

TkH br. 1; Beograd, april 2001.

SADRŽAJ

- TkH:
Teorija koja Hoda (manifest) +

TEORIJA

- Ksenija Stevanović:
Tragovi, tragovi, tragovi +
- Siniša Ilić i Bojan Đorđev:
O Autoru +
- Bojana Cvejić:
Sećam se +
- Miško Šuvaković:
Teorija koja Hoda – Telo, pripovedanje i performance art +
- Jasna Veličković:
Zagonetke nema +
- Jelena Novak:
Plešući sa tekstom +
- Ana Vučanović:
Novo pozorište i igra (reči) – početna pravila hodanja +

TEORIJSKI PERFORMANS: Teorija koja Hoda

- *Scenario* +
- Jelena Novak:
Smrt kompozitora – od realnosti do fikcije +
- Jasna Veličković:
Act tractatus +
- Siniša Ilić i Bojan Đorđev:
Marylin +
- Ana Vučanović:
Autobiografija +
- Miško Šuvaković:
Slikarka +
- Bojana Cvejić:
Veliki Bach +
- Ksenija Stevanović:
U potrazi za ljubavnicima +
- *Indeksiranje* +

APENDIKS

- TkH:
Hronologija predistorije TkH +

TEORIJA

TEORIJA KOJA HODA (MANIFEST)

TkH

Teorija koja hoda je zajednički projekat Ane Vujanović, Jelene Novak, Ksenije Stevanović, Bojane Cvejić, Jasne Veličković, Bojana Đorđeva, Siniše Ilića i Miška Šuvakovića. Ove osobe su studenti tri fakulteta Univerziteta umetnosti u Beogradu - FMU, FDU i FLU i profesor FMU-a. Rad grupe odvija se u okviru Centra za novo pozorište i igru iz Beograda. Odseci i oblasti bavljenja koje zastupaju prostiru se od konkretnog stvaralačkog procesa - kompozitorskog, slikarskog, režiserskog, do spekulativnijeg i vredbalnijeg istraživanja umetničkih pojava u kontekstu muzikologije, estetike umetnosti, teatrolologije i studija kulture.

Grupa:

Projektom Teorija koja hoda pokušavamo da istražimo prostor između matičnih medija, odnosno da povežemo umetnički, performativni čin sa teorijskim tekstovima koji ga uslovljavaju, okružuju i definišu. Interdisciplinarnošću, koju sprovodimo, ne želimo da se svrstamo u alternativna i avangradna strujanja, niti im pripadamo. Naše polazište je prihvaćeno akademsko sredstvo, naročito u, sada vladajućem, postmodernom kontekstu. Ono što približava naše različite medije jeste polje teorije. U tom smislu, interdisciplinarnost nije polje smirene, lake sigurnosti; ono efektivno započinje sa razaranjem solidarnosti starih disciplina (solidarnost znači da svaka disciplina zadržava svoj deo terena) u interesu proučavanja Teksta, odnosno situacije teorijskog performansa.

Temeljna prepostavka ovakvog prosedea su otvoreni koncept umetnosti i svet umetnosti. Naš primarni zadatak nije da stvaramo teoriju umetnosti, nego da konceptualizujemo umetničke pojave. Naročito ćemo se truditi da opišemo uslove pod kojima se određeni koncepti primenjuju i razumevaju u kulturi. To znači da svako umetničko delo vidimo kao efekat dogovora unutar društva, odnosno određene društvene grupe. Drugim rečima, ono što se smatra umetnošću nije rezultat ontoloških svojstava samih umetničkih dela već je shvatanje nečega kao umetnosti proizvod i onoga što oko, uho, telo ne mogu da vide, čuju, osete – atmosfera, umetničkih teorija, znanja istorija umetnosti, svetova umetnosti, interpretacija.

Pošto ne prihvatom da je umetničko delo razumljivo samo po sebi, hoćemo da pokažemo da je mnogo toga moralo da se desi da bi se ono pojavilo kao samorazumljivo. Želimo da konceptualizujemo umetničku praksu, umetnički čin, umetnički objekt, odnosno njegove kulturne, estetske, ideološke posledice i očekivanja.

Projekat Teorija koja hoda svačen je od strane njegovih učesnika kao prostor ostvarenja ugovora, a ne prostor sinteze malobrojnih istomišljenika. Njihove polazišne pozicije su toliko različite da Teorija koja hoda ne može i neće da bude ostvarenje utopije idealnog umetničkog kružoka. Upravo suprotno: koncept projekta kao grupe-ćelije se konstantno relativizuje stalnim promenama pravila igre koja mora da se odigra do kraja. Pokret i fluidno kretanje predstavljaju primenjenu strategiju i ili taktiku, odnosno neodlučnost pred donošenjem konačne odluke, one koja totallizuje sve ostale mogućnosti diskursa. Stoga, Teorija koja hoda je intencionalno performativna teorija, teorija koja nudi svoje telo.

Grupa:

Mi želimo da ispitamo i pokažemo uslove pod kojima se konstitulisalo "Mi" grupe. Želimo da naglasimo da naše Mi nije nepromenljivo, ono je posledica interakcije i konflikta matičnih umetničkih paradigmi, svesnog dogovora. Zato tragamo za onim faktorima koji "zatvaraju" i fiksiraju značenje i kontekst, pokušavajući da ih učinimo vidljivim, da sa njima radimo. Mi ne

delimo žargon, mi ne podrazumevamo značenja određenih termina. Definicije su predmet dogovora i provere. Znamo da ih može biti i da ih ima više od ponuđenih. Mi ne znači Ana, Jelena, Ksenija, Bojana, Jasna, Bojan, Siniša i Miško nego teorijska platforma koju postavlja i nudi Teorija koja hoda. Mi ne predstavlja zajednicu osam Autora već - problematizaciju i korekciju naših neizmernih ego nastojanja. Na taj način Autor-funkcija svakog od nas jeste uslovljena platformom na kojoj plutamo vodama teorije i sveta umetnosti. Mi obećava/mo neku vrstu zajedništva, ali se istovremeno i pita/mo da li je ono uopšte moguće?

Da se vratimo na početak. Teorija koja hoda je projekat Ane Vujanović, Jelene Novak, Ksenije Stevanović, Bojane Cvejić, Jasne Veličković, Bojana Đorđeva, Siniše Ilića i Miška Šuvakovića. Ona je njihovo teorijsko Mi. Ustvari, problem koji je značajniji od problema prelaska sa Ja na Mi jeste problem konstituisanja samog Ja. Pitanje *Ko sam Ja?* oni ostavljaju onima koji veruju da Ja može biti neko, pa umesto toga nude odgovor na pitanje *Šta sam Ja?* Ja neće da ima jedinstven identitet, niti da njime bude određeno. Njihovo Ja su identiteti. Kakvi? Ja hoće da izbegne da bude fiksirano, hoće da mu se ostave otvorene mogućnosti; Ja hoće da bude nestabilno, varljivo, promenljivo. Njihovo Mi je razgovor takvih njihovih Ja; to Mi je potomak Hodočasnika, rođeni brat Turiste i Igrača i dalji rodak Šetača i Vagabunda. **Mi je Hodač.**

Grupa:

Mi je hor u kome sva ja pevaju – ponekada harmonično, ali najčešće, na prvi pogled, kakofonično. U pitanju je ipak polifonija, zauzimanje različitih registara koji određuju promenljivi kontekst Mi. Mi hoda u prostoru između utvrđenih disciplina, prihvaćenih kanona i pojava. Mi je Hodač.

Projekat Teorija koja hoda će jedan deo svoje realizacije ostvariti u prostoru Teatra Bojan Stupica.

Ono što ćete čuti, videti, iskusiti prema pozorištu stoji u sledećem odnosu: liči, ali nije. Priče koje će se odvijati nisu ni priče o događajima niti priče o pričama. Oni vam pričaju svoje priče. Oni izvode svoju Igru. Izvođenje priča je igranje Igre čiji ste učesnici i Vi, publika. Pravila Igre su unapred poznata. Osnovna pravila su sledeća:

Prvo pravilo za igranje je dijalog – prihvatanje igre "OVO JE TEORIJSKI PERFORMANS,

**A NE POZORIŠNA PREDSTAVA ILI SMOTRA NAGRAĐENIH STUDENTSKIH
RADOVA IZ ISTE KLASE"**

Drugo pravilo koje vam nudimo glasi - "TOKOM IZVOĐENJA TREBA ČITATI
TEKSTOVE U PONUĐENIM NOVINAMA" – Onaj koji ne bude čitao može da ostane u sali, ali neće moći da igra igru.

Treće pravilo - Budite oprezni "OVA IGRA JE IGRA OBEĆANJA KOJA SE NEĆE
ISPUNITI."

Uživajte! UGOVOR JE SKLOPLJEN! IGRA JE POČELA!

TRAGOVI, TRAGOVI, TRAGOVI

Ksenija Stevanović

Jedno od pravila pitagorejskog bratstva glasilo je: obavezno posle spavanja treba ukloniti sa posteljine tragove svoga tela.

Takvo uklanjanje dokaza me je fasciniralo svojom uzaludnošću. Ali, ono je nešto i govorilo: tela nema, ali tragova ima, tragovi moraju biti uklonjeni. To je nemoguća misija. Oni uvek negde preostaju, oni uništavaju savršenstvo teksta, svršishodnu celovitost kompozicije, jasnu

usmerenost poruke. Tragovi tragaju za jasnoćom i tako, postaju garant neispunjena. Tragovi se brišu, ostaje trag gumice, izrabljenost podloge, urez, mikroskopski urez.

A šta je žena nego trag subjekta? Šta je žena nego mogućnost za subjekt? Šta je žena nego subjekat u nastajanju? Subjekat nastanjen neuskaldenim tragovima.

Šta je teorija koja zameće sopstvene tragove? Da li ja želim da pozanajem takvu teoriju? Ne, jer ta teorija je već mogućnost metafizike, na njenim krivinama već vrebaju Platonove smernice. a, zna se, te smernice uvek pokazuju na Jedno, ono Tvoračko, ono Prvobitno.

Znam da postoji teorija/tekst/ponašanje koje razgoličuje svoje tragove, svoja upisivanja, odlaganja, svoje provalije, meandre sopstvene površine, skretanja, nesigurnosti. Takva teorija se ne ustručava da prizna kako granice njene kompetencije nisu u nedostatku intuicije, već u svesnoj, makar i očajničkoj odluci. Ona hoda po trragovima, ona prati tragove upisa drugih tekstova, tragove koje slučajno susreće, sa kojima se sudara, konfrontira, koje prihvata i koje zavodi.

Neusklađeni tragovi ženskog subjekta su oni koje je kultura posadila u konstruktu ženstvenosti, kao celovitog nosioca ženskog identiteta. Ženstvenost se poznaje, ona se ne uči. Umetnost se poznaje ona se ne uči.

Ženstvenost je, dakle, specifična ideološka tvorevina. Ona je ekran koji onemogućava suočenje i koji upravlja pogled.

U trenutku razaranja tog sretnog spleta okolnosti koje su omogućavale ženstveno, umetničko, likovno, muzikalno, sistemsko filozofsko, humanističko, očevidcima (a i njihovim slušaocima) je bilo jasno da pred sobom vide olupinu. Da je nešto pokazalo svoje bezoblično telo. Bilo je potrebno oblikovati to nezaštićeno telo, ponešto zadržati od bivše strukture, dodati nešto novo, eksperimentisati. I tako se, u nemogućnosti dosezanja NOVOG PRAZNOG JEDNOG došlo do NOVOG PUNOG, ispresecanog, izrezanog tragovima **bola-muke-nemogućnosti sinteze- katarzičnog čina preuzimanja ideološke moći**.

Teorija, barem ona koju pozajem ima sudbinu ženskog subjekta.

Ipak, tajna je zašto još uvek želimo da dođemo do nepobitnog traga svoga tela, do apsolutne geneze teksta?

(Kao u svakom dobrom dektekativskom romanu, koji je pisao Raymond Chandler, a čitao Ludwig Wittgenstein, trag ostaje iza počinioca zločina. Trag koji je obrisan. Sećam se jednog dektektila, Engleza koji je voleo da dedukcijom dolazi do takvih tragova, i koji je kinio svog pomoćnika. Njegov problem je bio u tome što je uvek tvrdio da zna zašto je baš taj trag važan, a ne neki drugi ali je to svima prečutkivao. On je od početka tragao za vrhunskim, meta tragom. Čitalac izveštaja je tako postajao saučesnik, kinjeni pomoćnik.

Jedan drugi dektektil, mnogo nižeg ranga, Amerikanac, radio je drugačije. Kretao se među polusvetom i sa mukom je dolazio do rezultata. Za njega možda i nije bilo misterija, ali je zato svaki slučaj preživljavao neposredno, na svom telu, te je čitalac njegovih izveštaja mogao da prati njegove tragove, da dodaje svoje i da bude lišen iluzije o Inteligenciji. Taj dektektil je bio u stvari surovi materijalist, on nije poznavao hijerarhije među tregovima, on čak nije bio siguran ni da li oni postoje.

Prvi dektektil je uvek rešavao slučaj i bio je Genije, zadovoljan sobom.

Drugi dektektil je retko bio zadovoljan kada reši slučaj. Znao je da ništa nije zasvodio, da je samo otvorio novu mogućnost za zločin. Izbrisao je svaki trag.)

Obojica su iza sebe ostavili tekst. Prvi je govorio, drugi je pisao. Ili su obojica bili napisani. Subjekat pisanja ne postoji. Postoji samo scena pisanja, i to ona koja samu sebe udvaja, razotkriva na sceni. Teorija koja pokazuje svoje brisane tragove, tragove zatezana čaršava, izvodi svoju društvenost, svoje telo, svoju dramu.

Pošto teorija prethodi umetnosti, onda ona polaže prvenstvo na lepotu/ružnoću svog telesnog.

TEORIJA MORA BITI LEPA, TEORETIČAR MORA BITI LEP!

Teorija nudi svoje telo i brojne brisane tragove, mogućnosti brojnih zločina.

Današnja teorija priznaje, ili se to naslućuje da je izgradila smrtonosne ideologije, ideologije umetnosti koje su bile u braku sa političkim sistemima. Kažem smrtonosne jer su bile sigurne. Nije samo reč o totalitarnim, modernim društвima već i o prethodnim epohama. Istorijeske umetničke paradigme su uvek imale jasan referentni okvir za koji je bilo bitno da li svet poznaje ili ne: biber, papriku, krompir ili opijum.

Zato, očekujem da teorija bude tupa, ceremonijalna, izvedbena i puna tragova. Da bude neodlučna pred izborom. Osim prema jednom - OBRISATI TRAG, OBRISATI TRAG, OBRISATI TRAG jer neizbrisivi trag nije trag, to je puno prisustvo, nepomična i nepokvarljiva supstancija, sin Boga, znak *parusije*, a ne seme, to jest smrtna klica.¹

Jedino ko može da se nada da bude subjekt pisanja o pisanju, ali i pisanja u pisanju jeste neko drugo Žensko. Ali to neće biti sâmo Telo. Jer, telo nikada nije u pisanju, ono je uvek odloženo, uvek nedostaje, uvek kasni. Zato, ni lepo, ni ružno, možda sasvim obično, tekstualno, tekstualno ženstveno.

O AUTORU

Bojan Đorđev i Siniša Ilić

Pisanje je onaj neutralni, složeni, posredni prostor gde naš subjekt nestaje, ono negativno gde je sav identitet izgubljen, počevši od samog identiteta pisanja kao takvog. Nema sumnje da je uvek bilo tako. Čim je neka činjenica ispričana bez želje da deluje izravno na stvarnost, nego intranzitivno, tj. na kraju krajeva izvan svake funkcije osim da deluje kao simbol, taj će prekid uslediti: glas gubi svoje poreklo, nastupa smrt samog pisca, a počinje pisanje.

Autor je moderna pojava, proizvod našeg društva koje je, izrastajući iz srednjeg veka, s engleskim empirizmom, francuskim racionalizmom i ličnom verom reformacije, otkrilo prestiž pojedinca ili, kako se to plemenito kaže, "ljudske osobe". Nastajanje ideje o "autoru" obuhvata povlašćeni trenutak individualizacije u istoriji ideja, saznanja, književnosti, filozofije i nauke. Čak i danas, kada rekonstruišemo istoriju jednog pojma, književnog roda ili filozofske škole, ove kategorije deluju kao prilično neubedljiva, sporedna, veštačka odmeravanja u poređenju sa čvrstim i korenitim jedinstvom autora i dela. Zbog toga je logično da je u književnosti pozitivizam, taj sažetak i vrhunac kapitalističke ideologije, najveću pažnju posvetio "osobi" autora. Autor još vlada u istorijama književnosti, u biografijama pisaca, u intervjuima, revijama, kao i u samoj svesti književnika kojima je stalo da ujedine svoju ličnost s vlastitim delom kroz dnevниke i memoare. Pojam književnosti na koji nailazimo u običnoj kulturi tiranski je usredsređen na autora, na njegovu ličnost, na njegov život, njegov ukus, njegove strasti, dok se kritika još uvek sastoji uglavnom od tvrdnji da je Baudelaireovo delo neuspeh Baudelaira čoveka, Van Goghovo proizvod njegovog ludila, a u Čajkovskog rezultat njegovog poroka. Objašnjenje nekog dela uvek se traži u muškarcu ili ženi koji su ga proizveli, tako reći uvek na kraju, kroz manje-više prozirnu alegoriju fikcije, glasa jedne osobe, *autora* koji nam se "poverava".

Becket veoma lepo formuliše temu s kojom bih ja želeo da počnem. "Šta mari ko govori", kaže neko, "šta mari ko govori". U toj ravnodušnosti očituje se jedno od osnovnih etičkih načela savremenog "pisma". Kažem "etičko", jer ta ravnodušnost nije zapravo crta koja obeležava način na koji se piše i govori, već je pre neka vrsta imanentnog pravila koje, mada

¹ Žak Derida, "Frojd i scena pisanja", u *Filozofsko čitanje Frojda*, Beograd, 1983, 453.

se uvek nanovo prihvata, nije nikada u potpunosti primenjeno, ali koje kao praksa, njime vlada. Jezik je onaj koji govori, a ne autor; pisati znači, kroz unapred prepostavljanu impersonalnost (koju nipošto ne valja zameniti s paralizujućom objektivnošću romanopisca realiste), dostići onu tačku gde samo jezik deluje, "izvodi", a ne "ja". Recimo nadrealizam, premda nije bio u mogućnosti da jeziku odobri vrhovno mesto (budući da je jezik sistem, a budući da je cilj pokreta, romantično gledajući, da ruši kodove - što je samo po sebi iluzija; kuld se ne može uništiti; on se može samo "izigrati"), doprineo je degradaciji ugleda Autora time što je neprestano preporučivao iznenadno razočaranje u očekivanju značenja (onaj slavni nadrealistički "trzaj"), poverivši zadatku ruci da piše što brže može o onome čega sama glava još nije svesna (automatsko pisanje), i time što prihvata načela i iskustvo da više ljudi zajedno pišu.

Za Autora se veruje da hrani knjigu, što bi značilo da on postoji pre nje, da misli da trpi i živi za nju, da je u istom odnosu prethodnosti svojoj knjizi kao otac vlastitom detetu. U potpunom kontrastu, moderni skriptor rođen je u isto vreme kad i tekst, on nije ni na kakav način snabdeven bićem koje bi prethodilo ili prelazilo njegovo delo, on nije subjekat kome je knjiga predikat; nema drugog vremena osim vremena iskazivanja i svaki tekst je pisan *tu i sada*.

Nakon što je pokopao Autora, moderni skriptor ne može više verovati, kao što je bio patetični stav njegovih preteča, da je ta ruka prespora za njegovu misao ili strast te da zbog toga, učinivši zakon iz nužnosti, on mora naglasiti to odgadanje te neodređeno vreme "glancati" svoj oblik. Za njega, nasuprot tome, ruka, odvojena od bilo kakvog glasa, nošena čistim gestom zapisivanja (a ne izraza), kreće se poljem bez porekla - ili koje, u najmanju ruku, nema drugog porekla osim samog jezika, jezika koji neprestano osporava svoje poreklo.

Znamo da tekst nije crta reči koje proizvode jednostavno "teološko" značenje (saopštenje Autora-Boga), nego je to multidimenzionalni prostor na kome se raznovrsnost pisanja, od kojih ni jedno nije izvorno, meša i sukobljava. Tekst je tkivo citata izvedenih iz neizmernog broja središta kulture. Pisac može samo oponašati gest koji je već prošao, a nije nikada izvoran. Njegova se jedina moć sastoji u tome da meša pisanja, da jedno pisanje suočava s drugima, na takav način da nikada ne zastane ni na jednom od njih. Da je želeo *izraziti sebe*, on bi trebao barem znati da je unutrašnja "stvar" za koju on misli da je "prevodi" sama po sebi već gotov rečnik, reči kojega su objašnjive kroz druge reči, i tako unedogled.

Nasledivši Autora, skriptor više ne nosi u sebi strasti, čudi, osećanja, utiske, nego on nosi taj golemi rečnik iz kojega izvlači pisanje koje ne poznaje zaustavljanje: život nikada ne čini više do li oponaša knjigu, a sama knjiga je tkivo znakova, oponašanja koje je izgubljeno, neizmerno odgođeno. Kada je jednom Autor uklonjen, želja da se odgoneta tekst postaje potpuno jalova. Dati tekstu Autora znači nametnuti tom tekstu granicu, znači snabdjeti ga konačnim označenim, znači zatvoriti to pisanje.

Tekst je sačinjen od mnogostruktih pisanja, izведен iz raznih kultura, te ulazi u međusobne odnose dijaloga, parodije, osporavanja, no postoji jedno mesto gde ta mnogostruktost nalazi svoje žarište, a to mesto je čitatelj, a ne, kao što se dosada govorilo, autor. Čitatelj je prostor na kojemu su svi citati koji čine pisanje zapisani, a da pri tome ni jedan od njih nije izgubljen; jedinstvo teksta ne leži u njegovom poreklu nego u njegovom odredištu. No to odredište više ne može biti lično; on je jednostavno onaj *neko* koji sadrži na jednom mestu sve tragove od kojih se pisani tekst sastoji. Klasična kritika nikada nije posvetila nikakvu pažnju čitatelju; za tu kritiku pisac je jedina osoba u književnosti. Počinjemo odbijati da nas vuče za nos dobro društvo arogantnim, satiričnim optužbama u prilog onome što samo to društvo ostavlja po strani, ignorise, guši ili uništava; znamo da, ako pisanju treba dati budućnost, moramo odbiti mit: rođenje čitatelja mora se dogoditi uz cenu smrti Autora.

SEĆAM SE

Bojana Cvejić

Rano popodne, sunčano za rano proleće, podoh u šetnju. U to vreme su poručivali u medijima 'povratak prirodi', što je u žargonu možda značilo veće i više od kulture, zažmuriti i sanjati ili još bolje, osećati

Es-dur se tiho pomaljao iz ponora najdublje orkestarske rupe i polako

'iskonsko', 'suštinsko', 'beskrajno', 'istinito', 'stvarno', 'pravo', 'nevino', 'lepo', 'sublimno' osvajao sve više deonice, sve do veličanstvenih truba,

Bilo je dovoljno vremena da odlutam dalje od uobičajenog kruga oko kuće gde se još uvek u daljini čuju ljudski glasovi, i da se, što da ne, zaputim u šumu u koju nikada ranije nisam kročila, dok su na sceni prskale kapi veštačkog jezera u kojim su se kupali krepki glasovi rajske kćeri. Bila je to šuma omeđena poljanama, tako da se uočavalo gde počinje i naslučivalo gde može da se završi put, što ne bih pošla, možda je tamo?! oh kako su stabla visoka i naherena... pretite li, kreću prema meni, odstupi, hoće li pasti, ne iskošene senke su, kako sam sve dublje zalazila u šumu, zamračile sunce, koje je već ionako zalazilo, a ja sam odmakla dovoljno daleko da ne mogu da se pogledom vratim unazad, i stala, usred nastavio je da prati taj čarobni zov koji ga je mamiošume, spleta na prvi pogleda nerazaznatljivih zvukova. Kao da se po prvi put nalazim u šumi, možda i jeste, ali kao da nisamgorda pastirice, dopusti da tvoje srce otkrije mojesve zvuči vrlo vrlo poznato, pitam se hoću li čuti tajanstveno bruhanje prirode, snažan udar neobičnog i stranog, 'prirodnog' od pusti svoje duge kike kako harfa razloži poluumanjeni septakord, on sagnu glavu ispod mača koji tri puta dodirne njegova ramena u znakprirode, šetnja u šumi robovi su momentalno bili začarani, i mogli su pomerati u dove samo u skladu sa muzikom mislim, da li je to način da se počne, čuje, vidi, misli 'ispocetka', daleko od zaglušujuće buke raznih glasova i slika. Tišinu je prekinuo lavež iz daljine "lisice su bežale, ali i lovci s njima, jer je ove godine u Engleskoj" da me podseti da je šuma okružena posedima koje čuvaju verni psi. Čulo se i nekoliko različitih ptičjih glasova, mogu li da zabeležim te zvukove, jedino ako ih kodiram u notno pismo, ali šta ja čujem počinje takmičenje strelaca, ptica koja je izabrana odleće na drvo mogao je da ponovo dozove senicu svojim rogom Siegfried Žena, žena ne baca senku? reče soko, kralj će se pretvoriti u stenu! pogrljen kao faun, hučao je iz šipražja obasjanog mesecom oh kako je zloban mesec je tako namršten, zašto me gleda, hm, da požurim dalje dok se sve sove u šumi grančica nisu ocrnile da posmatraju i promišljaju zov ovog čoveka tri dana ga nema da nije bolestan, bele ruke zar je moguće da ne prepoznajete motiv flaučice umanjena kvarta umanjena slika, i kad se jednim okom gleda kroz ključaonicu slika predmeta se ne može zameniti sa predmetom, mada se Platonova ptica prevarila zarivši kljun u sliku grožđa kvacjunnjnjuuu? punktirani ritam? pikolo ili sinusiodni tonovi vrhunac napetosti, g-dine Trifo, postigao sam naglim ukidanjem tona u trenutku kada pticePružila sam prstima "ako obratite pažnju, uočićete da se ova vrsta bryophyta neobično lako prilagođava svakoj iole vlažnoj" da opipam mahovinu "podlozi". Gljive su gljive Johna Cagea, prva reč u rečniku engleskog jezika do reči muzika, nemaju ni biljni ni životinjski ukus, ničega koje je ipak nešto, svaka pojedinačna u svojoj vrsti. Pogledavši na sat, shvatila sam da je kasno, iako je u šumi već dugo bilo mračno. U kojem god pravcu da krenem izaći ću iz šume. Nema razloga za brigu čak i dok se spotičem i klizim niz strane potoka koje prelazim na putu izlaska, jer ni strah nije 'moj', to je dramatika slika, predstava, prikazivanja, bez neposrednog iskustva, čak i kada mi se za to pruža prilika 'na licu mesta'. Ja u stvari nemam šta da kažem o tom osećaju.

U jednoj od istorija/priča o filmu ("Histoire(s) du cinema"), ali i drugde gde je ponavljaо, kombinovao, ukrštao svoje i tuđe reči, Jean-Luc Godard kaže: "Život nikada nije vratio filmu ono što mu je ukrao." (*La vie n'a jamais redonne au cinema ce qu'elle lui a volé*) Inverzija uobičajenog određenja realizma, ipak se, i pored jezičke igre, shvata u svom notornom obrnutom značenju, suženom na definisanje realizma kao metoda i tehnika prikazivanja

stvarnosti, kojim su u prvom redu novi mediji filma i fotografije reprodukovali ("ukrali") stvarnost.

Priče koje su ovde produkovane (premeštene, ukrštene, transformisane, reinterpretirane) mogле bi da budu neke druge priče, tačnije, predstavljaju jedan 'trenutak' u otvorenom procesu označavanja, u kojem se uobičava trag kretanja teksta. Mašina koja marljivo multiplicira mogućnosti 'ja' pokazuje 'neautentičan', radije eklektičan i arbitrajan spoj postojećih tekstova, dogadjaja, pripisanih ili izmišljenih izjava autora, literarnih i muzičkih (pseudo)citata, 'kulturnih fakata'. Izveštaj o TV-emisiji je sa svoje hiperrealističke perspektive fikcionalan, no, simulacijska praksa o kojoj govori nije neverovatna, čak i kada poprima futuristički ton, kao što se pripovedanje stvarnog dogadjaja šetnje u šumi ispostavlja kao fantazam u kojem imaginarno prekriva manjak subjekta (Lacanovo Realno).

U oba slučaja, fikcija liči na realnost u onoj meri u kojoj realnost ima strukturu fikcije. 'Rupa' egzistencije, praznina, odsutni smisao u šetnji u šumi, u kojoj se priroda kao takva ne može osetiti, nit izmedju čoveka i prirode o kojoj nostalgično čezne evropska humanistička tradicija još nakon mitova prekinuta, vraća se kao mit i arhetipsko i psihološko, alegorija i fantastično, sublimno, kulturološko, kojim se priroda prikazuje. Uz nameru i napor da čujem ptičji pev 'izvorno' i neposredovano, on mi izmiče s lancem slika u kojima se redaju imaginarni sadržaji, realistične slike i fikcionalne reference, kao što su situacije iz opera i filmova, stihovi, muzike, drugim rečima, sva znanja, navike i pravila konstituišu opažanje koje nikada neće moći da bude nevino, čak i kada bi uspeo eksperiment divljeg uzgajanja jednog Kaspara Hausera. I to ne usled dejstva arhetipa i svih njegovih 'atavističkih potomaka' i drugih ontoloških uteviljenja 'u' biću i stvarima, već zato što, jednom (tj. uvek) uronjen u kulturu, subjekt stupa u otvoreno polje odnosa u kojem se bez hijerarhije i centra povezuju sva moguća i množe nova značenja, tako da Kaspar Hauser s prvom naučenom reči jezika zastupa hipotezu svog 'ja' za drugu reč i druge hipoteze njegovog subjekta, jer ga ta reč povezuje sa svim koji su joj prethodili i razdvaja od svih drugih u odnosu na koje trenutno uspostavlja razliku. (Iako je možda Herzogov film htio da prikaže nešto sasvim suprotno, 'iskonsku dobrotu' nevinog divljaka-čoveka-deteta...)

Da se vratim Godardu, dakle, nije reč o umetničkim delima koja nikada ne prikazuju doslovno, već uvek prikazuju *kako* se nešto 'doslovno' doživjava, prikazuju prikazivanje – reč je o povratnom procesu u kojem se priroda opaža kroz slike prirode u umetnosti i kulturi, mimezis mimezisa.

Priroda oponaša umetnost ili, preciznije, oponaša umetnost koja oponaša prirodu u sofisticiranom pogledu, ali i kulturu. Da li je cinično zamisliti umetnike autore otvorenog koncepta kako se nalaze u situaciji da budu demokratskim odlukama publike procenjivani? Naravno da je situacija nemoguća, još uvek su svetovi dovoljno paralelni i udaljeni i tolerisani u svojim razlikama da bi došlo do dramatičnog susreta jednog vaskrslog Cagea sa publikom koja otvoreno učestvuje u simulaciji realnosti ili s kulturom koja konzervira tradicionalne vrednosti kroz fetišizaciju izgubljenog materijalnog traga prošlosti. Cinična je metafora neprihvatanja ovog koncepta umetnosti dok se isti prevodi u formu kulture. Jedan TV-dogadjaj u kojem publika učestvuje u oblikovanju realnosti je mutirana u kulturi forma hepeninga kakav je npr. *Musicircus* u kojem su pozvani učesnici i publika da prave bilo kakvu muziku, jer dok hepening obznanjuje naglas kulturnu polifoniju, TV-dogadjaj ovog tipa tiho vodi ka ideološkom jednoglasju. Preuzima poetički postupak otvorenosti i lomi ga u mehanizam prema drugim potrebama.

Pri tome se skriva nešto zarad argumenata uverljivosti: znanje koje prethodi vidjenju, mapa koja prethodi teritoriji, teorija koja prethodi delu.

'Smrću autora' je slavljeno 'rodjenje čitaoca' (R. Barthes) koji je onda, pak, usmrtio koncept otvorenog dela. Da li teorija koja hoda 'uz' i 'pre' dela može da sačuva/obnovi tu otvorenost?

TEORIJA KOJA HODA: Telo, pripovedanje i *performance art*

Miško Šuvaković

Teorija hoda i teorija ima telo: Zašto se danas ponovo vraćam² *performanceu*? Zašto pokazujem moje ili tvoje telo (*body-mind* odnos)? Šta je to »pokazivanje«? Na koji način ja to izvršavam i izvodom (*perform*)?

Odgovor je jednostavan: teorija ima telo i njeno telo se odnosi prema mom telu u nekakvom meni istovremeno prisutnom (Heidegger) i odloženom (Derrida) prostoru i vremenu između drugih tekstova koji se prepliću, sudađaju, konfrontiraju, ogledaju, zavode, poništavaju, umnožavaju, troše, raspadaju i preobražavaju... Tu nema biologije, već nekakvih sistema (pre, za vreme i posle *znaka*) i igara (jezičkih igara i životnih aktivnosti /po Ludwigu Wittgensteinu/) unutar sistema razlika (u prostornom ili objektnom pozicioniranju) i razluka (u temporalnom odlaganju, brisanju). Tražim telo teorije.

Pričam priču: Priča, koju pričam tokom izvođenja događaja nazvanog »TEORIJA KOJA HODA«, nastala je iz prepričavanja jednog davnog noćnog sna, na primer, sanjanog 12. maja 1997. godine. San je, ovde u tekstu i besedi, samo nekakav neodređen polazni logocentrični »motiv« koji se preobražava od *fenomena tela* (*body-mind*) u *tekst* među *drugim tekstovima* dramske književnosti, političke feltonistike, filozofije jezika i teorije *performance arta*. Priča o slikarci u doba postsocijalizma jeste fikcija, ona nema referenta u kulturi ili nekakvoj istorijskoj situaciji. Fikcija među fikcijama. U priči se ukazuje junakinja i ona je *konstruisana* kroz govor, gledanje i osluškivanje drugih junakinja slikarstva, opere, filma ili teatra. Govorim o njoj kao o nekom koga sam sanjao, možda ovo nije sasvim tačno... mada... noćne more su pune obećanih »tekstova«. Ostali »junaci« priče su tvorevine nastale nekakvim ukrštanjem (*écriture*) diskurzivnih tragova »postojećih ljudi« i njihovih fikcionalnih transfiguracija u »igrive figure«. Njihova imena su prava. Njihov fizički izgled je prepozнатljiv. Prizivam poznate likove i preobražavam ih u artificijelne i arbitrarne figure. Figura je razmak (razlika, odlaganje, suzdržavanje) između značenja i nosioca značenja. Ponašanje *figura* je u izvesnoj meri blisko ili slično ponašanju stvarnih ljudi. Kroz njih se odlažu tela do figure i figure do pripovesti o figurama. Događaji u ovoj priči su *mimezisi* nekih drugih priča, fragmenata ili tek elemenata koji u premeštanju grade novu priču koja će trajati dotele dok u nju ne bude uveden neki novi, drugaćiji element, figura, ... itd...:

Radi se o tome da se proizvede novi pojam pisma. Možemo ga nazvati *gram* ili *razluka*. Igra razlika u stvari prepostavlja sinteze i upućivanja koji zabranjuju da u bilo kom trenutku, u bilo kom smislu, neki prosti element bude po sebi *prisutan* i da upućuje samo na sebe samog. Bilo da je reč o poretku usmenog ili pisanih govora, nijedan element ne može funkcionirati kao znak a da ne upućuje na neki drugi element koji sam nije naprsto prisutan. Zbog tog ulančavanja, svaki 'element' - fonem ili grafem- izgrađuje se polazeći od traga drugih elemenata lanca ili sistema u sebi. To ulančavanje, to tkivo, jeste *tekst* koji se proizvodi samo u transformisanju nekog drugog teksta. Ništa, ni u elementima ni u sistemu, nigde i nikada nije naprsto prisutno ili odsutno. Svuda su samo razlike i tragovi tragova. (Jacques Derrida)

Tu priču o »snu« i »slikarci« sam više puta prepričavao, menjao, interpolirao drugim pričama, premeštao kroz različite tekstove, poništavao i rekonstruisao u govoru i pismu odlaganja, brisanja i nasipanja:

... oblik spajanja je priča. Pod tim treba razumeti, u formalnom smislu, svako izlaganje sa strukturom čiji su članovi diferencirani, relativno slobodni (otvoreni za alternativu i, shodno tome, neizvesnost), svodljivi (to je rezime) i

² Da, nekada davno sam radio sa telom, sopstvenim telom i telom drugog. To su bile *body art* vežbe koje sam nazivao "Organizacija skulpture" (1973-78). Kasnije, kasnije sam se bavio uglavnom tekstovima.

rastegljivi (da se među njih mogu beskonačno umetati drugostepeni elementi)... (Roland Barthes)

Danas više nisam siguran u njeno »sigurno izvorno poreklo« u snu, pre bih mogao reći da je ona odnos između više različitih tekstova u koje sam i preko kojih sam upisivao priču o »slikarki«. Nekakvo prvotno, izvorno poreklo priče nije izvan odnosa tekstova. Moji snovi, fantazmi ili imaginacije jesu moji telesnim činom uneseni poremećaji ili šumovi u međutekstualna odnošenja. Moje priče su tekstovi koji projektuju »okvir« (*frame, Ge-stell*) za snove koji jesu mimesizi tekstova. Nesvesnog nema izvan psihoanalize (Freud, Lacan). Zapravo, i priča o poreklu priče u snu jeste odslikavanje priče i nestabilnih odnosa između sasvim neuporedivih priča preuzetih od Bataillea (materijalnost erotskog telesnog sna) ili Bretona (politika nesvesnog u građanskom društvu) ili Williama Gibsona (*cyberpunk* proza simualcijskih tehnologija) ili Kathy Acker (politika de-simulacija »jastva« pozognog kapitalizma). Odnos između više različitih tekstova se ne da čitati (slušati) u formi prisutnosti: »ako se ikad išta da čitati u toj formi« Reč je o premeštanju, odlaganju, obećavanju, izneveravanju i zavodenju:

Prisutnost nije dakle ni izdaleka, kako se veruje, ono što znači znak, ono na što upućuje trag, prisutnost je trag traga, trag brisanja traga (Jacques Derrida)

Ali, ova priča nije neutralna. Ona interveniše u neodređenostima prostora postsocijalističke tranzicije, kulture preobražaja »političke vrednosti« u »tržišnu vrednost«, zapravo, preobražaja realnog-samoupravnog socijalizma u kapitalizam. Ona ogleda i ona se ogleda u razlici socijalističkog, tranzicijskog i kapitalističkog tela. Umetnik i novac, novac i slava, tajanstvena figura i neočekivana igra moći. Joseph Beuys je jednom na jednom muzejskom zidu zapisao reči:

KUNST = KAPITAL

Moć kapitala (Marx, Althusser, Žižek) u mojoj svakodnevici: »Vrlo dobro znam da je to puki mrtvi objekt, ali uprkos tome ponašam se kao da verujem da je reč o živom biću«. Kapital. Sećam se pesmice koju je ritmičkim kroz poluzatvorene muškobanjaste usne pevušila, davno, davno, davno Julia Heyward:

Bog govori sada
Ova devojka je mrtva
Bog govori kroz nju
Njene ruke su čiste
Bog govori sada
Bog govori sada
Sveti bog
Vaš bog govori sada
Devojka nije ovde
Bog govori sada
Bog kaže nema novca za umetnika
 Nema umetnosti
Bog kaže nema dolara za umetnika
 Nema izložbe
 Nema novca za umetnika
 Nema umetnosti
Bog govori sada
Bog govori kroz nju
 Nema novca za umetnika
 Nema keša
 Dolara za umetnika
 Zlata za umetnika
 Mnogo keša za umetnika
 Nema keša

Priča o uspehu, o slavi, o stvaranju koje će biti prepoznato, o ulasku u sistem velike zapadne umetnosti, o neuspehu, o umetnosti, o geografskoj ili o biološkoj nepravdi... Da li je umetnik

osuđen na iscrpljujuću alternativu između hulje i lude... Prljave ruke Caravaggia, Ivesa, Ackerove ili Kulika...

ZAGONETKE NEMA

Jasna Veličković

Da svima odmah bude jasno, ova priča nije moja. Ona jeste slučaj. Slučaj jeste. Ona jeste posledica slučajnog susreta. Susret se desio i to je to... između prisutnih, odsutnih, arbitarnih, naslojenih, brisanih tragova, sasvim slučajnih i nužno suočenih: Ludwiga Wittgensteina, Jelene Novak, J. S. Bacha, Miška Šuvakovića, Toma Waitsa, Ksenije Stevanović, Ane Vujanović, Bertranda Russella, Johna Cagea, Bojana Đorđeva, Bojane Cvejić, anonimnog pijaniste, Siniše Ilića i Glenna Goulda.

I Svet je sve što je slučaj.

Tractatus Logico-Philosophicus (1922) Ludwiga Wittgensteina mi se našao u rukama pre izvesnog vremena. Nalazila sam se u nekakvom i prijatnom i neprijatnom prostoru, nabijenom informacijama. Sedela sam na drvenoj stolici u centru sobe. U trenutku kada sam poželeta da se opustim i oslonim na naslon stolice umalo nisam pala. Naslon je bio lažan. Bila je to soba "lažnih" naslona. Umesto drvenog produžetka naišla sam na belu papirnu fasciklu sa porukom ispisanim crvenim flomasterom "IGRAJ!". Zbunjena. Bila sam uplašena od mogućnosti pada. Pogledala sam oko sebe i naglas izustila:

"Neću da igram kad mi ti to kažeš!"

Ne znam kome sam se tad obratila, ali sam bila ubedena da je u pitanju "zavera". Nakon nekog vremena, ritam je počeo da zavodi. Ustala sam. Bio je to početak. Nasumice sam otvorila knjigu. Bila je to 117. strana. Svela sam broj 117 (117 >> 1+1+7) na broj 9. Potražila sam prvu rečenicu pod tim brojem: **2.01231 Da bih poznavao neki predmet, ne moram doduše poznavati njegova spoljašnja svojstva, ali moram poznavati sva unutrašnja.** Bio je to moj početak.

Bacha sviram skoro svaki dan. Prija mi da se ušunjam u zatvoreni prostor njegovog jezika. Ulazim u njegov svet. Bach, broj 9 i Wittgenstein.

Učinilo mi se da je to dovoljan broj namirница za jedan obrok. Možda treba dodati nekakav začin. Treba nešto pripremiti: ni bljutavo, ni previše začinjeno, ni previše teško, ni previše lako, svakako ukusno i svarljivo. Podnošljivost i nepodnošljivost su moje teritorije. Zaposedam ih, gubim ih, pokazujem ih ili razmenjujem ih. Recepti i teritorije, iskazi, tautologije ili upisi.

Trebalо je smisliti recept, a onda se doterati, ponuditi specijalitet, i možda na kraju zaigrati. Pokret rukom koji traje do granice podnošljivosti.

1.1 Svet je celokupnost činjenica, ne stvari.

Raščlanila sam Bachov preludijum C-dur na činjenice vezane za ritmičku strukturu dela. Preludijum sadrži ukupno 5 ritmičkih vrednosti. To su osmina sa tačkom vezana lukom za polovinu sa tačkom (2 puta), cela nota (3 puta), polovina i osmina sa tačkom vezana lukom za četvrtinu (64 puta) i šesnaestina (408 puta).

4.014 Gramofonska ploča, muzička misao, note, zvučni talasi, sve to stoji jedno prema drugom u onom oslikavajućem unutrašnjem odnosu koji postoji između jezika i sveta.

Svima njima zajednička je logička struktura.

Logička struktura. ((408:3)-64):2=36.

Uklapa se! Broj taktova u preludiju je 36. Broj 9 dobijamo zbirom cifara 3+6.

Eto jedne logičke strukture. U igri su i Bach i slučaj (9) i Wittgenstein. Eto jednog odnosa. Eto jedne priče. Zagonetke nema.

Ipak, pitam se.

Pa šta ako sam Bacha svela na brojke. Broj - bitna stvar! (dobro, za Bouleza sigurno jeste.) Neki bi rekli "e baš tada se sve raspalo". Neki bi rekli "napokon mogu da dišem". Pomislim, u trenutku, kako sam zatočenik neke brutalne igre. Užasno. Hoću da se oslobođim te igre. Čije igre? Kakve igre? Neću recepte. Hoću specijalitet. Bunim se, buni me, pobuna na brodu. Borba na palubi. Borba u podpalublju. Pobuna na brodu. Odjednom i previše i pre malo. "TREBA DA", "a šta ako ne uradim?" Ipak, da čekam trenutak ne bih ga sačekala. Nikad. Baš me briga ako grešim. Ali ne u brojevima! Tu je sve jasno. Moja šetnja traje već neko vreme. Uglavnom kružim ili krećem u neočekivanim i nepoznatim pravcima. Uzbudljivo... Osećam se nesigurno. Vrti mi se u glavi od prostora. To je užas, užas od tolikih reči. Hoću da kažem sve je to velika prevara. Prava prevara. Prevara je izvesna. Stvarati-varati, varati/stvarati. Ja sam u igri. Ja sam igra. Ja sam u pokretu. Pokret je igra. Premeštanje figura. Moja poza i moja figura. Figura je granica poze. Figura se premešta kroz "sve" moguće svetove. Od njega sam preuzeila logiku. Ko je on? Bach ili Wittgenstein? Ko? Ja stojim iza svoje priče. Ja ne stojim iza svoje priče. Priča nije moja. Nije ni Ludwigova. Čija je to priča? Znam da postoji neki pravilnik. Vrlo sreden. Zavodljiv i odbojan. Ugovor. Ali, misterije nema. Znam da sada nastaje subjekt. Ne znam ko ili šta postaje objekt. Ja nisam tu više bitna. Ja hodam. Hodanje hoda mene. U igri su i Bach i slučaj (9) i Wittgenstein. Naravno, ja... izvođenje, izvodim (te, se).

PLEŠUĆI SA TEKSTOM

Jelena Novak

Priča o mrtvim kompozitorima je delom fikcija, delom zbilja. Zasnovana je na jednoj fikcionalnoj istoriji, jednoj mačo zapadnoevropskoj istoriji i teorijskim tekstovima Rolanda Barthesa i Michela Foucaulta o smrti autora i smrti subjekta. Fikcionalna istorija je preuzeta iz opere *Rosa - smrt kompozitora* Louisa Andriessena i Petera Greenawaya. Izveštaj istrage se pojavljuje u filmu koji je Grenaway zasnovao na snimku izvođenja opere *Rosa*. Film o operi počinje muškim glasom koji, poput spikera, saopštava rezultate sprovedene istrage. Paralelno se na ekranu na sceni emituju fotografije i tekstovi vezani za kompozitorske smrti. "Ispod" spikerskog narativa i emitovanih tekstova i fotografija čuje se muzika uvertire Louisa Andriessena.

Svaka istorija je samo priča koju pišu pobednici. U Andriessenovoj i Greenawayovoj operi od deset imena kompozitora koji se pojavljuju, poznata su mi samo dva – Anton Webern i John Lennon. Da li za ostale ne znam zato što je moj geostrateški položaj loš ili zato što su dva pobednika u mogućnosti da konstituišu istoriju muzike za sebe, prema sopstvenom ukusu? Njihova "Rosa-istorija" je, poput svake druge istorije, priča koju je samo donekle moguće proveriti. Pošto ne mogu da je proverim, onda će da je simuliram. Naslađivaću se time.

A i zar je bitno šta je stvarno bilo? Bitno je da je priča zanimljiva. Ona nosi uživanje. "Zrno", uživanje tela o kome je pisao Barthes. Kroz priču se "čuje" telo koje uživa. Telo se "čuje" u govoru, u pevajućem glasu, u pišućoj ruci, u slušajućem uhu. Zadovoljstvo se iščitava iz grimase, iz tona, iz pokreta, sklopa rečenice, intonacije, boje glasa, dinamike teksta. Zadovoljstvo pokazuje strah, želju i uživanje. Zadovoljstvo je performativno. Telo postaje simptom i ekran, pozornica bez zavesa.

Odlučila sam da i ja stvorim jednu malu istoriju. Istoriju tela koje trpi znanje. Neka to budu tela onih koji su savladavali znanja muzike. Neka tela budu i muška i ženska. Mnogo ih je. Zadovoljstvo znanja je jače od tela – paralizovani prsti, slepilo, gluvoča, amputirani udovi, bolesti, kastracija, smrt. Telo pati dok autor uživa. Moći hirurgije nasuprot moćima znanja? Smrt kao performativni čin? Zašto su ubijani kompozitori? Zato što su znali previše?

Da li su Barthes i Foucault pišući o smrti autora i smrti subjekta pisali o uživanju? Njihovo uživanje “čujemo” kroz tekst. Autor je pokazao svoju necelovitost, subjekt je nešto što je počelo da gubi kompetencije. Postali su dobra priča, tekst koji hoda. Volela bih da sam srela Rolanda Barthesa. Da sam ga poznavala, možda ne bih uživala u njegovim pričama. Volela bih da ga slušam dok naglas čita svoje tekstove i uživa u rolanom rrrrr francuskog jezika. Mogla bih da gledam trzaje i grimase Foucaultovog travestitskog tela. Njegov glas bi me verovatno iritirao. Da li je Barthesovo srce obolelo zato što je spoznao da autor ne može da umre? Da li je Foucault umro od side ili od uživanja subjekta?

Ovom tekstu nije bitan sadržaj. Bitno je moje uživanje, strah od govora i pisanja, nesigurnost koja će biti čuta u mome glasu, vidljiva na mome telu. Plesaćemo zajedno. Tekst i ja. Moj glas i njegova slova, moje disanje i njegovi zarezi, moj puls i njegovi označitelji, moj ratio i njegova performativnost. Izvešćemo balet iznad muzike jezika.

NOVO POZORIŠTE I IGRA (*reči*)³ - početna pravila hodanja -

Ana Vujanović

Mene zanima pozorište. (*Šta je Pozorište?*)⁴ Nervira me, muči me, ne razumem ga – (ne) zavodi me, (ne) obećava mi, (ne) vara me... Mene zanima pozorište. Volim ga. (*Volim te!*)⁵ Mrzim ga. (*Ponekad te stvarno mrzim...*) Verujem mu. Ne verujem mu. Želim da te mučim, da te seciram, da te analiziram ... želim da te zavedem (**tebe naročito!**), da ti obećam. Da ga prevarim i izneverim. Neću te ostaviti na miru... Da spavaš, da čutiš, da ne postojiš! (Ti, pozorište⁶ – ti, ...!) **Da ga preduhitrim!**⁸ Ja hoću da joj ne dam da živi bez mene, ja hoću da joj pokažem da ne može da živi bez mene. A, evo ga – živi. (*Živiš sasvim lepo, sasvim ušuškano, sasvim voljeno i bez mene...*) Ali koje pozorište, kakvo pozorište? Šta je pozorište? (*Ko si ti, USTVARI?*)⁹

Hodam putevima avangarde¹⁰... kao hodočasnik.¹¹ Skidam mu tu kožu ispod koje slutimo **pozorišnost**¹² - duboko skrivenu, zakopanu i zatrpanu nametnutnim naslagama nepozorišnih elemenata. (*Princezo, ja ču pronaći tvoju Pravu prirodu, samo ja ču spoznati tvoju Suštinu.*¹³) ...*Put hodočašća je dalek, a Istina na kraju, ...možda nedostižna. Ali – ja imam cilj, ja hodam ka cilju!*¹⁴! Skidam je (*kad te skinem i dalje si tako zavodljiva i zanosna...*) i vidim – nema ničega ispod nje: **NEMA POZORIŠNOSTI U DUBINI!** Nema ničega unutra što je duboko zakopano. Otkopavam i otkopavam uprazno. Sve samo sloj za slojem nekakvih naslaga za koje su naši stari (naši dedovi¹⁵) poverovali da su Suština. Ali - oni opet! nisu pozorišni, samo glupave konstrukcije¹⁶ i proizvoljne (da li?) interpretacije¹⁷. (*Šta su ti to uradili? Gde si Ti?*)

³ Ovaj tekst je homoerotska ljubavna priča i teorijski (pozorišni i feministički) manifest-igra. Glavni junaci (ona – Žena i ono – Pozorište) ne postoje.

Prvi savet za čitanje: Ljubavna priča se čita bez fusnota da bi romantika bila potpuna. Manifest-igra (skidanje kože Manifestu) treba čitati sa fusnotama da biste mogli lakše da pratite teorijske koncepte koji su uključeni u igru.

Dруги savet za čitanje: Pročitajte tekst jednom bez fusnota, a drugi put sa fusnotama.

Upozorenje: Bićete zavdeni u svakom slučaju!

⁴

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

Najveće razočaranje - oni nisu jedan ispod drugog!¹⁸ Prelazim postmodernističkim prstom po jednoj spiralnoj traci kojoj su gornja i donja površina – jedna površina.¹⁹ (Otac Autor²⁰ je konačno doživeo *nervni slom*²¹ i evo ga, već tridesetak godina živi kao biljka uz pomoć svih mogućih kulturnih pomagala za veštačko održavanje u životu. ...*Ponekad, uveče namestim stolicu pored njegovog kreveta i čitam mu pred spavanje zabavne pričice Kathy Acker*²² i ona dirljiva pisma što ih je Goran Trbuljak slao velikim svetskim galerijama²³. Tata ponekad tiho jeći i telo mu protresu grčevi...) Šta je onda pozorište? (Jebeš Pozorište!) Da bar mogu sve da zaboravim i da ga izmislim! Da izmislim sve ispočetka. Da bar mogu da budem Autor. Pa da te stvorim *ex nihilli*. Ali ne, ja sam dete kulture, rođeno 1975. usred jezika²⁴. "Gledam **stvaran svet** oko mene": naše kuće, naša odeća, naša *netaknuta priroda*, naša tela i naša hrana – sve su tekstovi²⁵. Ja samo govorim. Reči koje su drugi već rekli - pogrešno čujem, shvatam i interpretiram²⁶. Premeštам²⁷, pošto se ne sećam kakav im je bio redosled. Ja ga izvodim, pozorište kome će da prethodim, to koje neće moći da živi bez mene. (*Obećavam!*²⁸) **Nju, koja nastaje sa ovim rečima!**²⁹ (*Ja neću da su ove reči istinite, neću ni da im se veruje, ja hoću da su ove reči performativne*³⁰). *Ja hoću da delujem na tebe!*)

Novo pozorište ... skida svoj pozorišni kostim i pokazuje tanku, prozirnu kožu. ...Njena je koža tako transparentna da se ispod nje vide sve žilice, mreže, sistemi, spletovi³¹ – to njenoj nejako telo kome smo **mi potrebni**. ...Ta krhka kula od karata koju moramo da učvršćujemo sa svih strana da se ne bi srušila. Jer sama – ona ne može da stoji!³² (...ja sam ti potrebna...) Pozorište koje će se s mukom stvarati. Ono koje neće isijavati energiju i koje neće verovati u univerzalnost "predizražajnog stanja"³³ (*Moraćeš ipak da kažeš da bih znala šta misliš*). Novo pozorište koje neće računati na nevidljivi fluid koji povezuje scenu sa gledalištem³⁴ (*mene sa tobom*), koje neće znati za neuhvatljivo vibriranje u atmosferi³⁵ i opštelijudsku potrebu za komunikacijom³⁶ (... a sve je tako lepo smišljeno...³⁷). Ti nećeš hteti da uzletis³⁸, da poletiš - *koliko si laka*. (Ah, kako je varljiva ta lakoća i koliko je bilo dugo i teško da ti postaneš laka.³⁹). Da - imaće telo! ... i to kakvo telo: telo sa organima⁴⁰, sa ekstremitetima i protezama.⁴¹ Ona neće imati krila, nego - noge! I njeno je hodanje radnja, a ne pokret.⁴² Da - imaće i glavu na telu! (kakvo je to telo bez glave? kakva je to glava bez tela? zar su glava i telo dva odvojena dela? ...*ista koža obavlja i telo i glavu...*⁴³) Novo pozorište neće biti svoje: samostalno, samodovoljno, samorazumljivo, autentično, specifično, **univerzalno**.⁴⁴ ONO NE

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

TVRDI DA IMA NEŠTO POZORIŠNO U SEBI, ONO ZNA DA MORA DA ČEKA ODLUKU!⁴⁵ (*Ja vas na to pripremam! ...Ja čekam Vaše DA.*⁴⁶)

Ono neće biti lepršavo i neće se gutati sa lakoćom. Pozorište koje će vas mučiti, koje će vam obećavati ... zastajaće vam u grlu pri svakom zalogaju. Neće vas ostaviti na miru. (... Obećavam da te neću ostaviti na miru ...Ne mogu da te ostavim na miru!) S mukom će se stvarati. **Ona nije lepršava i neće se gutati sa lakoćom. Ona koja će vas mučiti, koja će vam obećavati ... zastajaće vam u grlu pri svakom zalogaju. Neće vas ostaviti na miru.**

Ono neće biti ni lepo, ni toplo, ni duboko, ni lako. Ne tražite idealni predmet⁴⁷! S mukom će se stvarati. Ono će biti hladno, ono će da misli, ono će da govori, ono će biti potentno i produktivno. Ono će biti produktivan tekst koji ne živi bez nas. ...Da bar mogu da te izmislim, da stvorim sve iz početka... Ja, čiji je otac bio Autor - ja sam tvoj grešni dijak, skriptor, prepisivač koji pogrešno prepisuje, ... pisar bez imena, autorstva i prava⁴⁸.

Novo pozorište. **Igra.**⁴⁹ Novo pozorište biće igra. Nećete se izvući tako lako! (*ti naročito!* ...obećanje.) Mrak, suza-dve, osmeh, smeh, kikot, saosećanje, identifikacija, katarza, aplauz i zavesa. (Da li smo se mi pročišćavali i pre nego što je on⁵⁰ izmislio katarzu?⁵¹) Pa da čeka sutrašnju kritiku jer samo nema samosvesti i ne može da se konceptualizuje. (*Draga, ja ču te konceptualizovati!* – ljubavno obećanje. Ja ti spremam diskurs, koordinatno polje u kome ćeš postojati.) **Ne, ona neće biti lepršava i neće se gutati sa lakoćom. Ona koja će vas mučiti, koja će vam obećavati ... zastajaće vam u grlu pri svakom zalogaju. Neće vas ostaviti na miru!** Ono će pokazivati nemoć da se bude univerzalan: ono će pokazivati pravila i konvencije kao svoj jedini "objektivno dati" krvotok, meso i kožu⁵². (**Koža neće čutati da ne krije tajnu!**) Ono će ih znati i ono ih se neće bojati. Ona će konačno biti zavodljiva, baš zbog toga. Ukinuće mrak, raspršiće iluzije, raskrinkaće tajni savez za koji se svi prave *kao da* ne postoji i priznaće prečutne pozorišne dogovore⁵³. (Kakva je ovo igra?) Reći će ih. **ONA GOVORI!** Reći će da ih zna. Reći će da moraju da postoje, ali da ne smeju da se čute. Čutanje je difuzno nasilje, ucena, prisila, silovanje. Vama, što iz mračnih hodnika virite kroz ključaonice, novo pozorište će prići iza leđa, lupnuće vas po ramenu i imenovaće vas.⁵⁴ Novo pozorište uključiće vas u igru i gurnuće vam pravilnik u ruke. ("*Kako misliš da me zavedeš ako mi kažeš sva pravila?*" **Baš tako!**) Ali, nemojte da vas ovo zavede. (Mada.) Novo pozorište se igra sa konvencijama i pravilima, jer može, jer ih zna. Obećavam ti po pravilima⁵⁵ (a i kako bi drugačije?), računam na jednu činjenicu institucije i prizivam pravilo konvencije uz pomoć koje ćeš izvesti *treba iz jeste*.⁵⁶

Kakva je ovo igra? Da li je ovo pozorište?⁵⁷ "*Za mene - to nije pozorište. Možda bi se neki pomodni postmodernista i prevario u pogledu toga, ali pravi Kritičar - nikada.*"⁵⁸ (...)

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

Duchamp⁵⁹, Picasso⁶⁰, Warhol⁶¹, Wittgenstein⁶², Weitz⁶³, umetnik J⁶⁴, Danto⁶⁵, Dickie⁶⁶, indeksni hodač Teorije koja hoda⁶⁷ i ostali pomodni postmodernisti podigoše obrvu⁶⁸.)

Ja bih želim da vam ova igra pruži zadovoljstvo⁶⁹, da uživate u njoj. Ali, ja to ne umem da izvedem, dotle još nisam stigla. Želim da vam ovom igrom ispunim želju⁷⁰, ali ja tu želju ne razumem. (*O čijoj se želji ovde radi?*⁷¹) Mučim se i mučim, ali ništa ne shvatam ...osim da se želja ne može ostvariti⁷². Toliko toga ne mogu. Dobro, ali šta ja uopšte mogu, šta ja znam da izvedem? Ja znam šta je igra: Ovo i slično je igra⁷³. Ja znam da igram: Sad znam kako da nastavim!⁷⁴ **Igru zavodenja**⁷⁵. *Zavodljivu igru*. Ja znam da obećam. I znam da izneverim. Ja zavodim. ("*Draga moja ..., pred nama – noć je duga...*"⁷⁶ – obećanje.) Zavodim vas obećanjem koje neću održati⁷⁷. Ja se neću "u skladu sa tim i naknadno ponašati"⁷⁸. Ja ću da promašim⁷⁹. Ja izvodom **unhappy**⁸⁰ **gamebling**.⁸¹

Kakva je ovo dosadna igra? Gde je ovde pozorište? (Šta je u tome **pozorišno**?) Na početku vas upozorava (...i ja za tebe otvaram sve karte) i na kraju – kada se zavesa ne bude spuštala – govori vam da *ova igra* nije izolovani isečak života i da njene posledice i efekti (nastavljaju da) postoje u stvarnosti. (*Obećavam!*)

Ova igra te zavodi ... obećanjem igre.⁸²

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

⁸² Oznake za fusnote naznačene u tekstu treba da skrenu pažnju na teorijsku pozadinu/strukturu narativa (*Kako je bilo dugo i teško i da ti postaneš tako laka...*). Objavljenja u fusnotama su izostavljena – jer ova igra je protejska do kraja. Obećavam da će fusnote biti objavljene u sledećem broju novina, a do tada vas upućujem na priloženu bibliografiju.

TEORIJSKI PERFORMANS: TEORIJA KOJA HODA

SCENARIO

- Pre ulaska u pozorišnu salu (u foajeu), publika dobija program – novine TkH kako bi se ostavilo vremena za čitanje tekstova bitnih za razumevanje teorijske strukture i narativa *Teorije koja hoda*.
- *Teorija koja hoda* sedi u prvom redu gledališta, okrenuta ka sceni. Nivo scene i gledališta su izjednačeni, kao i jačina svetla u celoj sali.
- Emitovanje "spota" na video bimu. Sadržaj "spota": Tekst-manifest kojim *Teorija koja hoda* predločava svoje teorijske pozicije čitaju Ana Vučanović i Ksenija Stevanović. Glasovi se čuju iz off-a, dok su njihova lica u krupnom planu, kombinovana sa snimcima članova *Teorije koja hoda*, emitovana na video-bimu.
- *Teorija koja hoda* seda na stolice smeštene na sceni.
- Jelena Novak upoznaje publiku sa scenarijom.
- Fragmentarno izlaganje različitih narativa. Svaki od članova *Teorije koja hoda* izlaže svoj narativ u okviru tri fragmenta-kruga. Narativi se međusobno prepliću stvarajući neočekivane fluktuacije značenja. U toku izlaganja narativa, na video bimu se emituju fotografije sa definicijama teorijskih pojmovima vezanih za teorijski podtekst narativnih konstrukcija.
- Međusobni dijalog. *Teorija koja hoda* unutar sebe predločava sopstvene narativno-teorijske konstrukte: Ksenija objašnjava ono što je uradio Miško, Siniša govori o onome što je iznosila Ana, Jelena interpretira ono što je problematizovao Bojan, Bojan razmatra postavke Jasne, Jasna preispituje izlaganje Siniše, Miško izlaže o postupcima Ksenije, a Ana iznosi shvatanja o onome što je razradila Jelena.
- *Teorija koja hoda* odlazi.

SMRT KOMPOZITORA - od realnosti do fikcije -

Jelena Novak

Uspešni, značajni i slavni retko umiru od starosti. Apsurdne i nerazjašnjene smrti deluju ponekad sasvim "prirodno" kao završetak mita izgrađenog o životu i umetnosti pojedinih "genija", "titana" i "vunderkinda". Uz mitove koji su o njima stvoreni kao da "ne pristaje" obična, prosečna smrt. No, odvojimo li takve smrti od mitologija, one će se ukazati kao zaista čudne i, u najmanju ruku, nedovoljno razjašnjene.

Pre šest godina dva umetnika – kompozitor Louis Andriessen i reditelj Peter Greenaway su institucionalizovali razmišljanja o sumnjivim kompozitorskim smrtima. U njihovoj zajedničkoj operi *Rosa – smrt kompozitora* (*ROSA, The Death of Composer*, 1994) Andriessen i Greenaway su objavili istragu koju su, oko kompozitorskih smrti, sproveli. Utvrđili su da je deset kompozitora, počevši od Anton-a Webern-a koji je 1945. godine,

navodno greškom, ubijen, a završno sa John-om Lennon-om, stradalo pod sumnjivim okolnostima. Zapazili su i da se detalji vezani za smrt tih deset kompozitora ponavljaju: ubijeni su nosili okrugle naočare, ustreljivani su sa po tri hica iz vatre nogoruba, ubistva su se dešavala noću, a u nekoli slučajeva ispostavljalosu da su ubice bile na različite načine vezane za američki kontinent. Andriessen i Greenaway su posumnjali da je tih deset smrti povezano. U operi *Rosa* oni razrađuju istragu u vezi sa smrću urugvajskog kompozitora Huana Manuela de Rose koji se nalazi na šestom mestu liste. Smrt Rose vezana je za svet vestern filmova, filmova za koje je komponovao muziku.

Činjenica da je Webern, možda najznačajniji kompozitor dvadesetog veka stradao pod nerazjašnjenum okolnostima, kao i da je John Lennon – jedan od najuticajnijih likova u svetu popularne muzike XX veka ubijen, navela nas na razmišljanje o motivima za njihova ubistva. Pomiclismo samo kako bi izgledala istorija muzike dvadesetog veka da nije bilo ove dvojice autora, odnosno da su imali prilike da svoj rad i dalje nastave. Da nije bilo Webern-ovog punktualizma, verovatno ne bi bilo ni dela njegovih sledbenika, integralnih serijalista, kao ni dela onih koji su na serijalizam žestoko reagovali – rodonačelnika eksperimentalne muzike i muzičkog minimalizma. Da je Webern stvarao duže, pitanje je da li bi i on sam postao minimalist ili eksperimentalni kompozitor, ili bi stvorio nešto treće... Da nije bilo Lennon-a, Elvis Presley bi verovatno imao neprikosnoveno mesto na tronu rokenrola, a da je Lennon nastavio da živi, možda bi ugrozio pozicije Rollingstonesa ili Madone... Mapa zbivanja istorije muzike bi zasigurno izgledala drugačije. Neosporno je da su ovi autori vladali znanjima muzike i njenih institucija i da su bili u poziciji da menjaju tokove muzičke istorije. Istraživajući dalje kompozitorske smrti pažnju su privukle i one koje su zabeležene ne kao posledica ubistva, već iznenadne bolesti. Indikativno je da je u nekoliko slučajeva takva smrt kompozitora nastupila kratko vreme po stvaranju autorovih najznačajnijih dela. Georges Bizet je iznenada preminuo od tumora, samo mesec dana nakon što je *Karmen* bila premijerno prikazana, a Alban Berg, Webern-ov prijatelj i kolega, umro je nakon što je napisao jedno od svojih najznačajnijih dela *Violinski koncert*. Uzrok smrti Berg-a u njegovoј pedesetoj godini su komplikacije nastale nakon ujeda insekta. Jean-Baptiste Lully je umro od gangrene nastale kao posledice povrede metalnim štapom kojim je, dirigujući na jednoj od proba, ozledio nogu, Charles Alcan je umro doslovno tražeći znanje – na njega je pala polica sa knjigama i ugušila ga. Cesar Franck je, žureći da predaje znanje jednom od svojih privatnih učenika, pao pod točkove autobusa, što je ubrzalo njegovu smrt. Život Petra Iljiča Čajkovskog okončala je kolera kojom se navodno namerno zarazio pošto je samo devet dana ranije, napisao svoju poslednju, *Šestu, Patetičnu simfoniju*. Franz Schubert je nakon Beethoven-ovog pogreba sa prijateljima nazdravio Beethoven-u i onome koji će biti sledeći. Ta "zdravica" ga je stigla preno što je dovršio svoju *Osmu simfoniju*, danas poznatu kao *Nedovršenu...* Može se samo prepostavljati kako bi istorija muzike izgledala da su autori *Karmen*, *Violinskog koncerta*, *Nedovršene simfonije*, *Patetične simfonije* stvarali duže.

Ovladavanje znanjima muzike je za sve one koji se njome ozbiljno bave, uvek predstavljalo veliki problem. Ovaj problem se neretko i telesno manifestovao. Robert Schumann je vezivao svoj četvrti prst da bi postigao bolje pijanističke rezultate. Taj prst mu je ostao paralizovan. Johann Sebastian Bach je, prepisujući sopstvene rukopise, oslepeo; kastrati su se radi lepote glasa odricali mogućnosti davanja doprinosa nastavku vrste, a zabeleženo je i da su u starom veku sveštenici koji su pokušavali da ovladaju frigijskim modusom padali u trans koji je završavao kastracijom. Hildegard Von Bingen, žena koju istorije navode kao prvu kompozitorku, svoje kompozicije je zapisivala nakon "vizija" sličnih napadima epilepsije. Pojedini naučnici čak smatraju da je Beethovenova gluvoča nastala kao vrsta psihičkog poremećaja uslovljenog njegovim nezadovoljstvom bojama zvuka tadašnjih orkestara. Pokušavajući da uđe u svet pijanizma koji je za nju prevashodno bio svet njenog oca i braće, Steinwayeva kći je promenila pol. Pomenuti subjekti su trpeli znanje, znanje koje je promenilo njihovo telo.

Autori o kojima je reč su produkovali konzistentne, celovite, jake tekstove. Paralelno sa nestankom tela jakih subjekata, autora, počinju da se rađaju teorije o smrti autora, smrti subjekta, smrti umetnosti. Te teorije pišu Roland Barthes, Michel Foucault, Arthur Danto. Barthes u kontekstu sveta muzike piše o odnosu znanja, tela, teksta i muzike. Piše o "zrnu"

glasa, telesnosti glasa, telesnosti pisma. Veoma je uticajna njegova teorija o **smrti autora**, teorija koja upućuje da "autor nije više od slučaja pisanja isto kao što ja nije ništa više do li slučaj kada kažem ja..." Barthes smatra da su moći pisca u "mešanju pisanja, suočavanju jednog pisanja sa drugima na takav način da se nikada ne zastane ni na jednom od njih." On piše o pisanju kao dosezanju "prepostavljene interpersonalnost, tačke gde samo jezik deluje". Za Barthes-a je tekst "multidimenzionalni prostor na kome se raznovrsnost pisanja od kojih ni jedno nije izvorno meša i sukobljava ... tkivo citata izvedenih iz neizmernog broja sedišta kulture." On tvrdi da "pisanje više ne može označavati operaciju beleženja, zapisivanja, predstavljanja. Ono "označava ono što lingvisti zovu performativnim... Ruka nošena čistim gestom zapisivanja, bez ikakvog glasa, kreće se poljem bez porekla, jezikom koji neprestano osporava svoje poreklo." Za Michael-a Foucault-a autor je onaj koji uz nemirujućem jeziku fikcije daje jedinstvo i "uklopjenost u zbilju". Bart postavlja pitanje "Gde počinje ljudsko telo?" koje za razliku od tela životinje ne može početi čeljustima. Ja smatram da čovek počinje glasom, raste kroz govor i tekst, a umire telom. Za razliku od čoveka, autor počinje tekstrom kroz koji raste i umire.

Umetnost umire kroz teoriju. Kada je umetnost umrla (prema Dantou) teorija je prestala da bude ono spoljašnje, ona je počela da egzistira paralelno sa umetnošću i kroz nju. "Umetnost je konačno isparila u bljesak čiste misli o sebi samoj i postala je isključivo objekt sopstvene teorijske svesti." Tada je metaforično nastupio kraj umetnosti.⁸³ Njena smrt je zapravo kraj jednog načina razumevanja.

Danto piše: Istorija je došla do kraja, ali ne i čovečanstvo, baš kao što priča dođe do kraja, ali ne i likovi koji se u njoj pojavljuju, koji nastavljaju da žive srećno i dugovečno, radeći sve što inače rade u njihovoј post-narativnoј beznačajnosti. Sve ono što rade i što im se događa nije deo priče koja kroz njih živi, iako bi trebalo da su oni pokretači, a ona (priča) tema.

Mrtvi kompozitori, mrtvi autori, mrtvi subjekti, mrtva istorija i mrtva umetnost – šta preostaje? Teorija koja radi sa tragovima, telima, leševima, tekstovima? Upravo to. Teorija kao obdukcija, kao prikupljanje forenzičkih dokaza, kao performativ, kao umetnost posle umetnosti.

OZNAČITELJ

Materijalni nosilac znaka. Često stoji naspram označenog – pojmovnog, konceptualnog. Označitelji su promiskuitetni, u stalnoj su potrazi za novim označenima. Oni trepere, plutaju, vezuju se u lance, grade mitske strukture.
Označitelja je nemoguće pokazati. Moguće je samo govoriti i pisati o njemu.

ACT TRACTATUS

Jasna Veličković

Te noći, na insistiranje svog dragog prijatelja Bertranda⁸⁴ pošao ja na ugovorenو mesto sastanka. Amsterdam mu je bio pravo zadovoljstvo nakon dugih dana provedenih u logoru⁸⁵. Nijedan grad nikada nije bio tako racionalno uređen, pomislio je u sebi kada je krenuo širokom zaobilaznicom prema zapadu da bi prošetao Bauerstratom. Znao je

⁸³ Prema: Arthur Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press, 1986, str.111.

⁸⁴ Bertrand Russell, Wittgensteinov prijatelj i učitelj.

⁸⁵ Novembra 1918, dva dana nakon primirja Ludwig je zarobljen od Italijana.

da ga očekuje duga "rasprava"⁸⁶ pa je htio da pre sastanka udahne nešto svežeg vazduha. U toj šetnji, dok je prelazio most čuo je zvuk klavira. Okrenuo se prema zvuku i usmerio svu pažnju ne bi li ga ponovo čuo. Da, to je neko u malom lokalnu na uglu, svirao Bachov preludijum C-dur, muziku koju mu je majka⁸⁷ u detinjstvu mnogo puta svirala. Želja da ga ponovo čuje nakon dugog perioda postala je tako jaka, da se ubrzo našao pokraj pijaniste. Međutim način interpretacije ovog zgodnog mladića, bio je toliko različit od onog što mu je majka svirala da to više nije mogao da podnese. U jednom trenutku mu se samo našao iznad glave i povikao:

"Molim Vas, hoćete li mi reći da li sam ili nisam totalni idiot?...Ako sam totalni idiot, postaću pilot, ali ako nisam onda vi ne znate šta svirate."⁸⁸

Pomalo zbumjen i zatečen, pijanista se okreće prema nepoznatom licu i poče naglas da plače. Ovakav napad, pa još u kafani pomisli. Znao je da svojim sviranjem nikada neće doći do velikih koncertnih dvorana, iako je taj san mnogo puta odsanjan. Sanjanje je on i one druge snove, zbog kojih se puno puta budio sav izlomljen u grču, obavijen znojem. Kao na primer, on je na pozornici i u trenutku kad spušta svoje prste na klavijaturu, otkriva da dirke ne postoje. Udara u ravnu drvenu ploču, očajnički pokušavajući da proizvede bilo kakav zvuk, ali zvuka nema. Publika se smeje. Ili onaj san kada na pozornici umesto klavira stoji neka čudna mašina, navodno instrument, koja da bi počela da proizvodi zvuk postavlja hiljadu neverovatnih pitanja, čak i vrlo složenih matematičkih jednačina tipa **O**, , , + **1**.⁸⁹ i tome sličnim znakovima, i ako ne znaš odgovor imaš tišinu⁹⁰, s kojom apsolutno ne zna šta da radi. Ili pak onaj san kada je odsvirao najbolje što je mogao ali publike nije bilo, osim strica kog nikada nije voleo zbog zapuštene žute brade⁹¹.

Vidjevši ga ovakvog, Ludwig oseti potrebu da mu pomogne.

Ono što se uopšte može reći, može se reći jasno; a o čemu se ne može govoriti, o tome se mora čutati.⁹² Njemu treba objašnjenje! Možda ne mora završiti svoju karijeru ovako jadno!

"Vidite", poče on suzdržanim tonom, "Bach je vrlo dobro znao šta radi, za razliku od Vas sada dok iznova čitate njegov tekst. Razmislite malo!"

Pijanista poče da razmišlja⁹³. Ipak, znaci neodređenosti na njegovom licu dadoše Ludwigu podstrek, pa nastavi:

"Da bih poznavao neki predmet, ne moram doduše poznavati njegova spoljašnja svojstva, ali moram poznavati sva unutrašnja."⁹⁴

Time mislim da 5 ritmičkih vrednosti, koliko ih ukupno Bach koristi u svom preludiju, stoje u proporcionalnom odnosu. Odnosno ritmičko trajanje osmine sa tačkom vezane lukom za polovicu sa tačkom koristi samo 2 puta, celu notu 3 puta, osminu sa tačkom vezanu lukom za četvrtinu kao i polovicu, koje očigledno ne razlikuje, koristi 64 puta, a šesnaestinu čak 408

⁸⁶ Godine 1919. sastaje se sa Russellom u Holandiji radi diskusije o *Raspravi* i o Russellovom predgovoru, koji mu se ne svija. (Delo je objavljeno na nemačkom 1921. u poslednjem broju Oswaldovih *Annalen der Naturphilosophie*. Dvojezičko nemačko-englesko izdanje, pod naslovom *Tractatus Logico-Philosophicus*, izlazi 1922. u Londonu.) Prema: Ludwig Wittgenstein: *Tractatus Logico-Philosophicus*, Sarajevo: "Veselin Masleša" - "Svjetlost", 1987) pogovor Gajo Petrovića, p. 193.

Podaci o Amsterdamu ne postoje. Grad je (ne)slučajan izbor (ne)autora ove priče.

⁸⁷ Ludwigovi otac i majka bili su vrlo muzikalni. Sam Ludwig se pored studija filozofije kod Russela u Cambridgeu bavio i muzikom. Svirao je klarinet i želeo da postane dirigent.

⁸⁸ Godina je 1912-1913. Nakon prvog trimestra dolazi Russell i pita ga: "Molim Vas, hoćete li mi reći da li sam ili nisam totalni idiot?...Ako sam totalni idiot, postaću aeronaut, ali ako nisam, postat ću filozof". Russell mu savetuje da ne postane aeronaut. Prema: Ludwig Wittgenstein: *Tractatus Logico-Philosophicus*, Veselin Masleša - "Svjetlost", Sarajevo 1987, pogovor Gajo Petrovića, p. 193.

⁸⁹ "6.03 Opća je forma cijelog broja: □O, □, , + 1 .

Ibid, p. 155. (ne)autotova opsesija broja 9, izabranog pukim slučajem.

⁹⁰ "Ludwig Wittgenstein declared in one of his cryptic utterances: "Whereof one cannot speak thereof one must be silent." John Cage followed Wittgenstein's dictum literally in composing his celebrated composition entitled 4 Minutes 33 Seconds." u: Slonimsky: *Introduction, Classic Essays On Twentieth-Century Music*, ed. Richard Kostelanetz and Joseph Darby, New York, Schirmer Books, 1997, p.13.

⁹¹ (Ne)autor misli na San o stricu Sigmunda Freuda, ostali snovi su (ne)autorovi.

⁹² Ludwig Wittgenstein, op.cit.

⁹³ (Ne)autorova potreba da se ukaže na izuzetnost ličnosti Glenna Goulda.

⁹⁴ Ibid, p.29

puta. Dakle, kada broj 408 podelimo sa 3, tome oduzmemmo 64, a dobijeni rezultat podelimo sa 2 dobijamo 36.⁹⁵

Pijanista pomisli kako je divno biti mlad, vežbati brzinu prstiju, mmm fascinantnih 234 u šesnaestinama b-mol leštvice. Pokaja se što je mladost proveo jureći devojke. I šta sad uopšte ovaj hoće, što bi njegov drug, promukli Tom, kako su ga u društvu često nazivali rekao: "What the hell is he building in there?"⁹⁶ Na to Ludwig, prepostavljujući šta se tužnom pijanistu mota po glavi, postavi pitanje:

"Verovatno se pitate kakve to sad sve veze ima!" i ne sačekavši odgovor reče: "Pa eto, veza je i više nego prisutna! Toliko je taktova u preludijumu."

Napokon greška, pomisli pijanista i odmah uzvrat:

"Zar? Mislim da grešite. Tačan broj taktova preludijuma je 35."

Sav ponosan na svoju preciznost, podiže glavu i pogleda u obližnje stolove polupijane i polumrtve publike, koja je najzad imala nešto malo predstave u prostoru koji je, iako prepun živahnih postera, odisao učmalom atmosferom.

"Ah, znao sam da ćete to reći!", na to će Ludwig,

"Pa ne budute toliko naivni! Kao što sam već rekao, *da bih poznavao neki predmet, ne moram poznavati njegova spoljašnja svojstva, ali moram poznavati sva unutrašnja*. Unutrašnjost 35 takta je jasna i ne dvosmisleno pokazuje celu notu sa koronom, a toliko ste školovani da znate da to znači produženo trajanje notne vrednosti za bar još polovinu njene vrednosti, u prevodu cela nota vezana lukom za polovinu. A šta vam to onda govori? Prisustvo 36. takta nije zapisano spolja, ali takt broj 36 postoji zato što znamo unutrašnjost takta broj 35. Sledeći put kada se usudite da javno izlažete tuđ tekst, dobro ga pročitajte."⁹⁷ Bilo je suviše kasno kada se pojavio na zakazano mesto. Bertrand je otisao. Gorak osećaj i misao "*Granica može da se povuče samo u jeziku i ono što leži s one strane granice biće samo besmislica*"⁹⁸ navede ga da ode pravo kući, bez bespotrebnog kruženja.

GRANICE JEZIKA

Ono o čemu se ne može govoriti, o tome treba čutati.

Granice mog jezika su granice mog sveta.

Rodenam sam usred jezika!

MARILYN

Bojan Đordev & Siniša Ilić

Što se tiče mojih usana, one su otvorene čak i dok spavam. Ja nikada svesno ne mislim o svojim usnama, ali ja svesno mislim o onome o čemu razmišljam. O Marilyn, bombo bombi, plavušo naših snova, izazove, obećanje i otelovljenje naše želje, gde si sada? Ti psihoanalitičari ubedjuju glumice da su frigidne ili narcisoidne i da bi trebalo da budu iste kao i sav ostali svet. A one to nisu. Ja delujem na ljude, ali to ne činim zato da bih dokazala da sam žena, ona, ili ličnost koju ona tumači (koja je delimično ona sama, delimično produkt njene imaginacije) stavljaju do znanja da je seksualnost prijatan akt, ali ona nije bestidna, bila plava, zbumjena, primitivna i strastvena. Primitivna, zanosna i pomalo luckasta, gleda nas Marilyn sa džinovskih holivudskih plakata: napadna, nestvarna, automatizovana, sva u jarkim

⁹⁵ (Ne)autorova interpretacija (ne)moguće analize Bachovog preludijuma, podstaknuta Wittgensteinovom rečenicom iz *Tractatus Logico-Philosophicus* "1.2 Svet se raspada na činjenice."

⁹⁶ Pesma sa poslednjeg albuma "Mule Variations" Toma Waitsa

⁹⁷ "Postoji unutrašnje razilaženje između onoga što je autor možda nameravao i onoga što sadržaj teksta otkriva. Prosto rečeno, dekonstruktivisti smatraju da je nemoguće da jezik iskaže ono što je autor mislio."

Marvin Perry, *Intelektualna istorija Evrope*, Clio, Beograd, 2000, p.644.

⁹⁸ Ibid, predgovor L.W.

bojama, nikada kao biće koje bi mogli istinski dodirnuti rukom, jer je njen libido produkt ljubavi i sažaljenja i ona je verna samo jednom čoveku. Zato su muškarci celog sveta bili ti koji su joj se divili više od žena. Ali u očima drugih, koji su svoj odnos prema njoj uspostavljali na osnovu vlastitog doživljaja, iskustva i predubeđenja, svi njeni postupci se prelamaju kroz prizmu i to odjednom postaje neki sasvim drugačiji lik – umesto naivke, imamo pred sobom neku fatalnu ženu, prefriganu zavodnog i glamur gerlu! To je najbolji znak da su muškarci dospeli do toga da obožavaju tu novu ženu. Jer zajedno sa bokovima Marilyn je donela i jedan neurotično-senzualan pogled i jedan pomalo prostački, ali iz našeg vremena, na našem asfaltu ponikao osmeh, ali uvek kao poliran predmet koji bi na neki apstraktan način poželeti da imate u svojoj sobi kao dodatak ostalom nameštaju. Ustvari, svugde, zavodiš sa video trake, flertuješ sa naslovnih strana časopisa i poštanskih markica, šacuješ sa zidova kafana i iz izloga prodavnica suvenira. Veliki dar je bio u tome da igra ženu izrazito senzualnu, privlačnu, zainteresovanu ženu koja nije zla i opasna. Koja ne uništava – i da takvu jednu ženu igra bez ironije. Ta Marilyn sa zaustavljenih kadrova, primamljiva i suočeno nepristupačna, opseda nas kao fenomen i kao nasilje. Ako me već pitate, mislim da sam ja neka mešavina. Čega? To već ne bih umela da vam kažem.

KONTEKST

Okvir (frame) nešto što uokviruje nešto drugo i uokvirenjem određuje;
okolina (environment); atmosfera;
skupina drugih tekstova koji određuju i utiču na posmatrani tekst.

ŠIZOFRENIJA

Pravimo razliku između šizofrenije kao procesa primenjivog na umetnost i teoriju i šizofrenje kao psihijatrijske kategorije. Ne izmeštamo se iz psihijatriskog razumevanja ovog termina, nego pre iz njegovog društvenog i političkog određenja. Jedini cilj šizoanalize jeste – da učini da revolucionarne, umetničke i analitičke mašine rade kao delovi, zupčanici jedna druge.

AUTOBIOGRAFIJA

Ana Vujanović

PRIČA BROJ 1 - KO JE ANA VUJANOVIĆ?

"Ja sam celokupan zbir svega onoga što sam video, rekao, učinio, ...svega onoga što su o meni rekli, što su mi rekli, kako su me videli, što su mi učinili..."

S. Rušdi: *Deca ponoći (prepravljen citat)*

"... AND I'M NOT ..."

Judith Butler: *Performing Feminism*
(izmišljeni citat)

ANA VUJANOVIĆ JE JEDNA SASVIM POSEBNA THE PILGRIMOSOBA:

previsoka, srednje visine, onija i malo suviše visoka za ženu, ni posebno lepa ni izrazito ružna – baš je lepa! lice joj je asimetrično: liči na vinonu rajder iz levog, a susan saradon iz desnog profila. **što sam učinila** pogled joj je upečatljiv – ni odlučan, **THE STROLLER**ni uplašen, ni zamišljen, nekako nedefinisan, i **nisama** oči žućkaste, zelenkaste, kestenjaste, crne i zućkasto braon sa zelenim tačkicama i linijicama – u zavisnosti od palete i mašte. **što su mi učinili** kosa joj je divna: duga sjajna crna kosa koja se talasa niz leda. izgleda baš seljački sa

tom kosom, pa zato ima sasvim kratku oštru riđu kosu koja liči na periku i tamno crvenu srednje dužine. svi je pamte po toj njenoj kosi. pameti ima dovoljno, ali ne previše: pravi super mozak sa pomalo konfuznim, ali jasnim i sasvim običnim mislima. simpatična je i banalna. ana je ništa i nije ništa.**THE TOURIST**stvarno ne valja ništa, ali je veoma fina i zbog takvih finih propala nam je država. osećanja i ima i nema, kako kada i gde i za koga i radi čega i u vezi sa čim. glas joj je specifičan i dugo se pamti: suviše dubok i piskav, iz grla pa kroz nos; govori glasnoi **nisam** i jasno pa je čovek ništa ne razume,**reklaa** uz to i tih priča. ana je čutljiva i retko kada govori, mada je često nesnosno brbljiva i najčešće priča o tome da ne govori mnogo. ima puno prijatelja, omiljena je u društvu i usamljena, a i težak je čovek pa nije ni čudo. ko sa njom izade na kraj svaka mu čast, a uz to je i povredljiva je pa stalno moraš da vodiš računa šta pred njom govoriš.**rekline**posredna je i komunikativna, ali retko. skoro nikada. i dosadna je i nije. pamćenje je joj je izuzetno:**i nisamprecizno**, površno i selektivno. ništa ne može da zapamtiti, užasno je rasejana. čita puno, ali joj čitanje stvara mnogo muke pa uglavnom i ne čita, a i nije zdravo da se toliko čita, jer dok se okreneš – prode život.**THE VAGABOND**zato je za pisanje jako talentovana i prosto joj ide od ruke – pravo je čudo što ništa ne piše, verovatno zato što nema talenta.**videli**ili nije ni probala. ambiciozna i jeste i nije, a svoje ambicije niti zna niti ne zna. želi da slika, ali ne žarko – nego onako. njen požrtvovanost je izvanredna – požrtvovana je osrednje.**i nisamana** je prava devojka za primer, ugledaj se na nju: ona je u sekti, lezbejka je i narkomanka! nizašta nije osim za to učenje. izgleda bolesno. užasno je bleda i ima grozne podočnjake - što je čini posebno interesantnom, da ne kažem lepom. ona je najlepša žena koju sam videla: izgleda kao 16-godišnji dečak. verovatno je**THE PLAYER** zbog toga prerano počela da se dopada muškarcima.veoma je romantična i za nju je ljubav najbitnija u životu; muškarcima koji su je voleli ostala je u pamćenju kao neverovatno hladna i samoživa osoba, koju ljubav uopšte ne zanima.**videla**ona ne zna da voli... ana ničemu ne ume da se raduje i stalno je bezrazložno srećna. posebna je i zato što ima nekog posebnog žara i nema nikakvog žara. oduvek je takva i bila.**i nisam**poseban pečat njenoj pojavi daje neka čudna energija koja je okružuje. ona duboko u sebi krije neku tajnu,**THE WALKER**a tajna je - da nema tajne.

"DON'T WALK TO. JUST KEEP WALKING!"

Zygmunt Bauman (izmišljeni citat)

DA LI STE IKADA UPOZNALI NEKOG SLIČNOG ANI VUJANOVIĆ?

važna napomena: pitanje autorstva ove autobiografije je krajnje problematično. ovu autobiografiju je 26 godina sastavljala velika grupa autora i teško je razlučiti čiji je udeo koliki. zbog toga ih navodim po abecednom redu:

albina, aldo, aleksa, aleksa, aleksandar, aleksandar, aleksandar, aleksandar, aleksandra, aleksandra, aleksandra, aleksandra, aleksandra, aleksandra, aleksandra, alojz, ana, ana, ana, ana, ana, ana, ana, ana, ana, andea, andijana, andela, andela, andelija, andelka, anne, angelica, anita, anita, anka, ankica, ante, antonen, arsenije, arthur, bane, bane, bernard, bertold, biljana, biljana, biljana, biljana, bisera, boba, boban, bobo, bogdanka, bojan, bojan, bojan, bojana, bojana, bojana, bojana, boris, boris, boris, borivoje, borjanka, bosa, božidar, božidar, božo, braco, branka, branka, brankica, brankica, branko, branko, branislav, branislav, branislava, bratislav, cezare, čedo, đorđe, đorđe, đorđe, damir, danica, danica, daniela, daniel, daniela, davor, dejan, dejan, dejan, dejana, desanka, dimitrije, dimitrije, divna, divna, dobrila, draga, dragan, dragan, dragan, dragan, dragan, dragana, dragana, dragana, dragana, drago, dragoljub, dragoljub, dubravka, dubravka, dušan, dušan, dušan, dušan, dušanka, dušanka, dušica, dušica, dušica, đina, đuro, đuro, edvard, erich, erwin, esam, eugenio, fikreta, filip, filip, filip, gabrijela, george, gligorije, gojko, goran, goran, goran, gordan, gordana, gordana, gordana, gorica, gospava, hedija, igor, igor, igor, ilija, ilija, ilija, inka, isidora, iris sintra, irena, irena, irena, irina, iva, iva, ivan, ivan, ivan, ivan, ivana, ivana, ivana, ivana, ivana, ivana, ivica, ivo, ivona, jacques, jadranka, jadranka, janko, jana, jane, jasmina, jasmina, jasna, jasna, jasna, jean, jelena, jelena, jelena, jelena, jelena, jelena, jirzy, john, john l., josipa, joseph, joseph, jovan, jovan, jovana,

jovana, jovica, jovo, jozef, judith, julijana, julka, kadivka, karmen, katarina, katarina, katarina, konstantin, kosara, kosta, kosta, kristijan, kristijan, kristina, krsto, ksenija, ksenija, lara, lara, lazар, lazар, lazар, lidija, lidija, linda, luka, ljiljana, ljiljana, ljuba, ljubica, ljubica, ljubica, ljubinka, ljubiša, ljubo, ljubo, ljubomir, maja, maja, maja, maja, maja, maja, mara, marica, margita, marija, marija, marija, marija, marijan, marijana, marijana, marina, marina, marina, marko, marko, marko, marko, maša, maša, mašan, mihailo, mihajlo, mihajlo, mijat, mijat, mijo, mikan, mila, mila, milan, milan, milan, milan, milan, mile, milen, milena, milena, milena, milenko, milica, milica, milica, milica, milica, milivoj, milivoje, milo, milo, milo, milorad, milovan, milutin, miloš, miloš, miloš, miloš, miljana, miljana, miodrag, miodrag, mira, mirela, mirjana, mirjana, mirjana, mirkо, mirkо, miroslav, miroslav, miroslava, miško, mitar, mithat, miša, miša, mišo, mladen, momir, morris, musthika, nada, nada, nadežda, natalija, natalija, natalija, nataša, nataša, nataša, nataša, nataša, nataša, natka, nebojša, nebojša, nebojša, nela, nemanja, nemanja, nemanja, neri, nevena, nevena, nikola, nikola, nikola, nikola, nikolina, nina, ninoslav, novica, ognjen, olga, olga, olgica, oliver, olivera, olivera, olivera, oscar, oskar, pakiza, patriša, pavle, pavle, periša, pera, pera, pero, pero, pero, petar, petar, petar, peter, piter, predrag, predrag, predrag, puriša, rada, rada, radisav, radislav, radiša, radojka, radosav, radoslav, rastko, rastko, raša, raša, raško, ratko, richard, sanja, sanja, saša, saša, saša, selma, senad, sergej, sergej, shoshana, sigmund, sima, sima, simo, siniša, siniša, siniša, slađana, slađana, slađana, slaviša, slavka, slobodan, slobodan, slobodan, slobodanka, slobodanka, slobodanka, smilja, smilja, smiljka, snežana, snežana, snežana, sonja, sonja, sonja, srđan, srđan, srđan, stanko, stefan, stefan, stevan, stevan, stevo, stevo, stipe, strahinja, sunčica, suzana, suzana, suzana, svemir, sveta, svetlana, svetlana, svetlana, svetozar, tamara, tamara, tanja, tanja, tanja, tatjana, tatjana, tatjana, teodora, tiodor, titomir, tomas, tomislav, tomislav, tomo, tomo, tonka, uroš, uroš, valentina, vanja, vanja, velika, velizar, velja, veljko, veljko, vera, vera, verica, veselin, veselin, vesko, vesko, vesna, vesna, vesna, vesna, vidošava, violeta, violeta, višnja, vlada, vladan, vladanka, vladica, vladimir, vladimir, vladimir, vladimir, vladimir, vladimir, vladislava, voja, voja, vojo, vojka, vojislav, vojislav, vojislav, vojislava, vojkan, vojkan, vuk, vuk, vuk, vukašin, vukica, vukman, vukosava, zagorka, zaharije, zarija, zdravko, zygmunt, zlatko, zoran, zoran, zoran, zoran, zoran, zoran, zorica, zorica, zorica, zorka, zorka, zvonko, zvonko, žarko, žaklina, žarko, žarko, željka, željka, željko, željko, žika, živorad, žorž i još neki koji su zaboravili da se potpišu

PRIČA BROJ 2 - CURRICULUM VITAE

Ana Vujanović **1. subjekt govora**, rođena je 14. februara 1975. u Beogradu. Osnovnu školu »Siniša Nikolajević« završila je 1989, sa odličnim uspehom i Vukovom diplomom. U toku školovanja učestvovala u brojnim sekcijama: dramska, matematička, literarna, biološka, sekcija za foto talente i šahovska. Takmičila se u kvizovima iz istorije i književnosti i na školskim, opštinskim, gradskim i republičkim takmičenjima iz: biologije, matematike i srpskog jezika. Osvojila je mnogo nagrada, **INTERTEKSTUALNOST** pohvala i knjiga. Pohađala je časove francuskog jezika, džez baleta i klasičnih i modernih plesova. "VI beogradsku gimnaziju", kulturološko-jezički smer upisala 1989.a, i kuda bi ti? U toku gimnazije odbila je da učestvuje u svim neobaveznim aktivnostima, sekcijama, priredbama i takmičenjima. Jedinu nagradu osvojila je na književnom konkursu SUBNOR-a. 1992. **smrt Autora in vivo** završila je gimnaziju sa odličnim uspehom i položila maturski rad (tema »Komedija del' arte«) sa ocenom pet. 1993. upisala FDU u Beogradu, smer pozorišna i radio produkcija, kao prva na rang listi. Tokom studiranja ničim se nije bavila. **2. subjekt govornika** Diplomirala je 1998. sa temom »Organizacioni oblici performansa u Beogradu 90-tih« sa ocenom deset i prosečnom ocenom 9, 43. **objektivno data realnost** Student je postdiplomskih studija na FDU u Beogradu, smer teatrologija i postdiplomskih studija **tekstana AAOM-u**, smer studije kulture i roda. Imala je bogato radno iskustvo,

uglavnom u organizaciji pozorišta i medija (radio i tv). Radi u "Centru za novo pozorište i igru" kao koordinatorka istraživačkog **tekst**.programa. Pomalo piše.

Završice postdiplomske studije na AAOM-u u oktobru 2001, sa ocenom A na završnom radu iz kursa pozorišna antropologija, sa temom »Problemi i kriterijumi definisanja pozorišta kao specifične umetničke oblasti«. Postdiplomske studije na FDU završice u martu 2002. i magistarsku tezu »Mogućnosti i funkcija performativa u pozorištu« odbraniće sa ocenom 10. Zauvek će ostati da radi u CENPI-u, a kada završi istraživanje svih umetnika i grupa koji su se na ovim prostorima bavili novim pozorištem, stvorice ili će izmisliti nove.**intencija tog subjekta**Verovatno će doktorirati **želja kog subjekta...**jer ne namerava da se uda. Možda će otići u Sloveniju, a ako ode, možda će se tamo udati. Želela je da postane obućar, ali joj se želja nije ispunila, jer se želje ne ispunjavaju.**užas**Otišla je u penziju u aprilu 2035. godine, preselila se u porodičnu kuću iznad Rijeke Crnojevića i otvorila obućarsku radionicu u garaži.**3.govorni subjekt**Iznenađena je umrla 17. maja 2035.

PRIČA BROJ 3 - RANO DETINJSTVO

MOJE priče su autobiografske, znači - **stvarne** priče iz mog života. "one su dokumentarne i zasnivaju se na autentičnim činjenicama i na dokumentima, a ne na umetničkoj domišljatosti. ništa od toga nije fikcija, događaji su bili baš onakvi kako će vam ih ispričati, bez ikakvih dodataka" (kuznjecov: *babji jar*, predgovor).**1.mimezisja** sam i inače nemaštovita, ali zato imam odlično **pamćenje**. za razliku od većine ljudi koji zaboravljaju i izokreću događaje u sećanju, ja ništa ne zaboravljam, ni najmanje sitnice. u slučaju autobiografije to je i značajnije nego da sam maštovita. Šema autobiografije na sceni: prepostavljeno životno iskustvo - fiksiranje slike pamćenjem - obnavljanje zapamćene slike izvođenjemjer na osnovu priča koje će ispričati moći čete da sastavite moju **ličnu istoriju**. a i u nekim drugim slučajevima je značajno. pouzdano pamćenje je u xx veku posebno na ceni, jer neke neprijatne misli, osećanja, kompleksi koji nas stalno prate i ometaju u životu imaju svoj uzrok u našoj davnjoj prošlosti, neki kažu u najranijem detinjstvu i da biste ih se rešili morate da se setite tog uzroka.**2.psihoanalizamene**, recimo stalno prati neki podsvesni osećaj krivice, kao da sam svima dužna neko objašnjenje i zato sam nesigurna. ali možda će se sve razrešiti kada se desi

SETI SE - MORA DA SE DESIO!sledeći događaj:

baba, deda, mama, tata, sestra i ja čemo svi zajedno otići **prošlostna** vikend u mesto odakle će poticati tatin porodica. zvaće se boguti i nalaziće se iznad rijeke crnojevića. (moj tata će biti crnogorac i zvaće se – naravno - stigmund, (*evo, predstavljam se kao prava spisateljica, koja se na početku priče pozicionira imenom oca.*) što će zvučati dosta neobično, pa će ga svi zvati stigo. ali i moja prababa će se zvati johana i zvaće je joka, a pradedin rođeni braz hristijan - risto, pa onda neće biti tako čudno što će se ja zvati ana. to će tako morati da se desi.) ja će imate te **presudne tri i po**, a moja sestra dve godine. prve noći sanjaču čudan **san**: u njemu će se pojaviti svi moji potomcimi **potomci**, sa povezima na očima. stajaće mirno u krugu, a ja će sedeti na niskom tronošcu u sredini kruga, potpuno **gola**. biće nepodnošljiva tišina. onda će najmladi potomak iskoracići i ledenim glasom reći: **kriva si**. probudiću se i setiću se sna sa nekom nelagodom. uzeću **tatin najnoviji i najsavremeniji tumač snova** i pokušaću da ga sama rastumačim. pisaće: prvi korak u tumećenju sna je da se setite prve asocijacije - i ja se odmah setim štarkovih čokoladnih bombona sa lešnikom unutra. drugi korak: odgovorite zašto vam je baš to palo na pamet. verovatno zato što najviše na svetu volim čokoladne bombone sa lešnikom, pa stalno mislim na njih. proveriće u sanovniku: **odgovor nije tačan – ovo je xx vek, konstruisanje znanjapisaće**. otiću da **pitam tatu**, a on će podignuti pogled sa rukopisa drugog toma svog sanovnika i premestiti lulu iz jednog ugla usana u drugi. pozvaće **celu porodicu** i zamoliće me da ispričam svoj san. ja će ispričati i tražiću opet od tate da mi ga rastumači. **nemam vremena sa mislim, pišem** tumač snova II deo, pričaćemo o tome posle. tog popodneva deda i tata će otići u obilazak imanja a sestra i ja čemo trčkarati oko njih. oni će zastati kraj smokava, a zatim će zagledati **lešnike**. pričaće nešto tih između sebe... (*muške priče*) u jednom trenutku, ugledaću na livadici rasute velike štarkove čokoladne bombone sa lešnikom. ništa još neću shvatati.**politika sećanjapribližiću** im se i setiću se da će u nekoj tv emisiji prikazivati koze i shvatiću da su to ustvari kozji

brabonjci. neću odoleti i počeću da nagovaram sestru: tanja, vidi – neko će prosuti čokoladne bombone,**kako znaš?**idi – pokupi ih. ona će se nečkati, ali će ipak otici i napuniće punu šaku brabonjaka. jedan će brabonjak već uzeti drugom rukom da ga smaže i sva radosna reći će dedi i tati: vidite, po livadi su prosute čokoladne bombone sa lešnikom!!! oni će se okrenuti, tata će je zgrabiti za ruku i u zadnjem trenutku sprečiti da pojede brabonjak. zatim će se hitro okrenuti ka meni: ana!? viknuće. izgledaće zbnjen i **izneveren**, a naša teorija?!deda će se kradom osmehnuti jer će biti čovek starinskih pogleda, tanja će se rasplakati jer će joj se prosuti bombone, a ona će biti dete, a ja će se, **još uvek ništa ne shvatajući**, smejeti do suza. stvarno će ovako biti.**MORA BITI!** ... ne znam zašto, verovatno zbog tog osećaja krivice koji me stalno prati.

PRIČA BROJ 4 - PRVA REČ

*ovako su mi pričali o meni***ISTORIJA KAO SKUP PRIČA:** progovorila sam kad sam imala malo manje od osam meseci; prva reč, na zaprepašćenje svih, je bila deda, druga baba, pa tek onda tata i nesrećna mama na kraju. kažu da sam progovorila rano, ali nije to ništa – **KONSTRUISANJE ISTORIJSKOG DOGAĐAJA**nedavno sam saznala da sam pričala ja i pre toga, samo **to se ne računa**. evo zašto: imala sam manje od šest meseci i još ništa nisam pričala, samo sam vrištala po ceo dan, plakala i gukala kad sam dobro raspoložena. mama i baba su me stavile na krevet da mi promene pelene. ja sam mrmljala i gukala. mama me skidala, a baba se nešto blesavila da me zabavi odjednom, ja sam rekla jasno, mirno i bez tepanja: "jebem ti dete". uzdahnula sam i nastavila da gučem. mama i baba su se pogledale, nikako **nisu umele da objasne šta se desilo**, pa su odlučile da **događaj treba da se zaboravi i ne pominje** mnogo. posle neka dva meseca prvi put sam progovorila kako i dolikuje bebama, pa se zato računa da sam progovorila sa osam meseci.

I NIJE OVO JEDINI ISTORIJSKI DOGAĐAJ KOJI SE NA OVAJ NAČIN DOGODIO.

I NIJE OVO JEDINI ISTORIJSKI DOGAĐAJ KOJI SE NA OVAJ NAČIN NIJE DOGODIO.

I NIJE OVO NEKA DRUGA ISTORIJA.

IDENTITET

NIJE: prirodno, unutrašnje svojstvo koje se ispoljava (re-prezentuje i reprezentuje) izvođenjem, činovima.
Identitet nije svojstvo.

Identitet se ostvaruje činovima – kao nestabilan i varljiv status promenjive, dinamičke reference.
Fiksiranje njegove reference vrši se po nečitko nasilnim zakonima konkretnog društvenog, kulturnog okruženja.

JESTE: performativ, status, društvena konstrukcija.

SLIKARKA

(Neizvesna autobiografska i putopisna pitanja o moralnoj odgovornosti,
imoralizmu, beguncima i materijalizmu u »svetu umetnosti«)

Miško Šuvaković

...svako ko želi da se bavi slikarstvom, treba, pre svega,
da odseče svoj jezik... (Marcelin Pleynet)

Priča se priča (scenario sa psihoanalitičkim primesama): Sedim na stolici na mračnoj bini. Iza mene u dubini scene se nalazi veliki video ekran. Na njemu je jedna od mnogih reprodukcija slike Paule Rego koja prikazuje ženu psa. Ova slika ili slike iz iste serije koje se smenjuju, nemaju nekakv direktan odnos sa mojom pričom, ali ipak... one nude nekakvu atmosferu za priču o ženi koje nema, koja nema svoju unutrašnjost... koja je netransparentna... Tu je žena koja ima telo. Šta je želja žene koja ne poznaje želju, koja slika, koja ponavlja gest slikanja, gest, koja ponavlja trag koji je brisan drugim tragovima slikarstva? Ona jeste performativ, izvođenje bez referenta. Sam čin. Šta reći o toj ženi, devojci ili devojčici, bez porekla, bez psihe, bez grimase, bez mentalnih akata (sic!?). Ona je žena usred slikarstva.... O njenim mislima ne možemo (mi svi: umetnici, zastupnici, pisci, trgovci, posednici) reći ništa jer ih ona za nas nema... Wittgenstein je pisao da su unutrašnjim procesima potrelni spoljašnji kriterijumi. Da li su njene slike »kriterijumi« njenog unutrašnjeg života ili, mada... Ona je neka vrsta »tokena« koji se premešta »kroz« svetove bede i svetove slave, svetove užasa i uživanja, nemanja i imanja, ... u svetovima prikazivanja.

Priča i njen problem: Junakinju ove priče o slikarki u doba postsocijalizma sam nazvao »Rigo« po seriji slika engleske slikarke Paule Rego: *Žena pas (Dog Women, 1994)*. Junakinja ove priče jeste nekakvo ljudsko usamljeno čudovište koje je imalo sreće u životu (sic!). Ona jeste takav lik kao da je sa slika Paule Rego: istovremeno užasan i privlačan. Njene karakterne crte se nepoznate, nesaznatljive, nepokazive. Njena dela kao da nemaju veze sa njenim telom (*body-mind*), ali njena dela imaju veze sa mnogima drugim, sa mnogima drugim, sa Paulom Rego, sa Komarom i Melamidom, sa Kieferom, sa Gerhardom Richterom, sa Neue Slowenische Kunstrom, sa Erikom Bulatovim, sa mnogim nemačkim i istočnoevropskim umetnicima u preobražaju »ideoloških duhova« u »agente kapitala«. Ali, Rigo nema ništa, postoje samo njene slike, njena duševna (*body mind*) praznina, njena dela i njena slava i njen novac.... Da, postoji i moje osećanje griže savesti, krivice... zapravo, ovo je priča o krivici i griži savesti... negde kao u irskom ili nemačkom *bildungs-romanu* i kasnijim varijacijama biografskog pripovedanja u XX veku (*Joyceov Portret umetnika u mladosti* ili *Mannov Doktor Faustus*)....

Pričam pred vama sada: Bilo je to jednog pozognog, možda oktobarskog, dana u Beogradu. Bilo je to negde sredinom devedesetih. Liše je žuto. Toplo je. Duboke senke ukazuju na blizinu zime. Šetao sam sa pesnikom i pozorišnim kritičarem Vladimirom Kopiclom. Hodali smo niz Nemanjinu ulicu od Slavije ka Glavnoj železničkoj stanici. Išli smo levom stranom ulice. Razgovarali smo nepovezano, govorili smo o sasvim različitim stvarima. Koliko se sećam bilo je reći o našem starom prijatelju i pesniku S.T, o lirskoj poeziji, o plavoj boji u Wendersovim filmovima, o kompjuterskim virusima, i o muzici Johna Zorna... Mi smo na ulici izgledamo sasvim kontrasno. Različite smo visine i težine. On nosi kratku kosu i bradu, ja sam obrijan i imam dugačku kosu. On je uvek elegantan na američki način. Nosi beloplavu košulju, sako od tvida i crvenu kravatu. Ja sam obučen apa-drapa u staroj ishabanoj odeći koju su pre mene nosili mnogi drugi. Moj hod je nesiguran, povremeno ubrzan, povremeno lenj, ali ipak nesiguran, gotovo neurotičan. Vladin korak je korak mačo muškarca, sigurnog u sebe, koji privlači pažnju i dominira "scenom". U jednom času on je zastao. Povukao me je za rukav i rekao »Pogledaj ono dete!«. Lagano sam okrenuo glavu i ugledao nju. Ležala je u prašini, u iscepanoj i isflekanoj pamučnoj haljini sa ljubičastim cvetićima.

Podrhtavala je. Ne, to su bili trzaji... trzaji, grčevi, udari i zatim smirenje. Imala je dugu zamršenu i neočešljana rđkastu kosu. Njene oči su bile sasvim prazne. Bez izraza, bez reakcije, bez gledanja (*gaze*) i bez viđenja (*seeing*). Pored njenog tela je bila kartonska kutija sa nekoliko metalnih novčića i par smotanih papirnatih novčanica. Njeno telo je bilo sasvim malo, krhko, izgubljeno u velikom svetu. Nisam mogao da joj odredim godine. Možda je imala 15-16 godina, a možda i 30. Vlada je pogledao i rekao »Moramo pomoći ovom detetu, danas nismo učinili nijedno dobro delo, baš nijedno...« Ja sam se zbumio i, zatim, usprotivio: »Ako pomognemo njoj, ubuduće ćemo morati da pomognemo svakom prosjaku i prosjakinji na beogradskom asfaltu...« Vlada se nasmejao, onim svojim mačo sigurnim pogledom, i rekao je bespogovorno »Moramo joj pomoći, vidiš ovo dete!« Zatim, sve se odvijalo veoma brzo. Kupili smo u jednoj prodavnici u blizini šatorsko krilo, zavili smo devojčicu, bila je sasvim mirna, gotovo nepomična, smrdela je na asfalt. Pozvali smo taksi i krenuli... Posle kraćeg većanja smo odlučili da je odvedemo u Kovin. U duševnu bolnicu. Išli smo kod mog starog porodičnog prijatelja dr Radaka. On je bio jedan od retkih ljudi u koje sam imao poverenje. Vožnja je trajala dugo. Taksista je svo vreme pričao o politici i sportu. Vlada je čutao. Imao je sasvim brižan očinski izraz lica. U svim mačo muškarcima se krije brižni otac. Ja sam smisljao priču za dr Radaka. Devojčica je čutala, povremeno bi zadrhtala, ali bez glasa, bez grimase. Njeno lice je ipak bilo lepuškasto. Navikli smo se na njeno lice. Stigli smo u bolnicu. Pozvali smo sa portirnice dr Radaka. Istrčao je. Bio je veoma pažljiv i obziran. Uveli smo devojčicu. Pitao je kako se zove. Nismo znali. Ona nije odgovarala. Zaveli su njene podatke u knjigu pacijenata: N.N. (nepoznata). Čutala je i nije izgledala uplašena, bila je nezainteresovana. Jedna visoka i mršava sestra je prokomentarisala: »Mora da je kučka iz Rumunije ili Kazahstana«. Smestili su je u veliku sobu na kraju hodnika. Dr Radak je rekao da je ta soba bila konjušnica u doba Austro-Ugarske. Izašli smo iz sobe. Devojčica nije pogledala za nama. Vlada je izgledao zadovoljan. Rekao je »Ipak ovaj dan nije prošao uzaludno«. Prošlo je par dana ili nedelja, zaboravio sam na devojčicu. Negde oko podne jednog četvrtka, čini mi se, javio se dr Radak. Rekao mi je uzbudjenim glasom: »Dolazimo Vlada i ja po tebe, idemo u bolnicu, tamo se dešavaju čudne stvari.« Otišli smo u bolnicu. Dr Radak nas je gledao ispod oka. Nisam mogao da odredim njegov osmeh, ozbiljan ili podsmešljiv ili, zapravo, zbumen. Ušli smo u sobu i tamo nas je čekalo iznenadenje. Cela soba, zidovi, tavanica, pod, ... sve je bilo oslikano, iscrtano, izmazano bojama, izmetom, hranom, ugljenom... Čudesne velike slike, to su bile slike koje su smrdele, koje su prekrivale sve, ... Devojčica je sedela na patosu i olovkom žvrljala po starim bolničkim formularima i izgužvanim novinama. Ostali bolesnici su bili nezainteresovani, verovatno *nakljukani* lekovima. Sestre su sa čuđenjem gledale, skupile su se iza nas. Počeo sam da posmatram zidove sa »slikama«. Da, to su bile ipak prave slike: murali i freske. Na njima su bile prepletene figure. Figure su bile od isprekidanih linija, tačaka, mrlja... gotovo da je sve to ličilo na Pollockove *dripping* slike. Dr Radak me je pogledao upitno i zapitao »Zar ih ne prepoznaćeš...?« On je uvek reagovao na politički podtekst, sećam se, on se dobro razumeo u istoriju dvadesetovekovnih političkih totalitarizama. Pogledao sam bolje i zaista sve te fragmentarne, tačkaste i isprekidane figure su bile sasvim poznati likovi, sasvim poznati: tri Lenjina, pet Staljina, jedan Hitler, jedan Tito, dva moćna snažna Musolinija, zatim, Jelcin, Regan, Klinton, kraljica Victoria, neki beogradski političari i dileri.... Vlada je gledao i smeškao se... Izgledao je zadovoljan. Dr Radak je bio zbumen. Sestre su bile uplašene i ljute. Mrmljale su: »Prokleta kučka...« Devojčica nije obraćala pažnju na nas. Radila je, slikala je. Napustili smo sobu. Radak je rekao »Ovo je čudo, ne znamo ni ko je ni odakle se pojavila ... kao iz *X file-a*, a pravi ova čuda! Video si onog Lenjina. Pravi Lenjin.« Zatim je objasnio da neće moći još dugo da je zadrži u bolnici, možda još desetak dana. Rekao je: »Vidite šta ćete sa njom!? Sutra dan smo se Vlada i ja našli ispred Hotela Moskve i počeli smo da raspravljamo o njenoj sudbini. Vlada je pio kapučino, a ja odvratnu vruću Coca Colu. Pitali smo se da li da je odvedemo kod časnih sestara na Vračar, da li da je damo kod prijatelja u punk Komunu na severu Bačke, da li da je odvedemo u dom za nezbrinutu decu u Zvezdansku ili kod harakrišni... I tada, u mom često infantilnom i dobroćudnom umu se pojavila demonska zamisao. Rekao sam sasvim autorativno da je ona odlična slikarka i da stvar možda treba postaviti obrnuto: ne da rešavamo njen život, već da probamo da vidimo šta

ćemo sa njenom umetnošću, njenim slikarstvom, da od nje napravimo veliku slikarku. Vlada je poskočio i rekao »Bravo! Zvaćemo Victora Misiana«. Victor Misiano je bio moskovski kustos i teoretičar umetnosti koji se bavio umetnošću postsocijalizma. Vlada ga je upoznao u Minhenu na nekakvom sorosovskom simpozijumu o slobodi medija pre tri godine. Ja sam ga sreo u Njujorku u galeriji Johna Webera na izložbi Hansa Haackea, sada već daleke 1994. Vlada je rekao: "On mora da vidi njena dela pre nego što ih unište". Zvali smo Victora. Našli smo ga u Teheranu. Rekao je da će za tri dana putovati za Pariz, pa će svratiti na jedno poslepodne u Beograd. Dočekali smo ga na aerodromu. Sa aerodroma smo krenuli za Kovin. Padala je kiša, bila je magla. Vlada je pričao sa Victorom. Ja sam vozio Jeep i čutao. Izbegavao sam svaki razgovor o umetnosti sa Victorom. Mi smo imali samo jednu temu koja nas je povezala: sufizam. Ali, sada nije bila prilika da govorimo o sufijima i njihovom ritualnom i ekstatičkom prizivanju Alaha. Vlada je pričao o genijalnosti naše "štićenice" i pripremao ga za taj, svakako, neočekivani susret. Stigli smo u bolnicu, čekao nas je dr Radak i odveo nas je kod nje. Bila je, sada, u maloj sobici sa dva gvozdena kreveta, bez prozora i sa starim drvenim stolom. Ona je čučala na stolu i slikala akvarel bojama koje je Vlada poslao za nju. Nije nas ni pogledala. Prišli smo sasvim blizu i videli hrpu islikanih papira i novinskih listova. Na svima je bilo jedno veliko izobličeno lice žene (njen, možda slika majke) koja je ličila na psa i jedna manja muška bradata glava. Victor je pogledao i uzviknuo: "Pa ona slika Homeinija u plesu sufija". Počeo je da skuplja listove sa njenim slikama i crtežima, da gleda islikane zidove. Bio je zaista iskreno uzbuden. Odveli smo ga u veliku bolničku sobu, nekadašnju konjušnicu, gledao je ostatke njenih fresaka-murala od boje, grafita, izmeta, hrane... Upiljio se u onog dvostrukog ili dvoglavnog Staljina. Dvopolni Staljin, sasvim erotizovani Staljin, Staljin travestit sa dva tela, sa telom muškarca i žene. Ne Staljin gulaga, već Staljin perverzije. Victor je snimao džepnom digitalnom kamerom. Nešto kasnije, pokušao je da razgovara sa njom. Pitao je kako se zove prvo na engleskom pa zatim na ruskom, ona ga je pogledala i nastavila da slika po izgužvanoj novini. Pitao je nas »Ko je ona?« Nismo znali odgovor. Vlada je rekao »Naša devojčica!«, dr Radak je uzvikuno »Moja pacijentkinja!«, ja sam čutao... Victor je insistirao na imenu i ja sam promrljao »Ona se zove mala Rigo!«. I zaista ona je bila neka vrsta žene psa koji slika perverzne ikoničke prizore sa političarima, tiranima i mesijama. Victor se nasmejao i rekao »Balkanska Paula Rego, zašto da ne«. Ali da ne dužim dalje. Vlada i ja smo za Rigo kupili američki pasoš kod mog starog školskog druga sa Dorćola. Obukli smo je u farmerke, i crni džemper sa rolkom. Odveli smo je kod frizera, koji je oprao i skratio njenu dugu riđkastu kosu. Dobila je novu boju kose: zift crna. Sada je ličila na nekakvog izgladnelog nezainteresovanog dečaka ili junakinju Linchove televizijske serije. Posle par dana je stigao Victorov njujorški asistent John Smith. Dobio je pasoš, zamotuljak sa slikama i tu je bila i Rigo. On je rekao: »Good job!« Krenuo je ka vratima držeći Rigo za ruku, vratio se, izvadio iz unutrašnjeg džepa sakoa žućastu kovertu sa cvetićem. Pogledao je u mene i Vladu i rekao ovo je vaš honorar. Rigo je otisla neokrenuvši se. Nas dvojica smo se zgledali. Vlada je otvorio kovertu i u njoj je bilu 10000 USD. Podelili smo novac i nikada više nismo u našim dugim razgovorima spomenuli Rigo. Zapravo, ja sam mislio da je Vlada napravio ugovor sa Victorom, a on je mislio da sam ja napravio dogovor sa Smithom. Ali, mi smo, u stvari, prodali Rigo za 10000USD. Prodaja belog roblja. Prošlo je otada nekoliko godina. Vlada i ja se često viđamo na jednoj staklenoj plantaži orhideja, tu između Novog Sada i Beograda. Uglavnom čitamo na glas englesku metafizičku liriku, a ponekad i nešto od starih Bob Dylanovih pesama. Rigo je u međuvremenu postala slavna. Ima svog galeristu u Njujorku, Berlinu i Miljanu. Izlagala je na poslednjem Venecijanskom bijenalu. Dobila je Zlatnog lava za veliki mural nazvan: »Moja politička ili erotika sećanja na markiza De Sadea, Witgensteina i Kulika«. O njoj se piše kao o čudesnoj autentičnoj slikarci postsocijalizma. O njoj pišu kao o slikarci koja je dovršila epohu realnog socijalizma i obnovila zapadni kritički slikarski realizam. Poredje je sa Maljevićem. Jedan engleski istoričar umetnosti je objavio komparativnu studiju o realizmu kod francuskog slikara Gustava Courbeta i balkanske slikarke Rigo. Čitao sam esej o njenim filozofskim gledištima. (Znao sam da ona nema filozofiju, znao sam da ona ne misli, da slika). Priča se da prodaje slike po ceni od oko 300000USD. Na televiziji sam video reportažu o njenom boravku na Haitiju. Jedna kineska teoretičarka umetnosti L.Y. povezuje njene slike sa vudu filmovima Maye

Deren... Od nekih naših ljudi sam čuo da ona sada živi sa Victorom, drugi pričaju da ga je ostavila, da mu plaća alimentaciju i da sada živi sa svojom sekretaricom, treći govore da je drži u kućnom pritvoru nekakva vudu sekta iz San Franciska, opet postoje glasine da je u ruskom pravoslavnom ženskom manastiru na Aljasci i da daje novac za izgradnju ženskog manastira u Jerusalimu itd... Postoje mnoge priče o njoj. Često mislim na Rigo i na to da smo je Vlada i ja prodali za 10000USD. Osećam grižu savesti. Govorim sebi da sam prodao »ljudsko biće«. Zatim se pravdam da je ona zato postala »subjekt«, da sam učestvovao u tom preobražaju »bića« u »subjekt«, da je ona sada bogata i srećna. Mada... znam da ona ne može biti ni srećna ni nesrećna. Za nju je isto da li je na asfaltu, u bolnici ili u galerijama 57me ulice u Njujorku. Ne znam, osećam krivicu. Pre nekoliko nedelja sam u Kairu video plakat za njenu izložbu. Nisam otisao na otvaranje. Otišao sam na Nil i zurio u mutnu prljavu vodu. Ponekad u noći, u čestim besanicama čujem njen grubi zamućeni glas koji, zapravo, nikada nisam čuo, ni sada ne znam da li je progovorila... da li je neko ikada čuo njen glas... ?! Nikada neću čiti njen glas... niko neće čuti nju kako govori...

PRAKSA

Ono što isključuje društveno, a kroz to isključivanje

društveno se konstituiše, nije – u šta bi mnogi hteli
da nas ubede – nikakav "predljudski haos",
neodrediv bezdan "prirode", nego to je već
određena praksa, označiteljska praksa, "stvarna
osnova" onoga što Freud naziva "nestvarnim".

VELIKI BACH

Bojana Cvejić

from: Bojana Cvejic
to: Cenpi
subject: Veliki Bach

Draga grupo,

S nestrljenjem se javljam iz Brisela da vam saopštim šta mi se desilo sinoć. Uključim televizor, tek onako, pošto nemam naviku da gledam televiziju, mislim, kao da me je prazan crni ekran potajno mamio, kad ono, počinje u glavnom programu nova epizoda serije "Izaberi sam", posvećena izuzetno ovoga puta muzici – što me je zanimalo dovoljno da sednem i pogledam o čemu se radi.

"Izaberi sam" je najnovije ostvarenje projekta uključivanja televizijskih gledalaca u interaktivni proces u kojem se gledanje obrće povratno, u drugom smeru, tako što televizija gleda unazad gledaoce, koji su pozvani da uživo i u kontinuitetu dužeg vremenskog perioda svojim učešćem oblikuju dramaturgiju realnog dogadjaja. Pre 30-40 godina ljudi su se okupljali na mestima gde su se uživo dešavala tela, predmeti, tekstovi, zvuci i prostor, doslovnost ponašanja je pobudivala posmatrače da spontano reaguju i da se priključe jednostavnim i običnim aktivnostima koje su ličile na životne radnje, poremećene okvirom predstavljanja. No, vremenom su se ovi događaji iskomplikovali, efekat slučaja, nagog tela, provokacije, drame doslovног bola ili dosade se istrošio i potrebno je bilo dodati, urediti, fikcionalizovati, obući događaj u sliku o događaju, pri čemu je distanca između dešavanja i gledanja narasla pod krovom teatra, galerije, muzeja. Ja još uvek odlazim u te zatvorene prostore i ponekad čeznem što se ne usudjujem da progovorim i prekinem poslušnu tišinu jednosmernog pogleda, ali pravila igre su se promenila, život se dešava putem ekrana. "Izaberi sam" je nova igra u kojoj se hiperrealno produkuje životna drama kroz otvoren proces

i demokratski koncenzus publike, anonimno i sa distance. Gledalac ostaje kod kuće odakle može da bira, odlučuje, upravlja neizvesnim tokom događaja, što se najčešće svodi na to da se jednoj grupi ljudi postavi zadatak na rešavanje i da se od gledalaca traži da prate i ocenjuju proces rada grupe i da postepeno eliminišu jednog po jednog člana dok ne stignu do pobednika. Gledalac zna da je jedan od milion onih koji odlučuju i da je sam, što znači slobodan i uzbuden dramom koja se nekom drugom i negde drugde, daleko dogadja. "Život nikada neće vratiti umetnosti ono što joj je ukrao", setila sam se Godarda i ugrizla za jezik, patetično, ali da li je to zapravo uopšte potrebno ako nije moguće?

No, da se vratim priči, otkud muzika u tako popularnoj seriji, naročito otkad su koncerti postali mesta na kojima se okupljaju samo oni koji umeju da sviraju i oni koji umeju o tome da pišu za one koji sviraju, jer - što bi uostalom slušali muziku koja se izvodi od početka do kraja bez zaustavljanja, kada kod kuće mogu da skroje sopstvenu kompoziciju za slušanje, ambijent, raspoloženje, ili da voze kola, slušaju Mozarta i gledaju u travu, ili da voze rolere, s telefonom u jednom i vokmenom u drugom uhu? Moje iznenadenje je utoliko bilo veće kada su se u programu našla tri savremena (živa) kompozitora, nekada davno veoma uticajna i to upravo po pokušaju da otvore muziku prema inicijativi i odgovornosti izvođača i slušalaca, da i jednima i drugim pruže priliku za "iskustvo koje inače ne bi imali" (krilatica koja se danas rabi na ambalaži) a danas prisutni i poznati samo "u literaturi", za one retke koji još uvek koriste znakove navoda, a uključuju se na posebne kanale, sajtove, ili izlaze iz kuće i cunjaju po mračnim ulicama, second-hand radnjama na periferiji grada, arhivima. No, ubrzo je i ta misterija rešena novom, naime, ovu trojicu je okupila serija po senzacionalnom povodu – otkriću jednog neobičnog rasturenog predmeta, kutije, instrumenta? nađenog u okolini nemačkog grada Leipziga sa inicijalima JSB. Niko od naučnika, muzikologa i istoričara umetnosti nije uspeo da sastavi predmet i utvrdi čemu je tačno služio, da poveže nepotpune tragove oznaka na tim delovima, možda nota bez vratova, a možda i nečeg drugog, ali su uspeli da po starosti drveta ustanove da potiče iz prve polovine XVIII veka, što ih je, zajedno sa slovima JSB, navelo da pretpostave da je predmet pripadao Bachu ili bio u nekakvoj vezi s njim. Slučajno je vest procurela sa naučnog instituta u medije, tačnije - redakcija ovog programa je u nedostatku šokantnih bioloških anomalija i socijalnih kontraverzi, pronašla u ovom novitetu priliku da osveži sećanje gledalaca na, kako je to voditelj rekao, univerzalno postojanu kulturnu vrednost "Bach". Da, to je sasvim izuzetno otkriće, jer, pre nekoliko godina, kada sam htela da posetim u Leipzigu muzej, kuću za koju se tvrdi da je u njoj živeo Bach, naišla sam na sve predmete, nameštaj, instrumente, čak i organske ostatke - reprodukovane originale, koji su negde drugde preneseni, tako da je svaki posetilac mogao da uzme i poneše po jedan od zamenjenih, savršeno izrađenih prema originalima predmeta, komadića materijalne stvarnosti kući. Otkako je tržište antikviteta iscrpljeno tako da se samo prodaju reprodukcije, pronalazak novog predmeta koji ima, kako je voditelj za gladnu publiku rekao, "miris" starine, izazvao je veliko interesovanje. Dok su naučnici već bili spremni da odlože predmet na policu, urednik ove serije, vrlo izraženog njuha za novije od novog i uticaja (npr. prošle godine je u njegovoj emisiji jedan poznati novinar dobio nov identitet, ne znajući da su u toku njegovog višenedeljnog boravka u TV emisiji gledaoci konstruisali priču o životu avganistanskog teroriste, muškog šoviniste i utajivaču poreza, u koju ne samo da javnost, već i sam novinar danas veruje) dosetio se da pita desetak muzičara i kompozitora, tačnije, da ih, po nepromenljivom scenariju serije stavi u neobičnu eksperimentalnu situaciju u kojoj će svako imati isti zadatak, u ovom slučaju da muzički upotrebi, oživi predmet, a publika će moći da neposredno reaguje, bira i ocenjuje svakog od njih preko TV ekrana. Za sve postoje dva ili više razloga ovde, pomislih, kako za izbor kompozitora, tako i za to što su oni pristali da učestvuju, verovatno ne samo zbog primamljive novčane nagrade koja će pripasti onom koga gledaoci izaberu. Mada me čudi kako se odjednom susreću udaljeni svetovi koji već godinama paralelno opstaju bez konflikta, koga to interesuje, osim onih koji se još uvek nadaju da može da se desi "trenje".

Sinoć, kada sam slučajno naletela na ovu krajnje zanimljivu seriju, prikazano je, posle nekoliko večeri u kojima se vodila surevnjiva borba izmedju muzičara, prezadovoljnih što konačno imaju priliku da sviraju za milione, ko će duže istražati u istraživanju nepoznatog predmeta, finale u kome će publika da izabere pobednika. U finalnoj prezentaciji su se našla

pomenuta tri kompozitora. Prvo je predstavljen kompozitor koji je dugo sedeo i nešto zapisivao, a započeo svoj nastup pitanjem: Da li je ovaj predmet autentičan? Umesto da predmet u njegovim rukama zasvira 'čarobnu muziku', što su iznevereni gledaoci očekivali, on je izložio raspravu o raznim pitanjima koje su za njega ostaci ovog nečega postavili. Šta je ovaj predmet za nas? Zašto mislimo da on potiče od Bacha? Koliko imamo dokaza za to, a koliko to želimo da mislimo? Šta ako stvarno potiče od Bacha, a šta ako ne potiče? Da li ćemo biti 'bogatiji' ako ustvrdimo da potiče od Bacha? Da li uopšte ima veze s muzikom? Kako možemo saznati da li je nekada proizvodio muziku ili ne? I kako? Ako jeste, onda kakva je to bila muzika? Slična onome što znamo danas o muzici tog vremena ili drugačija? Da li je Bach ili neko drugi svirao na ovom, nazovimo, instrumentu? Šta ako je to bio nekakav kućni predmet na kojem je, recimo, stajala vaza sa cvećem? ili slika nekog sveca? ili knjiga? Ima li razlike? Da li smo muzikalniji kada mu se približimo? Kada ga posedujemo danas? Predmet zagubljen na nekom anonimnom privatnom mestu ili stavljen u muzej? Da li možemo da izmenimo istoriju unazad? Evo jedinstvene prilike, reče u zaletu nove količine entuzijazma, kada je toliko pogleda upereno i toliko glava zamišljeno nad jednim predmetom, da se zapitamo, i tu poče da peva B-A-C-H, šta je iza ove proizvoljne formule... U tom trenutku se voditelj umešao, dopustivši gledaocima da iskažu svoje nezadovoljstvo programom, svi iznervirani što kompozitor nije pronašao ključ za tumačenje, "Dosta pitanja – hoćemo odgovore", "Ne interesuju nas vaše intelektualne tlapnje, od autentičnog, preko autohtonog do autorefleksivnog, vi ste autistični, umete li vi nešto?" Kompozitor se uzalud branio: "Ja mogu samo da maštam, da konstruišem priču o tome, a ne mogu ništa drugo, ne poznajem jezik, tehniku da bih..." I tako je nestao sa ekrana da bi se kamera pomerila na drugog kompozitora koji je bio zauzet rastavljanjem delova predmeta. Pošto je marljivo povezao i najsitnije deliće u celinu, kako ju je on video, zatim sproveo struju, pojačalo, mikrofone, novosastavljeni mašini je počela da proizvodi zvukove. Muziku o kojoj je on govorio posvećeno i egzaltirano, vibracije koje ga povezuju sa kosmosom, odnosno sa istim univerzalnim duhom koji prožima i Velikog Bacha i druge pre njega izvan vremena, našao je u njemu posrednika, provodnika ove struje, koja jednako prolazi kroz kablove, telo, zrak, kosmos, od izvora ideje do uha privilegovanih gledalaca ovog programa, ti isti gledaoci su nazvali škripanjem, zujanjem, pištanjem, a kompozitora koji im je ovim 'čudnim' zvucima obećavao napredak, ludakom, koga bi radije voleli da vide u sledećem terminu posvećenom horoskopu. Još čudnije se ponašao treći kompozitor, ili preciznije, samo se ponašao. Dugo je sedeо ravnodušno kao da nema te stvari u sobi oko koje je tolika pažnja koncentrisana, pušio i gledao otvoreno u kameru, 'provokativno', kako su ga kasnije napali. Prošlo je samo nekoliko minuta, što je preko ekrana delovalo mnogo duže, i baš kada sam pomislila da će stići nalog iz režije programa za najavu reklame da ne bi sami gledaoci promenili kanal, kompozitor je odjednom progovorio. "Ako stavite više od jedne kašičice soli i dve kocke šećera, nećete više moći da razlikujete slatko i slano. Kada me je pitao juče šta ću danas raditi, nisam umeo da kažem ništa drugo nego da je neko pronašao nešto za koje neko drugi misli da potiče od nekog trećeg, i da su mene četvrtog pozvali. I dalje ne znam više od toga. Parče metalnog okvira, dve drvene polomljene dašćice, jedna čelična žica i još mnogo sitnica koje ne bih umeo da opišem. Da bismo izmerili nešto, počnimo od nule: obratite pažnju na to kako jeste." Dok je ovaj kompozitor govorio vrlo mekim i sporim glasom, tekao je snimak nekih zvukova, pušačkog disanja u snu, čangrljanja sudova, tumaranja po istoj sobi, zatim traženja stanica na radiju, gde je proletelo mnogo muzike, kao i, slučajno, deo jedne Bachove žige. Iznenada se ekran ponovo zatamnio i umesto komentara i glasanja gledalaca, počele su reklame. Do glasanja nije ni došlo, jer izgleda da publika nikoga nije izabrala, sve je ličilo na krivi spoj neuporedivih priča i namesto finalnog rezultata, valjda da nadoknadi ili ublaži opšte negodovanje, išla je reklama za Bachovu muzičku kutiju, modelovana prema originalnoj muzičkoj kutiji iz Bachove zaostavštine. "Dovoljno je da samo pritisnete dugme i Bachove najlepše melodije će zasvirati iz kutije, baš kao u domu Ane Magdalene i Johana Sebastijana – izaberite najbolje."

Zbunio me je ovaj dogadjaj, ne znam šta ćete vi reći, kao povratak u budućnost.

Pozdrav, Bojana

EKRAN

Nije produženje pogleda
ni ogledalo u kojem subjekt prepoznaće
odraz stvarnosti.

S fatalnom nezaustavljivošću on prozvodi modele
realnije od realnosti,
kolonizuje i pretvara subjekta kulture
u objekt njegove imaginarnе predstave.

Nastupa bezglasno, nekritičko, usamljeničko, onanijsko rastvaranje 'ja' gde iskustvo više nije moguće.

POTRAGA ZA LJUBAVNICIMA

Ksenija Stevanović

svaki dan, ja i nas četvoro hodamo po gradu. uvek su u pitanju letnji dani, teški, sparni dani. često posećujemo krug, sa udubljenjem u sredini. u udubljenje može da stane nas 20000 ljudi. to je staro zdanje, gde provodimo po nekoliko sati posmatrajući šta se dešava među nama, gledajući i slušajući druge.

vidimo uperena svetla prema izdignutoj pozornici. i ženu. i sto. i olovku. žena piše. piše i peva. čita i peva. čitajući peva. peva čitajući. peva čitajući glumi. peva čitajući glumi kreće se u krug. peva čitajući glumi kreće se u krug sedi. pečati pismo. pismo odlazi. sadržaj je otpevan. ko je primio pismo? žena je bolesna. ona čeka pismo, potvrdu, reč, govor – ona želi da zna; znaće tek kada on otpeva to što se zna. to što je otvorio. jer, ono što se u traženju sebe pronalazi, ukoliko se tražeći pronađe nazovimo tekst.

grad je u pokrajini na severu države. pokrajina je menjala gospodare. u srednjem veku bila je poznata po porodici. posle je postala deo republike, pa je čuveni vojskovođa govorio sa balkona na centralnom trgu. zatim je započeo festival u kome se peva.

poznata je i po paru ljubavnika. smatra se da su značajni, da čine srećnim onoga ko ih sretne. takođe se smatra da su već dugo zajedno, da su živeli, umrli, da su opet živeli, bili zajedno. i da njihovi duhovi lutaju gradom, da vole da se šetaju, posećuju pozorišta, mesta gde ima puno ljudi, knjižare, biblioteke.

uveče smo ja i nas 4 ponovo posetili okruglasto zdanje. žena je pevala:

biti lep, zračiti, biti lep, uživati, ponavljam sebi. jouissance.

moje nove cipele su posebno sjajne i dala mi ih je dobra vila, te sa njima mogu da plešem u krug, kao ona devojčica mogu da pređem put žutih cigli. ali, samo ako ih razgazim.. posle prvih pet hrabrih koraka stala sam i jauknula. rekla sam dosta, vi me ubijate i skinula sam, moje cipele tu na sred trga pred zgranim svetom. konji su se uznemirili, ti konji sa lepim konjanicima, karabinjerima koji služe za slikanje. pred lepim momcima bosa u svojoj haljinu od svile krenula sam hrabro, o lomeći noge o užarene pločnike, ah, o hiljade ljudskih odpadaka, o mala stakla. ipak, pobedosno sam gledala pravo u oči ljudima, cipele u rukama, i bilo je tako dobro, biti taj Drugi.

sutradan, uveče, raspršili smo se ja i nas 4. krenula sam polako oko zdanja, obilazila krug. (cirkulacija, cikulisanje, cirk, cirkular, cirkus, kruženje, oblo, ovalno, kružno hodanje, hodanje koje se preispituje) – ono što cirkuliše je tu da bi ono čega nemamo ponovo stiglo do

nas. (krug je krug samo u odnosu na ostale krugove, ali pitanje je da li je njegovo značenje uvek odloženo, obeleženo prostorom "između".) tražeći ljubavnike čula sam razgovor muškarca i žene:

ti si običan posmatrač, čovek na kamenu, nisi čak ni čovek sa sopstvenim jastukom. jastuk, taj večiti bol arena. taj weltshmretz. ah, himmel, gde je moj jastuk. nisam primetila plavi kupon u mojoj koverti. dobila sam moj crveni jastuk, koji se slaže sa crvenim tepihom, ali moj jastuk je od pliša, on nije običan, crven i sunđerast. volim ga. nisi nikada ni imao svoj jastuk. pripadaš drugom svetu. ti si stranac u operi.

otisla sam dalje. hodala sam ulicama, prilično nerazumljivim, gde su sva skretanja moguća. kao i u istoriji. evo, skrećem. ispred mene je veliki trg. ja sam na tom trgu. pored mene je visoka statua velikog čoveka. neko je zaboravio knjigu na postolju. čitam:

čuo sam kako se neki čovek izgubio u šumi i umirao od gladi i iscrpenosti pod jednim drvetom, a usamljenost su mu ublažavale groteske vizije, kojima ga je zbog telesne slabosti, okružila bolesna mašta, a on je mislio da su stvarne.

prošao je pored mene čovek, u ruci je držao pismo. to je pevačicino pismo. prepozانا sam ga. zastala sam izgubljena. mučile su mu bolesne vizije. kako ja treperim pod plavim svetlom, na plavom Nilu, pored plavih Egipćana, pore junaka, princeza, u senci uglačanih piramida, pored robova, majmuna, malih kornjača, mačaka i krokodila. ili, da stojim pored moćnih zigurata, belda, ispijena, da polako ludim, dok neko, zajednički peva, u svetlosti stoboskopa, u AH, OH, UH uzdasima oduševljenja, pod naslagama istorije, borbi, oslobađanja, slave, u nacionalnoj dikoteci. mučila me je i rečenica koju je taj čovek izgovorio kada je sreo ljubavnike. nisam li ja jednim delom lišće i povrće? to nisam znala, ali mi je postalo jasno da su pisma rizom, mreža, paukovo tkanje. postoji i izvesan vampirizam pisama. možda je pevačica, primalac, pošiljalac, možda je neko od njih okusio besmrtnost. jer, krv treba da mu donese snagu da stvara. ne smem ovde da pustim korenje. ili tamo, u zdanju iz koga sam utekla. jer, ja imam svoju operu, svoju priču, u kojoj me jedino zanima surovost. i koja bi najradije da ništa da ne razume. ali ona je dobro istrenirana i sve zna. prepoznaje svaki kod. smeje se. tužna je kad i svi drugi. moram da se pokrenem. moram da hodam.

BRISANI TRAG

Trag je odlaganje traga.

Trag je uvek brisan, naslojav, prekrivan, nasipan.

Prisutnost nije dakle ni izdaleka, kako se veruje, ono što znači znak, ono na što upućuje trag, prisutnost je trag traga, trag brisanja traga.

INDEKSIRANJE

1. Jelena je ispričala priču o neobičnim smrtima kompozitora.
2. Sve njene priče su istorijske, s tim što su neki događaji stvarni, a neki izmišljeni – što za istoriju nikada i nije bilo bitno.
3. Ali zašto je za priču o muzici uopšte bitno telo autora?
4. Ona smatra da se telo autora uvek nazire kroz tekst. Da li se i Jelenino telo nazire kroz njenu priču?
5. Autori, junaci Jelenine priče su umirali u tekstovima. Da li i Jelena umire u tekstu koji vam govori?

6. Tekst koji nije zatvoren sistem znakova sadrži u sebi zahtev da bude izveden, performatizovan; on ne postoji bez čitaoca, bez interpretacije.
7. Jelena ima opsесiju granicama, ivicama, neravninama, hrapavostima, iskliznućima, odlaganjima, nedostacima, ponorima, brujanjima i prazninama muzike.
8. Ona je iza ekrana označenih muzike označitelje vratila telu.

Ana Vujanović

1. Polazište Jasnine priče je Wittgensteinov *Tractatus logico-philosophicus*.
2. Jasmina priča se dešava jedne noći u Amsterdamu, a glavni junaci su anonimni pijanista i Ludwig Wittgenstein.
3. Sukob između njih dvojice izbija oko dva koncepta čitanja Bachovog preludijuma C dur, I DTK – intuitivno-muzikalnog i rano-vitgenštajnovskog.
4. Priča je o muzici i Jasni-kompozitorki, a govori o činjenicama, slučaju i matematici. "Svet je celokupnost činjenica i svet je sve što je slučaj", pisao je Wittgenstein. Matematika je u ovoj priči veza između slučaja i činjenice.
5. Jasmina priča je fikcionalna, a njena struktura logička.
6. Ova priča, rečju i zvukom, dekonstruiše Bachov preludijum C dur i muziku raščlanjuje na atome-brojeve.
7. Jasna je time Bachovu muziku koja se najčešće interpretira kao muzika koja poseduje neizrecivu metafizičku dubinu, koja se prima samo uhom, dovela u jezik i vratila intelligentnom telu.
8. Jasnino izvođenje je posebno značajno zbog toga što odbacuje ponuđenu paradigmu. Jasna je kompozitorka koja govori o muzici, koja problematizuje muziku, koja se pita o muzici.

Bojan Đorđev

1. Siniša priča o Marilyn Monroe i svom umetničkom konceptu.
2. Priča se odigrava na Zapadu, na Istoku, u Kosovskoj i Balkanskoj ulici u Beogradu i ovde-sada.
3. On priča o Marilyn Monroe koja se eksplicitno ne spominje ni u jednom trenutku i priča o njoj tuđim tekstovima.
4. Izbor tekstova definiše i konceptualizuje doživljaj Marilyn Monroe. Kombinacija tekstova ne opisuje ni Marilyn, niti doživljaj Marilyn; tekstovi organizuju, oblikuju i prethode doživljaju.
5. Tekstovi se odnose na bitne pojmove iz njene biografije, kao što su samoubistvo, ludilo, lepota, kapital, moć, želja, proizvod, pogled, umetnost...
6. Fotografije su neuobičajene za jednu filmsku zvezdu.
7. Veza između fotografija i teksta (citata) se uspostavlja na sceni izvođenjem, tj. fotografije i tekst se u drugom kontekstu međusobno ne objašnjavaju.
8. Tekstove su pisali Marilyn Monroe, Roland Barthes, Albert Camus, Pier Paolo Pasolini, Miško Šuvaković, Slobodan Šnajder, Michael Foucault, Siniša Ilić, Gill Deleuze i Felix Guattari.

Jasna Veličković

1. Bojanova priča je potekla od problematizacije statusa ikone holivudske glumice i pevačice Marilyn Monroe.
2. On je želeo da demistifikuje ikonu fatalne zavodnice stvorenu po meri mačo pogleda i želje.
3. Njegova priča daje drugačija značenja koja se mogu isplesti oko tog mita.
4. Problem tela kao označitelja Bojan povezuje sa travestijom.

5. Travestit sa likom Marilyn Monroe služi kao tema priče.
6. Priča je zasnovana na montaži citata različitih tekstova Marilyn Monroe, Rolanda Barthesa, Jeana Baudrillarda i Judith Butler.
7. Izgled travestita sa Likom Marilyn služi za postavljanje pitanja: Šta znači biti ženom?
8. Telo žene za Bojana je samo znak u kulturi.

Jelena Novak

1. Miško priča o stanju umetnika i umetnosti u kontekstu postsocijalizma
2. Njegova priča je nastala kao san koji je sledećeg dana ispričao studentkinjama pete godine muzikologije. Miško je sanjao da je prodao umetnicu koja je slikala fantastične slike Staljina i Lenjina. Sledeće godine ponovo je ispričao sanjani slučaj. Ponovni nastup ova priča imala je prvog meseca rada Teorije koja hoda. Tada je došlo do sledećeg skretanja. U igru je ušla i engleska slikarka Paula Rego koja slika ženu-psa. On je tada znao da je našao ime za svoju sanjanu slikarku.
3. On se igra, obećava, zavodi slušaoca/čitaoca nudeći priču o ženi/slikarci/prodavcima belog roblja kao svoju, autentičnu, stvarnu priču. Kao realnost koja ima struktur fikcije. Kao hiper-narativ.
4. On računa sa prepoznavanjem drugih u tekstu, sa njihovom intervencijom. Računa da će iznerevanje biti potpuno, ali i da će neko prepoznati brisane tragove drugih tekstova, tela, rukopisa u prividnom jedinstvu institucije pripovedaštva.
5. Miško tekstrom saopštava i jednu malu nadu – da će žena postati subjekt ovih dana. On se, istovremeno plaši da će za tako nešto biti potrebno i više od tržišta, od dobre marketinške i institucionalne manipulacije i teorije feminizma. On je razočarani feminist.
6. On je uključio u priču/konceptualizovao i očekivanje performansa, situaciju izgovaranja teksta, odlaganje teksta i njegovog izgovaranja, nov pojam pisma.
7. Priča govori o stanju postsocijalističkog društva. Zato ona nije *neutralna*. Umetnica i novac, teoretičar i novac, novac i slava, neočekivane igre moći, prisvanjanja, osnivanja i rušenja institucija. Jednom rečju, društvo u tranziciji.
8. Miško želi i da govori o moralu. Ali, ne o moralu kao u knjigama Williama Thackerya. On razamatra uslove, uzroke i posledice po matrici nemačkog obrazovanog romana.

Ksenija Stevanović

1. Ksenija priča o operi, njena priča se odigrava u Veroni.
2. Ona priča o odlasku u stari rimski amfiteatar, gde se leti izvode opere.
3. Ona priča o gledanju-slušanju, čini mi se, Verdijeve *Aide* i, svakako, o atmosferi letnjeg, vrelog, italijanskog grada.
4. Ona dekonstruiše govorom “operu” kao sećanje, kao znanje i kao društveno-i-istorijsku instituciju, kao metatekst oko koga su grupisana njena iskustva muzike i scene, scene i izvođenja, izvođenja i recepcije, recepcije i društvenog okvira moći i identiteta.
5. Ona dekonstruiše “operu” uvođenjem narativnih fragmentiranih “slika”, linija mogućeg pripovedanja, odlaganja (*différance*) razrešenja priče i decentriranjem bitnog odnosa “opere-kao-institucije-kao-političkog-teksta-aktuelnosti” i sasvim-sasvim njenog “ja-kao-teksta-koji-zrcali-svet-opere” u iskliznućima vremena (sinhronije/dijahronije).
6. Opera u njenoj priči nije ni-žanr-ni-koncept, već pokretna i ubrzana mapa tekstova moći opere (umetnosti), društva (politike) i njenog “ja” (tački grupisanja, upisa).
7. Pokretna i ubrzana mapa tekstova moći opere fatalno privlači njeni-tekstualno “ja” koje pokazuje nabore, nasipe, praznine, ispunjenja, obećanja, obrte i suočenja sa “istinom u operi”.
8. Istina u operi ima strukturu fikcije, a struktura fikcije se otkriva u njenoj varljivoj, nesigurnoj, otvorenoj, vešto ispričanoj i višezačnoj priči sačinjenoj od krhotina - od čega? - od krhotina sećanja ili, možda - od krhotina drugih tekstova.

Miško Šuvaković

1. Anina priča je autobiografska i ona je pokušaj stvaranja "lične istorije".
2. Ova priča je obećanje autobiografije koje je iznevereno, jer Ana ne uspeva da se izgradi kao subjekt koherentnog identiteta.
3. Njen identitet se kroz tekst uspostavlja izvođenjem kao nestabilan, višesmislen, pluralan i promenljiv.
4. Ona u tekstu oživljava različite situacije iz života koje bi trebalo da predstavljaju jedinstvenu "ličnu istoriju", ali mi tu istoriju ne možemo da sastavimo.
5. Njena "lična istorija" ni u kom slučaju se ne može shvatiti kao hronologija linearног razvoja ličnosti, već jedino kao skup nepovezanih fragmenata koji se kreću u različitim pravcima.
6. Anina priča pokazuje da se značenje identiteta može fiksirati samo u određenom kontekstu a Anini identiteti se neprestano opiru fiksiranju.
7. Do kraja priče subjekt autobiografije ne dobija jedinstven, ni lični ni grupni identitet.
8. Uzalud ćete se posle ove priče pitati ko je Ana Vučanović.

Siniša Ilić

APPENDIX

PREDISTORIJA TkH: HRONOLOGIJA AUTORA KOJI SU PRETHODILI TEORIJI KOJA HODA

Hildegard von Bingen (1098-1179)
(pesnikinja, kompozitorka, mističarka, isceliteljka)
/važna je za TkH jer je prva poznata kompozitorka/

Thomas Hobbes (1588-1679)
(filozof)
/važan je za TkH jer je konstruisao prvu teoriju društvenog ugovora po kojoj prirodno, egoistično stanje čoveka prethodi građanskom stanju (civilizacija)/

Jean-Jacques Rousseau (1712-1778)
(enciklopedista, filozof, pisac, kompozitor operske muzike)
/važan je za TkH jer tvorac modernog odnosa filozofije-umetnosti, pisao je međužanrovska dela/

Donatien Alphonse Francois, Marquis de Sade (1740-1814)
(filozof, pisac, opštinski činovnik za vreme Revolucije)
/važan je za TkH jer je u zapadnoj filozofiji postavio pitanje tela, želje i uživanja na najodlučniji i najdrastičniji način i zato što je na vrhuncu Napoleonove moći napisao političku satiru u kojoj su glavni likovi bili Napoleon i Žozefina/

Richard Wagner (1813-1883)
(kompozitor, teoretičar *Gesamtkunstwerka*)
/važan je za TkH jer je postavio neostvarivu zamisao *Gesamtkunstwerka*/

Henry David Thoreau (1817-1862)
(pisac, filozof transcendentalista, ekscentrik)
/važan je za TkH jer je pisao političke knjige, živeo u šumi, gradio kolibe, mesio hleb i ubirao sopstvenu letinu/

Friedrich Nietzsche (1844-1900)
(filozof, pisac, kritičar operske muzike, kompozitor)
/važan je za TkH jer je narušio autonomiju filozofskih »žanrova«, vraćao filozofiju telu, pokazao da nije moguć filozofski sistem i zato što je iskreno plakao na ramenu svoje sestre/

Sigmund Freud (1856-1939)
(lekar, osnivač psihoanalize)
/važan je za TkH jer je Freud izveo za nas *drugu scenu*: scenu nesvesnog; i zato što su on, njegova čerka, žena i njena sestra spavali u istoj sobi/

Erik Satie (1866-1925)
(kompozitor, pijanista)
/važan je za TkH jer je jedan od anticipatora *performance arta*/

Vsevolod Emilijevič Mejerholjd (1874-1940)
(pozorišni reditelj i teoretičar)
/važan je za TkH jer je ubijen zbog pozorišta; i zbog toga što je bio čovek koga nije krasila naročita moralna čistota/

Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944)
(futurista, najplodniji pisac manifesta)
/važan je za TkH jer je pisao manifeste, pozivao na rušenje tradicionalnih vrednosti i institucija kulture, a i zato što su njegovi drugovi i on/

James Joyce (1882-1941)
(pisac romana)
/važan je za TkH jer je narušio granice evropske tradicije romana kao zatvorene forme i zato što je bio ponosan na svoja mala stopala/

Aleksej Kručonih (1886-1968)
(pesnik, lingvista)
/važan je za TkH jer je praktično i teorijski zasnovao kubo-futurističku nerefrenčijalnu, formalističku i materijalističku poeziju/

Marcel Duchamp (1887-1968)
(slikar, umetnik, šahista, trgovac umetničkim delima)
/važan je za TkH jer je promenio status, ulogu i funkcije zapadnog modernog umetnika i modernog umetničkog dela; i zato što se trudio da izbriše tragove muževnog Duchampa, ženstvene Rose SeLavie i zagonentog R. Mutta /

Raymond Chandler (1888-1959)
(pisac detektivskih romana)
(važan za TkH jer je pisao romane koje je voleo da čita Ludwig Wittgenstein)

Martin Heidegger (1889-1976)
(filozof, mislilac fundamentalne ontologije)
/važan je za TkH jer je pokušao da filozofiju kao mišljenje vrati telu »kroz« pevanje i mišljenje/

Ludwig Wittgenstein (1889-1951)
(analitički filozof)
/važan je za TkH jer je pokušao da filozofiju kao jezik vrati telu »kroz« analizu *jezičkih igara* kao *životnih aktivnosti* i zato što je voleo detektivske romane koje su mu studenti nabavljali iz Amerike/

Walter Benjamin (1892-1940)
(teoretičar kulture, filozof, sociolog, pisac)
/važan je za TkH jer je interpretirao modernu kulturu mehaničke reprodukcije i status umetnika kao proizvođača/

Louis-Ferdinand Céline (1894-1961)
(pisac, doktor, kolaboracionista)
/važan je za TkH jer je stvorio sopstveni žargon, uveo performativni vid pisanog jezika, i zato što je mrzeći čitav svet, Sartrea nazvao bednim brabonjkom/

Mihail Bahtin (1895-1975)
(teoretičar književnosti)
/važan je za TkH jer je uveo pojam dijalogizma koji prethodi pojmu intertekstualnosti, ali i zbog razrade zamisli »karnevalizacije«/

Roman Jakobson (1896-1982)
(lingvista, teoretičar ruskog književnog formalizma)
/važan je za TkH jer je anticipirao strukturalizam i učinio ga internacionalnim pokretom, školum, modom/

Antonin Artaud (1896-1948)
(pozorišni i filmski reditelj, glumac, pisac, teoretičar teatra)
/važan je za TkH jer je uzdrmao instituciju teatra i status subjekta teatra i zato što je poslužio Deleuzeu i Guattariju da postave šizoanalizu/

Georges Bataille (1897-1962)
(osnivač časopisa *Documents*, bibliotekar, arhivar, avangardni umetnik, prozni pisac, pesnik, filozof, etnolog)
/važan je za TkH jer je suočio modernog subjekta sa erotikom i nasiljem/

Bertolt Brecht (1898-1956)
(dramski pisac, reditelj i teoretičar pozorišta)
/važan je za TkH jer je teatar postavio kao očigledan društveni simptom i zato što je bio prvi savremeni borac protiv autorskih prava/

Alfred Hitchcock (1899-1980)
(filmski reditelj)
/važan je za TkH jer je filmski prikazao i predočio pogled tela i zato što je rekao da su glumci stoka/

Karel Teige (1900-1951)
(teoretičar i umetnik avangarde)
/važan je za TkH jer je poništavao granice između umetnosti i teorije/

Jacques Lacan (1901-1983)
(psihoanalitičar)
/važan je za TkH jer je nesvesno predočio kao jezik i pokazao da nema metajezika i što je u miraz dobio Courbeovo *Poreklo sveta*/

Theodor Wiesengrubnd Adorno (1903-1969)
(filozof, sociolog, estetičar, autor kritičke teorije, kompozitor)
/važan je za TkH jer je pokazao da filozof mora da »uđe« u samu muziku/

Samuel Beckett (1906-1989)
(dramski pisac, pesnik)
/važan je za TkH jer je jezik emocija, duše i duha doveo do nultog stupnja i zato što je nosio tesne cipele zbog Joyceovog ponosa na svoja mala stopala/

Claude Levi-Strauss (1908-2000)
(etnolog, utežljivač strukturalizma)
/važan je za TkH jer je projektovao strukturalizam i pokazao načine građenja strukturalnih interpretativnih modela/

Jean Genet (1910-1986)
(dramski pisac, beskućnik, homoseksualac)
/važan je za TkH jer nije pristao na njihovu igru i jer je institucionalizovao svoju/

John Langshaw Austin (1911-1960)
(analiticki filozof, jedan od vodećih filozofa "filozofije obicnog jezika")
/važan je TkH jer je u filozofiju uveo performativne iskaze i zato što je imao dobar, engleski
smisao za humor/

Robert Johnson (1911-1938)
(bluz autor i gitarista)
/važan za TkH jer je napisao pesme Crossroads i Me and Devil blues i zato što mu je jedan
strana lica bila zla, a druga dobra/

John Cage (1912-1992)
(kompozitor, pesnik, anarhista, filozof, umetnik, kuvar, poznavalac pečurki, šahista)
/važan je za TkH jer je anticipirao i praktikovao *teorijske performance-e*, mesio hleb, skupljao
pečurke i zato što je kvario roletne u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu/

Albert Camus (1913-1960)
(pisac)
/važan je TkH jer je postavio filozofiju smrti tela i zato što je bio nervozan na alžirskom
suncu/

William Borroughs (1914-1997)
(pisac, narkoman, sakupljač oružja)
/važan za TkH jer je tvorac *cut-upa* i *shutgun art-a* i zato što je bio čovek-institucija, potomak
generalisa Lee-ja/

Roland Barthes (1915-1980)
(teoretičar književnosti, semiolog kulture)
/važan je za TkH jer je rekonstruisao »subjekt teorije« u bruhanju i erotici jezika i zato što je
umeo da uživa/

Morris Weitz (1916-19???)
(filozof, estetičar)
/važan je za TkH jer je razmatrao umetnost kao otvoreni koncept i zato što je uveo otvoreni
koncept umetnosti/

Maya Deren (1917-1961)
(filmska rediteljka)
/važna je za TkH jer je filmom pisala ...*écriture*... snove/

Algirdas Julien Greimas (1917-1992)
(strukturalista, semiotičar, teoretičar književnosti)
/važan je za TkH jer je razradio teoriju aktanta/

Louis Althusser (1918-1990)
(filozof, strukturalista i marksista)
/važan je za TkH jer je centrirao materijalni pojam ideologije: ideoloških aparatusa/

Joseph Beuys (1921-1986)
(skulptor, umetnik, profesor umetnosti, politički aktivista)
/važan je za TkH jer je projektovao »socijalnu skulpturu« i realizovao je teorijske
permananse, uz pomoć zečeva, kojota i studenata i zato što je preživeo avionsku nesreću/

Arthur C. Danto (1924)
(slikar, kritičar, filozof, estetičar)

/važan je za TkH jer je teorijski analizirao koncepte »sveta umetnosti«, ontologiju »interpretacije umetnosti« i fenomenologiju »kraja umetnosti«/

Jean Francois Lyotard (1924-1998)
(filozof, fenomenolog, postmodernista)

/važan je za TkH jer pokazuje da nema dominatnog i legitimnog metajezika u kulturi/

Julian Beck (1925-1985)
(aktivista, reditelj, performer, teoretičar teatra, osnivač The Living Theatre-a)
/važan je za TkH jer je teatar rekonstruisao kao politički i egzistencijaalni poligon eksperimenata/

Gilles Deleuze (1925-1995)
(filozof)
/važan je za TkH jer je postavio teoriju »rizoma« i jer je ukazao na mogućnosti šizoanalize i zato što je proslavio Artaudovu šizofreniju/

Ihab Hassan (1925)
(teoretičar književnosti, teoretičar postmoderne)
/važan je za TkH jer je opisao i interpretirao moderne forme koje nestaju/

Yukio Mishima (1925-1970)
(književnik, dramski pisac, glumac)
/važan je za TkH jer je njegovo samoubistvo bilo pravi teorijski performans, zato što je nosio havajsку košilju, farmerke i zlatni lanac, a zalagao se za povratak japanskim vrednostima/

Pierre Boulez (1925)
(dirigent, kompozitor, teoretičar, direktor IRCAM-a)
/važan je za TkH jer više voli da diriguje tuđa nego svoja dela/

Michel Foucault (1926-1984)
(filozof, strukturalista, poststrukturalista, anti-strukturalista, anti-poststrukturalista)
/važan je za TkH jer je razvijao postupke diskurzivne analize, arheologije diskursa, preispitivanja istorije znanja, istorije ludila, istorije tela, istorije seksualnosti, istorije moći/

Marilyn Monroe (1926-1962)
(filmska glumica, pop ikona)
/važna je za TkH jer je bila jedna od najznačajnijih antikapitalističkih boraca za ljudska prava/

Georg Brecht (1926)
(umetnik fluxusa i happeninga)
/važan je za TkH jer je delovao u međuprostorima različitih umetnosti i zato što je komponovao konceptualnu ili metamuziku/

Morton Feldman (1926-1989)
(američki kompozitor)
/važan je za TkH jer je pomerio nepomeranje u muzici/

Allan Kaprow (1927)
(umetnik neodade i happeninga)
/važan je za TkH jer je »događaj« postavio kao umetničko delo/

Jean Baudrillard (1929)
(teoretičar kulture)

/važan je za TkH jer je razradio pojam kopije, simulakruma i trans-strategija, odnosno, zato što je svoj filozofski rad uključio u sisteme spektakla i medijske komunikacije pozognog kapitalizma, ali i zato što piše male, a skupe knjige/

Felix Guattari (1930-1992)

(psihoanalitičar)

/važan je za TkH jer je postavio teoriju »rizoma« i jer je ukazao na mogućnosti šizoanalize/

Jacques Derrida (1930)

(filozof dekonstrukcije)

/važan je za TkH jer je razvio filozofiju odlaganja, brisanja, odsutnosti, kao i teoriju relativnih odnosa »centra« i »margine«/

Jean-Luc Godard (1930)

(filmski i video reditelj, kritičar, teoretičar filma)

/važan je za TkH jer je filmom postavio teorijska pitanja »o« filmu i »kroz« film/

Richard Rorty (1931)

(filozof)

/važan je za TkH jer je suočio anglo-američku »pragmatičnu« i evropsku »metafizičku« filozofiju/

George Maciunas (1931-1978)

(umetnik, galerista, osnivač Fluxusa)

/važan je za TkH jer je prekoračio granice između stvaranja umetnosti, distribucije umetnosti i teorije umetnosti/

Guy Debord (1932-1994)

(teoretičar kulture, aktivista, vodeći autor situacionizma)

/važan je za TkH jer je zasnovao teorijsku i praktičnu kritiku društva spektakla/

Glenn Gould (1932-1982)

(pijanista)

/važan je za TkH jer je pijanizam praktično i teorijski transformisao u umetnost medijskog izvođaštva, i zato što je promenio držanje pijaniste za klavirom, a na kraju je njegov svet bila hotelska soba/

Luce Irigaray (1932)

(psihoanalitičarka, teoretičarka feminizma)

/važna je za TkH jer je uspostavila metaforični i meki ne-metajezik teorije/

Jerzy Grotowski (1933-1999)

(teatarski reditelj, teoretičar teatra)

/važan je za TkH jer je tradiciju zapadnog teatra kao stvaranja scenskih dela preobrazio u eksperimentalnu praksu i životnu aktivnost laboratorije i komune i zato što je bičevao glumce/

Yvonne Rainer (1934)

(plesačica, koreografkinja, filmska rediteljka, teoretičarka minimalnog plesa)

/važna je za TkH jer je napravila iskorak iz umetnosti plesa kroz uemtnost filma u umetnost kao kulturu/

Frederic Jameson (1934)

(teoretičar kulture, književnosti, filma, postmodernizma)

/važan je za TkH jer je ukazao na geoestetske probleme savremene kulture i umetnosti, ali i zato što je zadržao ontološku obavezu kritičke teorije/

Richard Schechner (1934)
(teatarski reditelj, teoretičar teatra i *performancea*)
/važan je za TkH jer je razvio teoriju eksperimentalnog teatra i performance arta/

Philippe Sollers (1936)
(pisac romana, teoretičar književnosti i osnivač časopisa *Tel Quel*)
/važan je za TkH jer je književnu praksu i teoriju umetnosti redefinisao kao materijalističku praksu pisanja – važan je njegov slogan »mi smo bili teoretičari i teroristi« i zato što je još uvek muž Julije Kristeve/

Gianni Vattimo (1936)
(filozof, teoretičar postmoderne)
/važan je za TkH jer je razradio pojam »mekog pisma« naspram modernističkog *tvrđog*, dominantnog, hegemonog i meta pisma/

Philip Glass (1937)
(kompozitor, operski stvaralac)
/važan je za TkH jer je postavio multikulturalni i transgeografski koncept opere i zato što mu je pitanje *Šta je opera?* važnije od opere same/

Louis Andriessen (1939)
(kompozitor)
/važan je za TkH jer za svoju muziku tvrdi da je muzika o muzici i zato što je u operi *Rosa* uveo indeksnog pevača koji je ujedno i pevač indeksa/

Julija Kristeva (1941)
(teoretičarka književnosti, semiološkinja, feministkinja, psihanalitičarka, teoretičarka i istoričarka kulture, aktivistkinja)
/važna je za TkH jer je uvele pojam intertekstualnosti, teorijski razvila zamisao »sekundarnih označavajućih praksi« i razradila polje »zazornosti«/

Robert Wilson (1941)
(teatarski reditelj, arhitekta, performer)
/važan je za TkH jer je teatar redefinisao i rekonstruisao »kroz« arhitekturu, ali i zato što praktikuje teorijski-autopetički-i-autobiografski performance-predavanje/

Meredith Monk (1942)
(kompozitorka, pevačica)
/važna je za TkH jer je njen glas performativ/

Lou Reed (1942)
(muzičar)
/važan je za TkH jer je u periodu od 1971-1980 na sebi sprovodio rock mitomaniju/

Joseph Kosuth (1945)
(konceptualni umetnik)
/važan je za TkH jer je umetnost oslobođio sintetičkih sudova i zato što je umetnost identifikovao kao funkciju konteksta/

Peter Sloterdijk (1947)
(filozof postmoderne)
/važan je za TkH jer je pisao o filozofiji na pozornici i zato što je sebe-kao-filozofa izveo na scenu spektakla/

Laurie Anderson (1947)
(umetnica, rok pevačica, prikeživačica spektakla)
/važna je za TkH jer je praksi likovnog umetnika preobrazila u delovanje rok-zvezde
spektakla i ulogu zvezde spektakla preobrazila u kritični rad umetnika sa institucijama visoke
i popularne kulture i zato što je zagrizla neonsku cev/

Boris Groys (1947)
(teoretičar kulture postsocijalizma)
/važan je za TkH jer je kritičku teoriju o postsocijalizmu i poznom kapitalizmu postavio kao
teorijski performance/

Adrian Piper (1948)
(konceptualna umetnica)
/važna je za TkH jer je pitanja roda, rase i klase postavila za temeljna pitanja umetnosti/

Derek Jerman (1948-1993)
(slikar, filmski reditelj)
/važan je za TkH jer je pitanje identiteta postavio u središte filmskog eksperimenta/

Slavoj Žižek (1949)
(filozof, sociolog, teoretičar psihanalize, teoretičar kulture)
/važan je za TkH jer je teorijsku lakanovsku psihanalizu redefinisao kao kritičku teoriju
savremenih kultura i njihovih ideologija i zato što je najuticajniji srpski filozof/

Craig Owens (1950-1990)
(teoretičar postmoderne, teoretičar feminizma, teoretičar homoseksualizma, teoretičar društva
sa AIDS-om)
/važan je za TkH jer je razvio postmodernu teoriju »alegorije« i jer je raspravljao pitanja roda
i zato što je isprovocirao pitanje lepote teoretičara/

Kathy Acker (1952-1997)
(prozna spisateljica, teoretičarka postmoderne)
/važna je za TkH jer je u proznom pisanju tematizovala telo i praktikovala teorijski
orientisane prakse pisanja koje se mogu opisati, grubo, kao dekonstrukcija naracije, odnosno,
jer je teatralizovala subjekt-telo pisca, i zato što je pisala uz pomoć vibradora/

Lars von Trier (1956)
(filmski reditelj i pisac)
/važan je za TkH jer je stvorio DOGMU u koju svi veruju osim njega/

Madonna (1958)
(pop pevačica)
/važna je za TkH jer je ostvarila zamisao *gesamtkunstwerka*, zbog čega se Wagner prevrće u
grobu/

Jan Fabre (1958)
(teatarski reditelj, ambijentalni umetnik, performer)
/važan je za TkH jer je učinio relativnim granice teatarskog izvođenja i performance arta/

Dragan Živadinov (1959)
(pozorišni reditelj, pripadnik pokreta NSK)
/važan je za TkH jer je teatar postavio kao simptom totalitarnog društva/

Bjork (1965)
(pevačica, kompozitorica, glumica)

/važna je za TkH jer je napisala i izvela muziku za film koji se bavi pitanjima mjuzikla/

Bek Hansen (1970)

(muzičar)

/važan je TkH jer je savremeni čovek koji smatra da je sasvim obično odrastati uz dela Boysa, Warhola i Fluxusa, a neobično upravo suprotno/

PRILOG: autori sa nama nepoznatom godinom rođenja

Judith Butler (19???)

(feministička teoretičarka roda i seksualnosti)

/važna za TkH jer je izvela teoriju roda i seksualnosti kao performativ/

Shoshana Felman (19???)

(teoretičarka književnosti, psihanalize i feminizma)

/važna je za TkH jer je analitičku i lingvističku teoriju performativa filozofa Johna Langshawa Austina primenila na teorijsku psihanalizu Jacquesa Lacana i time omogućila uvođenje teorije performativa u interpretacije umetnostii zato što je razvila teoriju zavođenja/

Donna Haraway (19???)

(istoričarka nauke, teoretičarka feminizma, biopolitike i cyber-kulture)

/važna je za TKH jer je teorijski interpretirala političke granice i produžetke ljudskog tela/

Jill Sigman (19???)

(balerina, koreografkinja, filozof, teoretičar plesa, feministkinja)

/važna je za TkH jer je provocirala teorijske moći plesa i performancea/
