob dejstvu, da sintagma izvira iz angleščine<sup>3</sup>, bi lahko na tej točki obstali in zaključili. Čeprav se ta umetniška disciplina izredno hitro spreminja, ne smemo pozabiti, da so ključni deli predstave ne le igralci, temveč tudi na primer scena, luči, kostumi ... in da hipotetično lahko *nastopajo* tudi druge stvari (digitalne kreacije, živali, mehanski objekti itd.), ki pomagajo vzpostavljati lastno *identiteto pred občinstvom*. Čeprav se nameravam h gledališču in gledališkosti še vrniti, si najprej oglejmo še bolj specifično umetniško formo, ki kot svoje glavno orodje uporablja ravno performativnost.

---

<sup>3</sup> V spletnem slovarju PONS zasedimo sopomenke, kot so: predstava, uprizoritev, nastop, cirkus. Zanimiva so tudi ostala gesla, kot sta zmogljivost in učinkovitost, kar pa ne sovпада s slovensko rabo termina.

V tem oziru je za nas najbolj zanimiv *performance*<sup>4</sup>, oblika umetniškega ustvarjanja, za katerega uporabljamo tudi poslovenjeno različico – performans (SSKJ, 2014). Lahko rečemo, da se je vsaj delno razvil iz gledališkega udejstvovanja. Samostojno priznanega kot medij ga lahko preučujemo od sedemdesetih let prejšnjega stoletja (Goldberg, 1988). V tem obdobju lahko govorimo o konceptualni umetnosti, ki preferira umetnost idej napram umetnosti produktov, s čimer umetniki poudarjajo, da z umetnostjo ni mogoče trgovati (prav tam). Performans lahko tako smatramo kot udejanjanje ideje zavračanja poblagovljenja, poleg konstantne umetniške tendence po eksperimentiranju in izčrpavanju vseh možnih medijev izražanja. S tem ta forma preizprašuje oba pola umetnosti (normativni in empirično-deskriptivni) ter izziva dominantno kulturo s svojimi praksami, saj jih je težko vrednotiti, so minljive in enkratne. Lahko bi rekli, da gre za poizkus vrnitve v tradicionalno umetnost, kot jo poimenuje Benjamin (1998, v Lukan, 2014) in za katero trdi, da je bila nekoč ritualna oziroma avratična, posameznik pa naj bi imel dostop do nje omejen, zaradi česar je bila umetnina enkratna v času in prostoru.<sup>5</sup> Nenazadnje tudi sam vidi pozitiven potencial v praksah zgodnjih avantgard, mednje pa sodi sam performans. S tem bi se po mojem mnenju strinjal tudi Adorno.

Še bolj pa je zanimiva in za nas pomembna inovacija, ki jo je ta umetniška zvrst prva znala konkretno artikulirati. To je zabrisovanje meja med umetnikom in občinstvom. Gledalec tako postane soustvarjalec, kar privede do tega, da umetnik izgubi popoln nadzor nad končnim izdelkom, ki ga želi predstaviti. S tem se tudi zamaje prva slovarska definicija performativnosti, ki predpostavlja nastopajočega in občinstvo. Ob padcu te stoletne, če ne tisočletne stene, performans pomeni nov korak v konceptu komunikacije, dialoga znotraj umetnosti. In ponovno, kar bom še večkrat ponovil, v (namensko) varnem, udobnem zavetju umetnosti.

---

<sup>4</sup> Nastop, predstava, dogodek, ki združuje prvine različnih umetnosti in sodobnih tehnologij (SSKJ, 2014).

<sup>5</sup> Vseeno je potrebno omeniti, da se Benjamin v tem delu sklicuje na druge umetniške forme.

## 2.2.2 PERFORMATIVNOST IZVEN UMETNOSTI

Krivično bi bilo performativnost popolnoma izvleči iz umetniškega konteksta, vseeno pa obstajajo tudi drugačne uporabe in definicije, ki ključno pripomorejo k bolj celoviti razlagi fenomena. Druga definicija v SSKJ (2014), ki se sicer navezuje na jezikoslovje, tako pravi: »dejstvo, da se z izjavo neposredno uresniči dejanje ali da je izjava že sama dejanje,« pa je zgovorna za naše področje. Kljub temu, da je teorija performativov v jezikoslovju (ali bolje; filozofiji jezika) obsežno in dokaj specifično področje<sup>6</sup>, jo omenjam zato, ker »je zmožnost jezikovnega znaka (izjave, povedi, glagola itd.), da tvori dejanje, ki ga zaznamuje« (Unijapedija, 2018) za nas lahko relevantna. S samim izrekom performativa že opravimo dejanje (ali del povezanega dejanja), na katerega se jezikovni znak nanaša. Na primer, ko rečemo »obljubim«, dejansko obljubimo. Če prevedemo to v naš primer: s samim (telesnim) performativnim dejanjem – na primer igro učitelja, pri tem dejansko postaneš učitelj. To lepo povzame še zadnja definicija performativnosti, ki jo najdemo v Gledališkem terminološkem slovarju: »lastnost gledališkega, obrednega, kulturnega, političnega dogajanja, da se v njem ob neposrednem izvajanju, ponavljanju oblikujejo in predstavljajo spolne, kulturne, politične identitete udeležencev.«

## 2.2.3 SINTEZA

Performativnost je torej dokaj širok termin, ki se kaže kot najbolj uporaben ravno zaradi svoje večplastnosti in široke aplikativnosti. Leži na nejasnem preseku izjav, dejanj in hotenj, zapisanih v osebe na eni strani, pa tudi ritualnih prizorišč, gledališč in raznih drugih ritualiziranih institucij, ki generirajo oziroma reproducirajo nezavedna kolektivna hotenja na drugi strani. Klub temu, da mu lahko pripišemo vlogo vmesnega člana med umetnostjo in kulturo je to le eno izmed mest, kjer ga srečujemo. Primer tega je njegova uporabnost v jezikoslovju.

---

<sup>6</sup> Utemeljitelj pojma in teorije je J. L. Austin, v Sloveniji pa se s tem področjem aktivno ukvarja na primer Igor Ž. Žagar.

### 3 METODOLOŠKI PREMISLEK

Na tej točki bi se za trenutek ustavil, da pokažem dvoje. Najprej, po kakem metodološkem ključu nameravam naprej razvijati svojo misel ob predpostavki, da sem že orisal osnovne ključne pojme. V drugem delu pa želim razjasniti, da je pričujoče delo poizkus artikulacije *performativnosti medkulturnega dialoga* kot samostojnega metodološkega sredstva, v katerem vidim dvojno uporabnost.

#### 3.1 POGLED NAZAJ IN NAPREJ

Edvardo de Bono<sup>7</sup> (1998, str. 53, v Muharič, 2002, str. 106) ločuje dva tipa analize: interpretativno in komponentno. Slednja, kot že samo ime pove, s poudarkom na komponentah poizkuša pojasniti strukturo, njeno logiko, za razliko od prve, ki je bolj podobna razlaganju. »Analitik poizkuša v situaciji, ki jo analizira, prepoznati določene inteligibilne vzorce, povezave in vsebine, vendar nikoli ne predpostavlja, da so to dejanske komponente situacije, temveč le ena od možnih oblik gledanja nanjo. Obstajajo številne in enakovredne analitične rešitve« (Muharič, 2002, str. 107). Posledično se za analizo umetniških, kulturnih, v nadaljevanju pa še pedagoških in religioloških vsebin kaže interpretativni tip kot bolj eleganten in privlačen, za kar pa je potrebno s kompetentnimi prijemi poskrbeti za »brzdanje samovoljnosti interpretativnih špekulacij« (prav tam), kar sem poizkušal doseči s predstavitevijo osnovnih pojmov na začetku (drugo poglavje). Prikaz na primerih sledi v petem poglavju, še prej pa naj v naslednjem podpoglavju razvijem, kaj je performativnost medkulturnega dialoga. Do performativnosti medkulturnega dialoga tako poizkušam priti po dveh poteh – z obdelavo pojmov skovanke in konceptov, ki za njimi tičijo po eni strani (drugo in tretje poglavje), in kot izpeljanko iz gledališke pedagogike po drugi (četrto poglavje). Ključna sinteza se zgodi v petem in šestem poglavju.

---

<sup>7</sup> De Bono, B. (1998). *Naučite svojega otroka misliti*. Maribor: Rotis.

## 3.2 METODOLOŠKA ARTIKULACIJA MEDKULTURNE PERFORMATIVNOSTI

Menim, da gre za metodo, ki je uporabna na dva poglavitna načina. Kot akcijsko metodo bi jo lahko na grobo opisal kot specifično obliko opazovanja z udeležbo (Meško, Mitar in Dobovšek, 2008) s komponentami »pedagoškega« in »teatralnega« dela. Lahko pa jo uporabimo kot očala, kot prizmo, skozi katero poizkušamo razumeti delovanje medkulturnih stikov v bolj teoretskem smislu. Če jo razumemo kot akcijsko metodologijo, pričnemo zabrisovati meje teorije in prakse, saj potemtakem delujeta simultano. Komponentam lahko sledimo, nakar jih interpretativno uporabljamo. Teorijo, ki jo po navadi prenašamo z besedami, poizkušam (vsaj teoretično) preseči, saj »besede same, tu mislim predvsem na zapisana besedila, brez ljudi ne živijo, ampak le ždijo« (Kramberger, 2001, str. 58).

Istočasno z zavestno uporabo telesa kot pripomočkom oziroma nepogrešljivo komponento začnemo zabrisovati meje kartuzijanskega dualizma, saj biološko-fizično in socialno-kulturno začneta delovati »bolj« hkrati, če ju je možno sploh ločevati. Tu bi se navezal na znanega antropologa Marcela Maussa (1996), ki v svojem eseju Telesne tehnike pokaže vpliv kulturnega na človeško telo. Družbene prakse (ki so seveda kulturno pogojene) kodificirajo, naučijo, sistematizirajo telo in telesne prakse. S tem dobi sporočilo dodaten medij prenosa, ki pa je delno že determiniran. O nekoliko drugačnem prenosu govori McLaren<sup>8</sup> (1998, str. 150, v Močnik, 2015, str. 263), ki pravi, da so naša družbena telesa prežeta z ideologijo, kjer je »telo kot subjekt konkreten, mesni prostor, v katerega se vpisujejo pomeni, konstrukcije in rekonstrukcije. V tem smislu je telo vmesni člen med individuumom in družbo.« Ob hkratnem preučevanju simbolnega sistema, družbenega sistema in telesnih tehnik lahko opazujemo procese iz »perspektive totalnega človeka« (Mauss, 1996, str. 207). Na mestu bi bila še bolj podrobnejša analiza, ki bi osmislila ta manko, ki je prisoten pri zgolj lingvistični »determinaciji« kulturnega, saj ne upošteva parajezikovnih prvin, kar poizkušam dodati v raziskovalni kontekst. Ne nameravam torej prevzeti primata jeziku, ki ga ta ima nad pripisovanjem smiselnih pomenov. Kljub temu, da telesnih tehnik ni mogoče oddeliti na duševne in duhovne dimenzije, tj. da so kulturno determinirane, so vseeno dobro začetno izhodišče (Rituper, 2015). Z drugimi besedami, sredstvo prenašanja medkulturnega sporočila

---

<sup>8</sup> McLaren, P. (1998). *Life in Schools. An Introduction to Critical Pedagogy in the Foundations of Education*. New York: Longman.

so lahko tudi gibi. To postavljam kot dopolnilo iskanja skupnega jezika v medkulturnem dialogu. Ne gre le za retorično tehniko, s katero pripisujemo pomen vizualni predaji povedanega, ampak za dejansko zaigrano/zaživeto naracijo, ki hote povzroči drugačno branje. Register dejanskosti in pripovedne vsebine se na neki način zabriše (Agofure, 2013).

## 4 GLEDALIŠKA PEDAGOGIKA KOT IZHODIŠČE

Inspiracijo za obravnavano temo, tj. da je performativnost neizogibni del medkulturnega dialoga, sem našel v gledališki pedagogiki. Gre za zelo razvejano disciplino, kar bom tudi pokazal. Uporabljal bom poenostavljeno različico, saj je bistveno, da nakažem princip delovanja. Vseeno bi bilo krivično, da ne omenim potencialov, ki jih ima že sama znotraj sebe. Pomembno je, da gledališka pedagogika ponazarja princip delovanja performativnega medkulturnega dialoga.

Na začetku nisem omenil izredno pomenljivega etimološkega izvora besede kultura. »Izvira iz latinskega *colere*, kar pomeni vzgajati (izraz *kolonija* ima isti koren)« (Hylland Eriksen, 2009, str. 12). Naj torej začnem na začetku, pri otrocih.

Kljub temu, da gre za relativno kulturno specifičnost, lahko trdimo v širšem smislu, da je igra najpomembnejše otroško delo, ali celo njihov poklic (Heathcote, 1995). Že v času antične Grčije je Platon pisal o uporabi igre pri vzgoji. Trdil je, da je z organiziranjem in strukturiranjem otroških iger mogoče pri udeležencih vzbuditi občutek za družbena pravila in idealno vladavino (Platon, 2003).

Igranje je zelo prikladen izraz, saj izraža to dvojnost pomenov (kar bi verjetno bilo Heglu in posledično Levi-Straussu všeč). Po eni strani pri tem mislimo na igranje kot na zabavno obrt, po drugi strani pa na igranje kot nastopanje, recimo temu gledališko udejanjanje. Poizkušam pokazati, da je igranje (dvopomensko) dejansko performiranje.

Otroci so se primorani naučiti kompleksnih družbenih pravil, kar bi si upal trditi, da je kulturna univerzalija.<sup>9</sup> Pri tem ciljam predvsem na to, da se jih naučijo z raznovrstnim igranjem vlog. S tem otroci na neočiten način preizprašujejo delovanje družbe, njenih pravil in meja. V še tako preprosti igri (dvopomensko) si otroci izmišljujejo pravila ter jih pogosto tudi sproti spreminjajo.<sup>10</sup> Lahko bi celo rekli, da si izmišljujejo primitivna družbena pravila, ki

---

<sup>9</sup> Kar pomeni, da nešteto različnih form objema enako vsebino (Malinowski, 1995).

<sup>10</sup> Ob igranju z otroki pogosto doživim, da otroci prevzamejo vlogo odločevalcev. Dovoljeno jim je, da se v teh trenutkih postavijo na pozicijo moči, kar jim izven registra igranja družbeno ni dovoljeno.



jim v končni fazi pomagajo razumeti (ali ponotranjiti) »prava« družbena pravila in razbrati, kako se opredeliti do prepisanih statusov znotraj družbenih odnosov.

Vendar ali ni tako, da to počnejo/počnemo tudi starejši? Zgovorno je že dejstvo, da je po nekaterih teorijah današnja družba bolj zapletena, kar dokazujejo ravno s podaljševanjem otroštva in vzpostavitvijo koncepta mladosti (Brake, 1984). Verjetno pa lahko gremo še dlje.

#### 4.1 PRINCIP DELOVANJA

Vemo, da se svojih preteklih življenjskih izkušenj in pripetljajev ne da kar pozabiti. Ti, ne glede na teorijo pomnjenja, v določeni meri ostanejo z nami.<sup>11</sup> Ali z drugimi besedami – smo socializirani, kultivirani.

Pri uporabi tehnik gledališke pedagogike gre za voden, moderiran proces. Ključna ideja je, da udeleženec zaigra namišljeno vlogo. Kljub temu da to stori, ne more preko že doživetega iz svojega »pravega« življenja. S pomočjo igranja se okrog njega zgradi »oklep« (Özbek, 2014). Ta ga ščiti pred direktnim napadom na njegovo osebnost, saj v tem trenutku predstavlja drugega. To udeležencu omogoča varnost. Daje mu občutek, da ne govori/igra o sebi. Neizogibno je, da bo reakcije povezoval s svojimi preteklimi izkušnjami. S tem neposredno raziskuje sebe brez predsodkov in družbenih posledic.

Povrh tega subjekt ne more vplivati na odločitve ostalih akterjev. Zato se je primoran odzvati, kakor ve in zna. S tem stopimo na polje preizpraševanja lastnih stališč, tudi do stališč v odnosu do drugega. S teoretsko podkrovano rekonstrukcijo, pogovorom in uporabo ostalih orodij tako pripomoremo k samorefleksiji, lahko bi rekli, da postane udeleženec sam svoj analizant, pa četudi sam tega ne ve (zaželeno je moderiranje). Ob tem izboljšuje svoje socialne zmožnosti, ki neizogibno vplivajo na druge udeležence.

A udeleženec/otrok tega ne vidi tako. Zanj je to izključno zabava, čeprav lahko (morda nezavedno) procesira zelo neprijetne doživljaje, druge kompleksne odnose ali življenjske situacije, ki jih otroci težje razumejo. To so na primer odnosi otrok – starš, učenec – učitelj ali brat – sestra, ki so za njih vitalnega pomena. Preko tovrstnih moderiranih delavnic tako

---

<sup>11</sup> Na primer potlačitev v psihoanalizi ali teorije socialnih psihologov.

postopoma zaidemo na področje raziskovanja reda, morale, pravilnosti, norm, družbene ureditve, ki so kot pojmi otrokom težko verbalno dojemljivi, s pomočjo gledališke pedagogike pa to postane lažje. V igri je lažje čutiti razumsko (Cooper, 2015), kar v nadaljnjih fazah poizkušamo prenesti iz zaigranega v resnično okolje. S pomočjo »oklepa« igrane vloge to postane lažje, zanimivejše in bolj učinkovito. Združena sta socialno učenje in individualna rast, ali kot pravi Cooper (2015, str. 8): »Resnično razumeti nekaj namreč pomeni, da to tudi občutimo. Samo če razumevanje spremlja tudi občutenje, je sporočilo možno tudi zares razumeti in novo znanje integrirati v posameznikov kognitivni aparat.«

Performativnost preko registra umetnosti (dovoljeno je več) poizkuša vplivati družbeno. Za razliko od ostalih uveljavljenih umetniških disciplin (npr. slikarstvo in kiparstvo) pri performativnosti (izhajajoč iz gledališča) lahko izpostavim dve specifikki: da posega v prostor tukaj in zdaj ter da je minljiva, neponovljiva. Obe specifikki pripomoreta k temu, da je performativnost »bolj vsakdanja«, težje ločljiva od ne-umetnosti.

## 4.2 UPORABA

Kljub temu da dajem gledališki pedagogiki dokaj velik poudarek, je moj cilj, da jo uporabim za osnovo, iz katere razvijam dalje. Vseeno pa se mi zdi vredno omeniti nekaj področij, kjer se ta panoga z vsemi svojimi derivati kaže kot uporabna.

Zaradi zanimanja za to področje je bilo opravljenih tudi kar nekaj raziskav. Nekatere navaja O'Toole, ki predstavi koncept »cone bližinskega razvoja« (O'Toole, Stinson in Moore 2009). V njem naj bi otroke v socialnem, motiviranem in spodbujevalnem okolju lažje vpeljevali v področje simbolnega in abstraktnega mišljenja preko telesnih tehnik. To dokazuje z opažanji iz prakse; otroci, ki so obiskovali dramske krožke in delavnice, na katerih so obdelovali kompleksne dramske tekste, so lažje in pogosteje artikulirali ideje. Tudi njihove jezikovne sposobnosti, izmerjene po Piagetovi lestvici, so bile daleč boljše od vrstnikov.

Veliko teoretičnih naporov in raziskav se posveča specifičnim rabam gledališke pedagogike. Ta lahko služi kot orodje za socialno vključevanje, kar dokazuje Ann Cattanch (1996) v svoji knjigi *Drama za ljudi s posebnimi potrebami*. Podobno se z izobraževanjem otrok s posebnimi potrebami pri nas ukvarja Veronika Gaber Korbar (2016), ki z dolgoletnim delom z gluho mladino dokazuje, kako pomembna je raba gledaliških orodij pri učenju in samo-

izpolnjevanju. Preko njih lahko gluhi vključujejo druge čute, s katerimi lahko kompenzirajo ostale fizične omejitve. Ugotavlja, da gledališka pedagogika pomaga pri pridobivanju samozavesti, ki je pomembna za sprejemanje lastnih primanjkljajev (prav tam). Torej gre za uporabo performativnih tehnik, katerih namen je tudi izboljševanje medkulturnega dialoga.

#### 4.2.1. VARIACIJE NA TEMO GLEDALIŠKE PEDAGOGIKE

V Sloveniji je v zadnjem času moč zaslediti raziskovanja in akademske analize na temo interkulture pedagogike oz. antirasistične pedagogike (Močnik, 2015). Avtorja, ki sta mednarodno vplivna, sta Paulo Freire (avtor *Pedagogike zatiranih*) in Augusto Boal (utemeljitelj Gledališča zatiranih). Freire (2010) uporablja tudi termin *performativna pedagogika*, ki naslavlja težave, kot je problematika učiteljev v vlogi nosilca moči. Potem je tu še *kritična pedagogika* in tako naprej.

Želim le pokazati, da obstaja še kopica drugih alternativnih apropiacij gledaliških prvin, ki naslavlja težave starejših pedagoških vzgibov. V grobem bi lahko rekli, da gre za raziskovanje in uporabljanje različnih (performativnih) tehnik z namenom izobraževanja o zahtevnih družbenih temah, med katerimi se pogosto pojavi multikulturalizem (Freire, 2010; Močnik, 2015; Gaber Korbar, 2016).

#### 4.3 PRENOS KULTURNEGA ZNANJA

Na tem mestu je pomembno izpostaviti, da s performativnostjo nameravam preseči okvire institucionalizirane discipline, ki se ukvarja z vzgojo – pedagogiko. V resnici se bolj približujem konceptom antipedagogike, katere oče je Joseph Jacotot, nadalje pa koncept artikulira Jacques Ranciére v knjigi *Nevedni učitelj* (2005).

Preden nadaljujem, naj samo še enkrat opozorim na sledeče. Ljudje se kulturnega in socialnega znanja v veliki meri učimo s ponavljanjem od drugih (to je lahko razumljeno tudi kot igranje vlog). Tako se učimo, včasih tudi nezavedno, celo življenje. Na primer jezika. Ali

pa telesne tehnike<sup>12</sup>. Že sam etimološki izvor besede kultura je zgovoren. Kot že rečeno, je dialog vitalnega pomena.

Poudarjam, da lahko pri otoškem učenju zasledimo princip učenja, pridobivanja znanja, ki ga lahko apliciramo tudi starejši. Učenje samo z razlago ni dovolj, saj vodi v neskončno regresijo (Ranciére, 2005). Tu gre bolj za učenje na slepo, ugibajoče, če želite »try-and-error«. Torej ne da podaš snov, ampak da ponudiš možnost razumeti na podlagi predhodnega znanja in doživljajskih izkušenj, istočasno pa dopuščaš možnost preoblikovanja in ustvarjanja. Posledično to pomeni, da greš v smer, za katero ne veš, kam te vodi. Bolj točno – noben od udeležencev ne ve točno, kam vodi. Posledica tega je, da pravilen odgovor ali pravilno dejanje ne obstaja.

V tem smislu performativni dialog tu kaže svoje prednosti napram pedagoško modeliranemu procesu. Je bolj spontan, nenadzorovan, manj hegemonsko vpliven. Predstavljati si ga je treba bolj v smislu umetniškega performansa, kjer s padcem stene med nastopajočim in gledalcem izgubimo nadzor nad »končnim izdelkom«.

Še enkrat se spomnimo performativnosti v jezikoslovju. Čeprav je način tamkajšnje uporabe kompleksen, lahko vseeno rečemo, da na isti epistemološki ravni združuje dejanje in besedo. A da se to lahko zgodi, so potrebni kolektivni dogovori, kaj dejanje pomeni (kaj pomeni »obljubim«). Po drugi strani pa namigujem, da je s performansom mogoče premikati meje družbene konvencije, s čimer se Goffman (1956) ne bi strinjal. Pravi, da družbene konvencije usmerjajo vse, kar kot družba počnemo. »Tudi če želi človek izraziti najmočnejša in najbolj iskrena čustva, mora ravnati v skladu s posebnimi, kulturno definiranimi pravili, ki določajo, kako naj takšna čustva izražamo« (Hylland Eriksen, 2009, str. 27). Primer tega so mladinska gibanja šestdesetih in sedemdesetih let 20. stoletja, kjer so »dolgolasi uporniki presenetljivo hitro razvili svoje družbene konvencije« (prav tam) ali pa nova religijska gibanja, ki se po teoriji Eileen Barker po radikalnejših začetnih letih pogosto »umirijo« zaradi porasta števila članov, spremembe strukture članstva, modifikacije verovanjskega sistema ali spremembe načina vodstva (v Črnič, 2012). Tudi če se strinjamo, da je vse del družbenih konvencij, to še ne pomeni, da se *nič* ne da spremeniti ali vsaj delno premakniti/zamazati mej družbenih konvencij. Trdim, da je ravno performativnost lahko orodje, ki nam to delno omogoča s

---

<sup>12</sup> Mauss (1996) razlaga o prepoznavnih načinih hoje in plavanja.

pridobivanjem in ustvarjanjem nekonvencionalnega znanja in izkušenj. Namreč to, kaj so »prava« družbena pravila, v igri ni pomembno. Z »izmišljanjem«, testiranjem, iskanjem kompromisov lahko postavljamo drugačna pravila, ki lahko nezavedno vplivajo na dejanja izven igre. To je način, kako izboljšati medkulturni dialog.

#### 4.4 AKULTURACIJA IN UMETNOST

Na začetku sem dejal, da je pri artikulaciji umetnosti in performativnosti potrebno upoštevati kulturno specifičnost. To velja tudi za izobraževanje in akulturacijo. Naivno bi bilo trditi, da obstaja splošni konsenz o tem, ali je umetnost (v našem primeru elementi gledališkosti) prava metoda poučevanja ali akulturacije. Še več; že sama ideja, da moramo biti akulturalizirani lahko predstavlja trn v peti teoretikom, ki zagovarjajo potrebo po emancipacij in spremembah. Po drugi strani pa tudi tistim, ki idealnost iščejo onkraj kulture. Naj navedem dva primera.

Kljub temu, da sem že omenil Platona kot zagovornika igranja (čeprav bolj v smislu igranja kot zabavne obrti), je bil do vloge raznih umetnosti, zlasti do likovnih podob skrajno zadržan. Trdil je namreč, da lahko slabo vplivajo pri izgradnji idealne države, ker dajejo slabe, napačne kopije originalov, idealov.

Bourdieu je bil skoraj prepričan, da tudi umetnost pretežno slavi razredno strukturo in njene inštitucije, kar ni nič spodbudnega. Ohranjanje družbenega reda, z drugimi besedami »dobra akulturacija«, ne ustvarja svobodnega posameznika.

Moj namen ni, da bi o tovrstnih pogledih sodil. Zavedam se, kako pomembno vlogo igra moč reprezentacije (o tem še kasneje). Ta pa je lahko razumljena tudi v drugo smer, ki denimo prav v umetnosti vidi potencial. V kopici avtorjev s katerimi smo se že srečali (Agofue, 2013; Cooper, 2015; Gaber Korbar 2016; O'Toole, Stinson in Moore, 2009) je vredno izpostaviti predvsem Ranciéra (2006), ki se s tem vprašanjem ukvarja bolj poglobljeno. Na tem mestu se zadovoljimo s tem, da v enem izmed treh režimov umetnosti (estetski, reprezentativen in etični) vidi potencial spreminjanja socialnih okoliščin (prav tam).

Moj namen je, da predstavim performativnost. Gre za izviren, a hkrati logičnem dodatek k zgolj lingvističnim oblikam sporazumevanja, ki lahko le okrepi razumevanje procesa

akulturacije (ter posledično njenega odnosa z umetnostjo). V resnici želim iti še korak dlje. Utemeljiti želim, da s tem pristopom lahko omogočamo lažjo medkulturno sporazumevanje.

## 5 PRIMERI

Do sedaj je verjetno že postalo jasno, da poizkušam koncept performativnosti uporabiti za razgrinjanje družbenega tudi izven institucionaliziranih disciplin, kot sta pedagogika in umetnost, kar nenazadnje pove že sam naslov. Na nek način smo to že naredili v prvih poglavjih, ko sem razglabljal o izrazoslovju, na tem mestu pa želim to prikazati na praktičnih primerih.

### 5.1 POKAZUHA

Termin *pokazuha*, teoretsko osmislita Tatiana Safonova in István Sántha, raziskovalca, ki sta svoja spoznanja predstavila v knjigi *Culture Contract in Evenki Land – A Cybernetic Anthropology of the Baikal Region*, objavljeni leta 2013.

Njuno delo temelji na teoriji Gregorya Batersona, znanega antropologa, ki je svoje pionirske teze razvijal ob terenskem delu v Papui Novi Gvineji, ter s tem (in seveda ostalimi deli) postavil temelje kibernetični antropologiji.<sup>13</sup> V obsežni študiji in ob terenskem delu, ki sloni na raziskovanju nomadske etnije Evenkov, trdita, da je njihova kultura v velikimi meri produkt oziroma posledica širšega kulturnega vpliva, saj so imeli z zunanjim svetom konstantne stike (Safonova in Sánth, 2007, str. 1).

To je eden od razlogov, da so razvili *pokazuho*. V ruščini ta izraz pomeni izkazovati lažno resničnost z namenom očarati/prepričati tujce (prav tam). Drug razlog pa lahko najdemo v spremembi širše družbene ureditve, ki so jo doživeli ob vzpostavitvi Sovjetske zveze. V osnovi gre za lovsko kulturo, ki se je bila primorana reorganizirati, saj so bili prisiljeni v živinorejo v kolhozih, to pa je ogrozilo njihovo kulturo, kulturno identiteto. Po padcu Sovjetske zveze so jih začeli »ogrožati« ostali vplivi modernizacije, ki so v določeni meri neizbežni. Raziskovalca trdita, da so ravno s posebnimi oblikami integracije preprečili popolno asimilacijo, kar jim je omogočilo obdržati sebi lastno socialno organizacijo, ravno s *pokazuho*. To so dosegli kljub temu, da lovstvo več ni njihova dominantna socialna aktivnost (prav tam, str. 2). Na podlagi Batersonove teorije nadalje razlagata, kako z balansiranjem

---

<sup>13</sup> Glavna ideja je, da trije sistemi (posameznik, družba in ekosistem) tvorijo nedeljivo celoto, ki nadzira delovanje vsega. Laično bi temu rekli bog, Bateson pa uporablja izraz *misel* (Mind) (Bateson, 1972).

asimilacije in izolacije spretno ohranjajo svojo skupnost. Eden od načinov je drugačno razdeljevanje nekaterih socialnih vlog, povezanih predvsem s *pokazuho*.

Najbolj jedrnato bi *pokazuho* opisal kot vzorec obnašanja, ki služi predstavljanju lažne kulture navzven in konsolidiranju vrednotnega sistema navznoter.

Naj še dodam, da so vsi otroci v skupnosti izučeni v performiranju *pokazuhe*. Sama verbalna razlaga ne igra velike vloge, kar se je izkazalo tudi na primeru Kolje, gluhega dečka. Učenje poteka predvsem s posnemanjem staršev (kar med drugim tudi potrjuje mojo tezo o pomembnosti tovrstnega početja). Otroci v določenih primerih (kot takrat, ko so bili starši preveč pijani, da bi izvedli ritual) izvedejo verovanjske obrede, kljub temu, da nimajo spiritualnega ali ezoteričnega znanja. Tu gre namreč le za mimiko obnašanja. Raziskovalca gresta celo tako daleč, da trdita, da tudi dotični starši nimajo tega znanja, a se vseeno zavoljo tujcev lažejo, da ga imajo.

Najbolj izdelano in poglobljeno znanje o *pokazuhi* pa ima, zanimivo, t.i. evenška inteligenca, ponavadi najstarejši otroci, ki ne živijo v skupnosti, saj so odšli na šolanje v mesta, kjer pogosto tudi ostanejo. Vseeno pa so nosilci predstavitvene tradicije. Po eni strani se ostali člani skupnosti razbremenijo s tem, da sami ne opravljajo *pokazuhe*, po drugi strani pa izdelana reprezentirana podoba ščiti ravno njih. Zaradi nje ljudje v skupnosti živijo po svoje – z evenškimi kulturnimi prvinami, a vseeno ne tako tradicionalnimi, kot se jih prikazuje v *pokazuhi*. V *pokazuhi* so dejanski prebivalci skupnosti (ki so dostikrat mešani) tudi nezaželeni, saj je možno, da ritualov ne bi izvedli pravilno (kljub temu, da so pri določenih obredih prisotni, ritualov *pokazuhe* ne opravljajo). Tu pa so še »zadnji Evenki«, delni rezidenti skupnosti, ki znajo kulturo tudi tržiti s pomočjo *pokazuhe*. Seveda te vloge vplivajo na odnose znotraj širše skupnosti, v kar se na tem mestu nima smisla spuščati.

Ideja performativnosti medkulturnega dialoga je, da s pomočjo telesnih tehnik preda določeno sporočilo. *Pokazuha* je točno to. Opravlja pomembno družbeno vlogo – konsolidiranje kulture znotraj in navzven. Kaj je »resnica« in kaj je avtentično za delovanje performativnosti, v resnici sploh ni pomembno. Za parafraziranje tega lahko uporabim znano Žižkovo analogijo: otroci ne verjamejo, da Božiček obstaja, a vseeno želijo darila. Tudi starši ne verjamejo, da Božiček obstaja, pa se vseeno pretvarjajo, da obstaja. Kljub temu da Božička ni, socialno prepričanje ostaja (Žižek, 2003).



## 5.2 TERORIZEM V EVROPI

V tem primeru gre za skrajno eskalacijo v podajanju sporočila z dejanji. Poraja se vprašanje, če je tu sploh še možno govoriti o medkulturnem dialogu, glede na to, da so sama dejanja dokaj enosmernega značaja. Kljub temu nas to ne sme zavesti. Vseeno je smiselno pogledati skozi to prizmo, čeprav gre tu verjetno res za njen končni domet. Poglejmo si fenomen evropskega terorizma, točneje francoskega. Fenomen »domačih teroristov« nam ne bi smel biti tuj, saj se v presledkih dogaja vse od leta 1995, ko je bil organiziran prvi napad, takrat na pariški metro, ki ga je organiziral islamist Khaled Kelkal. Zanimivo je predvsem to, da je ta »vzorec, teroristična tipologija, v zadnjih 20 letih ostal nespremenjen: profil bratov Kauachi (ki sta umorila novinarje Charlie Hebdo) je zelo podoben profilu Khaleda Kelkala. Danes skoraj 90 % teroristov in skrajnih džihadistov v Franciji – kot v primeru njihovih predhodnikov v 90-ih letih – izvira iz druge generacije priseljencev in spreobrnjencev« (Roy, 2017, str. 7). Res je, da so primeri v Franciji v veliki meri med seboj verižno povezani (prenos znanja in idej s ponavljanjem), a vseeno gre za nekaj bolj kulturno izstopajočega – generacijski konflikt. »Veliko staršev ne razume radikalizacije svojih otrok in veliko radikalcev obsoja svoje starše, ker niso muslimani ali ker so slabi muslimani ... Medtem ko prva generacija stremi k tradicionalni obliki islama, tretja pa ima dolgoletno izkušnjo s tem, kako je biti musliman v Franciji, se druga generacija sooča z največjim konfliktom; razpeta je med islam, ki ga komajda pozna, in domačo kulturo, do katere je sovražna« (Roy, 2017, str. 8).

Morda je to eden bolj šolskih primerov, kako z dejanji izražamo stisko in kako daleč lahko privede nezmožnost medkulturnega dialoga določenih posameznikov, ravno do ekstremnih performativnih dejanj. Tudi to, kaj predstavlja tarčo napadov, lahko v nekaterih primerih razberemo kot »napad na kulturo« in ne kot napad na nedolžne ljudi. S tem mislim predvsem na napade na diskoteke in gay bare, ki se kažejo kot »paradni konji« modernosti in zahodne kulture (Stern, 2003). V tej igri drugačnosti in nerazumevanja prihaja tudi do ekstremnih oblik udejanjenega izražanja, pri katerem opazimo manko »varnega« prostora za premljevanje idej (kot bi ga lahko nudilo igranje oziroma umetnost). Ali z drugimi besedami, prihaja do pomanjkanja tampon cone, *pokazuhe*, ali kakega drugačnega sebi lastnega prostora, v katerem bi se počutili dobro.

### 5.3 DOMET TEORIJE

Smiselnost uporabe tovrstne metode, tako v akademskem kot v vsakodnevem smislu, lahko zaobjamem z mislijo Muhoviča (2017, str. 203):

Za človekovo življenje je poleg določene količine nezavednih rutiniranih reakcij nujno potrebna tudi spontanost nerutinskega in nekonvencionalnega odnosa do stvari. To pa ne samo zato, ker obstajajo situacije, za katere rutinske situacije sploh niso razvite, ampak – kar je celo pomembnejše – zato, ker sta rutiniranost in avtomatizacija reakcij faktor stagnacije, ki zaklepa v istovrstne poglede, nagovarja k istovrstnim ciljem in obsoja na istovrstne rezultate.

Ta metoda še zdaleč ni revolucionarna ali popolnoma izdelana. Vseeno pa menim, da pokaže, kako pomembno je igranje (dvopomensko) v prvi fazi za akulturacije najmlajših članov družbe, v drugi fazi pa opozarja na pomen in potrebo po samem izvajanju in preučevanju performativnih procesov za družbeno življenje nasploh. Možnost, da okolico opazujemo s perspektive performativnosti, nam lahko razjasni, ali smo sami mogoče del nekakšne *pokazuhe* in ali lahko še kako drugače kritično razbiramo kulturno dogajanje okoli sebe.

Zanimive so tudi druge študije, ki z rahlo drugačno artikulacijo premlevajo medkulturni prenos telesnih tehnik. V mislih imam predvsem deli Maselja (2007) in Rituperja (2015). Ali pa tudi, kake performativne vzgibe uporabljamo pri razumevanju spolnih identifikacij, s čimer sta se ukvarjali Deja Crnović (2017) in Kristina Artuković (2013). Namreč »kolektivne reprezentacije, kot so spol in razred, se vedno konstruirajo skozi načine uporabe telesa znotraj habitusa« (Rituper 2015, str. 17). Vredno je poudariti, da gre za nova dela mladih raziskovalcev.

Velik potencial vidim še pri raziskovanju bolj konvencionalnih kulturoloških objektov raziskovanja literature in filma. Skozi to prizmo lahko drugače beremo določena dela, ali pa se sprašujemo o pomenih in formah, kot so na primer igrani filmi in gledališke upodobitve, ki performativnosti namenoma ne skrivajo.

Moda bi si naslednjič upal iti še korak dlje in raziskovati, ali vedno performiramo? Je možno to utemeljiti kot kulturno univerzalijo? Kaj to pomeni za avtentičnost? Kje je ta meja sebi lastnega prostora, kako pogosto ga lahko v praksi tudi vzpostavljamo?

## 6 REFLEKSIJA

Kljub temu da imajo performativi navidezno vlogo preseganja nečesa, kar se kaže kot družbena konvencija, je verjetno res, da jih v resnici ni mogoče preseči (Goffman, 1956). Menim pa, da performativi omogočajo konsolidacijo tega, kar se v prvi vrsti kaže kot nemogoč projekt.

Varno polje moramo razumeti kot konstrukcijo že neke specifične kulture, ki lahko odstopa od uveljavljenih rutinskih pravil. Ko rečemo varno polje igranja, je potreben konsenz, kaj igranje je. In ko rečemo oklep, to še ne pomeni, da ta dejansko deluje – mi se morda počutimo varneje, a ključno je, kaj od sporočila prevzame drugi (Kramberger, 2001).

To je morda ravno nauk te zgodbe – performativ je lahko sredstvo, ki se v prvi fazi kaže kot nekaj nedolžnega – umetnina, otroška igra ali igranje vlog, v končni fazi pa je nosilec pomembnih družbenih konvencij. S tem zaidemo na polje preizpraševanja kršenja družbenih konvencij, če je to seveda sploh zares možno. Pa vendar, mar ni umetnost ravno to? Nekaj podobnega pravi tudi Muhovič v citatu o rutiniranosti. Upal bi si trditi, da je medkulturno zблиževanje možno ravno s kršenjem nekih minimalnih konvencij. V kontekstu dialoga to pomeni, da se ustvari neki mikrokozmos, v katerem se je možno »dogovoriti«. Je pogojen s tolerantnostjo med kulturami, vodi pa k njihovi postopni homogenizaciji. »Usoda človeške vrste je odvisna prav od rešitev tega paradoksa med vzpostavljanjem enotnosti in iskanjem ter vnovičnim vpeljevanjem posebnosti« (Velikonja, 1995).

Brez emancipacije, ki jo poudarja tudi Ranciére (2005) kvalitetnega medkulturnega performativnega dialoga ni mogoče izvesti. Če ni želje po razumevanju, se ta ne bo zgodila. Torej, če želimo, da *pokazuha* res deluje, potrebujemo konsolidacijo na več nivojih in z obeh strani, na kar pa ne moramo vplivati.

Ustvarjanje namišljenega mikrokozmosa lahko razumemo kot formacijo ali reformacijo kulture same. Performativnost nam lahko služi kot generator kultur, še posebej če jo razumemo Levi-Straussevsko – kot stvar konsenza in komuniciranja. Bolj resničnega mikrokozmosa od drugega mikrokozmosa ni.

Če pozornost posvetimo telesnim tehnikam, preko katerih spremljamo alternativne pristopa komuniciranja, lahko pademo na plodna tla. Nenazadnje, kot pravi Maselj (2007, str. 148):

Otrok se rodi v jezik in prav tako se rodi v svoje telo. Kot mora spoznati jezik, mora spoznati tudi svoje telo. Pravzaprav mu govorica pomaga razparcelirati telo in ga poimenovati. Po teh poimenovanjih človek spoznava svoje telo. Če se strinjamo, da je bil gib verjetno že pred besedo, potem je beseda simbolni zapis tega, kar je naprej ustvarila roka.

Ob druženju z otroki sem prišel do enostavnega spoznanja. Posamezniki smo konstantno prisiljeni v asimilacije, prilagajanja, če želite akulturacije. Ti postopki znajo biti izredno kompleksi, praktično nerešljivi. Eden o pristopov spopadanja s tem je zavestno ohranjanje distance preko perforativnih dejanj. Z zavestnim igranjem oziroma kritično držo lahko ohranjamo distanco do sebe in svojega (odraslega) okolja, predvsem skozi ironijo, satiro in parodijo. V akademskem smislu to pomeni, da človekova intelektualna rast ni nujno pogojena samo s citiranjem. Sicer s tem, da študijozni človek povečuje distanco, resda izgublja neko elementarno varnost v družbi in največkrat tudi naklonjenost samoumevno delujoče okolice. Na drugi strani pa povečuje širše razumevanje človeških in družbenih paradoksov, ki jih nikoli ne zmanjka.

## 6.1 ZADRŽKI

Vredno je premisliti, ali »so tehnike, ki se izražajo v magičnih, religioznih, ritualnih in podobnih simbolnih dejanjih«, zaradi njihove »vpetosti v simbolni kontekst« lahko občutljive na medkulturno prenašanje (Maselj, 2007). Da, seveda so, a »tudi idealno ubesedeno spoznanje ni nikoli enoznačno sprejeto pri poslušalcih. S tem dejstvom govora se je treba sprijazniti, ne pa tarnati nad njim« (Kramberger, 2001, str. 59).

S tem tudi naslavljam problem analize lastne kulture in lastne interpretacije umetnosti, posledično performativnosti. Najprej, kar mi dojemamo kot performativno dejanje, ne moremo z gotovostjo trditi za drugega, poleg tega pa je izredno težko, če ne nemogoče, preseči imperializem idej. Struktura nikoli ni nevtralna ali popolnoma enakovredna, pri čemer je potrebno upoštevati razmerja moči (Stankovič, 2010, str. 184).

Vsekakor je potrebno premisliti o posledicah uporabe te metode v pedagoškem in terenskem delu. Nespametni pristop ali sama narava dela lahko privedeta do napačnih, morda tudi

nezaželenih učinkov (Meško, Mitar in Dobovšek, 2008). Na primer: zaradi narave dela lahko hitro zaidemo v področje osebnih težav ali pa z akcijskim delovanjem vplivamo na rezultate.

Na mestu je tudi vprašanje, ali so potrebne kompetence posameznika, morda kulture?

Idealno tipsko se v performativnem procesu vzpostavi novo, varno okolje, ki pa ga ne moremo povsem izključiti iz dejanskega, zaznavnega okolja, kar sem s primeri poizkušal tudi pokazati. Kar morda za trenutek zglada kot varno okolje, družba lahko to razume kot napad. Nenadzorovani medkulturni stiki lahko privedejo tudi do nasprotnega učinka, kar smo videli na primeru terorizma. To ugotavlja tudi France Vreg (1993, str. 661–662):

Posamezniki in skupine stopajo v interakcijsko komuniciranje kot pripadniki samobitnih nacionalnih kultur, državnih skupnosti, vrednostnih in verskih sistemov. Paralelno se sprožata dva protislovna procesa: varovanje kulturne identitete in transkulturne mediacije oziroma zблиževanja obeh kultur. Obrambni mehanizmi sprožijo procese varovanja (in celo okrepite) kulturne identitete (zvestoba do političnih, ekonomskih, kulturnih, verovanskih, edukativnih, znanstvenih, medijskih in drugih institucij). Zavest o nujnosti zблиževanja pa sproži procese transkulturne mediacije, materialne potrebe preživetja pa narekujejo materialno-energetsko in informacijsko menjavo z okoljem. Interakcijsko komuniciranje se ne odvija v odnosih enakopravnosti in strpnosti, marveč je oblika oblastniškega komuniciranja, prevlade dominantnih etničnih skupin, majorizacije velikih narodov in kultur. Zato pri razmišljanju o multikulturalizmu ne moremo izločiti procesov razporeditve moči, ki se lahko razrasejo v agresivna vedenja posameznikov, skupin in narodov.

V poglavju 4.4 sem že namignil, da do predstavljenih zadržkov morda ne bi prišlo, če bi v analizi uporabljal drugačne teoretske nastavke. Razumeti je treba, da sem v ambicioznem kratkem delu operiral s kontroverznimi termini, kot so kultura, umetnost, družba, za njihovo razlago pa uporabljal širok nabor avtorjev, ki niso popolnoma kompatibilni. Verjetno popolna kompatibilnost sploh ni mogoča, kar nenazadnje to delo tudi tematizira.

## 7 SKLEP

Kulturologija se skupaj z ostalimi družbenimi vedami sprašuje, kaj je kultura in ali je sploh vredna naše pozornosti. Po eni strani deluje združevalno, saj poizkuša na različnih področjih iskati podobnosti med ljudmi, po drugi strani pa služi kot mehanizem ločevanja. Ugotovili smo, da gre za fluiden proces, saj se tako to, kaj smatramo za kulturo, kot to, kaj kultura opisuje, konstantno spreminja. Spreminjamo se tudi mi in naš habitus. To nas sili v konstantna pogajanja, ki so vitalnega pomena. Zavedanje, da gre pri trku različnih kultur za kompleksen proces, nas mora gnati k želji, da bi to razumeli, čeprav ni lahko, mogoče v popolnosti celo nemogoče, predvsem zaradi potrebe po abstrahiranju. Ta želja je opazna v naporih na akademskem področju predvsem mlajše generacije.

Bolj deskriptivno (napram normativno) usmerjena analiza se kaže kot manj oprijemljiva, po drugi strani pa ji holistični pristop pomaga lažje apropiirati konstanto spreminjajočo se kulturno sceno.

Kulturni običaji se hote ali nehote vpisujejo v ljudi. Bolj točno me je zanimalo, ali to lahko preučujemo skozi performativnost, ki smo jo za ta namen izoblikovali. In še korak dlje, ali je to lahko praktično uporabno. Gre za poizkus vzpostavitve dialektike med pojavi, ki bi bili drugače težko povezljivi. Pokazati sem želel, da lahko performativnost zasledimo na več epistemoloških ravneh:

- Kot nekaj namensko ustvarjenega, kar pomaga ohranjati družbeni konsenz. To je *pokazuha*; performativna kultura, ki omogoča dialog navzven s predstavniki drugih kultur in konsolidira lastno kulturo navznoter.
- Terorizem kot performativno dejanje simbolično napada dominantno kulturo. Menim, da ga lahko razumemo kot željo po vzpostavitvi določenega reda (ali kot frustracijo, ker dotičnega reda ni), saj v medgeneracijski ujetosti prihaja do nezadovoljstva.
- V luči performativnosti lahko razumemo tudi poizkuse umika izven okov dominantne kulture. To je na primer performans v umetnosti, ki išče nove izrazne tehnike za odmik od uveljavljenih norm, ali pa novi gledališko-pedagoški prijemi, ki poizkušajo preseči doktrinarna načela vzgoje.

- Performativna dejanja vidim kot način doseganja kulturnega zблиževanja, tako na področju, kjer imajo zastopniki že izoblikovane poglede, kot tam, kjer jih morda še nimajo. V tem smislu je performativnost jezik.
- Svojevrstna naracija, ki zabrisuje meje med narejenim in izrečenim in nas s tem sili v drugačno branje.

Umetnost je ogledalo družbe in hkrati njen produkt, preko nje pa tudi lahko širimo naša spoznavna polja in s tem preoblikujemo našo kulturo. To je lahko tudi naše telo in druga izrazna sredstva, ki niso le platno, na katere se pomeni lepijo, ampak so tudi generatorji novih pomenov.

Aktualnost obravnavane teme potrjuje dejstvo, da nas globalizacijski procesi bolj kot prej silijo v komunikacijo s kulturami, s katerimi prej nismo imeli opravka, saj smo v času in prostoru velike integriranosti. Potrebno je iskati ravnovesje med asimilacijo in vzpostavljanjem/ohranjanjem lastnih prostorov. Performativnost kot izvorni, a hkrati logični dodatek zgolj lahko okrepi razumevanje akulturacije. Naredil sem še korak dlje z zamisljijo, da s tem pristopom omogočamo tudilažjo medkulturno sporazumevanje.

Vsekakor o dialogu (strpnost, nestrpnost, naklonjenost, privlačnost ...) le ne vemo vsega, četudi je v njegovi napovedljivosti koristno do neke mere upoštevati kulturne kode.

## 8 VIRI

1. Agofure, J. (2013). Drama/Theatre in Education and Theatre as an Academic Discipline: A Question of Nomenclature, Techniques and Effects. *AFRREV IJAH*, 2(3), 228–248.
2. Artuković, K. (2013). *Performativnost u teoriji Judith Butler iz perspektive semiologije znanja* (diplomsko delo). Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Odsjek za filozofiju.
3. Bateson, G. (1972). *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*. Chicago: University of Chicago Press
4. Benedct, R. (2008). *Vzorci kulture*. Maribor: Aristelj.
5. Benjamin, W. (1998). *Izbrani spisi*. Ljubljana: SH.
6. Brake, M. (1984). *Sociologija mladinske kulture in mladinskih subkultur*. Ljubljana: KRT.
7. Cooper, C. (2015). Čutiti razmišljujoče in razmišljati čuteče. V M. Gaber (ur.). *Čustva bogatijo/Emotions Matter* (str. 7–13). Ljubljana: samozaložništvo.
8. Crnović, D. (2017). *Performativnost spola v medijskih reprezentacijah politike* (doktorska disertacija). Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
9. Črnič, A. (2012). *Na vodnarjevem valu: nova religijska in duhovna gibanja*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
10. Dahrendorf, R. (1973). *Homo sociologicus*. London: Routledge and Kegan Paul Books.
11. Freire, P. (2010). *Pedagogy of the Oppressed*. New York: Continuum.
12. Gaber Korbar, V. (2016). Vesoljčki v razredu. V Gaber, M. (ur.). *Čustva bogatijo/Emotions Matter* (str. 7–13). Ljubljana: samozaložništvo.
13. Gallagher, M. P. (2003). *Spopad simbolov: uvod v vero in kulturo*. Ljubljana: Družina.



14. Gandini, E., Libossart, J. P. (producenta), Gandini, E. (režiser in scenarist). (2016). *The Swedish Theory of Love* [Film]. Švedska.
15. *Gledališki terminološki slovar*. (2013). Dostopno prek <http://isjfr.zrc-sazu.si/sl/terminologisce/slovarji/gledaliski#v>
16. Goffman, E. (1956). *The presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh: University of Edinburgh Social Sciences Research Centre.
17. Golberg, R., L. (1988). *Performance Art – from futurism to the present*. Yugoslavia: RoseLee Goldberg.
18. Heathcote, D. (1995). *Drama for Learning*. Michigan: University of Michigan.
19. Horkheimer, M. in Adorno, T. W. (2002). *Dialektika razsvetljenstva: Filozofski fragmenti*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
20. Hylland Eriksen, T. (2009). *Majhni kraji, velike teme*. Maribor: Aristelj.
21. Kramberger, A. (2001). Osebne in družbene funkcije sociološkega spoznanja. *Družboslovne razprave*, 17(36), 57–72.
22. Levi-Strauss, C. (1958). *Structural Anthropology*. New York: Basic Books.
23. Lukan, E. (2014). *Sodobni umetnik kot blagovna znamka* (diplomsko delo). Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede, Ljubljana.
24. Malinowski, B. (1995). *Znanstvena teorija kulture*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
25. Maselj, B. (2007). *Telesne tehnike v perspektivi medkulturne prenosljivosti* (magistrsko delo). Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
26. Matijević, M. (2005). Evaluacija u odgoju i obrazovanju. *Pedagoška istraživanja*, 2(2), 279–298.
27. Mauss, Marcel. (1996). *Esej o daru in drugi spisi*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.

28. Meško, G., Mitar, M. in Dobovšek, B. (2008). Opazovanje z udeležbo kot metoda družboslovnega raziskovanja in policijskega tajnega opazovanja – konceptualne razlike in navidezne podobnosti med kriminologijo in kriminalistiko. *Revija za kriminalistiko in kriminologijo*, 2, 114–124.
29. Močnik, N. (2015). Performativna pedagogika v poučevanju antirasizma. *Časopis za kritiko znanosti*, 260, 258–271. Ljubljana: Beletrina.
30. Muhovič, J. (2002). *Umetnost in religija*. Ljubljana: KUD Logos.
31. O'Toole, J., Stinson, M. in Moore, T. (2009). *Drama and Curriculum: A Giant at the Door*. Netherland: Spinger.
32. Özbek, G. (2014). Drama v izobraževanju: ključne konceptualne poteze. *Sodobna pedagogika*, 1, 72–89.
33. Platon. (2003). *Izbrani dialogi in odlomki*. Ljubljana: Mladinska knjiga založba.
34. Ranciére, J. (2005). *Nevedni učitelj: pet lekcij o intelektualni emancipaciji*. Ljubljana: Zavod EN-KNAP.
35. Ranciére, J. (2006). *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London: Continuum
36. Rituper, G. (2015). *Capoeira skozi analizo telesnih praks* (diplomska naloga). Dostopno prek <https://goo.gl/1cqwo3>
37. Roy, O. (2017). Džihadizem: mladinski upor. *Razpotja*, 8(27), 7–9.
38. Safonova, T., Sántha, I. (2007). Companionship among the Evenki of Eastern Buryatia: a study of flexible and stable cultural elements. *Max Planck Institute for Social Antropology Working Papers* 99, 1-22.
39. Safonova, T., Sántha, I. (2013). *Culture Contact in Evenki Land – A Cybernetic Anthropology of the Baikal Region*. Leiden, Boston: Global Oriental.
40. *Slovar slovenskega knjižnega jezika* (2. izd.). (2014). Dostopno prek [www.fran.si](http://www.fran.si)
41. Stankovič, P. (2010). *Politike popa – uvod v kulturne študije*. 2. izd. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

42. Stern, J. (2003). *Terror in the name of God*. New York: HarperCollins.
43. *Unijapedija: Komunikacija*. (2018). Dostopno prek [https://sl.unionpedia.org/Jezikovna\\_performativnost](https://sl.unionpedia.org/Jezikovna_performativnost)
44. Velikonja, M. (1995). [Recenzija knjige *Rasa in zgodovina; Totemizem danes*, C. Lévi-Strauss]. *Časopis za kritiko znanosti* 23(175), 298–299.
45. Vreg, F. (1993). Iluzije o evropskem multikulturalizmu. *Teorija in praksa*, 30(7–8), 659–663.
46. Žižek, S. (2003). Will You Laugh for Me, Please? *In These Times*. Dostopno prek <http://inthesetimes.com/article/88>
47. Žagar, I. Ž. (2009). *Od performative do govornih dejanj*. Ljubljana: Pedagoški inštitut.