

## **SADRŽAJ:**

### **blok TEORIJA (KOJA) HODA PREKO AJNŠTANA NA PLAŽI**

- Bojana Cvejić:  
*Uvod*.....3 +
- Jelena Novak:  
*(De)/(Re) konstrukcija opere – Ajnštajn na plaži: uporednost tekstova*.....5 +
- Ana Vujanović:  
*Još-hodanje preko Ajnštajna na plaži... Beograd, 2001*.....21 +
- Bojana Cvejić:  
*Ajnštajn na plaži pored opere, posle opere, kao opera, kao mašina, kao želeća mašina*.....35 +
- Bojan Đorđev:  
*The Life and Times of Robert Wilson*.....48 +
- Jelena Novak:  
*Ajnštajn na plaži – Arhitektura. Egzotika! Erotika?*.....(vid. str. 5) +
- Miško Šuvaković:  
*Razarati ili čitati teatar*.....58 +
- Siniša Ilić:  
*Ajnštajn na farmi – postteoretski strip*
- *Literatura korišćena u hodu (usput)*

### **ČITANJE ČITANJA AJNŠTAJNA NA PLAŽI**

- Ksenija Stevanović: *Uvod*
- Creig Owens: *Prevlast metafore*
- Gi Scarpetta: *Američko telo – crtice o novom eksperimentalnom teatru*

### **GOSTI NA PLAŽI**

- Jovan Ćirilov: *Robert Wilson ili problemi sa definicijom*
- Lisa Bielawa: *Obratiti pažnju na Ajnštajna na plaži*
- Miloš Raičković: *Opis Ajnštajna na plaži i njegovih muzičkih tema*
- TkH: *DreamOpera* (NEW IDEA CAMPUS, PIRAN 2001)  
TkH: *Dreaming About DreamOpera*  
TkH: *DreamOpera: Libretto*  
Jelena Novak: *Operating about Opera*  
*Film stills*

### **blok TkH: DOKUMENTACIJA 2000-2001.**

- Teorijske radionice / *TkH*, časopis br. 1 / Teorija koja Hoda, teorijski performans / Hiperrealna alegorija, postteorijska izložba / TkH: *INVERZIJA*, teorijski performans

### **blok KRITIKA KOJA HODA, TRČI, PLEŠE I GRIZE**

- Ana Vujanović i Miško Šuvaković: *FRAKCIJA – izvođačke umetnosti u/i doba kulture*
- Miško Šuvaković: *Teatar i teorija... teatra kroz teoriju / o knjigama i izdanju časopisa MASKA*
- Ksenija Stevanović: *Tortoise ili zašto svaka metropola treba da ima koncertnu dvoranu*
- Ivana Janković: *Uz usrdno izvinjenje što narušavam elitističku koncepciju časopisa TkH...*
- Jelena Janković: *Ritam nereda*
- Ana Miljanić: *Zmijin svlak*
- Jelena Novak: *Ne zna koja...*
- Bojana Cvejić: *Evropske predstave*
- Siniša Ilić: *Zabrana govora*

### **blok NAJAVE U HODU**

**blok**

**TEORIJA (KOJA) HODA PREKO AJNŠTANA NA PLAŽI**

**UVOD**

Bojana Cvejić

Kako iskoračiti iz autokonstruktivnog/ dekonstruktivnog narativno-teorijskog govora u polje interpretacije i teorijskog tekstualnog rada na ‘materijalnom telu’ teatra?

*U početku beše Einstein na plaži.*

Zašto je u drugom broju časopisa TkH izabrala da hoda po/preko/posle/oko *Einsteina na plaži*, teatarskog dela/opere Roberta Wilsona i Philipa Glassa iz 1976. godine?

Na ovo pitanje TkH odgovara raznoglasno. Ipak pristupi različitih tekstova/autora polaze od ‘metafore’ otvorenog dela. *Ajnštajn na plaži* se, dakako, ne sagledava teorijski kao *opera aperta* (Eco) koje trazi formalno dovršenje i izvođenje u delanju aktera ili recipijenata. Za TkH je značajna situacija prevođenja neoavangardne eksperimentalne performativnosti u ‘savršeni’ spektakl koji deluje iz centra institucija teatra, opere, (post)moderne muzike, likovnih umetnosti, plesa. Pored ‘dela’ otvorenog samo na semantičkom planu recepcije (značenjska arbitrarnost “meaningful”), TkH privlači *Einstein na plaži* – kako se razara i konstruiše u otvorenom polju teorijskih diskursa. Kao da *Einstein na plaži* to hoće: da se tekstovi kreću od interpretacije izabranog pojedinačnog dela za interese teatarskih, operskih, muzičkih, arhitektonskih, likovnih aspekata i iz različitih teorijskih prilaza, ka problematizaciji interpretativne meta-jezičnosti pisanja (*écriture*) o umetnosti.

Između interpretativnog predmeta i paradigme za teorijsku metajezičku raspravu, *Ajnštajn na plaži* zadržava mesto snažno motivisanog izbora *dela*. Wilson nije prihvatio *evropsko* uverenje po kojem svaki stvaralački čin ima karakter interpretativnog upisa. TkH se pita o granicama i (ne)mogućnostima interpretacije ‘dela’ i konteksta njegovog nastajanja:

*Einsteina na plaži posmatram aistorijski, a to znači – ne u njegovom ‘originalnom’ kontekstu pojavljivanja, nego u kontekstu savremenog pozorišta u kontekstu savremenog društva. To znači da je meni-sada-ovde-značajno da pišem o Einsteinu na plaži da bih pokazala kako on delovanjem u pozorištu izaziva/provocira/radi sa pozorištem-institucijom i time pokazuje mehanizme delovanja umetnosti-institucije-društvenog simptoma. Sad-i-ovde. ...Zaista, mene ne zanima ‘pravi’ (prvobitni, izvorni, Wilsonov i Glassov) Einstein na plaži, ali me uzbuđuje Einstein na plaži sad-i-ovde. Mene jedino i zanima sad-i-ovde! ... sad-i-ovde scena, sad-i-ovde teatrološki diskurs...*

*Mene zanima kako se piše tekst o pisanju teksta o jednom određenom (izabranom) teatarskom delu u odnosu na njegovu istorijsku lokaciju i u odnosu na identifikacije ‘stajališta’ interpretatora... zapravo, pratim kretanje od istorijske lokacije (Jakobson: umetničke činjenice) do mog interpretativnog konstruisanja ‘glasa’ (nedoslovni Danto: interpretacije su ontološke odrednice umetničkog dela) o Einsteinu na plaži danas i ovde...*

*Za mene je umetnost, pa i teatar, neodvojiva od rada teorije. Odnosno, u otvorenom smislu teatar je neodvojiv od produktivnog (marksistički rečeno: proizvodnog) rada diskursa i diskurzivnih obavljanja, preplitanja i dodirivanja 'tela umetnosti'. Zato pribegavam jednoj 'nečistoj' ili 'nekonzistentnoj' kombinatorici. Rec je o kombinatorici formalizma (tretirati jedno izabrano delo koje je teatarsko delo/opersko delo) i antiformalizma (delo se transfigurise u premeštanjima dela kroz značenjske strategije interpretiranja i odnošenja interpretacija u složenim svetovima tekstova umetnosti i kulture)...*

Predstava *Einstein on the Beach* je izvedena 1976. godine na BITEF-u. TkH 'zna' za ovu istorijsku činjenicu, ali ne može da se seti tog *fikcionalnog događaja*, koji se u Beogradu, u Srbiji, *nije dogodio*. Tražeći *Einsteina na plaži* u teatru sada-i-ovde, u Beogradu, 2001. godine, TkH se spotiče o brisani trag lokalne istorije i teatarske prakse. Posvuda dokumenta (intervjui, snimci, napisi) i nostalgijna svedočenja koja samo podupiru *papirnatu realnost* prisustva *Einsteina na plaži* u ovoj pozorišnoj kulturi.

Ne, TkH ne podseća na nekakav 'istorijski jubilej', već se 'hiperrealistički' (na osnovu 'živih' posrednih uvida i istovremenog odsustva 'fenomena') pita da li se i kako može govoriti i pisati o pozorištu sada-i-ovde ako ono već četvrt veka ignoriše 'veliki' ('gospodarski', ali anti-tradicionalni, onaj koji se pita, problematizuje, konceptualizuje teatar, ali koji je već kao takav etabliran) diskurs zapadnog teatra. Pitanje se može postaviti drugačije: da li je teorijsko pismo o teatru ovde 'belo' (neispisano, prazno, otvoreno), jer je 'ćutalo' o *Einsteinu na plaži*?

Raskorak između 'ovde' i 'tamo' je uvek imao politički smisao: 'onda', kada se na postavangardni zaokret ka formalnoj estetizaciji beogradsko pozorište politizovalo, i 'sada', kada uprkos postmodernim strategijama prikazivanja i izražavanja u umetnosti-kao-kulturi, domaća scena se i dalje na deklarativan i tradicionalan način bavi politikom. TkH istražuje i predočava političku neutralnost *Einsteina na plaži* kao simptom apolitične političnosti u društvu spektakla i pita se: da li su i teorijske odluke na sličan način apolitično politične?

Prema vladajućim paradigmama: 'centra' političkog pozorišta i 'margine' New-Age ('energijskog', barbijanskog) eksperimenta, kao i antropološkog i humanističkog diskursa koji 'miri' i neutrališe sve razlike za građansku sredinu – šta znači pisati o formalnim, analitičkim, performativnim, bihejvioralno-pragmatičkim, konstruktivističkim i dr. postupcima/strategijama 'u' *Einsteinu na plaži* (u okviru institucija teatra, opere, savremene muzike itd)? Naša geo-političko-kulturološka pozicija je uklještena u trouglu Amerika-Evropa-Beograd. *Einstein na plaži* nas suočava sa uzbudljivim mestom susreta američke pragmatičke, bihejvioralne i neekspresivne performativnosti i evropske humanističke psihološko-ekspresivne tradicije. Između (američke) moći direktnog iskustva i (evropskog) oslonca/otklona od moći razuma odvijaju se daleka, 'ublažena' i nejasna kretanja izvođačkih umetnosti na beogradskoj sceni (kao i svih govora o njoj). TkH hoće da provocira konceptualne nejasnoće žargona koje jednako dele pozorišni establišment i alternativa ovde i koji ih poravnava u uskoj neizbrazdanoj teritoriji (ne)mogućnosti: 'čovek' i 'energija'. Teorija koja Hoda po/preko/u/na/pre-i-posle teatra izaziva govor podrazumevanja 'esencija' u pozorišnoj kulturi ovde i ističe razliku u odnosu na saučesničke diskurse izvođača, publike, interpretatora, teatrologa, intelektualaca. Ona ne postupa samo po razlici, već ističe princip 'razlike', stav po kojem se teatar sagledava kao diskurzivna praksa u kojoj kolaju različiti jezici, koncepti umetnosti, teorijski modeli, tekstualne strategije, institucionalni mehanizmi i društveni konteksti, kao i neizvesni odnosi teorije, umetnosti, kulture. I na kraju (i u početku: bez kraja i početka) naše preispitivanje pisanja o teatru između ovih tekstova sada-i-ovde.

(DE)/(RE) KONSTRUKCIJA OPERE – *AJNŠTAJN NA PLAŽI*:  
UPOREDNOST TEKSTOVA +  
*AJNŠTAJN NA PLAŽI* – ARHITEKTURA. EGZOTIKA! EROTIKA? =

**MATRIX U OPERI<sup>1</sup>**

Jelena Novak

**PONAVLJANJE<sup>2</sup> – EROTIKA GEOMETRIJE**

Trčim. Ulazim u pozorišnu salu. Polumrak. Pomalo zagušljivo. Mešaju se razni mirisi: cigarete, parfemi, znoj. Kasnim, već je počelo. Dve žene sede za stolovima na desnoj strani scene. Nose sive pantalone sa tregerima i bele košulje. Isprekidano broje do osam i izgovaraju tekstove na engleskom jeziku. Za to vreme njihovi prsti izvode spori “ples” na stolovima za kojima sede, kao da kucaju po zamišljenim pisaćim mašinama. Pokušavam da uhvatim nit “priče” sadržane u izgovorenim tekstovima. Shvatam da priče nema. Tu su samo zavodljivi “hladni” glasovi i reči koje ispunjavaju prostor. I svetlost... Članovi hora polako se gomilaju na sceni. Sve ih je više. I oni ritmično izgovaraju imena brojeva.:

1 2 3 4  
1 2 3 4 5 6  
1 2 3 4 5 6 7 8<sup>3</sup>

(Već dugo traje. Razmišljam: brojanje kao merenje nekog imaginarnog prostora, brojanje koje ispunjava prostor, brojanje kojim se u isto vreme i meri vreme, brojanje koje traje u vremenu... Prija mi ritmično izgovaranje brojeva. Tegljenje vremena... Samo da se sad ne završi... Počinjem da uživam...)

1 2 3 4  
1 2 3 4 5 6  
1 2 3 4 5 6 7 8  
1 2 3 4  
1 2 3 4 5 6

*...prisila ponavljanja... nesavladiv proces nesvesnog porekla kojim subjekt sam sebe dovodi u mučne situacije, ponavlja stare doživljaje ne sećajući se prvobitnog predloška, ali sa vrlo živim utiskom da je posredi nešto što potpuno proizilazi iz aktuelnosti...<sup>4</sup>*

2 3 4 5 6 7 8  
1 2 3 4  
1 2 3 4 5 6  
2 3 4 5 6 7 8  
1 2 3 4<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Tekstovi su prerađeni 2005. i pod zajedničkim naslovom *Matrix u operi* objavljeni u preglednom izdanju časopisa *TkH* na engleskom jeziku: br. 10. Ovde donosimo srpsku verziju novog teksta.

<sup>2</sup> Napomena: poželjno je da pri čitanju ovog teksta, radi boljeg razumevanja, čitalac zaista pažljivo, bez preskakanja, “iščita” delove teksta koji se ponavljaju.

<sup>3</sup> Navedeni sled brojeva koji se ‘proteže’ tokom ovog potpoglavlja teksta je citat pevanog teksta prvog zglobnog komada *Ajnštajna na plaži*. Ovaj citat je interpoliran citatima iz rečnika psihoanalize čiji su autori J. Laplanche i J.B. Pontalis – *Rječnik psihoanalize*, Zagreb, Naprijed, 1992 – citatima koji se odnose na razjašnjavanje potrebe za ponavljanjem.

<sup>4</sup> J. Laplanche i J.B. Pontalis, *Rječnik psihoanalize*, Zagreb, Naprijed, 1992.

<sup>5</sup> Horu se u brojanju pridružuje i ozvučeni ženski glas.

*...tendencija obnavljanja je pak funkcija koja raznim sredstvima nastoji ponovo da uspostavi stanje pre traumatizma, ona pojave ponavljanja iskorišćava za dobrobit Ja...<sup>6</sup>*

2 3 4 5 6  
1 2 3 4 5 6 7 8  
1 2 3 4  
2 3 4 5 6  
1 2 3 4 5 6 7 8

*...kliničko iskustvo naime pokazuje da se opsesivno ne zadovoljava radom povlačenja zaposjednog ili protiv-zaposedanja. Ono cilja na nemoguće, na poništavanje prošlog događaja...<sup>7</sup>*

2 3 4<sup>8</sup>  
1 2 3 4 5 6  
1 2 3 4 5 6 7 8  
2 3 4  
1 2 3 4 5 6  
1 2 3 4 5 6 7 8  
2 3 4  
1 2 3 4 5 6  
2 3 4 5 6 7 8

*...potisnuto se nastoji vratiti u sadašnjost posredstvom, snova, simptoma, odjelovljenja: to, međutim što se nije razumelo, iznova se vraća; poput neiskupljenog duha, ono ne miruje sve dok ne nađe rešenje...<sup>9</sup>*

2<sup>10</sup> 3 4  
1 2 3 4 5 6  
2 3 4 5 6 7 8

*...da li su posredi pokušaji da Ja ovlada prevelikim napetostima tako da ih razlomi na delove i zatim abreaguje deo po deo?<sup>11</sup>*

1 2 3 4<sup>12</sup>  
1 2 3 4 5 6  
2 3 4 5 6 7 8  
1 2 3 4  
1 2 3 4 5 6  
2 3 4 5 6 7 8  
1 2 3 4  
2 3 4 5 6  
2 3 4 5 6 7 8  
1 2 3 4  
2 3 4 5 6  
2 3 4 5 6 7 8  
2 3 4

*...primer: subjekt zamera sebi što je protraćio novac na kupovinu novina i želi da poništi taj trošak nameravajući da vrati novine i zatraži svoj novac nazad. Budući da se ne usuđuje da to učini, pomišlja da će mu olakšanje doneti kupovina još jednih novina.*

<sup>6</sup> J. Laplanche i J.B. Pontalis, *Rječnik psihoanalize*, Zagreb, Naprijed, 1992.

<sup>7</sup> Ibid, str.324,5.

<sup>8</sup> Ženski glas otpočinje sa izgovaranjem nenarativnog teksta koji u sebi ne sadrži nazive brojeva.

<sup>9</sup> J. Laplanche i J.B. Pontalis, op.cit, str.371.

<sup>10</sup> Začujemo i drugi ženski ozvučeni glas koji broji.

<sup>11</sup> J. Laplanche i J.B. Pontalis, op.cit, str.372.

<sup>12</sup> Hor počinje sa izgovaranjem naziva tonova, solmizacijom.

*Međutim, kiosk je zatvoren i subjekt baca na tlo novčić iste vrednosti kolika je bila i cena novina...*<sup>13</sup>

2 3 4 5 6  
2 3 4 5 6 7 8  
2 3 4  
2 3 4 5 6  
2 3 4 5 6 7 8  
1 2 3 4  
2 3 4 5 6  
2 3 4 5 6 7 8  
1 2 3 4  
2 3 4 5 6  
1 2 3 4 5 6 7 8  
2 3 4  
1 2 3 4 5 6  
2 3 4 5 6 7 8  
2 3 4  
1 2 3 4 5 6  
2 3 4 5 6 7 8  
2 3 4  
1 2 3 4 5 6  
2 3 4 5 6 7 8

*...da li prisila ponavljanja zaista dovodi u pitanje, kako se pita i Frojd, prevlast načela zadovoljstva?*<sup>14</sup>

Prekinuli su sa brojanjem!!! Neugodno, a taman sam se zamotala u ritmičnu ritualnost, hipnotičko ponavljanje. Nastupila je kratka pauza. Veoma kratak rez koji traje možda samo jednu sekundu. Međutim, ta kratka tišina deluje veoma oštro, razgoličeno. Kao kada neko neočekivano upali svetlo, ili kada Vam ubace kocku leda ispod majice na leđa. Pojavljuje se novi hipnotički motiv. Motiv voza.

“Težak”, “svečan” i “mehaničan” As dur ispunjava prostor. Saksofoni:

Mi Fa La  
Mi Fa La  
Mi Fa La  
Mi Fa La  
Mi Fa La  
Mi Fa La  
Mi Fa La  
Mi Fa La  
Mi Fa La

Zatim se, “preko” saksofona začuju i glasovi podeljeni u dve grupe. U istom ritmu izgovaraju u isto vreme imena različitih tonova koje pevaju. Oni takođe broje, ali zapravo broje tonove. I ponavljaju, ponavljaju...:

La (Mi) Si (Fa) Do (La) Si (Fa)  
La (Mi) Si (Fa) Do (La) Si (Fa)  
La (Mi) Si (Fa) Do (La) Si (Fa)  
La (Mi) Si (Fa) Do (La) Si (Fa)  
La (Mi) Si (Fa) Do (La) Si (Fa)  
La (Mi) Si (Fa) Do (La) Si (Fa)  
La (Mi) Si (Fa) Do (La) Si (Fa)  
La (Mi) Si (Fa) Do (La) Si (Fa)

<sup>13</sup> J. Laplanche i J.B. Pontalis, *op.cit.*

<sup>14</sup> *Ibid.*, str.372.

La (Mi) Si (Fa) Do (La) Si (Fa)  
La (Mi) Si (Fa) Do (La) Si (Fa)  
La (Mi) Si (Fa) Do (La) Si (Fa)  
La (Mi) Si (Fa) Do (La) Si (Fa)  
La Fa La Si Do Si  
La Fa La Si Do Si  
La Fa La Si Do Si  
La Fa La Si Do Si  
La Fa La Si Do Si  
La Fa La Si Do Si  
La Fa La Si Do Si  
La Fa La Si Do Si  
La Fa La Si Do Si  
La Fa La Si Do Si  
La Fa La Si Do Si La Fa itd.

Ponavljanje, ponavljanje, ponavljanje...

Repetitivnost u “procesu”<sup>15</sup> onemogućava slušaocu bilo kakvu mentalnu refleksivnu aktivnost koja je usmerena na poimanje celine kompozicije. Da bi se to postiglo “proces” funkcioniše kao organizator perceptivne nepažnje i dekoncentracije. Slušalac je vođen zvukom, ali nikada do određene tačke. Pošto svaka tačka u “procesu” reprodukuje prethodnu, potreba za zadržavanjem, pamćenjem i predviđanjem je iščezla. Paradoksalna je upravo ta kombinacija striktnosti i nepredvidivosti koju ova muzika nosi. Koliko god određeno deluje sukcesija zvukova, nju ni u jednom momentu nije moguće predvideti, što dovodi do neprestanog oscilovanja slušaoočeve pažnje.<sup>16</sup>

“Razlika” u minimalističkoj muzici je razlika po odlaganju. Tako nastaje lanac istovetnosti koje ne proizvode identitet. Ograničavanje mogućnosti koje postoji i u serijalizmu i u minimalizmu odraz je “izraza izvitoperenog racionalizma koji teži tehnološkoj kontroli prirode i tehnokratskoj kontroli društva u kojoj je čovek predmet misli i akcija, a ne njihov subjekt”.<sup>17</sup> Koherentnost svojstvena minimalističkoj muzici služi nametanju prividno strogog poretka svetu kome beznadno nedostaje bilo kakva strogost. Pomenuti proces neprestanog ograničavanja iskustva na sadašnje, doslovno vreme minimalističkoj muzici oduzima funkciju prikazivanja i nastoji da izbegne suočavanje sa spoljašnjom stvarnošću. “Minimalizam predstavlja snažnu reafirmaciju autonomne, artefaktne funkcije umetnosti kao negacije (spoljne, druge), a ne njene stvarnosti”.<sup>18</sup> Minimalizam fokusira jednu datost koja beskrajno upućuje na sebe kao jedinu i jedino relevantnu karakteristiku sveta, kao jedinu crtu koja je dovoljno značajna da dozvoli izostavljanje svega ostalog.

Repetitivno – aditivni proces koji je dosledno sproveden u delu *Ajnštajn na plaži* moguće je tumačiti i sa stanovišta proizvodnje značenja i smisla u sistemima kapitalistički organizovanog društva. Naime, ova muzika pokazuje odlike kapitalističke ekonomije označavanja i moći, ekonomije čije odlike navodi Slavoj Žižek: “Elementarnu odliku kapitalizma čini njegova inherentna strukturna neuravnoteženost, njegov skriveni antagonistički karakter: stalna kriza, stalne temeljne promene uslova života u njemu. Kapitalizam nema “normalno” uravnoteženo stanje: njegovo normalno stanje jeste stalno

<sup>15</sup> Procesom se u minimalističkom muzičkom delu podrazumeva kompozicioni postupak zasnovan na principima repetitivnog izlaganja materijala.

<sup>16</sup> Prema: Herman Sabe, „Minimalizam – verzije jednog viđenja sveta“, *Treći program*, Beograd, 1984, 60, str. 309.

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> Ditel Šnebel, “Procesualno komponovanje”, *Treći program*, Beograd, I, 1984, 60, str. 319.



proizvođenje preterivanja – jedini način da kapitalizam opstane jeste da se širi (...) proizvođači za ljudske potrebe više nego bilo koji drugi društveno-ekonomski poredak, kapitalizam proizvodi takođe još više potreba koje treba zadovoljiti (...) ovaj začarani krug želje, čije vidljivo zadovoljenje samo proširuje nezadovoljstvo, jeste ono što definiše histeriju (poslednje prema Lakanu).<sup>19</sup> Poput kapitalističkih odnosa u kojima nastaje, Glassova muzika se karakteriše formalnom neuravnoteženošću<sup>20</sup>, a i konstantnom potrebom za proizvodnjom preterivanja. To preterivanje se ogleda u sopstvenom multiplikovanju, kako u okviru istog dela, tako i u okviru čitavog opusa.

Pravim se da verujem Frojdu i psihoanalizi i razmišljam zašto osećam odbojnost prema operi devetnaestog veka. Fetišizacija romantičarskog glasa prevazilazi granice strpljivosti mog tela. Trauma: užasavam se od impostiranog glasa, od njegove ukočenosti, veštačkosti, njegove neuspešnosti da bude mašina, njegovog beznadežnog upornog pokušavanja da sakrije telo kojim je uslovljeno. Opera devetnaestog veka za mene je trauma, oduvek. Gotovo trauma iz detinjstva. Možda zbog toga stalno ponavljam slušanje *Ajnštajna na plaži? (...to, međutim što se nije razumelo, iznova se vraća; poput neiskupljenog duha, ono ne miruje sve dok ne nađe rešenje...<sup>21</sup>)* Želim da zaboravim susrete sa romantičarskim operama? Ajnštajn je prva opera koja je zadovoljila moj ukus. I možda se baš zbog frustriranosti romantičarski-ekspresivno-nacionalno nastrojenom beogradskom koncertnom scenom javila moja fascinacija “ne-retoričnom”, “suvom”, “mehaničnom”, “objektivnom”, “geometrijskom”, gotovo ‘arhitektonskom’ Glassovom muzikom.

No, i dalje se pitam, praveći se da verujem Frojdu, šta bi bio trenutak ‘traume’ za Wilsona i Glassa. Oni su “ustoličili” ideologiju ponavljanja. Glassova muzika jeste veliki udarac muzici devetnaestog veka, toj vladarki koncertnih dvorana, ali i elitizmu modernizma XX veka. Suprotstavila im se, ponovo, i ponovo. Ona je izrasla iz dvadesetovekovne avangarde – kao daleki odjek sa jedne strane, Webernovog punktualizma, a sa druge strane Cageovog eksperimentalizma. Međutim, otisnula se od muzičke moderne i upravo stupanjem na tle opere je uplivala u vode postmoderne. U postmodernoj Glass pokazuje sve svoje muzičke “frustracije” smeštajući ih zajedno jednu do druge u tkivo svoje repetitivne muzičke mašine. Njegova muzika je muzika *kroz koju se čuje i ponavlja druga muzika*. Kroz repetitivne obrasce i paralelne kvinte, kvarte i oktave koji preovlađuju u zvučnom svetu *Ajnštajna na plaži* slušamo i “odzvuk” gregorijanskog pevanja, opet i opet... Upitan da li u svojim muzičkim delima reciklira druge muzike, Glass je rekao: *Sa moje tačke gledišta sve stvari su dostupne, svaki stil. Ukoliko sam u mogućnosti da to u mojoj muzici postane funkcionalno i da dobije nekakav smisao, onda ga koristim. U tom slučaju za mene ne postoje barijere vezane za istoriju ili mesto. Dela nastaju kao istorijski trenuci, ali nakon toga ona egzistiraju kao vrste*

<sup>19</sup> Slavoj Žižek, *Metastaze uživanja*, Beograd, Biblioteka XX vek, 1996, str.24-25.

<sup>20</sup> Uzmimo za primer formalni obrazac muzičkog toka *Voza*, I scene I čina *Ajnštajna na plaži*, obrazac koji je moguće šematski prikazati na sledeći način: a b a1 b1 c a2 b2 c1. Svaki od odseka zasnovan je isključivo na jednom tematskom materijalu, a istoimeni odseci (npr. a, a1 i a2) su zasnovani na istom motivu koji se, međutim, na različite načine razrađuje u svakome od njih.. Ovakav asimetrični redosled različitih odseka netipičan je za tradicionalno oblikovane muzičke forme. S obzirom na to da postignuta asimetričnost formalnog oblikovanja leži u kompozitorovoj intenciji konstituisanja prevashodno repetitivno-aditivnog procesa koji je u funkciji nove percepcije muzičkog dela, zaključujemo da je formalno oblikovanje kompozicije stavljeno u funkciju samog zvučnog ‘procesa’.

<sup>21</sup> J. Laplanche i J.B. Pontalis, *Rječnik psihoanalize*, Zagreb, Naprijed, 1992, str. 371.

*tehnika*.<sup>22</sup> Glass proizvodi muziku koja se “troši”, ali i on u toj muzici “troši” druge muzike. A, ‘tehnika’ je mnogo, dostupne su i čekaju da budu reciklirane, opet i nanovo... Jer reciklažom danas stiču novu vrednost, novi kvalitet, ponovo postaju aktuelne. Ponavljaju svoje trajanje...

## ARHITEKTONSKO ‘TELO’ I ‘TELO’ MUZIKE

Da li... Da li mogu da... Da li mogu da pišem... Da li mogu da pišem o... Da li mogu da pišem o operi... Da li mogu da pišem o operi jezikom... Da li mogu da pišem o operi jezikom arhitekture?

Muči me ovaj tekst. Povremeno se setim Getea i Xenakisa. Gete je govorio da je arhitektura okamenjena muzika. Xenakis je bio i arhitekta i kompozitor i ispitivao je relacije između muzike, matematike i arhitekture. Njegov projekt je bila “stohastička muzika” zasnovana na matematičkim zakonitostima kakve su teorija verovatnoće i simbolička logika, a sa ciljem uspostavljanja *stochosa*, stanja harmonije koje bi trebalo da bude dosegnuto. Ali, kakve sve to veze ima sa Robertom Wilsonom i njegovom režijom *Ajnštajna na plaži*? Kakve sve to veze ima sa muzikom Philipa Glassa nastaloj za istu priliku?

Veoma često se u povodu rediteljskog postupka Roberta Wilsona pominje arhitektura, arhitektoničnost, arhitektonsko, geometrijsko. Otprilike se zna šta je to što je u njegovim predstavama arhitektonsko, ‘od’ arhitekture, ali čini se da niko ipak nije baš do kraja siguran. Kakva je semiologija njegove arhitekture? Koja je osnovna funkcija te arhitekture? Šta je arhitektura i kako ona postoji u Wilsonovoj režiji? Da li je to:

- geometrizacija prostora na način ‘serija’ koje se ponavljaju?
- ispunjavanje prostora geometrijskim elementima?
- deljenje vremena aritmetičkim zakonitostima?

To nije utilitarna arhitektura. U njoj se ne živi. U njoj se samo privremeno boravi u okviru vremena i prostora pozorišta. Da li je to grobna arhitektura? Kakav je princip konstrukcije i upotrebljivosti Wilsonovog arhitektonskog objekta? Da li je i njena arhitektonska forma, poput mnogih drugih, opredeljena klimatskim uslovima i građevinskim materijalom? Da li je ona religiozni objekat? Da li je obložena granitom, mermerom? Da li je rađena u gipsu, alabastru? Da li je njen unutrašnji prostor pregledan ili nepregledan? Kakva je plastična dekoracija, obojenost arhitektonskih elemenata? Da li se postepeno proširuje njena osnova i da li ona narasta iznad kote terena? Kakav je temelj? A instalacije? Na šta se njena konstrukcija oslanja? Da li ima lažne hodnike i rampe kao piramida? Da li je prizemna ili spratna? Kakve su konstrukcije tavanica? Da li je to javni otvoreni prostor? Da li je reč o eksterijeru ili enterijeru? U kakvom je odnosu prema ljudskom telu? Šta je njeno telo?

Arhitektura je uvek bila u neposrednoj vezi sa telom, ljudskim telom ili telom božanstva. Ona je bila zaštita, oklop, omotač, zaklon... Egipatske piramide su građene da “skuće” mumificirano telo faraona i njihovih blaga. Egipatski monumentalni nekropolisi obezbeđivali su telima mrtvih da uživaju u zagrobnom životu, dok su živi stanovali u daleko skromnijim zdanjima.

---

<sup>22</sup> Iz razgovora koji je autorka sa Filipom Glassom vodila 23. septembra 1998. godine povodom premijere njegove opere “Beli Gavran”. Vid. u: Jelena Novak “Sve je dostupno”, razgovor sa Filipom Glassom, *Internacionalni časopis za muziku Novi zvuk* br. 14, Beograd, 1999.

Tokom istorije, opera i arhitektura su svakako stajale u specifičnom odnosu. Moglo bi se reći da je opera ta koja je u okviru arhitekture bila izvođena. Opera je bila postavljana u scenskom prostoru, posebno za to konstruisanoj zgradi, operском objektu. Jezik arhitekture kojim su te zgrade govorile nije uticao na ono što se u njima izvodilo. No, podrazumevalo se da je ta zgrada, na neki način zgrada-forum muzičke scene toga grada. Moglo bi se tvrditi da su ranije opere bile mnogo sličnije dramskom teatru no što je to opera *Einstein on the Beach*. I upravo centralna tačka tih ranijih opera je bilo razrešavanje odnosa muzike i dramske radnje. Ko koga prikazuje? Ko bi trebalo da bude u prvom planu? U čitavom tom spektaklu operска zgrada je svakako morala da bude u skladu sa glamurom kojim je institucija opere protkana.

Međutim, sa operama Roberta Wilsona desio se u tom pogledu radikalnа preokret. Čini se da postaje nebitno gde će opera biti igrana. Operска zgrada, zgrada-kao arhitektonski objekt gubi svoju funkciju omotača opere-događaja. Opera je “izašla” iz zgrade objekta i postala je objekt u kome se postavlja arhitektura (za razliku od ranijih opera koje su postavljane u arhitektonskim objektima). Arhitektura je ušla u operu i dekonstruisala je. Reč je o kolonijalizaciji na delu – osvajanju opere arhitekturom.

*Einstein on the Beach* se odvija u okviru drugog prostora/ teatarskog prostora, (institucije teatra), a zapravo se odvija na sceni kutiji. To nije prvostepena arhitektura koja omeđava krajnje odabrani prostor na kome bi se valjalo nastaniti. To je arhitektura koja se naseljava u drugu arhitekturu da bi u njoj virtuelno boravila neko vreme. To je meta-arhitektura, drugostepena arhitektura. čitava institucija arhitekture je shvaćena kao označitelj kome je pridruženo označeno opere. U okviru primarne arhitekture scene kutije odvija se arhitektonско raspoređivanje elemenata u prostoru, njihova geometrizacija.

U Wilsonovoj operi muzika ima funkciju armature, ona je ‘neprekidna’<sup>23</sup>, povezujuća<sup>24</sup>, geometrizovana<sup>25</sup>, ona je konstruktivni<sup>26</sup> element. Ona jeste to vezivno tkivo koje

---

<sup>23</sup> Iznenadni početak, kao i nepripremljeni kraj kompozicije stvaraju kod slušaoca predstavu da je čuo samo fragment permanentnog muzičkog kontinuuma. U tom smislu i Glass je komentarisao vlastito shvatanje muzičkog dela: “Najbolju muziku je moguće iskusiti kao jedan događaj, bez početka i kraja”. Glassova muzika je zaista poput kakvog zvučnog klupka, nemoguće je predvideti tok zbivanja u njoj, kao ni biti pripremljen na njen početak i kraj.

<sup>24</sup> Još jedna odlika Glassove muzike jeste njeno “maratonsko” trajanje, njena prividna ‘neprekidnost’. Ono je rezultat Glassove intencije da suoči recipijente sa novim načinom slušanja: “Muzika je smeštena izvan uobičajene vremenske skale zamenjujući ne-narativno i ekspanzirani osećaj za vreme. Kada to postane očigledno, tada se ništa ne “događa” u uobičajenom smislu, ali umesto toga, postepeno širenje, prostiranje muzičkog materijala servira nam osnovu za slušaocu pažnju. U tom slučaju on možda može da otkrije novi način slušanja – onaj koji ni memorija, ni anticipacija (uobičajene psihološke sprave programske muzike bilo da je ona barokna, klasičarska, romantičarska ili modernistička) nemaju u razlažućoj teksturi, kvalitetu ili realnosti muzičkog iskustva. Nadam se da će neko biti u stanju da razume muziku kao dramatsku strukturu, čist medij “od zvuka”. Čini se da je način slušanja koji Glass za vlastitu muziku očekuje nekakva vrsta “rizomatičnog” slušanja, slušanja koje će svakom podatku pridati podjednak značaj, slušanje koje neće biti usmereno ni unapred, niti unazad, “prezent” slušanje. Komentarišući da proizvod ovakve “besciljne” muzike jeste i besciljno slušanje, Mertens tvrdi da je neophodno zameniti “staro” slušanje sa ciljem, slušanje bazirano na rekolekciji i anticipaciji, besciljnim slušanjem.

<sup>25</sup> Praćenje zbivanja u okviru segmenata formalnog obrasca je svedeno na praćenje repetitivno-aditivnog procesa i njegov razvoj, a tek posredno i čak ne nužno, na ostvarivanje formalnog jedinstva dela. Naime, različiti odseci ove kompozicije zaista mogu biti posmatrani kao potpuno međusobno nezavisni. Među njima nema nikakvih ‘upozoravajućih’ prelaza, granice između njih su nepropusne i stvaraju ‘efekat makaza’. Kao što različiti odseci koji slede jedan za drugim ne otkrivaju nikakvu međusobnu uzročno-posledičnu vezu, tako ni među samim modelima za variranje koji su jedinice ovih odseka, takve veze ne postoje. ‘Efekat makaza’ je i u tom slučaju

ispunjava arhitektonski prostor, tkivo koje arhitektonskom prostoru ne dopušta da se raspadne, tkivo koje drži “objekat” na okupu. *Einstein on the Beach* je opera multiplikacije, neboderske multiplikacije, geometrijskih serija, udvajanja.

U operi *Einstein on the Beach* pojavljuju se tri vizuelne teme:

1) **Voz**

2) **Suđenje**

3) **Polje sa svemirskom letelicom**

Ove tri teme realizovane su paralelno zvučno i vizuelno i smenjuju se istim redosledom od početka do kraja opere: I čin – voz I, suđenje I, II čin – polje – svemirski brod I, voz II, III čin – suđenje II, polje – svemirski brod II, IV čin – zgrade iz voza, krevet sa suđenja, svemirski brod – unutrašnjost ranijeg svemirskog broda. Prateći ovakav redosled scena uočavamo “proces” koji je prisutan i u konstituisanju makro forme ove opere (suština procesa je ponavljanje sa neznatnim izmenama). Sagledavanje *Ajnštajna na plaži* kao arhitekture podrazumeva i to da je ovo delo moguće i nacrtati:

ilustracija M. Novak

### ***EINSTEIN ON THE BEACH* – početak postistorije operskog žanra<sup>27</sup>**

Godine 1926. bila je premijera Pučinijeve opere “Turandot”. Žozef Filip Salazar taj datum proglašava datumom smrti opere uz obrazloženje da “smrt opere kao umetnosti vidi kao paradigmu smrti svih vrednosti koje je opera izražavala.”<sup>28</sup> Kada mimetička umetnost kakva je opera, prestane da reprodukuje drugo, a počne da reprodukuje sama sebe, to je, prema rečima Salazara siguran pokazatelj njene smrti. Sva operska dela koja su nastala nakon “Turandot” Salazar deli u dve kategorije: ona čije su jedine novine muzičke prirode, a ne dramske ili vokalne, i ona dela koja su prema njegovom mišljenju oličenje utapanja opere u pozorište. Međutim, Salazar ostaje pri tvrdnji da se “opera uključuje u društvo i da deluje kao čudesno ogledalo svoje savremenosti,”<sup>29</sup> ali paradoksalno, on ne nalazi sponu između opere koja reprodukuje sopstvenu materiju i društva u kome takva opera nastaje.

Zamisao kraja, ili “smrti” opere<sup>30</sup> otvara pitanje o njenom povесnom smislu danas. Da li je povесni smisao opere nestao sa Pučinijevom “Turandot” ili ga Philip Glass<sup>31</sup>, Robert

---

prisutan, jer se, usled brojnih repeticija, gubi mogućnost bilo kakvog predviđanja budućih događaja u muzičkom toku. Podjednako neočekivano deluje kada za modelom sledi njegovo doslovno ponavljanje, njegovo aditivno ponavljanje, materijal novog odseka, ili kraj kompozicije. Stoga je proticanje ovog muzičkog toka, paradoksalno, koliko monotono toliko i ‘uzbudljivo’ jer ni u jednom momentu nije moguće predvideti dalji tok zbivanja.

<sup>26</sup> Način konstituisanja muzičkog toka u Glassovim zapravo je konstruktivistički. Kompoziciono tehničke procedure koje Glass koristi zasnovane su na zamisli “procesa” koji on definiše rečima: “Koristim ideje aritmetičke progresije: 1, 1+2, 1+2+3, 1+2+3+4, 1+2+3+4+5 što je najjednostavniji način na koji mogu da mislim, a posle toga to postaje mnogo obuhvatnije. Kada jednom to počnete da radite uđete u krajnje kompleksne procese izgradnje: na primer 1, 1+2, 1+2+3, 1+2+3+4, i tada uzmete celu tu jedinicu i zovete je 1, i pomoću toga ponovo određujete elemente.” (Prema: Miroslav Savić, *Nova/minimalna muzika*, Beograd, SKC, 1977, str. 7.)

<sup>27</sup> U ovom poglavlju korišćeni su fragmenti autorkinog seminarskog (“Postmoderna opera – slučaj Filipa Glassa) i diplomskog rada (*Formalistički, strukturalistički i poststrukturalistički aspekti analize muzičkog dela XX veka*) rađenih u okviru Katedre za muzikologiju i etnomuzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu 1998, odnosno 2001. godine.

<sup>28</sup> Vidi u Filip-Žozef Salazar, *Ideologije u operi*, Beograd, Nolit, 1984.

<sup>29</sup> Ibid, str.11

<sup>30</sup> Analogna konceptu kraja umetnosti Arthura Dantoa; vid. Arthur Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986.

Wilson<sup>32</sup>, Michael Nyman<sup>33</sup>, Meredith Monk<sup>34</sup>, Steve Reich<sup>35</sup>, Louis Andriessen<sup>36</sup>, Bryan Fernehough<sup>37</sup>, Luciano Berio<sup>38</sup>, Tan Dun<sup>39</sup>, Jasna Veličković<sup>40</sup> i John Adams<sup>41</sup> svojim operama i danas potvrđuju? Reinterpretacija i rekonstrukcija jedne discipline nakon njene “smrti” svojstveni su postmodernoj epohi. Opera, predodređena traganjem za izgubljenim idealom antičke tragedije, nastavši kao (neuspeli) pokušaj mimezisa jednog antičkog načina scenskog, muzičkog i književnog prikazivanja i izražavanja, nakon “smrti” nastavila je da prati svoj usud: “opera posle opere” (postmoderna opera) nastavila je da prikazuje, ali ovoga puta prikazivanje (mimezis) sistema opere kao umetnosti (koji je već mimezis načina prikazivanja ideala antičke tragedije) i praksu njenog prikazivanja, te se tako uspostavila kao “trećestepena” konstrukcija prikazivanja.

Početak “renesanse” operne umetnosti nakon modernističkih ‘vrhunaca’ dosegnutih u operama Schoenberga, Stravinskog, Berga, kompozitora francuske Šestorke, moguće je pratiti upravo od nastanka Wilsonovog i Glasssovog “poližanrovitog” *Ajnštajna na plaži*. Nije slučajno što se dogodilo da kompozitor koji je bio jedan od inicijatora muzičkog minimalizma bude upravo tvorac jedne drugačije, prve postistorijske opere. Čini se da je hipnotičko ponavljanje koje priziva ambijentalne/prostorne asocijacije prevashodno bilo razlog/povod čestog prelaska minimalističkih kompozitora na polje “muzičke scene” i filmske muzike.

Kompozitor Michael Nyman je prvi upotrebio termin minimalizam u muzici. Definisaog je kao “(...) svođenje zvučne aktivnosti na apsolutni minimum kroz uglavnom tonalan, repetitivni materijal uz pomoć veoma strogih procesa”.<sup>42</sup> Međutim, moglo bi se tvrditi da je upravo muzika napisana za *Ajnštajna na plaži* prva postminimalistička muzika. Muzika *Ajnštajna na plaži* je označila labavljenje veza između označenog i označitelja i uvođenje novih označitelja u igru. Glassova rigidna repetitivna ostvarenja koja su nastajala do sredine sedamdesetih godina prošlog veka čiji osnovni “problem” je bilo preispitivanje muzičke strukture, samog, doslovnog fenomena struktuiranja muzičkog toka<sup>43</sup>. Međutim, sa sceničnošću koju je donela muzika *Ajnštajna na plaži* označiteljski poredak muzike je otvoren za upliv novih označenih. Za postminimalistička dela, karakteristična je upotreba repetitivne tehnike, dok strogost procesa u odnosu na minimalističke procese slabi. Tonalnost je česta, a li ne i izričita, a sklonost ka svođenju ‘zvučne aktivnosti’ na apsolutni minimum je nestala. Postminimalizam je karakterističan za pozno stvaralaštvo Philipa Glassa, Stevea Reicha, Louisa Andriessena, koji su nakon svojih minimalističkih

---

<sup>31</sup> O operama Filipa Glasa će detaljnije biti reči nešto kasnije.

<sup>32</sup> Pored toga što je radio režije “klasičnih” opera, Wilson i mnoge svoje predstave naziva operama.

<sup>33</sup> Opere *The Man who Mistook his Wife for a Hat* (1986), *Letters, Riddles and Writs* (1992), *Facing Goya* (2000)

<sup>34</sup> Opera *Atlas* (1991)

<sup>35</sup> Opera *The Cave* (1993)

<sup>36</sup> Opere rađene u saradnji sa Robertom Wilsonom: *De Materie* (1985-8) i Peterom Greenawayom: *Rosa, The Death of Composer* (1994) i *Writing to Vermeer* (1999)

<sup>37</sup> Premijera Fernehoughove opere *Shadowtime* podstaknute životom i radom Valtera Benjamina zakazana je za 2002.

<sup>38</sup> Opere *La Vera Storia, Un Re in Ascolto, Opera* (1970)

<sup>39</sup> Opera *Marco Polo* (1996)

<sup>40</sup> *DreamOpera* (2001)

<sup>41</sup> Opere *Nixon in China* (1987) i *The Death of Klinghoffer* (1991)

<sup>42</sup> Michael Nyman, *Experimental Music: Cage and Beyond*, Schirmer Books, New York, 1974, str. 179

<sup>43</sup> U korišćenim pevanim tekstovima *Ajnštajna na plaži*, solmizacioni slogovi označavaju visinu pevanih tonova muzičkih modela, a brojevi njihovu ritmičku strukturu. Tautološki odnos muzike i pevanog teksta dovodi u *Ajnštajnu* do vrhunca modernističku ideologiju svođenja jezika umetnosti na bavljenje prikazivanjem sopstvene strukture.

ostvarenja produžili stvaralaštvo u tom pravcu, kao i za mnoge savremene kompozitore koji nisu ranije ostvarivali minimalistička dela, ali koriste minimalističku repetitivnost. Među njima su i Arvo Part, John Adams, Michael Nyman, Michael Gordon, Julia Wolf. Postminimalizam u muzici je jedan od postmodernizama onog tipa koje je moguće označiti “evolucijom” avangarde<sup>44</sup>, kada je reč o delima onih autora koji nastavljaju da komponuju na osnovu svojih avangardnih sistema. U slučaju postminimalizma taj ‘sistem’ jeste minimalistički repetitivni ‘proces’.

Pomak od modernističke do postmoderne muzike u opusu Philipa Glassa dogodio se upravo pri njegovom stupanju na tle opere. U modernoj je jezik muzike “razbijan”, a u postmodernoj se u muzički jezik uvodi nov poredak različitih kodova. Postmoderno muzičko delo je moguće posmatrati kao mapu neuzglobljenih detalja, kao “umetničke analitičke mašine koje rade kao delovi, zupčanici jedna druge.”<sup>45</sup> U tom kontekstu “neuzglobljenosti” minimalistički muzički proces se ukazao kao izuzetno pogodno sredstvo. Proces je, naime, usled njegove repetitivnosti veoma lako slušno opaziti. Proces je ujedno moguće i poistovetiti sa Glassovim muzičkim minimalizmom, on je vremenom postao njegov simbol. Budući da je veoma lako prepoznatljiv, proces je veoma pogodan kao jedan od “zupčanika”, te ga Glass u tom smislu i koristi. Proces je u operskoj muzici Glassa osnova kojoj su u različitim operama pridruženi različiti muzički kodovi: gregorijansko pevanje u *Ajnštajnu na plaži*, popularna muzika u “Fotografu”, paganski ekspresionizam u “Ehnatonu” i romantizam u “Lepotici i zveri”. Muzika je u operama Filipa Glassa postala samo jedan od ravnopravnih činilaca u konstituisanju “nepovezane uporednosti” njena tri “teksta”. Muzika u njima nije “od opere”, nije organski deo operskog tkiva. Ona je kao i ostali “tekstovi” jedna od neuzglobljenih uporednosti koja otuđena, koegzistira sa ostalima u šizoidnom tkivu opere.<sup>46</sup>

Muzika *Ajnštajna na plaži* je delimično odstupila od prvostepenog prikazivanja. Ona često prikazuje ‘kako muzika prikazuje vanmuzičko’. Sagledajmo ovaj problem na kompoziciji *Voz*, I sceni I čina *Ajnštajna na plaži*. Postoji mišljenje da je tradicionalna umetnička zapadnoevropska muzika dijalektička i da repetitivna muzika njoj kontrastira nedijalektičnošću, zamenjivanjem koncepta dela konceptom procesa, postavkom da niti jedan zvuk nije važniji od bilo kog drugog zvuka<sup>47</sup>, neizražajnošću<sup>48</sup> i nereprezentativnošću nasuprot moćima prikazivanja i ekspresije tradicionalne dijalektičke muzike. Ističe se da ova muzika prikazuje samo svoju strukturu i poredak svojih konstituenata.<sup>49</sup>

No, pozabavimo se sada “telom” muzike. Učinićemo to na primeru I scene I čina opere *Einstein on the Beach*. *Voz* – prva scena prvog čina opere *Einstein on the Beach*. Korišćenje pojave voza u ovoj nenarativnoj operi posvećenoj fizičaru Albertu Einsteinu

<sup>44</sup> Prema: Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni...*, str. 63.

<sup>45</sup> Žil Delez i Feliks Gatar, „O Anti-Edipu“, *Ženske studije* 4, Beograd, 1996.

<sup>46</sup> Prema Rosalind Kraus primena termina šizoidno na kulturni fenomen ne označava njegov medicinski smisao. Šizoidno u tom kontekstu bi trebalo shvatiti kao analogiju: poređenje strukture više uporednih modela. Vid. Rosalind Kraus, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, London, The MIT Press, 1985, str. 22.

<sup>47</sup> Ovo zapažanje je moguće povezati sa nehijerarhijskim modelom rizoma, modelom “stabla različitog od modela drveta”, definisanog u spisima poststrukturalističkih teoretičara Žila Deleza i Feliksa Gatarija.

<sup>48</sup> Ernst Albrecht Stiebler je napisao da je karakteristika repetitivne muzike da ona ništa ne izražava.

<sup>49</sup> Ovakav postupak je manifestno prezentovan upravo u operi “Ajnštajn na plaži” u delovima gde se pevani i izgovarani tekst sastoji od solmizacionih slogova ili brojeva, gde prvi označavaju visine tonova, a drugi broj i redosled osnovne ritmičke jedinice u repetitivno-pulsirajućem modelu.

potiče od sećanja na Ajnštajnov eksperiment u kome su merenja vršena na inercijalnom sistemu voza. Poznati naučnik je ovaj eksperiment sproveo razrađujući teoriju relativiteta. Verovatno podstaknut hipnotičkom pulsacijom zvuka mašine voza i zvučnom referencom koju je ta pulsacija uspostavljala sa njegovim tadašnjim repetitivnim ostvarenjima<sup>50</sup>, Glass je ‘temu voza’ u operi ‘obradio’ tri puta. Pored prethodno pomenute scene ‘na temu’ voza, opera sadrži i scene *Noćni voz* i *Voz zgrada*.

Međutim, kompozitor se poigrava sa konvencijama prikazivanja u muzici. On referira na zvuk voza ne-doslovno, sa poremećenim kodovima. Upotreba nejednakog broja jedinica u taktu tj. upotreba mešovitog ritma onemogućava stvaranje ikoničkog odnosa između zvuka Glassove kompozicije i realnog zvučanja bilo kog voza. Ugrožena je najuočljivija odlika realnog zvuka voza – ravnomerna, parna, simetrična pulsacija. Pulsacija u Glassovoj kompoziciji je upravo suprotna – neparna i asimetrična, ali ostaje ravnomerna. Dakle, Glass se ne trudi da doslovno prikaže zvuk voza, on prikazuje način na koji je moguće zvuk voza nedoslovno prikazati. Kakvo je mesto Glassa i njegovog operskog opusa u raspletu operске drame?<sup>51</sup> Pored raznovrsnih dela za instrumentalne sastave, muzike za pozorišne predstave, film i ples koji nastaju tokom čitavog njegovog opusa, od 1975. godine do danas Filip Glass je napisao sedamnaest opera i dva dela koja su žanrovski određivana i kao opere i kao teatarski komadi sa muzikom. Uvidom u određenje žanra tih opera naše poznavanje tradicionalnog žanra opere je isprovocirano. Tradicionalan operски žanr se već ukazuje kao metažanr s obzirom na to da je opera muzički žanr, a njene podvrste žanrovi žanra. Definišući žanrove svojih opera Glass

---

<sup>50</sup> Moguće je dovesti u ikoničku vezu stalnu pulsaciju repetitivnih modela Glassove muzike sa pulsirajućim zvukom koji proizvodi voz koji se kreće po šinama.

<sup>51</sup> Moguće je čitavu priču o putu koji je operска umetnost do danas prošla shvatiti u okvirima zakonitosti dramskog zapleta. **Ekspozicija** te “drame” počinje 1598. Motiv nastanka je bio pokušaj oživljavanja antičke grčke tragedije. Stvorena je prva opera i već tada je bio očigledan **zaplet** koji će nadalje pokretati “dramsku radnju” i biti večiti operски “problem” – odnos muzike i teksta, počev od prvog ustanovljenog rečitativa iz opere “Dafne”. Stih intenziviran muzikom je važio za superiorniji od govorenog stiha zbog, kako se verovalo, emocija koje muzika u sebi nosi. Novi – monodijski stil u operi je označio početak epohe baroka u muzici. Godine 1632. osnovana je prva operска kuća u Rimu. Rimski kompozitori su počeli da zamenjuju deklamatorni rečitativ razvijenijim melodijskim linijama. Paralelno se kod publike javila potreba za spektakularnim efektima, što je dovelo operu do dekadencije. Klaudio Monteverdi je upotrebom dramatičnog ariosa stvorio “uzbuđeni stil”. Dalji zaplet “drame o operi” je bio podređen ukusu solista koji su insistirali na virtuosnim arijama kojima su proizvoljno dodavali ukrase. Publika je odlazila u operске kuće da se zabavi i eventualno čuje neku poznatu ariju, dok su rečitativi bili zanemareni. Kristof Vilibald Gluk je reformom opere insistirao na podređenom položaju muzike u odnosu na dramski tekst. Ubrzo se pojavljuje i novi operски žanr – bufo opera koja je najavila stil bečkih klasičara. Mocart je jasno formulisao svoj stav o odnosu muzike i teksta u operi rekavši da bi “poezija trebalo da bude poslušna kći muzike”. U epohi romantizma, “drama” dostiže **kulminaciju** “beskrajnim melodijama” i “beskrajnim trajanjima” muzičkih drama Riharda Vagnera i njegovom operском reformom. Konstituišući muzičku dramu kao *Gesamtkunstwerk*, Vagner stavlja u predmet svog interesovanja izradu libreta, osmišljavanje scene i kostima. Teatarski elementi po prvi put staju u isti rang sa ostalim elementima opere. Kao primer **antiklimaksa** moguće je posmatrati lirsku dramu “Peleas i Melizanda” impresioniste Kloda Debisija, koju je upravo zbog odnosa između muzike i teksta proglašavana i antioperom. **Peripetija** nastupa sa operama italijanskih verista, nastavlja se operama Pučinija, Štrausa i dalje, preko poetika mnogih kompozitora 20. veka – Šenberga, Berga, Bartoka, Stravinskog, Prokofjeva, Kejdža, francuske “Šestorice”. Čini se da smo danas u epohi operskog **raspleta**. Opere Glassa, Rilleya, Nymana, Adamsa, Monkove, Andriessena, Fernihaua, Šjarina danas još uvek postavljaju pitanja egzistencije opere i odnosa njenih “tekstova”. Međutim, reč rasplet, u kontekstu njihovih operских dela nosi i simbolično značenje. Tekstovi njihovih opera su se “raspleli” u tri nezavisna i međusobno neuslovljena toka.

problematizuje status žanra opere uvodeći i kombinujući na različite načine operске elemente. Time, sama zamisao žanra postaje tema novog operског rada, materijal od koga se opere konstituišu. Semantička i estetska granica koja je pri tom prekoračena ukazuje na poližanrovsko koje je svojstveno postmodernoј.

Moguće je klasifikovati Glassove opere u tri skupine, a potom identifikovati distancu koja postoji u odnosu opera prve dve skupine naspram tradicije operске forme i izvođačkog aparata kojim su opere realizovane:

1. Približno polovina ovih dela napisana je za *Ansambl Filipa Glassa* i prema potrebi hor i soliste. Ansambl u stalnoj postavci sadrži flautu pikolo, dve flaute, bas klarinet, jedan alt i dva do tri sopran saksofona, violinu, četiri električne klavijature i vokal. Ovom sastavu ponekad su pridruženi članovi simfonijskog orkestra. To je sastav za koji se sa sigurnošću može tvrditi da ranije nije učestvovao u izvođenju operских dela.
2. Otklon od tipičnog, “normalnog” žanra opere u *A Madrigal Operi*, *Hydrogen Jukebox-u La Belle et la Bete*, *Les Enfants Terribles*, *The Monsters of Grace* i *The Penal Colony* vidljiv je već iz kompozitorovog definisanja novog ili “prestupničkog” žanra u podnaslovu, dok se
3. u operama *Einstein on the Beach*, *Satyagraha*, *Akhnaten*, *The Civil Wars*, *The Juniper Tree*, *The White Raven*, *Voyage*, *Marriage Between Zones 3, 4 i 5* naizgled ne primećuje otklon u odnosu na tradicionalno shvatanje operског žanra. Izuzmemo li oscilovanje u broju činova, veličini orkestra koji čine “klasični”<sup>52</sup> instrumenti i postojanje prologa i epiloga, uvidećemo da je nemoguće samo uvidom u žanr ovih dela primetiti drastične pomake u odnosu na tradiciju opere u najopštijem smislu. Međutim, iako nije naslovom sugerisano, preispitivanje, deformisanje,<sup>53</sup> kršenje, dekonstruisanje,<sup>54</sup> rekodiranje<sup>55</sup> i reinterpretiranje<sup>56</sup> poretka elemenata opere u ovim delima postoji i ukazuje na načine kojima se u operi uspostavlja logika označavanja književnog, teatarskog i muzičkog “teksta”.

*Ajnštajna na plaži* moguće je posmatrati kao otisnu tačku svih kasnijih Glassovih opera. Čak ga je moguće i retrogradno gledati/slušati kroz neke od njih. Takav je slučaj, na primer, sa operom *O corvo Branco* kroz čiju strukturu i formu je ‘prošivena’ struktura i forma Ajnštajna. Opera *O Corvo Branco* je takođe realizovana u saradnji sa Robertom Wilsonom. U ovoj operi u globalnoj kompoziciji dela je primenjen identičan postupak kao u *Ajnštajnu* – između činova (kojih je u ovoj operi pet) nalaze se odseci koji se u oba slučaja zovu zglobni komadi. *Beli gavran* sadrži četiri zglobna komada a u njima se pojavljuju figure dva gavrana i pisca naratora. U *Ajnštajnu* su se u tim komadima pojavljivale figure dve žene. Međutim, i u jednom i u drugom slučaju je moguće imaginarno uklopiti ove zglobne komade u jednu “priču” koja može, a ne mora biti u direktnoj vezi sa tokom ostalih zbivanja u operi. Oni kao da imaju nezavistan, samostalan dramski razvoj i usložnjavanje. Oni čine posebnu «priču» koja je periodično upletena u

<sup>52</sup> Pojmom “klasični” imenujem instrumente simfonijskog orkestra.

<sup>53</sup> Pod deformisanjem podrazumevam odstupanje od ustanovljenog, uobičajenog poretka izražavanja, prikazivanja i izvođenja.

<sup>54</sup> Prema Jacquesu Derridi dekonstrukcija je postupak analize, rasprave, simulacije i prikazivanja prirode i granica jezika discipline koja se raspravlja.

<sup>55</sup> Pod rekodiranjem podrazumevam prikazivanje jednog postojećeg poretka kodova na nov način.

<sup>56</sup> Pod interpretacijom podrazumevam govor o delu. Shodno tome, a u skladu sa teorijom Artura Dantoa svako delo umetnosti je interpretacija samog statusa umetnosti tj. reinterpretacija svih do tada interpretiranih statusa umetničke delatnosti i umetnika. U postmodernoј umetnosti (re)interpretacija se tematizuje u delu.



fragmentarno zbivanje opere. I muzički i scenski ove zglobne komade je moguće nadovezati jedne na druge i posmatrati kao formu vizuelnih i muzičkih varijacija.

Opera je započela svoju istoriju kao široko popularna umetnička forma i kao takva je nastavila da se razvija. Društveni status opere osamnaestog veka bi čak mogao da se uporedi sa filmom i njegovom ulogom u današnjem masovnom medijskom društvu. Jedan od bitnih razloga za tadašnju široku popularnost opere i današnju masovnu popularnost komercijalnog filma jeste u njihovoj sposobnosti da širokom krugu recipijenata omoguće da ostvare svoje želje kroz identifikaciju sa likovima i situacijama kroz koje se u medijima ovih umetnosti realizuju predmeti želja publike.

Sa pojavom opera Filipa Glassa opera je nakon elitizma moderne umetnosti vraćena u domen popularnog, ali na drugačiji način. Filip Glass smatra da je opera oduvek bila popularna forma. On takođe naglašava da za recepciju njegovih opera nije potrebno visoko muzičko obrazovanje. Glass se svesno "igra" sa popularnim elementima kako muzičkog, tako i književnog i teatarskog teksta svojih opera. To potvrđuje njegovo razmatranje korišćenja starih jezika u operi *Akhmaten*: "Koristio sam jezike kao egzotičan medijum i čak sam igrao na njihovu egzotičnost u *Akhmatenu*. Želeo sam da uz pomoć egzotičnih jezika dobijem ezoteričan zvuk. Kada čujete jezike koje nikada do tada niste čuli to svakako doprinosi glamuroznosti dela." Mnoštvo je različitih postupaka koji afirmišu "popularno" u Glassovim operama: prijemčivost i jednostavnost melodijskih, ritmičkih i harmonskih obrazaca, upotreba neškolovanih glasova koji su bliži stvarnosti prosečnog recipijenta, uzimanje za temu opera život likova poput Mahatme Gandija i Alberta Ajnštajna, uvođenje filma u operu, egzotičnost jezika kao potreba za glamurnim, atraktivnost scenskih elemenata itd.

Kritičar časopisa *Village Voice* ostao je zburjen nad razmatranjem društvenog statusa opera Philipa Glassa: "Kada se delo najviše umetničke i moralne visine pojavi ... Kada se igra u rasprodatim salama operских kuća, uzrokuje ovacije i privlači publiku koja retko razmišlja o klasičnoj muzici, zar muzički svet ne bi trebalo da se zapita šta se to događa?"<sup>57</sup> Dogodio se prestup: tretiranje čitave institucije opere kao znaka, znaka odvojenog od njegovog elitističkog, glamurnog, getoiziranog označenog, znaka čije se "novo" označeno podupire "egzotizmima" popularne kulture i nezapadnoevropskih muzika.

## OKO PITANJA EGZOTIZMA

*Orijentalizam je više bio odgovor na kulturu koja ga je proizvela nego na njen pretpostavljeni predmet koji je takođe bio proizvod zapada*<sup>58</sup>

Edward Said

Pitanje koje je moguće pokrenuti vezano za operu *Ajnštajn na plaži* i egzotiku je makar dvostruko: sa jedne strane, moguće se zapitati, da li, zašto i za koga je *Ajnštajn na plaži* egzotika, a sa druge strane šta su autori tog dela pojmlili kao egzotiku u odnosu na Ajnštajna. Postoje autori koji na razvoj minimalističke muzike gledaju kao na vrstu "egzotizma". Ovakvom viđenju doprineli su prevashodno konceptualna srodnost repetitivnosti "procesa" sa pojedinim egzotičnim vanevropskim tehnikama kakva je meditacija. Najupečatljivija odlika tehnike meditacije je da u njenom središtu nisu razlike, već ponavljanje. Ponavljanje može podrazumevati dugo fiksiranje jednog objekta, ili ponavljanje posebno odabrane reči ili pokreta. Meditativna tehnika na probu

<sup>57</sup> Robert Schwarz, *Minimalists*, Phaidon Press, London, 1996, str. 261.

<sup>58</sup> Edvard Said, *Orijentalizam*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2000, str.37.

stavlja način opažanja i u tome leži najveća srodnost sa minimalističkom muzikom. Kada čulo neprestano biva prisiljeno da prima isti nadražaj događa se proces deautomatizacije funkcionalnog opažanja, te tako objekt opažanja ne biva smešten u neki kontekst, već se neprestano iznova “rastapa”. Paradoks do kog se dolazi takvim načinom opažanja je sledeći: prilikom fiksiranja jednog objekta, objekt se ne opaža onakav kakav jeste. Svet koji je opažan tako postaje “kao nov”.

Učeci od Ala Rake (Ala Rakha) i Ravija Šankara (Ravi Shankar) Glass je došao do saznanja o tehnikama koje su upotrebljavane u indijskoj muzici. Postoji mišljenje da je postupak adicije jedinica vremena primenjivan u indijskoj tradicionalnoj muzici moguće postaviti kao suprotnost zapadnjačkom principu “deljenja vremena” u kome se veće jedinice neprekidno dele u manje. Pomenuti uticaj neevropske muzike na poetiku Glassa bio je presudan za formiranje njegovog zrelog stila. On koristi vanevropsku tekovinu u kontekstu zapadnoevropske umetnosti, a ne poistovećuje je sa kontekstom iz koje takva tekovina potiče. On je postmoderni umetnik – putnik, turista, nomad koji sa lakoćom koristi tragove drugih muzičkih (i ne samo muzičkih) kultura. U tom kontekstu, Mertens iznosi mišljenje da “na upotrebu ne-Evropskih tehnika ne treba gledati kao na temelj poetika minimalističkih kompozitora, nego kao na *simptom* mogućnosti moderne kulturne industrije da pripoji stranu kulturu, ogoli je od njenih specifičnih socio – ideoloških konteksta i inkorporira je u svoje sopstvene kulturne produkte.”<sup>59</sup> Time je ukazano na mehanizme kojima kulturni produkti marginalizovanih “egzotičnih predela” bivaju očišćeni od svog prvobitnog značenja i iskorišćeni, preznačeni, u drugačijem kontekstu. U slučaju koji razmatramo iskorišćena je tehnika, način struktuiranja kome je pridruženo drugačije i novo značenje.

Glass ukazuje na sopstvenu frustriranost lažnim jedinstvom sveta zapadnoevropske muzike. On ne pristaje na podelu muzike između različitih “neprijateljskih” svetova:

...mi smo jako dugo, stotinama i stotinama godina delili muziku na muziku zapadnog i ne-zapadnog sveta. Vidite, to nije tačno. Zapravo, svet je samo jedan. Ali, to je neka vrsta invencije nastale u najvećoj meri od strane zapadnog obrazovanja, no to je takođe i rezultat geografije, a i mnogih drugih razloga zbog kojih neki svetovi nikada neće biti u mogućnosti da se sastanu. Dugo vremena, ukoliko ste želeli da shvatite kako zapadna i istočna muzika “idu” zajedno, morali ste da putujete. Jednom prilikom sam se vozio autobusom od Tangira u Španiji, sve do Nju Delhija. Sa sobom sam poneo radio. Slušao sam ga tokom čitavog puta. I onda, kada to uradite, počinjete da razumevate da zapravo ne postoje prekidi u toliko različitih svetova. Slušajući na takav način muziku shvatio sam da postoji čvrst kontinuitet. Dakle, video sam koliko je svet muzike stalan i neprekidan. Ali, mi smo ga podelili. Stoga nisam u velikoj meri zainteresovan za podelu ne-zapadna i zapadna muzika. Zainteresovan sam za muziku koja pripada ljudskim bićima jer je aktivnost angažovanja i ulaganja nekoga u svet muzike veoma postojana, vrlo široka i duboka. Ona nije ograničena tako prizemnim stvarima kao što su jezici kojima govorimo i odeća koju nosimo.<sup>60</sup>

On upravo vidi kontinuitet u diskontinuitetu različitih muzičkih svetova. A taj muzički diskontinuitet je načinio kontinuitetom u sopstvenoj muzici.

Sličan je i Glassov odnos prema jezicima na kojima su pisana libreta njegovih opera. U gotovo svakoj od njih korišćeni su različiti jezici. U *Ajnštajnu na plaži* engleski i jezik brojeva i solmizacionih slogova, u *Ehnatonu* staroegipatski, akadski, jevrejski, engleski, neutralni slogovi i jezik publike pred kojom se opera izvodi, u *Satyagrahi* sanskrit, u

<sup>59</sup> Ibid, str. 89.

<sup>60</sup> Iz razgovora autorke sa Filipom Glassom vođenim u Skoplju 10. septembra 1999. godine.

*Fotografu* engleski i u *Lepotici i zveri* francuski. Iz uvida u ostale opere vidljivo je da on i u njima barata različitim jezicima. Ovakvim odnosom prema jeziku potcrtano je njegovo dejstvo i supstancijalnost, a značenjski sadržaj je u drugom planu. Pri tom, korišćeni su jezici različitih područja i iz različitih vremena. Poput jezika, i teme opera potiču iz različitih vremenskih i geografskih zona. Geografija i istorija kao kontinuitet ne postoje – to su arhivi čije podatke Glass koristi i dovodi ih u vezu rušeći sve prostorne i vremenske barijere i stvarajući multikulturalno, odnosno geo-estetsko delo.

Pored prethodno pomenutih analogija sa sistemima koji postoje van muzike koja pripada zapadno evropskoj tradiciji moguće je ukazati na one sa elementima roka, popa i džez – žanrovima popularne muzike. U tom smislu je interesantan Glassov postupak formiranja Ansambla Filipa Glassa. Poput zvezda popularne muzike Filip Glass nastupa sa ovim bendom koji sadrži saksofone (analogno džez bendovima), električne klavijature (analogno bendovima pop i rok muzike) i vokal kao frontmen benda. Pored toga, Glass insistira da se njegova muzika izvodi izuzetno glasno. Pošto je često reč o električnim instrumentima i ozvučenim klasičnim instrumentima konačni rezultat je zaglušujuće jak zvuk - tipičan za koncerte popularnih muzičara..

Opera je nastala kao tipičan evropski produkt. Moglo bi se čak tvrditi da je kao takva, posebno američkim kompozitorima predstavljala egzotični “teren” koji je trebalo osvojiti. Krenulo se u osvajanje i kao konačan efekat, ovde i za nas danas (nas kao pripadnike jugozapadno balkanskog kulturnog prostora) opera *Ajnštajn na plaži* ukazuje se upravo kao egzotika. Ona je sve ono što je u ovom momentu za nas “primamljivo”, daleko i nedostupno: ona govori muzičkim/teatarskim jezikom koji ovoj sredini nije blizak, ona je produkt poznog kapitalističkog društva koje ovde nije zaživelo, ona je “umivena”, “čista”, “konceptualizovana”, teorijski zasnovana, tržišno, ekonomski i ideološki moćna, ona je u poziciji da vlada. I ona je, poput orijentalizma više bila odgovor na kulturu koja ju je proizvela (američki pragmatički kapitalizam) nego na njen pretpostavljeni “predmet” (npr. “egzotiku”, pop kulturu), takođe produkt te kulture.

## **MATRIX – ZAPOSEDANJE VIRTUELNOG PROSTORA OPERE**

Upoređiću, na fenomenološkom nivou, tri opere Filipa Glassa. Dve su rađene u saradnji sa Robertom Wilsonom (*Einstein on the Beach*, *Monsters of Grace*), a treća u ‘posthumnoj’ saradnji sa Žanom Koktoom (*La Belle et la Bete*)

Kakve se promene dešavaju sa *prostorom opere* u ova tri slučaja?

U operi *Einstein on the Beach* postoji prostor scene kutije. Taj prostor se nalazi u prostoru zgrade teatra. U okviru prostora scene kutije su razne geometrizovane postavke elemenata. Figure se kreću u okviru prostora scene/kutije, tim prostorom su omeđene, međutim, u okviru njega one stvaraju sopstvene pod prostore. Naspram iluzionističkog prostora nalazi se i prostor publike, prostor koji je ispred prostora scene-kutije. Oni su odeljeni zamišljenim ekranom. Ekranom koji je zapravo virtuelna granica između pomenuta dva prostora. Ekran je zapravo virtuelna međa, granica teritorije publike i teritorije aktera opere. Međutim, u ovoj operi ponekad se i kao deo scenografije koristi još jedan ekran-platno na kome se emituje još jedna dimenzija. Ono što spaja ove dve teritorije jeste muzika, ona je ‘armatura’, ono što izvođači i publika realno dele.

U drugoj pomenutoj operi – operi za ansambl Filipa Glassa i film Žana Koktoa situacija je znatno složenija. Opera se realizuje tako što članovi Ansambla Filipa Glasa uživo izvode na sceni muziku koja je precizno sinhronizovana sa replikama glumaca Koktoovog filma kome je za tu priliku odstranjen originalni zvučni zapis. Pri tome su “likovi” opere udvojeni – likovi iz Koktoovog filma imaju svoje žive dvojnike koji

pevaju na sceni. Na sceni je nekoliko ekrana. Postoji ekran koji se nalazi u dnu scene/kutije, ekran na kome se emituje film Žana Koktoa. Dakle, jedan ekran je već ušao u teritoriju scene. Čitav taj ekran se zapravo nalazi iza 'virtuelnog' ekrana koji odvaja publiku od aktera opere. Jedan ekran se nalazi *ispred*, a drugi *iza* scene, jedan virtuelni 3d prostor je u filmu, zatim je film na sceni opere, a virtuelni ekran i dalje deli publiku od zbivanja na sceni.

Treća opera u kojoj razmatram problem operskog prostora je digitalna opera u tri dimenzije *Monsters of Grace*. Predviđeno je da publika koja ovu operu gleda nosi naočare koje omogućavaju iluziju trodimenzionalnog prostora, kao u filmu *Ajkula* na primer. Šta je time postignuto? Virtuelni ekran koji je postojao između publike i scene postao je prostor u kome se čitava predstava odvija. Ovo je opera koja je "u" ekranu. Uz pomoć naočara svaki od gledalaca ima utisak da je učesnik predstave, ili da se barem nalazi u predelu u kome su i akteri. Publici je dopušteno da virtuelno "osvoji" prostor scene, da u njemu virtuelno boravi koegzistirajući na taj način sa scenskim zbivanjima. U virtuelni prostor se ulazi posredstvom specijalno dizajniranih naočara na kojima je čak i ispisana Wilson/Glass robna marka. Realizatori i producenti trodimenzionalnog filma ističu spornost karakterističnu za stvaralaštvo Wilsona. Jedan od onih koji su tu 'predstavu' odgledali zapitao se o njenom žanru:

Da li je to bio film sa živom muzikom? Da li je to bio koncert sa atmosferskim filmom u pozadini? A high-tech, muzički video? Nova vrsta muzejskog iskustva, kao što to dizajneri sugerišu ili oblik "teatra 21. veka" koji je nastupio, kako kažu producenti? Ili je to bila "digitalna opera u tri dimenzije" kako je pisalo u programu?<sup>61</sup>

Ovo delo je simptomatično – ono pokazuje put opere ka svetu masovnih medija i visoke tehnologije, dekonstruišući pritom koncept operskog žanra.

Bulezovi nekadašnji »povici« za rušenje operskih zgrada ostvareni su bez buke - najpre delom *Ajnštajn na plaži*, a potvrđeni operom *Lepotica i zver* kojom je institucija opere »bešumno« preseljena u sobu svakog od nas. I, kao što je danas gotovo nemoguće konzumirati televiziju, jer »slika konzumira nas – naše vreme i našu energiju«<sup>62</sup>, »vampirizam slike« iskorišćen je i u instituciji opere, te je i njoj omogućeno da nas konzumira.

---

<sup>61</sup> Seth Rogovoy, Glass/Wilson's "Monsters of Grace" heralds new perspectives in performance at Mass MoCA, 7/17/99.

<sup>62</sup> Anders, Ginter, *Svet kao fantom i matrica*, Prometej, Novi Sad, 1996, str. 12.

## JOŠ<sup>63</sup>-HODANJE PREKO EINSTEINA NA PLAŽI... BEOGRAD, 2001.

Ana Vujanović

Ja sam crveni sekundarni plan, arest,  
mlaznjak, ludilo na nebu...<sup>64</sup>!!!

### Hodanje...

...Ja sad treba da napišem tekst o *Einsteinu na plaži*. (Šta je to?) ...Da, gledala sam *Einsteina na plaži*, pozorišnu predstavu, ...ne, operu ili, ne, performans ...ili, ne – scenski spektakl, ili – ne, ja sam gledala video snimak. Moja je interpretacija (ovaj *moj* tekst) u takvom odnosu sa stvarnošću (i ne odnosi se na ‘stvarnost’ – operu *Einstein na plaži*, 1976.) da ne može biti istinita/lažna. Tekst se odnosi na realnost opisa/interpretacija te stvarnosti – video snimak, tekstovi libreta, CD sa Glassovom muzikom, fotografije, tekstovi i razgovori o predstavi, intervju i tekstovi Wilsona i Glassa... Ipak, taj odnos nije opisivanje, objašnjavanje, analiziranje, tumačenje... Ne, ovaj tekst je igra (trag strategije) koja, koristeći tog (hiperrealnog) *Einsteina na plaži*, stvara novu (hiper)realnost – hiper(hiper) realnost, a to je ‘preko (*beyond*) *Einsteina na plaži* u Beogradu 2001. godine’. Šta to znači?

Ja ne mogu da pronađem način da pišem o ‘samom delu’, ja to ne mogu ni da zamislim (čim ga konstruišem u mislima, to više nije ‘samo delo’, to je delo kakvim ga ja interpretiram, rekonstruišem ili dekonstruišem). Mogla bih da pokušam da ustanovim kontekst koji okružuje i određuje delo, pa da na osnovu njega interpretiram delo. (Taj kontekst bi mogao biti istorija pozorišne umetnosti i društveno-kulturno okruženje u kome se delo pojavilo.) Ali, napisala sam ‘kontekst’ kao da je to stvar po sebi, kao da je moguć nekakav ‘sam kontekst’. Time protivurečim svojoj prethodnoj tvrdnji<sup>65</sup>... i ne samo to. Ja-sada-ovde ne mogu da govorim o kontekstu kakav je bio za njih-tada-tamo. Ako se u to upustim, onda moram da prećutim (kao-zaboravim) svoju poziciju (ja-sada-ovde). Mada. Neću da prećutim, a ne mogu da zaboravim. ...Ne mogu da zaboravim da sam čitala tekstove o *Einsteinu na plaži*, ne mogu da zaboravim radionice i rasprave Teorije koja Hoda o *Einsteinu na plaži*, ne mogu da zaboravim da donekle poznajem istoriju pozorišta, ne mogu da zaboravim da me muči savremena (90ih) beogradska pozorišna scena koja nikada nije smela/ htela/ umela *Einsteina na plaži*... Ne mogu da zaboravim. Pozicija se, na ovaj ili onaj način, ipak upisuje u interpretaciju. Uvek se upisuje. Nema ne-pozicije. I – nema neutralne pozicije! ...Neću da prećutim. Neću da prećutim da ja pišem (za/u) sad-i-ovde. Neću da prećutim da ja-sada-ovde pišem o ‘velikom svetskom savremenom pozorištu’ koje gotovo nikada nisam gledala i slušala

<sup>63</sup> Reč ‘još’ koja opsesivno prošiva ovaj tekst je igra. Ona unosi neki iritirajući poremećaj u tekst. Reč ‘još’ je poznata i ona ima svoju uobičajenu upotrebu (najmanje dve – psihoanalitičku i upotrebu u svakodnevnom govoru). Ja je koristim ‘malo zgužvanu’, tj. njena je upotreba ovde neuobičajena. Ona je ‘poremećena’ prisustvom jednog ličnog, privatnog konteksta; ako znamokog ona deluje kao dosetka, ako neznamokog ona nema određeno značenje (ali je *meaningful*). (*Ovi termini, osim što objašnjavaju upotrebu reči ‘još’, su i osnovni teorijski elementi ovog teksta.*)

<sup>64</sup> Reči Christophera Knowlesa, jednog od pisaca tekstova za libreto *Einsteina na plaži*, „Ostalo je ćutanje“ (transkripcija predavanja Roberta Wilsona na XXIX BITEFu, u Beogradu, 28. septembra 1995), *Ludus* br. 30, Beograd, 1995, str. 11.

<sup>65</sup> Ne može se doći do ‘samog dela’. Kako bi se onda moglo doći do ‘samog konteksta’?

(zato što se ovde 'veliko svetsko savremeno pozorište' uglavnom ne izvodi i zato što nisam mogla da putujem tamo gde se ono izvodi).

Zbog svega što sam navela, kažem da je ovaj tekst pre svega 'igra (konstruisana strategija) hodanja preko (*beyond*) *Einsteina na plaži* u Beogradu 2001.' ...Ja u tekstu oko njega/preko njega kružim... kao po Mebijusovoj traci kojom nikada nećemo (ni ja ni tekst) stići do 'samog dela'... Promaćićemo, ali ćemo ostvariti efekte. Političnost mog teksta<sup>66</sup> je u provociranju domaće pozorišne scene, atmosfere, paradigme i žargona pokazivanjem jedne pozorišne strukture koja ovde nikada nije uspostavljena i pri tom – strukturom pokazivanja kakva nije uspostavljena. (Tekst iritirajuće ozbiljno, odlučno i uspešno ide ka uspostavljanju sad-i-ovde teatrološkog diskursa koji je okružen i prožet (dekonstruisan i (re)konstruisan) atmosferom teorije kulture, filozofije, poststrukturalizma...) Još! Predstavu *Einstein na plaži* posmatram aistorijski, a to znači – ne u njenom 'originalnom' kontekstu pojavljivanja, nego u kontekstu savremenog pozorišta u kontekstu savremenog društva. To znači da je meni-sada-ovde-značajno da pišem o *Einsteinu na plaži* da bih pokazala kako on delovanjem u pozorištu izaziva/provocira/radi sa pozorištem-institucijom i time pokazuje mehanizme delovanja umetnosti-institucije-društvenog simptoma. Sad-i-ovde. ...Zaista, mene ne zanima pravi (tadašnji, prvobitni, izvorni, Wilsonov i Glassov) *Einstein na plaži*, već me uzbuđuje *Einstein na plaži* sad-i-ovde. Mene jedino i zanima sad-i-ovde! ...sad-i-ovde scena, sad-i-ovde teatrološki diskurs... U tekstu zanemarujem brojne bitne aspekte ove predstave i pišem o njenom delovanju, tj. o njenim performativima. Tekstom demonstriram performativnost na način *Einsteina na plaži* kakvog stvara taj tekst (!?) ...Ovo kao da se ne da razmrsiti..., ali – tako se ni paradoksalno kretanje *Einsteina na plaži* ka izvan granica institucije ne može izvući/iščupati/spasiti/otrgnuti iz strukture sistema u kojoj deluje (a koja *to kretanje* već sama predviđa i omogućava). ...Ako je *Einstein na plaži* igra pokazivanja pozorišta izvedena u kontekstu pozorišta-umetnosti-institucije, ovaj tekst je 'diskurzivna i transgresivna' igra pokazivanja *Einsteina na plaži* koja se izvodi u kontekstu savremene beogradske pozorišne scene-paradigmi-žargona.

## PERFORMATIVI I JOŠ *EINSTEINA NA PLAŽI*

*'Umetnost i kultura su izmišljene. Mi smo ih izmislili.  
Drugačije one ne postoje.'*<sup>67</sup>

*Einstein na plaži* mi je, dakle, značajan zbog mogućnosti i mehanizama svog delovanja (*delovanja, delovanja kroz, delovanja unutar, delovanja na...*). Zbog toga, teatarski elementi opere koji se ovde razmatraju<sup>68</sup> biće pokazani kao:

- *delovanje pojedinačnog/im izvođenja/em* – performativnost jedne, pojedinačne pozorišne predstave u situaciji njenog izvođenja i

<sup>66</sup> Tekst je politički ako političnošću ne smatramo skrivene namere, krajnje determinante, zakulisne igre... nego, u Fukoovom smislu, skup efekata (*set of effects*) delovanja sa određene pozicije u javnom diskursu.

<sup>67</sup> Reči Philipa Glassa, Glass, Philip: „Einstein na plaži“, u *Arhitektura u teatru: Robert Wilson*, Sanjin Jukić (ur), Poslovna zajednica profesionalnih pozorišta BIH, Sarajevo, 1991, str. 97. Ove reči navodim na početku da bih naglasila konstruktivistički karakter predstave ali i konstruktivističko polazište teksta.

<sup>68</sup> O operi *Einstein na plaži*, zbog ovakvog pristupa, pišem kao o pozorišnoj predstavi, mada se o njoj može pisati i na brojne druge načine. (Vid. npr. ostale tekstove u *TkH* br. 2, Beograd, 2001, tekstove u *Arhitektura u teatru: Robert Wilson*, Sanjin Jukić (ur), itd)

- *delovanje u pozorištu* – performativnost predstave u pozorištu-umetnosti-instituciji-okviru pozorišne predstave.

Ovim hoću da ukažem i na *delovanje pozorišta/em* – performativnost pozorišta-umetnosti-institucije-simptoma u njegovom društvenom (kulturnom, političkom...) kontekstu.

Ključni problemi su:

- procesi ostvarivanja jedinstvenih slučajeva izvođenja i performativi scenskog teksta u dijaloški strukturiranom kontekstu sad-i-ovde izvođenja,

- mogućnosti i efekti delovanja predstave-kao igre u kontekstu pozorišta-institucije, odnosi uspostavljene konvencije i pojedinačnih izvođenja, i

- obećanje otvorenih mogućnosti (mogućnosti ne-značenja i mogućnosti ličnih značenja, mogućnosti slobodnih asocijacija, mogućnosti priče/pričanja i mogućnosti prava na pričanje priče, mogućnosti individualnih izbora, mogućnosti, mogućnosti...)

### Arhitektura i nenarativnost

*‘Dakle, odluka je izabrati vreme i prostor. To je ono što mi kao umetnici radimo – pravimo konstrukcije u vremenu i prostoru.’<sup>69</sup>*

(...Kažem da je ta konstrukcija (predstava *Einstein na plaži*) vrsta igre<sup>70</sup> koja funkcioniše kao dosetka.<sup>71</sup>) To nije predstava koja govori o (nekoj, bilo kakvoj vanpozorišnoj priči), ona nije narativna i nije mimetička. To je predstava koja je *arhitektonska*. Ostvarivanje ‘arhitekture’ je ovde ključno<sup>72</sup> i ono znači da predstava ima čvrstokonvencionalnu formalnu strukturu koja se zasniva na radu *sa* pozorištem. Arhitektonska struktura omogućena je odbacivanjem ‘priče’ kao onoga oko čega se strukturira predstava. Umesto toga, prvo je nastala njena forma (predstava kao ‘konstrukcija u vremenu i prostoru’): trajanje predstave, vizuelne teme (Voz, Suđenje, Polje sa svemirskim brodom), podela na četiri čina i uvođenje pet zglobnih komada (*knee plays*), naziv i glavni lik, odluka o korišćenju uobičajenih teatarskih elemenata/tekstova – muzika, scenografija, svetlo, libreto, koreografski tekst..., da bi zatim u tu strukturu bio ubačen ‘sadržaj’.<sup>73</sup> Sadržaji tekstova, ni svaki posebno niti u interakciji jedan sa drugim, nisu dati da proizvedu

<sup>69</sup> Reči Roberta Wilsona, Knežević, Dubravka: „Robert Wilson u Beogradu“ (intervju), *New Moment* br. 5, Beograd, 1996, str. 69

<sup>70</sup> Termin igra biće detaljno objašnjen u odeljku: ‘I još! Igra (*gamebling*) kao performativ’.

<sup>71</sup> Termin dosetka koristim onako kao se on *uobičajeno* koristi u psihoanalizi Freuda i Lacana, s tim što ovde insistiram posebno na njenom socijalnom karakteru i na aspektu proizvodnje značenja.

<sup>72</sup> Arhitektura je ključ(na) za mnoge interpretacije ove predstave. Između ostalog, važna je i za moja određenja ove predstave kao igre i kao dosetke. (Osnovna Freudova definicija dosetke je da je njen karakter, pre svega, određen njenom formom, tj. strukturom izraza. Up. ‘Ako pak karakter dosetke u našem primeru nije sadržan u misli, onda ga treba tražiti u formi, u rečima kojima je izražena’, Frojd, Sigmund: *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom* (Odabrana dela Sigmunda Frojda, Knjiga treća), Matica Srpska, Novi Sad, (1969), str. 17)

<sup>73</sup> ‘Kada sam radio *Ajnštajna na plaži*, (...) na ovaj način sam ga pisao (*Vilson pri vrhu papira ispisuje skraćenicu A. O. B.*). Počinjem od forme pre nego što stignem do sadržaja’, „Ostalo je ćutanje“, *Ludus* br. 30, Beograd, 1995, str. 11. O procesu konstruisanja *Einsteina na plaži* detaljnije vid. u Glass, Philip: „Einstein na plaži“, *Arhitektura u teatru: Robert Wilson*.

konzistentan dramski događaj na sceni.<sup>74</sup> Njega nema. Svi tekstovi su ‘podjednako važni’.<sup>75</sup> Oni su kao nezavisni i kao samoreferencijalni,<sup>76</sup> a međusobno se u tački sad-i-ovde spajaju relativno arbitrarno i intencionalno bez semantičke povezanosti. Muzika ne izražava sadržaj libreta, scenografija ne dočarava priču, mizanscen i koreografija nisu deskriptivni, priča ne određuje likove, likovi ne pričaju priču... Nema likova. Na sceni su figure. Centralna figura je fizičar Albert Einstein, ali ne kao dramski lik, već kao lakoprepoznatljiva ikona (znak) savremene (Zapadne) kulture. Figure su ispražnjene ikone, kao prazni znaci: Einstein kao violinista, violinista kao Einstein. Einstein-violinista.<sup>77</sup> Priča o Einsteinu je suvišna, nepotrebna.<sup>78</sup> U predstavi nema priče. (To znači: ima ne-priče.) Redaju se različite scene... pojavljuju se različite ‘slike’. *Einstein na plaži* nije nikakav niz, već je skup slika („vizuelna knjiga“, Wilson) koje nekako referiraju na ‘život i delo Alberta Einsteina’.<sup>79</sup> Ali, tim scenama je ‘oduzeto’ (*originalno, normalno, očekivano, uobičajeno*) značenje jer su preuzete iz nekog konteksta<sup>80</sup> (često neznamokog) i izmeštene, premeštene u kontekst opere koji ih ne objašnjava i ne dodeljuje im određeno novo značenje (ne dovodi ih u *očekivanu* vezu ni sa referentima ni sa ostalim scenama).<sup>81</sup>

<sup>74</sup> U libretu npr. tekst „Airconditioned Supermarket“ Lucinde Childs, „Paris“ Samuela M. Johnsona, tekstovi Christophera Knowlesa („These Are the Days“, „Do you know“ itd) upotrebljeni su pre zbog svoje zvučnosti, oblika i dužine rečenice; pojavljuju se kao zvučne slike, kao segmenti ‘konstrukcije u vremenu i prostoru’ a ne kao segmenti dramskog događaja. Up. „Počeo sam da radim sa različitim slikama raspoređenim na jedan određen način. Kasnije sam dodao reči, ali te reči se nisu koristile da bi ispričale neku priču. One su se više koristile u arhitektonskom smislu: zbog dužine određene reči ili rečenice, zbog njihovog zvuka“, Lotringer, Sylvere: „Robert Wilson“ (interview), *Semiotext(e)*, III/2, New York, 1978. Temat. Schizo-culture, prema „Interview: Robert Wilson / Autistička percepcija“, u *Arhitektura u teatru: Robert Wilson*  
<sup>75</sup> „Želim da kažem da ono što vidimo može da bude podjednako važno kao ono što čujemo. Ono što vidimo u našem zapadnom pozorištu najčešće je dekoracija onoga što čujemo. Mi dekoriramo pozornicu. Mrzim dekoraciju. Mene zanima arhitektura, zanima me arhitektura prostora. Hoću da ono što vidim bude snažno kao i ono što čujem“, „Ostalo je ćutanje“, str. 12

<sup>76</sup> Samoreferentnost i nezavisnost se mogu smatrati jedino pred-izvedbenim karakteristikama tekstova, kao ono što može biti intencija (brojne izjave Wilsona i Glassa to potvrđuju). Međutim, u sad-i-ovde situaciji izvođenja tekstovi nužno interreaguju, pa se nezavisnost teksta uspostavlja kao intertekstualnost, a samoreferentnost kao dinamička (performativna) referentnost.

<sup>77</sup> Iako to referira na ‘realnog’ Alberta Einsteina (violinistu-amatera), pitanja publike/za publiku su: Šta taj znak znači? – Šta taj znak znači i koji mu je smisao u ovom kontekstu?

<sup>78</sup> „U jednom od naših ranih razgovora Bob mi je rekao: ‘Sviđa mi se Einstein kao ličnost zato što svi znaju ko je on.’ U neku ruku nije trebalo da ispričamo priču o Einsteinu zato što svako ko je došao da vidi našeg ‘Einsteina’ sa sobom donio vlastitu priču“, Glass, Philip: „Einstein na plaži“, u *Arhitektura u teatru: Robert Wilson*, str. 93

<sup>79</sup> „Svi vizualni detalji – liftovi, rakete, žiroskopi, ručni i zidni satovi, kompasi i ostalo – bile su stvari kojima smo asocirali na Einsteina, na ono što je sam napisao, na fotografije ili anegdote o njemu“, Glass, Philip: „Einstein na plaži“, str. 94. Vid. o primeru nameštaja od vodovodnih cevi Cvejić, Bojana: „*Ajnštajn na plaži* pored opere, posle opere, kao opera, kao mašina, kao želeća mašina...“, *TkH* br. 2

<sup>80</sup> Zašto pominjem dosetku? *Zbog ‘još’? Zbog uživanja?* ...Ipak, pogledajmo kako ona funkcioniše. Dosetka se u osnovi zasniva na strukturalnom poremećaju, prema Lacanu na ‘označiteljskoj novini’. Ona sadrži postojeće elemente stvarnosti, ali ih koristi drugačije u odnosu na njihovo uobičajeno korišćenje (‘malo zgužva reč’, Lacan). Dosetka tim dovodenjem postojećih elemenata u novu strukturu proizvodi nova značenja, novi smisao, novu (‘svoju’) stvarnost.

<sup>81</sup> *Einstein na plaži* je složena dosetka. (*Ja u njoj uživam...*) On izmešta elemente iz njihovog ‘normalnog’ konteksta ali ne propisuje, ne određuje tačno novo značenje upotrebljenih elemenata... On obećava neko značenje, neko ‘natkodiranje’ i potreban mu je neko (drugi) da to značenje uspostavi. Vid. i Cvejić, Bojana: „*Ajnštajn na plaži* pored opere, posle opere...“, napomena 7



One u ovom kontekstu ne stvaraju priču. ‘Gledaocu nedostaje motiv da povede sve čulne utiske u pravcu sigurnog smislaonog odredišta, jer mu nije ponuđena narativna nit da objedini sve scenske događaje u jednu celinu koja će transcendirati materijalnu prisutnost samostalnih delova.’<sup>82</sup> Priča se ne razvija i linearno kretanje kroz tekstove je sasvim obesmišljeno. Gledanje i slušanje se mogu prekinuti i nastaviti u bilo kom trenutku. Sadržaj opere čini arhiva fragmenata, slika, mogućih scena, priča, naracija koje međusobno nisu kauzalno povezane. (Ipak, one se mogu ‘slobodno’ povezivati na mnogo načina i publika je pozvana/izazvana da ih povezuje i daje im značenje.<sup>83</sup>) U ovoj predstavi ne postoje tokovi, sled, uzrok i posledica, ne postoji iza i ispred, prošlost i budućnost. Postoje slike u vremenu-kao-prostoru (krst preseka vertikale-vreme i horizontale-prostor). *Einstein na plaži* je predstava koja se ne razvija (vreme-kao-prostor); svaki njen segment je precizna realizacija konstrukcije ostvarene različitim pozorišnim medijima/tekstovima.

### I još! Igra (*gamebling*) kao performativ

Termin ‘igra’ je ključni termin u ovom tekstu. Termin (i koncept) ‘igre’ (*gamebling*) koji ovde koristim je izveden iz Wittgensteinovog koncepta igre (*gambling*), jezičke igre kao životne aktivnosti<sup>84</sup> i izmenjen/dopunjen upotrebom koncepta igre uopšte (*game*) koju određuju konvencije<sup>85</sup> – specifična pravila, početak i kraj, razumevanje konteksta, poznavanje i pristanak na dogovor od strane učesnika... Naglašavanjem s jedne strane konvencionalne strukture igre (*game*), a sa druge otvorenih (a konačnih) mogućnosti njenog izvođenja – pojedinačan slučaj – (*gambling*), hoću da ukažem na strukturu pozorišta kao igre, a zatim da sad-i-ovde izazovem pitanje o mogućim performativima pozorišta.<sup>86</sup> Zašto? ...Za mene ‘igra’ je *ozbiljna!*, igra nije u *parazitskom odnosu sa stvarnošću*.<sup>87</sup> Ona nije izolovani isečak iz života; igra nije ‘iz života’. Za mene, život je od igara, institucija je od igara, mišljenje je od igara, jezik je od igara... Kažem: ‘Igra je performativna’, a to znači da se igra izvodi u životu, u stvarnosti i da njeni efekti postoje u realnosti i deluju na nju. U tom smislu i pozorište se može smatrati vrstom igre (*gamebling*) onda kada se razmatra kao simptom konteksta u kome se pojavljuje i deluje. Tada, pozorište je činjenje: realna, ozbiljna, a ne bezopasna, bezazlena (bez ‘realnih’ posledica), nevina (‘iz života’) igra.

<sup>82</sup> Cvejić, Bojana: „Ajnštajn na plaži pored opere...“

<sup>83</sup> ‘Značenje? Nema značenja. Ne postoji objašnjenje. Objašnjenje nije odgovornost reditelja, ni glumca, ni autora. Interpretacija je zadatak publike’ (Robert Wilson), „Ostalo je ćutanje“

<sup>84</sup> ‘I sledeću celinu: jezik i delatnosti kojima je protkan, ja ću zvati ‘jezičkom igrom’’, Vitgenštajn, Ludvig: *Filozofska istraživanja*, Nolit, Beograd, 1980, str. 42

<sup>85</sup> Iako je i Wittgensteinova ‘igra’ određena konvencijama, ovim hoću posebno da naglasim konvencionalni karakter igre.

<sup>86</sup> Pre toga, napominjem da je Austin odbacio mogućnost ostvarenja performativa u teatru (‘performativni će iskaz, recimo, biti na *naročit način* jalov ili ništavan ako ga iskaže glumac na bini, ili ukoliko je izgovoren u pesmi, u monologu. ... Jezik se u takvim okolnostima na sasvim specifičan način, razumljivo, ne upotrebljava ozbiljno, već na neki način *parazitski* u odnosu na njegovu normalnu upotrebu; ti načini potpadaju pod doktrinu *izbledelosti jezika*’, Ostin, Dž. L: *Kako delovati rečima*, Matica srpska, Novi Sad, 1994, str. 32). Aldo Milohnić naglašava da se ovim odbacivanjem prikrivaju dva bitna problema: i tautološki karakter pozorišne konvencije, ali i konvencionalnost performativa. (Vid. Milohnić, Aldo: „Performativno kazalište“, *Frakcija* br. 5, Zagreb, 1997)

<sup>87</sup> Up. Austinove reči u prethodnoj napomeni

*Einstein na plaži* je jedna vrsta igre (*gamebling*) – igra pokazivanja pozorišta. Igra je, jer je određena konvencijama, jer joj je za izvođenje neophodno uspostavljanje i prihvatanje pravila specifičnih za tu igru, jer ostvaruje efekte u/na instituciji kao kontekstu u kome se izvodi, jer je pojedinačno izvođenje igre neizvesno... To je igra pokazivanja pozorišta jer se, pre svega svojom formalnom strukturom, uspostavlja kao simptom institucije pozorišta, a ono kao simptom društveno-kulturnog konteksta u kome je takvo pozorište moguće. Kao simptom, ona pokazuje pozorišne konvencije, razotkriva *tajne* (tajna o (ne)ontološkoj ‘pozorišnosti’, tajna o prihvatanju ‘kao da’ za ‘jeste’ itd), sukobljava se sa strukturama i granicama institucije. Performativ te igre je, dakle, problematizacija Institucije (paradigme, žargone) u kojoj se ostvaruje. Ona čini nešto svojim sad-i-ovde izvođenjem u toj instituciji i toj instituciji. Šta? Kako? I Još. jednom – ona se ostvaruje u stvarnosti (kontekstu pozorišta) i koristi tu stvarnost (instituciju pozorišta) i to na način koji je drugačiji od njenog uobičajenog, normalnog korišćenja (tj. ne ostvaruje se prihvatajući, sprovodeći, tumačeći, razvijajući uspostavljene paradigme!).<sup>88</sup> Ovim poremećajem, ona izaziva da se pokaže struktura/konvencije te stvarnosti (institucije pozorišta), ono što se do sada, tj. uobičajenom ‘normalnom’ upotrebom skriva!

### **I još!!! Konvencije: otvoreno značenje i uloga publike**

**Otvoreno značenje.** (Igra ima tautološki karakter<sup>89</sup>: ostvaruje se pojedinačnim činovima izvođenja koji su određeni konceptom igre i koji ga izvođenjem određuju i uspostavljaju.) Sve mogućnosti izvođenja igre (što zapravo znači *ta* mogućnost izvođenja) ne mogu biti unapred određene, pouzdane, sigurne, stabilne... one su relativno otvorene. Relativna otvorenost mogućnosti znači da se igra (njeno izvođenje, tok, završetak, efekat), s jedne strane, ne može pouzdano predvideti/odrediti jer su mogućnosti različite i brojne, ali s druge strane – broj tih mogućnosti je konačan. Konačnost je određena pravilima i konvencijama po kojima se igra igra, koje igra uspostavlja i u igranju priziva da bi uopšte bila ta igra. Beskonačno (slobodno) otvorene mogućnosti su lažno otvorene mogućnosti. (Ne može se igrati/izvoditi *ta (pojedinačna) igra* izvan te igre, tj. mimo dogovorenih pravila igre. *Ne može se misliti izvan polja mislivog. Ne može se govoriti izvan jezika.*) Izbor je neizvestan, ali i uvek izbor od ponuđenog, od već-izabranog. (‘Izabrati ili biti izabran!?’ *Pita me, pitam se. Još! ...Uživam! ...kao da ja biram, kao da nisam efekat...*) *Einstein na plaži* je predstava koja je značenjski otvorena. Otvorenost (nedefinitivnost, nestabilnost, privremenost, arbitrarnost, nemotivisanost) njenog značenja omogućena je odbacivanjem celovite priče, a korišćenjem kao praznih znakova (slika, scena... označitelja) koji obećavaju neko značenje. Neki sadržaji (znaci kao obećanje priče, kao mogućnost priče) su ponuđeni delom a delo ne nudi ‘u sebi-gotovo’ značenje. Bitno je naglasiti da se termin ‘otvoreno delo’ ovde ne odnosi na otvoreno delo u Ecovom smislu<sup>90</sup> nego na semantički nedovršena, otvorena dela. Eco je postavio koncept otvorenog dela kao dela čija je forma otvorena za različite interpretacije (izvođenja i recepcije). Otvorenost se kod Eca ne odnosi na mogućnosti različitih subjektivnih tumačenja, već na aktivno dovršavanje dela (ostvarivanje jednog mogućeg celovitog dela, *art piece*) tokom izvođenja od strane umetnika ili recepcije publike. Pritom, Eco

<sup>88</sup> I još. Dosetka. ...U ovom ključu *Einsteina na plaži* razmatram kao dosetku. Pri tome, bitno je da sagledamo da dosetka nije ‘neozbiljna’ i nije ‘u parazitskom odnosu sa stvarnošću’. Dosetka je ‘ozbiljna’, ona je stvarnost koja radi sa stvarnošću i tim radom proizvodi novu stvarnost. ...Ipak, zašto toliko insistiram na dosetki?

<sup>89</sup> I Još! Logika: Igra je konvencionalna i igra je performativna. Zbog toga, ona je tautološka. (O tautološkom karakteru konvencije i performativa vid. Milohnić, Aldo: „Performativno kazalište“)

<sup>90</sup> Vid. Eko, Umberto: *Otvoreno djelo*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1965.

naglašava da ova dela nisu haos koji će se uobličiti tek interpretacijom, ona 'nisu grudvice slučajnih elemenata, spremnih da se pomole iz haosa u kojemu su, da bi postale bilo kakav oblik'.<sup>91</sup> Ona su ponuđena 'polja posibiliteta', što znači da interpretaciji ostavljaju mogućnost mnoštva 'subjektivnih raspleta', koji se međusobno ne negiraju, ali se isključuju. Međutim, ja-sada-ovde sam u mogućnosti da govorim o *Einsteinu na plaži* kao o haosu na koji Eco-tada nije bio spreman. *Nema pouzdane razlike u značenju jednog telefonskog adresara i Einsteina na plaži! Tj. – nema univerzalnog, stabilnog, nepromenljivog, pouzdano-tačnog značenja u samom telefonskom adresaru i Einsteinu na plaži, a oba ostavljaju mogućnost da im se interpretacijom nekakvo (mnogo nekakvih) značenje da/pripiše.*

Otvorenost *Einsteina na plaži* ostvaruje se, na prvi pogled, kao (pozorišni) paradoks. Na drugi pogled, ona je efekat tautološkog karaktera pozorišne konvencije.<sup>92</sup> (*Na treći pogled, i sama konvencija je paradoks! itd... itd...*) S jedne strane, struktura ove predstave je arhitektonska – programirana, precizno određena, definitivna. To je formalno zatvoreno delo, celovit umetnički komad. Njegovo sad-i-ovde izvođenje ostvaruje se dvema interpretacijama:

- a) izvođenje od strane izvođača i
- b) percepcija i recepcija publike.

Izvođači *Einsteina na plaži* su pre precizni i neekspresivni realizatori nego (telesni, sad-tu prisutni, 'teški') interpretatori.<sup>93</sup> Oni su gotovo nad-marionete!<sup>94</sup> U izvođenju nema ni interpretacije koju bi, prema Eco, provociralo, dozvoljavalo i zahtevalo otvoreno delo. Još. Pozicija publike je različita i od 'aktivnog učešća' kakvo očekuju utopijske avangarde i od 'subjektivnog raspleta' na koju poziva Eco. Učešće publike u izvođenju *Einsteina na plaži* je gotovo bez razlike isto kao u bilo kojoj predstavi tradicionalnog evropskog teatra. Publika je pasivna. Publika je tu da prisustvuje (sluša/gleda) izvođenju zatvorenog dela. (Mada.) – Još. S druge strane, *Einstein na plaži* je ne-priča, arhiva znakova koje tek-treba-uspostaviti/kao prepoznati, što znači: koje će gledalac/slušalac individualno 'prepoznati', a zapravo znači – kojima će tek dati određeno značenje, koje će uspostaviti, tj. 'dešifrovati'. Ne-priča je proizvodnja značenja. Prelaskom od sadržaja

<sup>91</sup> Ibid, str. 56

<sup>92</sup> I još! I još! „Pojam konvencije je tautološki pojam (...) i nikada ne izriče ništa drugo doli ovo pseudo-pravilo: 'Ako u govornom položaju X izgovorim Ix, izrekao sam to što je u govornome položaju X jedino moguće i jedino treba izreći.' Pri tome je dovoljno da se govorni položaj X (ma koliko tijesno konvencionalno strukturiran) dopuni, ispuni i ostvari tek nakon što izrečem Ix“ Močnik, Rastko: *Beseda... besedo*, ŠKUC, Ljubljana, 1985, str. 117, prema Milohnić, Aldo: „Performativno kazalište“, str. 51

<sup>93</sup> Wilson izričito zahteva od glumaca da ne interpretiraju. „Moja je obaveza, kao umjetnika, kreiranje, a ne interpretacija. (...) Upravo sada radim *Čarobnu frulu* i stalno to govorim pjevačima. Njih to zbunjuje jer su navikli misliti da moraju interpretirati svoje uloge i igrati ih naturalistički, s psihološkim razlozima za sve i svašta. Ja mislim da se interpretacijom treba baviti publika, a ne glumac, reditelj ili autor. Mi kreiramo djelo za publiku i moramo publici dopustiti slobodu vlastite interpretacije i vlastitih zaključaka“; Umberto Eco: „Robert Wilson: Sjećanje gospodina Bojanglesa...og\* sin vatre“ (intervju), *Frakcija* br. 1, Zagreb, 1996, str. 52

<sup>94</sup> Prema prvobitnim zamislima Edwarda Gordona Craiga, glumca bi na sceni trebalo zameniti marionetom, nekom vrstom nemislećeg, 'bezidejnog' automata. Craig je kasnije korigovao ovaj koncept i razvio koncept 'nad-marionete' koja ostvaruje savršenu izvođačku formu, oslobođenu interpretativnih i/ili ekspresivnih elemenata. Ovo poređenje koristim da bih zaoštrila razliku između *hladnih* izvođačkih tehnika *Einsteina na plaži* i *energijskih* tehnika koje su tada-tamo (60ih i 70ih) bile dominantne (neoavangardistička siromašna, fizička, antiiluzionistička pozorišta: The Living Theater, Peter Brook, Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, The Performace Group...) a koje su i sada-ovde dominantna alternativna izvođačka paradigma. *A, zašto zaoštravam ovu razliku? JOŠ! JOŠ!*

naracije ka tragovima i umnožavanju tragova značenja, ona nužno interpretaciji ostavlja relativno otvorene mogućnosti stvaranja značenja. Dakle, *Einstein na plaži* se pojavljuje kao ne-priča, što znači – kao obećanje priče, jer ‘ostavlja mesta za priču’.<sup>95</sup> U tom smislu, *Einstein na plaži* se pred publikom (drugim) pojavljuje kao semantički kaos jer ne sadrži neko određeno (*ili nikakvo? Ali, kako da to pouzdano znam?*) značenje; on ne postoji ‘kao takav’. Njegovo značenje se uspostavlja tek u izvođenju: nužno mu ga daje (on ga dobija, ‘prepoznaje se’, ‘dešifruje se’) tek interpretacija u određenom kontekstu i bez nje on za nas uopšte ne postoji. ... Ali – i još!

**Još, još... Performativnost i uloga publike.** Semantička otvorenost je jedan od uslova performativnosti *Einsteina na plaži*. (Ova predstava se može razmatrati kao performativna na način performativnih iskaza kako je o njima pisao John Austin i kasnije Shoshana Felman, a ne na način performativa kao lingvističkih iskaza kako je o njima pisao Emile Benveniste.<sup>96</sup>) U ovom smislu, *Einstein na plaži* je performativan jer značenje u samom scenskom tekstu nije potpuno, a da bi se uspostavilo potrebno je sad-i-ovde izvođenje. Konkretni slučaj izvođenja određen je institucijom, njenim (tautološkim) konvencijama, a izvođenje, videćemo dalje, uspostavlja i dopunjuje tu konvenciju. Izvođenje se uvek mora ostvariti u kontekstu koji je dijaloški strukturiran, tj. koji uključuje osim onoga koji izvodi (ono što se izvodi, jezički iskaz, scenski tekst/slika), i onoga za koga/pred kim (/sa kim/koji ga prepoznaje i priznaje) se izvodi.<sup>97</sup>

Još jednom o poziciji publike. Gledajući ovako, pozicija publike u izvođenju *Einsteina na plaži* je drugačija ne samo od emancipatorskog učešća kakvo su sanjale neoavangarde i aktivnog dovršavanja kakvo pretpostavlja Eco, nego i od pasivne pozicije publike-konzumenta u predstavama evropskog pozorišta scene-kutije. Sada bi se operativno mogli razdvojiti nivo percepcije i nivo recepcije u interpretaciji publike.<sup>98</sup> *Einstein na plaži* je ‘vizuelna knjiga’, slike (vizuelne, audio) su ponuđene čulima i publika ih čulima *samo* konzumira/percipira. U tom smislu njeno učešće je moguće odrediti kao ‘pasivno’. (Mada.) S druge strane, recepcija ne može biti pasivna, jer slikama/tekstovima izvedenim na sceni ne prethodi određeno značenje koje sada treba pročitati/konzumirati. Ako ponuđene slike nemaju u sebi-gotovo-značenje, nego se ono uspostavlja u sad-i-ovde

<sup>95</sup> Up. sa obećanjem i izostajanjem ‘opere’ u predstavi: „Glass se potrudio da ostavi u nedoumici onu publiku koja traži operu ‘u’ *Ajnštajnu na plaži* i da ne bio razorio njihova očekivanja u potpunosti, ponudio im je ‘mesta za operu.’ i “Mesto za nešto’ je postupak kojim se markira prostor očekivanja, uspostavljaju znaci navoda kao poziv za mogućnost očekivanog, koje potom izostaje - neispunjeno obećanje“, Cvejić, Bojana: *„Ajnštajn na plaži pored opere...“*

<sup>96</sup> Austin ističe (a kasnije Felman razvija teorijskom psihoanalizom performativa) da performativ ne ostvaruje potpuno značenje samim iskazom, već tek izvođenjem koje je, prema tome, sastavni deo njegovog značenja. Benveniste stvarnost izvođenja smatra upotrebom performativa kao jezičke manifestacije, jer se ostvaruje nelingvističkim sredstvima, elementima koji se ne nalaze u samom iskazu. (Vid. Ostin, Džon L: *Kako delovati rečima*, Matica srpska, Novi Sad, 1994, Felman Shoshana: *Skandal tijela u govoru; Don Juan s Austinom ili zavođenje na dva jezika*, Naklada MD, Zagreb, 1993; Benvenist, Emil: *Problemi opšte lingvistike*, Nolit, Beograd, 1975)

<sup>97</sup> Još! *Za Einsteina na plaži* važi ova struktura performativa: performativni iskaz kao jezička manifestacija nikada nije potpun jer je značenje koje ‘ima u sebi’ tek mogućnost onoga što će iskazivanje kao čin u određenim okolnostima značiti. (Felman, objašnjavajući referencijsku iluziju performativa, piše da iskazivanje uvek prevazilazi iskaz.) Ovo je opet oko dosetke. Dosetka ima strukturu performativa, ili obrnuto... Ili ja na tome insistiram samo zbog uživanja...?

<sup>98</sup> U izvesnom smislu i Wilson je računao na ova dva nivoa ‘komunikacije sa delom’ kada je isticao odnos jednostavne površine i kompleksne dubine u svom delu. „Površinu moramo održati jednostavnom. Misterija je na površini. A ispod površine ima mnogo stvari...“, Knežević, Dubravka: „Robert Wilson u Beogradu“, str. 69. Vid. i Eco, Umberto: „Robert Wilson: Sjećanje gospodina Bojanglesa...og \* sin vatre“, str. 53. Detaljnije vid. Šuvaković, Miško: „Razoriti (ili) čitati teatar; pisanje o pisanju o teatru – slučaj *Einsteina na plaži*“, *TkH* br. 2

izvođenju interpretacijom, onda ta interpretacija (receptija) nije pasivna – ona je aktivna, ona stvara, proizvodi *to* značenje.<sup>99</sup> Ono što je time ostvareno jeste situacija u kojoj je interpretacija dela pomešana iz pozicije i funkcije upotrebe u značenje (sadržaj) samog dela.<sup>100</sup> Ovako uspostavljena interpretacija je konvencionalna i performativna jer je čin ostvaren u konkretnom kontekstu *te* institucije. Kao čin, ona dotiče stvarnost i utiče na nju (završeno umetničko delo kao ‘semantički kaos’), ona proizvodi stvarnost – (mogući) taj i takav, tako *interpretiran Einstein na plaži*. Bez nje, ta stvarnost ne postoji. Konvencionalna je (kao i svaki performativ i svaka igra i svaka dosetka) i prema tome ostvaruje pseudo-pravilo pozorišne institucije: određena je svojim institucionalnim okvirom (omogućena kontekstom, konvencijama *te* institucije) i istovremeno, pojedinačnim činom, ‘dopunjuje, ispunjava i ostvaruje’ tu instituciju. I još.

### **I još. I još! Konvencija i arbitrarnost značenja (mogući odnosi doslovnosti i fikcionalnosti)**

Kada se prihvati činjenica da sve što smestimo u okvir postane artifičijelno, onda artifičijelnost na sceni deluje prirodno.<sup>101</sup>

(...*Nekome bi moglo pasti na pamet ovo pitanje: Zašto ovoliko insistiram na Instituciji, konvencijama i pravilima umetnosti, a ništa ne pišem o ‘samoj umetnosti’?*) Konvencija je značajna za razmatranje mogućnosti delovanja u pozorištu isto koliko i za ostvarenje performativa. Da bi se izveo performativ mora postojati određena konvencija kojoj je on pripadajući. Izvođenje pojedinačnog ‘scenskog teksta’ obavezno je omogućeno određenom uspostavljenom i prihvaćenom pozorišnom konvencijom. (...*Da bi bilo koji (i najneformalniji, kao i najintimniji) govor bio moguć, potrebno je da postoje (poznate i prihvaćene) konvencije i govora i govorenja...*) Sada ću pokazati kako ovo pravilo deluje u/na odnosu doslovnost – fikcionalnost u *Einsteinu na plaži*, mada se isti postupak može primeniti i na druge njegove segmente i odnose (ne-značenje – značenje, ne-narativnost – (re)konstruisanje naracije, zatim realno – fikcionalno vreme, telo – figura, autistični govor – javni govor...).

Još! I još! Problemima konvencije i uspostavljanja značenja u performativnom i tradicionalnom literarnom pozorištu bavi se Aldo Milohnić u tekstu ‘Performativno kazalište’.<sup>102</sup> Tvrdnju Rastka Močnika o tautološkom karakteru konvencije, Milohnić razvija Ducrotovom tezom o ‘juridičkoj moći’ performativa i primedbom Benvenistea da je performativ čin autoriteta (‘Samo sudija može optuženog proglasiti krivim.’). Ducrot uočava da performativ nema tu moć sam po sebi, nego se ona ostvaruje samo kada je prepoznata onaj kome je upućena, ali zahtev za prepoznavanjem ostaje prikriven i u običnom govoru priznajemo juridičku moć performativu kao da je ima sam po sebi. Citirajući Jelicu Šumić-Riha, u tekstu se navodi: ‘Performativ dakle proizvodi realnost

<sup>99</sup> ‘Jasno je da smisao ‘Einsteina’ nije bilo u onome što je ‘značio’ nego da je imao ‘značenje’ koje su uglavnom doživjeli svi ljudi koji su ga videli’, Glass, Philip: ‘Einstein na plaži’, str. 93

<sup>100</sup> ‘Osnovna u našem pristupu bila je pretpostavka da sama publika završava predstavu.’ i ‘Jednostavnije rečeno Beckettova ‘Igra’ ne postoji bez odnosa sa gledaocem koji je dio sadržaja predstave. To je mehanizam na koji mislimo kada kažemo da publika ‘završava’ predstavu’, Glass, Philip: ‘Einstein na plaži’, str. 95 i 96. Up. sa napomenama o uspostavljanju značenja performativa

<sup>101</sup> Reči Roberta Wilsona izgovorene na predavanju, XXIX BITEF, 28. septembar 1995, Beograd, prema transkripciji predavanja

<sup>102</sup> Milohnić, Aldo: ‘Performativno kazalište’

tek posredstvom previđenog, neopaženog prepoznavanja.<sup>103</sup> Milohnić zaključuje da je realnost koju stvara performativ ekvivalent realnosti kao učinku konvencije, jer su i performativ i konvencija tautološki pojmovi.<sup>104</sup> Odatle sledi zaključak da je performativ u pozorištu podjednako uznemiravajući i za instituciju pozorišta i za Austinovu instituciju performativa jer on razotkriva tautološki karakter pozorišne konvencije, ali i konvencionalnost performativa.

Analizirajući dalje performativ u pozorištu, Milohnić uvodi ključan pojam – intenciju. Prema Griceovoj definiciji ‘ne-naravnog značenja izjave I’,<sup>105</sup> u strukturi značenja su tri intencije. Šema, u kojoj S označava govornika, A onoga kome je izjava upućena, a r reakciju, odaziv, izgleda ovako:

‘S namjerava s time da izjavi I nešto ne-naravno reći ako: ima intenciju (i.1) da izjavljujući I kod slušatelja A izazove reakciju r, i ima intenciju (i.2) da A prepozna njegovu (S-ovu) intenciju (i.1), i ima intenciju (i.3) da to, što je A prepoznao njegovu intenciju (i.1), djeluje kao razlog ili kao dio razloga da će se A na I odazvati reakcijom r.’<sup>106</sup> Strawson ovu definiciju upotpunjuje četvrtom intencijom (i.4) koja glasi:

‘da S namjerava da A prepozna njegovu intenciju (i.2); i.4 se dakle sastoji u tome da S svoju intenciju (i.2) uručuje A da je ovaj prepozna kao *prepoznatljivu, prepoznavanju namjenjenu* intenciju.’<sup>107</sup>

Za problem odnosa doslovnosti i fikcionalnosti u *Einsteinu na plaži* bitno je prvo ukazati na to da je glavni oslonac pozorišta-institucije (u evropskoj kulturi) intencija i.2. Ona je garant delovanja ‘kao da’ pravila, ona je ono što obezbeđuje da artifičijelno/fikcionalno na sceni deluje prirodno/doslovno. Zbog toga, intencija i.4 je u pozorištu nepoželjna – ona razotkriva pozorišnu instituciju koja stalno mora odstranjivati i.4 i istovremeno prikrivati da to čini. (*Zamršeni*) Odnos doslovnosti i fikcionalnosti u *Einsteinu na plaži* određen je ostvarivanjem dva procesa: prihvatanjem fikcionalnih likova (figura)/radnji kao doslovnih (‘...onda artifičijelno na sceni deluje prirodno’) i prihvatanjem doslovnih tela/činova na sceni kao fikcionalnih (‘sve što stavimo u okvir scene postaje artifičijelno’). (...Ili: obrnutim redosledom? ...Ili: paralelno? ...Ili: u krug? ...Ili...)

I još! Primer. Prvi čin, Scena I – Voz 1

‘Mali dječak stoji na vrhu tornja, zrak svetla udara u sjajnu plastičnu cijev koju svečano drži u ispruženim rukama. Za vrijeme trajanja ove scene, on povremeno baca avione od papira na pozornicu ispod. Odmah slijedi solo za plesačicu (...) Ona drži lulu u lijevoj ruci (...) Na desnom prednjem dijelu pozornice muškarac šara jednačine na nevidljivu tablu. Lokomotiva u punoj veličini neprimetno se pomjera preko pozornice, para izlazi iz dimnjaka. Dvije žene prolaze pozornicom, jedna praveći pokrete kao ptica, druga čitajući novine. Tri druga plesača idu preko scene držeći žice koje formiraju tesarski trougao...’<sup>108</sup>

<sup>103</sup> Milohnić, Aldo: „Performativno kazalište“, str. 51

<sup>104</sup> Zar i dosetka ne deluje ovako? Mada deluje upravo tako, ostaje pitanje: Ali šta to ovde znači?

<sup>105</sup> ‘Ne-naravnost’ se ovde odnosi na de Saussureovu arbitrarnost, nemotivisanost značenja. (Npr. Još...)

<sup>106</sup> Milohnić, Aldo: „Performativno kazalište“, str. 52

<sup>107</sup> Op. cit, str. 52 (*Još! Da li uvođenje i.4 u dosetku uništava dosetku? Ili samo izostaje uživanje?...*)

<sup>108</sup> u *Music by Philip Glass*, Harper and Row, Publishers, New York, 1987, prema Glass, Philip: „Einstein na plaži“, str. 141

Opisane radnje izvođača na sceni nisu narativne, fiktionalne, simboličke, ekspresivne itd, one *zaista* jesu te radnje. Dečak pušta papirnate avione sa tornja. Dečak *zaista* pušta papirnate avione sa tornja. U tradicionalnom teatru, iluzionizam predstave se zasniva na priči, likovima, izrazu, psihološkoj motivaciji i sličnim realističkim *kao da* elementima. ‘Mrzim naturalizam. Naturalizam je laž.’<sup>109</sup> U *Einsteinu na plaži* se (kao paradoksalno) zasniva na doslovnosti tela/radnji na sceni kojima se ne veruje da su doslovni. (I još! *A, da li su...?*) Pogledajmo ponovo navedeni primer. Opisane radnje ne predstavljaju, ne prikazuju, ne izražavaju, ne opisuju ništa; one su izvođenje nekih činova. *Einstein na plaži* time (uvođenjem intencije i.4) kreće ka izvan granica institucije (fiksirane na mestu intencije i.2).<sup>110</sup> Ovo je sa stanovišta konvencionalne ‘prirode’ pozorišta veoma važno, jer time (uvođenjem i.4, tj. ‘uručivanjem i.2 kao prepoznatljivije’) *Einstein na plaži kao da* (sic!) izmiče konvenciji. On *kao da* će istupiti izvan institucije pozorišta. Ipak, on ‘je smešten u okvir’ pozorišta i, mada (ili baš zato što je) prepoznatljiv kao pripadajući pozorišnoj konvenciji, on je izvođenjem pokazuje (‘sve što smestimo u okvir postaje artificijelno...’). Upravo to pokazivanje je čin koji *Einsteina na plaži* ponovo vraća u okvir institucije. Njegov performativ (ostvaren izneveravajućim krugom doslovnost-iluzionizam-doslovnost...) je u pokazivanju da ‘realnost na sceni’ ne može biti realnost već jedino udvajanje, dupliranje medija (‘scene’/pozorišta). *Einstein na plaži* zapravo pokazuje da se/kako se na granicama institucije doslovnost nužno pretvara u dvostruku fiktionalnost (onu koja laže da to nije čak i kada ‘zaista’ nije, što znači – onu kojoj u pozorištu nikada ne verujemo da je doslovna)...

Još-još-još! Ivan Molek u tekstu ‘Procenjivanje kazališne deziluzije’<sup>111</sup> utvrđuje pozorišnu konvenciju kao ključni element prepoznavanja i prihvatanja jednog scenskog dela (predstave) kao pozorišnog rečima:

Andersenova bajka *Carevo novo ruho* paradigmatičan je primjer komuniciranja u kazalištu: onome što je najrealnije vjerovat ćemo najmanje. Jer čim bismo počeli vjerovati, ta bi realna radnja izgubila teatarsku dimenziju zadobivenu unutar kazališnog medija. U onom trenutku kad je realno prepoznato kao realno dolazi do kraja veze glumac – gledalac i do kraja kazališta uopće.<sup>112</sup>

Ova tvrdnja nam ustvari ne govori o nekom ontološkom ‘kraju pozorišta uopšte’<sup>113</sup> ukoliko bi teatar prihvatio prisustvo realnosti na sceni (tj. dozvolio da se realnosti poveruje da je realna), već o konvencionalnoj strukturi pozorišne institucije. Još! Molekova primedba provocira da se ponovo postavi vitgenštajnovsko i/ili Weitzovo<sup>114</sup> pitanje (na koje *Einstein na plaži* svojim kruženjem između doslovnosti i fiktionalnosti ne uspeva konačno da odgovori): Koliko, do koje granice se mogu promeniti pravila igre,

<sup>109</sup> Reči Roberta Wilsona, „Ostalo je ćutanje“.

<sup>110</sup> Milohnić napominje da se i.4 pojavljuje tek u performativnom pozorištu (uvođenjem realnosti na scenu), čime se nadomešta manjak konvencije fiksirane za i.2, a koja je i poslednje uporište, *limes* institucije.

<sup>111</sup> Molek, Ivan: „Procenjivanje kazališne deziluzije“, *Fracija* br. 1, Zagreb, 1996.

<sup>112</sup> Ibid, str. 38

<sup>113</sup> O neontološkoj prirodi umetnosti Philip Glass kaže: ‘Umjetnost i kultura su izmišljene. Mi smo ih izmislili. Drugačije one ne postoje’, Glass, Philip: „Einstein na plaž“, str. 97. To ostavlja ovu mogućnost: Možemo se dogovoriti i da je pozorište nešto drugo od ovoga što smatramo pod tim pojmom! (Ove Glassove reči, što sam i na početku teksta naglasila, su i osnovna pretpostavka ovog konstruktivističkog teatrološkog teksta.)

<sup>114</sup> Weitz, Morris: „The Role of Theory in Aesthetics“, u *Philosophy Looks At the Arts (Contemporary Readings In Aesthetics)*, Joseph Margolis (ed), Temple University Press, Philadelphia, 1987.

a da ona i dalje bude (prepoznata kao) ta određena igra? ...Ili *Einstein na plaži* provocira još značajnije pitanje: Ko propisuje pravila igre?<sup>115</sup> ...Ili ja ovo pitam samo zbog uživanja?

### I još. Referencijska iluzija i neispunjeno obećanje...

Pitanje na koje još nije eksplicitno odgovoreno je: Kako deluje (*to*) pozorište?, a opsesivnim još-odgovorom hoću Još, još, još... da pokažem zašto smo sada-ovde oko/preko *Einsteina na plaži*.

*Einstein na plaži* je sav od obećanja. On je obećanje rada sa institucijom, obećanje arhitektonske scene oslobođene 'priče', obećanje da je kritika moguća, obećanje mogućnosti ličnog, privatnog jezika, obećanje slobodnih individualnih mogućnosti... Ipak, to je predstava 'posle koje su avangarde nemoguće'. I još! Šta ona Još obećava? Obećava da su mogućnosti otvorene, da gledalac-individuum učestvuje, da su znaci arbitrarni, da su reference privremene i nestabilne, da je značenje nedovršeno i promenljivo, da su izbori slobodni... Još, još... Na granicama svog mikrokonteksta (konkretna sad-i-ovde situacija izvođenja) i svog makrokonteksta (konvencionalno strukturirana institucija pozorišta), *ta* predstava (koja radi sa kontekstima i konvencijama) pokazuje da ne može da ispunji obećanje. Još! Mogućnosti su otvorene mada... ipak konačne. Postoji neindividualno polje mislivog u kojem smo rođeni da mislimo individualno, privatno, lično... Svaki slobodan izbor je izbor od pripremljenog za biranje. Još!!! I još! Politički efekat ovog pozorišta i ovog teksta je, u najširem smislu, pokazivanje pozorišne (što znači društvene) hipokrizije. Privatno je javno, ali pre toga – Javno je već privatno! Još! I još! Najličniji govor ('*Još*') je konvencionalan, ...'najskriveneje perverzne želje' su javne i političke, ...'najdublje, neiskazive tajne' pojedinca su u velikoj meri neintimni i neindividualni efekti društvenog konteksta. *Uživanje!* I još! I još! Ovo pozorište pokazuje da nastaje u društvu u kome je *kao da* uručeno i prihvaćeno po prećutnom pravilu za koje se svi prave *kao da* ne postoji, čak i kada je uručeno da bude prepoznatljivo kao *kao da*.

I još... Zar mi tome izmičemo?

I još! Kako mi to skrivamo?

Ili (još, još, još) – Zašto ovde svuda ima barbijanske energije a nigde nema *Einsteina na plaži*?

I još! I još!!! Zašto mi ne dozvoljavamo da se *to* pokaže?...

Uživanje!? I još! I još! I još!!!....

**Ja sam crveni sekundarni plan! arest! mlaznjak! ludilo na nebu!!! Još! Još! Još!!!**

---

<sup>115</sup> Možemo li se dogovoriti i da je pozorište nešto drugo nego ovo što smatramo pod tim pojmom? (Osnovna pretpostavka teksta se ne uzima neproblematično, tekst se zapravo sa konstruktivističke pozicije pita ne samo o konstruisanju pozorišta nego i o poziciji sa koje se taj problem ispituje.)



## **AJNŠTAJN NA PLAŽI PORED OPERE, POSLE OPERE, KAO OPERA, KAO MAŠINA, KAO ŽELEĆA MAŠINA...**

Bojana Cvejić

*“Created things are constructed things”  
(Robert Wilson)*

Ko hoće da pristupi *Ajnštajnu na plaži* (ANP) kao operi, prvo će se suočiti sa izjavom Roberta Wilsona: “sva moja (scenska) dela su opere”. Gruba autistična izjava koja zbunjuje istančane evropske pojmove o operi govori bas na ajnštajnovski način. Pre no sto bilo sta određeno znači, ona samo znači, *is meaningful*, za konstituisanje ‘opere’ Roberta Wilsona i Philipa Glassa. Toliko da se unapred mora odustati od traženja opere ‘u’ ANP, od namere da se esencijalistički raspravlja ‘operatičnost’, jer bi to podrazumevalo teorijsku zaveru u korist evropskog modela u odnosu na koji ANP treba da se udvostruči kao prikazivanje mita o Ajnštajnu ili, pak, fantazma evropske opere<sup>116</sup>. ANP je performativna mašina koja proizvodi stvarnost, te tekst o operi ANP sledi ‘arhitekturni’ postupak njenih autora. Drugim recima, operu možemo samo da konstruišemo i kada je pravimo i kada pišemo o njoj. Ako se istorija opere predstavlja kao projekat modernosti evropske kulture i ako se ustanove dva modela, opere kao ‘europere’ ili evropske opere i ANP, pod uslovom da jedan drugog ne prisiljavaju na dogovor o smeru i prioritetu poređenja, određeno je moje polaziste: opera je konstrukt. Svojstva koja ću najpre razmatrati u razlici ANP i opere ne tiču se *identiteta* ‘operatičnosti’, već arheoloških ‘problema’ na ruševinama opere kao evropske kulture. Čim se gurnu u stranu vladajuće paradigme o operi, upražnjeno je mesto za nove konstrukte – za nove opere.

### **ISTORIJSKE I NEISTORIJSKE NERAVNINE: ‘VREME’ OPERE I ‘VREME’ AJNŠTAJNA NA PLAŽI**

*“Avant que je suis nee, j’etais morte”  
(“Numero Deux”, film Jean-Luc Godarda)*

Kao dogovor intelektualne elite na vrhuncu renesanse da se konstituiše muzičko-dramska scenska forma koja će obnoviti prekinute veze sa antičkom grčkom kulturom, nastala je opera kao mašina, da uvek iznova produkuje različite mimetičke odnose u istorijskom lancu priroda-mit-grčka-tragedija-opera. Tako se opera uspostavila kao simptom evropske kulture i njena istorija kao fantazam o izgubljenom jedinstvu i imaginarnom poreklu. Besomučno traženje načina da se udruže i izravnavaju muzika, drama, scena, i to kako su stari Grci ostvarivali kontinuitet između prirode, bogova, čoveka i mašine, uslovalo je potrebu operne mašine za gospodarskim kodiranjem/natkodiranjem na određenoj, geografski i istorijski utemeljenoj teritoriji.

Operacija upisivanja i beleženja jedinstva opere kao totalnog sveta (u muzici, drami, muzici i drami itd.) se izvodi *prikazivanjem* (uspostavljanjem dela kao reference na nešto drugo od i izvan dela) i *mimesom* (ideologijom prikazivanja u zapadnoevropskoj kulturi<sup>117</sup>). Ovi agensi hijerarhijskog i normativnog uređenja strukture opere, njenih

<sup>116</sup> Pod fantazmom podrazumevam imaginarni objekt zelje koji ima psihičku stvarnost.

<sup>117</sup> Definicija preuzeta iz Jelena Novak, *Postmoderna opera Filipa Glasa*, Beograd, 1998, rukopis,

‘tekstova’<sup>118</sup> i opere kao društvenog događaja čine da opera ‘govori’ alegoriju tradicionalne umetnosti: alegoriju političke moci, morala, emancipovanog subjekta, sublimnog, neizrecivog itd., u znakovnoj strukturi simbola.<sup>119</sup> Da li ANP govori alegoriju, odnosno da li opisuje, prikazuje, zastupa subjekt za druge simbole? S obzirom na nenarativnu strukturu njenih tekstova i doslovnu pojavnost i prisutnost činova: muzike Philipa Glassa, tekstova Christophera Knowlesa (i drugih autora), likovnih predmeta Roberta Wilsona, plesa Lucinde Childs i performans akata izvođača, može se govoriti samo o prvostepenom formiranju znakovne strukture.

Dečak stoji na vrhu tornja i baca papirnate avione; i dve zene sede za stolom i istovremeno broje i izgovaraju i ponavljaju nepovezane nedovršene rečenice, dok izvode ples prstiju na staklenom stolu; i jedan violinista s perikom i brkovima koji lice na Ajnštajnovu ne prestaje da svira violinu, ponavlja jednu istu formulu u različitim razlaganjima; i dugački ‘štap’ svetlosti pada na scenu i deli je na dva dela...

Nabrajanje bi moglo da se nastavi bez reda i prestanka, ređajući jedan cin za drugim jednostavnim “i” i “i zatim” veznikom. Da li ovi označitelji prelaze prvi nivo označavanja znaka kao materijalnog nosioca i transformišu se od doslovnog u prenesena značenja? Gledaocu nedostaje motiv da povede sve čulne utiske u pravcu sigurnog smisaonog odredišta, jer mu nije ponuđena narativna nit da objedini sve scenske događaje u jednu celinu koja ce transcendirati materijalnu prisutnost samostalnih delova. Bez naracije odsustvuje i perfekat, sredstvo kojim se usmeravaju, ređaju i slažu ‘utisci’ (prvostepeni materijalni nosioci, označitelji, audio-vizuelne slike) da bi formirali drugostepena, nedoslovna značenja (označena). Ako uopšte referira na nešto, onda referenca performativnih činova ukazuje na “sada” i “ovde” - ‘označitelji-sada-i-ovde’ koji ne mogu da prikazuju stvarnost, već je proizvode u proizvodnji proizvodnje. I sada ovo ovde i sada ovo ovde i sada ovo ovde i sada ovo....

*is like that*

*So this could be reflections for*

*Christopher Knowles – John Lennon*

*Paul McCartney – George Harrison*

*This has*

*This about the things on the table*

*This one has been very American*

*So this could be like weeeeeeee...*

*Mr Bojangles*

*This could be about the things on the table*

*This about the gun gun gun gun...*

*This has*

(fragment iz Čina I, Scene II, Suđenje 1, tekst Christophera Knowlesa)

<sup>118</sup> Teorijski model opere kao nestabilne, promenljive strukture odnosa uporednih tekstova, odnosno, zatvorenih skupova i poredaka znakova muzike, literarnog teksta, scene, zastupa Jelena Novak u navedenoj studiji o Glasovim operama. U ovom tekstu se pri pomenu “tekstova opere” operiše s istim modelom da bi se označila nezavisnost svih elemenata višemedijskog sklopa opere.

<sup>119</sup> Alegorija jeste proširena metafora na poredak slike ili narativa. “Alegorija je metaforično (nedoslovno) značenje rečenice, za razliku od metaforičnih značenja pojedinih reči”, Miško Šuvaković, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, Beograd – Novi Sad, 1999, 22. Simbol je znak koji nastaje kao konvencija ili dogovor o metaforičnom značenju.

Posvećena prikazivanju i mimezisu opera je upravljena na prošlost: da stalno preživljava fatalnu sudbinu ponavljanja:

1. Od libreta do slikanih kulisa, udvaja se i ikonički ugleda i umnožava jezik na jezik, tekst na tekst, “crveno na crveno”. Ono što govori muzika, treba da govori libreto, treba da govori scenska radnja, treba da govori gluma, treba da govori dekor itd., (ili drugačijim redosledom)
2. Operska dela ponavljaju šablone sižea ili ustaljenih scenarija u funkciji alegorijskog kazivanja. Poznato je da u istoriji ima ukupno manji broj naslova, zapleta, čak i libreta od muzika operskih dela.
3. Opera ‘se ponavlja’, jer je okrenuta istorijskoj prošlosti sinhronijski, tražeći zalag bezvremene večnosti u veličini ‘prohujalih vremena’ i njihovih ‘večnih tema’.
4. Muzičko-literarna struktura pevanog teksta se zasniva na raskoraku između vremena pevanja i vremena govora (pevanje teksta najčešće traje duže od njegovog izgovaranja), što je u operi nadoknađeno formalnim ponavljanjem istog teksta, stoga i muzike. (U operi s numerama to su reprize i repetitive, dok je u prokomponovanoj muzičkoj drami ponavljanje zastupljeno u tkanju lajtmotivske mreže i nije nužno vezano za iste reci koliko za pojmove i dramske situacije). Ovim formalnim postupcima kompozitor teži da uzapti proces muzičkog toka, da zasvodi celine zasićenim redundantnim muzičkim materijalom i tako izgradi arhitektonski okvir muzike. Vreme muzike hoće da postane prostor muzike.
5. Ono što skriva struktura, otvoreno se pokazuje u protokolu, u ponašanju operske publike. Nekada je oduševljena publika tražila da se cela opera ponovi, današnja publika nema toliko vremena, ali je zato spremna i uvek nanovo želi da čuje i vidi isto, o čemu svedoče uniformisani repertoari i predstave operskih pozorišta.

Ritual ponavljanja koji karakteriše operu u građanskom društvu, njenu istoriju, žanrovske, medijske i formalne osobnosti, društveni događaj i idiolekt, nije srodan repetitivnosti kao strukturalnom postupku i svojstvu ANP. Vreme opere i vreme ANP se ne mogu porediti prema istim kriterijima uprkos tome što se ‘ekstravagantne’ dužine cesto shvataju kao konceptualno uporište Wilsonove&Glassove opere. “Vreme nije koncept”, ponavlja Wilson<sup>120</sup>, i time objašnjava da je postupak ponavljanja i vremenske ekstenzije scenskih radnji sredstvo primenjeno s drugim intencijama. Na mestu semantičke (prikazivačke, narativne, psihološke) dramaturgije, koja fikcionalizuje, skraćuje ili produžava vreme u službi pripovedanja, Wilson i Glass sprovode analizu i ‘režiju’ elementarne percepcije u realnom vremenu na sintaktičnom planu. Umesto invencije novih reci i nove gramatike (da li je na izdisaju neoavangarde to uopšte bilo moguće?) svakako ih je vise interesovalo “ono sto se dešava publici”, “nova percepcija” kao rezultat novih sintaktičkih sklopova<sup>121</sup>. Operisanje vremenom, usporavanje radnje koja se uobičajeno dešava/predstavlja brzo i ubrzavanje pokreta koji se očekuje sporije, omogućava *disocijaciju* iskustva posmatrača. Izmeštanjem iz očekivanog konteksta kao vremena izvođenja (najpoznatiji manir Wilsonove režije, izvođač prelazi scenu u trajanju od 30 minuta) pojačava se performativno dejstvo izvođačkog čina, pogotovo ako je reč o

---

<sup>120</sup> “Time Has No Concept”, An Interview with Robert Wilson, *Theaterschrift* no.12, decembar 1997, str. 81.

<sup>121</sup> Na pragu postmoderne, u minimalnoj umetnosti se iscrpljuju poslednji modernistički interesi za *istraživanje* jezika i to iz aspekta sintakse a u cilju analize uslova percepcije. Up. Miško Šuvaković, “Minimalna umetnost”, op. cit, str. 190-92.

‘običnim’ radnjama<sup>122</sup>. Pri tome se Wilson poziva na produženo trajanje procesa u prirodi, pokazujući kako su u žargonu često suprotstavljene ‘vrednosti’ prirodnog i veštačkog potiru u izvođenju. “Kada se prihvati činjenica da sve sto smestimo u okvir postane artificijelno, onda artificijelno na sceni deluje prirodno”<sup>123</sup> I zato na prekidu između (već relativizovanog odnosa) ‘kreacije’ prirode i proizvodnje mašine treba insistirati! Prezeti tempo prirodnih promena (na primer, vreme putovanja oblaka) i urediti ga na način repetitivnih serijskih struktura mašinske proizvodnje<sup>124</sup>. Imitirati tehničku sposobnost mašine da raz-okviri (*de-frame*) i ponovo u-okviri (*re-frame*) ono sto izmiče percepciji<sup>125</sup>. Ovim postupkom se dobijeni ‘produkt’ transformiše u neprekidan proces proizvodnje proizvodnje, jer se generiše i odmah troši i tako ustupa mesto novom označitelju u bezgraničnom lancu, koji nema cilja, ali se ni ne kreće unedogled (jer bi i to bilo nekakvo odredište: beskonačno), može se samo iznenada prekinuti. Suprotno sinhronijskoj dimenziji opere, ANP ‘funkcioniše’ u realnom, nepovratnom, dijahronijskom vremenu, koje nije bezvremeno (*timeless*), nije ni ispunjeno vremenom niti je ispunjeno vreme (*filled with time*), već je *puno vremena* (*full of time*). Time se trajanje ANP od skoro pet sati opire konceptu slobodnog vremena u kasnokapitalističkom društvu, navikama potrošnje viška vremena na kraju radnog dana (*leisure time*) koje je u američkoj kulturi posle pedesetih prevedeno u koncept *quality time*. Umesto ekonomske uštede vremena merene konciznošću spektakla, naracije, komplikovane, dinamične i zgusnute dramaturgije (balansiranje proporcije količine informacije i jasnoće značenja sa promenljivom vremenom), ANP doslovno nudi “kvalitete” kao svojstva ili “intenzivne

<sup>122</sup> Pojmom ‘disocijacije’ zamenjujem pojam ‘asocijacije’ s kojim se najčešće opisuju “nadrealističke slike” Wilsonovog teatra. Upravo je u razlici između ovih pojmova otklon ANP od nadrealističkog postupka psihičkog automatizma, koji je Ionesco prepoznao u ANP i s mnogo entuzijazma pozdravio. Postupak automatskog pisanja proizvodi slobodne asocijacije iz jednog jezgra subjekta, asocijacije koje se dodaju i vezuju jedna za drugu, sa već ugrađenim potencijalom i pozivom na tumačenje. (Po metodu slobodnih asocijacija pacijent psihoanalize se ubrzo navikava da produkuje asocijacije koje već sadrže deo tumačenja). Disocijacije Wilsonovih ‘slika’ nastaju suprotnim postupkom *razdvajanja, rastavljanja, razlaganja, razmicanja, razmeštanja i izmeštanja* srodno disocijaciji, psihičkom poremećaju karakterističnom za shizofreniju i autizam. Autistična osoba ne ‘izvlači’ slike ‘iz’ svog psihičkog iskustva, već u zapažanju pokazuje izvanrednu sposobnost odvajanja iskustva od stvarnosti u korist “relativne ili apsolutne prevage unutrašnjeg života”. Up. Žil Delez, Feliks Gatari, *Anti-Edip*, Sremski Karlovci, 1990, 20-3. Biografski materijal koji skuplja o Ajnštajnu na osnovu “onog sto svako o Ajnštajnu zna”, Wilson preseca sintaktičkim rezovima i ‘kratkim spojevima’, kako bi svaki čin ili slika u razlici prema drugom činu ili slici (označitelj u odnosu na drugi označitelj) stekao pun potencijal *meaningfulness*. Wilsonov postupak nastupa jedan korak posle *readymade*-a. Drugim rečima, nije dovoljno samo prezeti sliku ili neki podatak iz života i dela Ajnštajna, već je potrebno frustrirati poznati kontekst datog elementa (disocijacijom) da bi se percepcija publike aktivirala u individualne procese proizvodnje želje.

<sup>123</sup> Iz predavanja koje je Wilson održao 28. septembra 1995. na BITEF-u u Beogradu.

<sup>124</sup> Koliko je Wilsonov postupak blizak Deleuzeovom i Guattarijevom modelu želeće mašine, govori Wilsonovo shvatanje o tome da se “osećaj slobode” u izvođenju pronalazi tek kada je stečena veština ‘savršene’ identičnosti ponavljanja. Jer je samo onda moguća (shizofrena) disocijacija: raditi jedno, a razmišljati o potpuno drugom, prisutan ‘ovde’, u spoljašnjoj, i odsutan ‘tamo’, u unutrašnjoj slici. Stoga, izvođač koji improvizuje nije slobodan, jer su njegovo telo i njegova svest zaokupljeni organizacijom date slobode. On se približava prirodi samo dok oponaša mašinu. Up: “Čovek i priroda nisu poput dva zasebna elementa, čak i ako ih shvatimo u okviru nekog odnosa uzrokovanja, razumevanja ili izražavanja (uzrok-posledica, subjekt-objekt itd.) već jedna jedina i ista suštinska stvarnost proizvođača i proizvedenog.” Žil Delez, Feliks Gatari, op.cit, 7.

<sup>125</sup> U tom smislu, Wilson često u intervjuima i predavanjima pominje jedan primer iz 350 filmova psihologa Sterna, snimak bebe s majkom, koji je, razložen u pojedinačne frejmove, prikazao majku i bebu u neprijateljskim izrazima lica.

kvantitete” koje izvedbeni činovi stižu disocijativnim tehnikama (intenzitet/kvantitet) u produženom trajanju (kvantitet/intenzitet).

## MIT OPERE I MIT U OPERI

“Ne postoji mogućnost života u mitu.  
Samo mit može da živi u mitu...”  
(Henry Miller)

Da li se opera o Ajnštajnu i govor o ANP može oglušiti o mitske strukture opere, mita opere i mita ‘u’ operi?

Kada je konceptualizovala Glassove opere kao postmoderne opere počev od ANP, Jelena Novak je preuzela teorijsku konstrukciju smrti opere Salazara, naime, da opera pokazuje svoj (fiktionalni) kraj kada samu sebe prikazuje<sup>126</sup>. Povodeći se za negativnim dijalektičkim obrtom kakav bi Adorno možda izveo ovde, tvrdim: Povest opere od samog početka peva ‘labudovu pesmu’ (*swansong*) jedne stalno pomalo umiruće egzistencije (kao visokoumetničke forme i društvenog simptoma). Jer, mit opere jeste muzika, njena muzika koja se u građanskoj kulturi razumeva kao poreklo opere, i njen metamuzički govor o muzici kao sižejno mesto moci i ‘misterije’ muzike (Orfej, Čarobna frula, Tanhojzer) i kao muzika u muzici. U ovakvoj (adornovskoj) postavci, koja je i podstaknuta Adornovim opservacijama o buržoaskoj operi, mit muzike se poistovećuje s fetišom opere, sredstvom kojim se realno zadržava na distanci ili odbija (*sustain*). Shodno mitskoj slici totalizovanja sveta uspostavljanjem muzike u muzici, u operi se regrutuje pevanje kao ideološki mehanizam emfatičnog metonimijskog zaodevanja onog sto opera prikazuje. Pevajući glas čuva visokomodernističku auru opere tako što *afirmiše* (operu), odnosno, naglašava, ubeđuje, obećava, garantuje i iznad svega, prekriva prazninu u odsutnosti imaginarnog željenog jedinstva umetnosti iza ‘braka’ tona i reci. Prisutno je samo pevanje, “pevanje je zbivanje”, pretvara se u činjenje koje samo po sebi vrši radnju, u performativni iskaz koji ne saopštava, ne opisuje, ne može biti istinit ili lažan, ali koji je omogućen, jer deluje u institucionalnoj praksi opere. Zato se opera ‘raskrinkava’ i njen istorijski vek ‘sahranjuje’ onog trenutka kada se izgovorena reč potkrade, uvuče i potisne pevanje.<sup>127</sup>

**Da li ANP ima operски glas?** Da, ANP peva, ANP govori, ANP najčešće simultano i peva i govori, ali, kada peva, glas ANP se ne fokusira na posebne, ‘genijalne’, ‘nadahnete’ i privilegovane pevajuće soliste. ANP peva ‘mnoštveno’ kao sto bruji kolektivni rad mašine. Izgovarajući kao jedini tekst brojeve i solmizacione slogove koji odgovaraju ritmičkim i melodijskim konfiguracijama Glassove muzike, hor proizvodi, obeležava i ‘izbacuje’ muzičke partikule kao ‘želeća mašina’. Hor, koji peva iz

<sup>126</sup> Po Salazaru postistorijski ‘posle-smrti’ period opere započinje nakon Puccinijeve opere *Turandot*, 1923. godine. ‘Fenomen’ autorefleksije u operi koji Salazar proglašava sigurnim znakom njene smrti javlja se i pre *Turandot*-a, ali ovaj datum nije slučajno izabran, jer on upućuje na modernističku praksu prelaska opere u teatarsku instituciju ‘muzičkog pozorišta’ ili njeno ‘istraživanje’ na osnovu specifično muzičkih interesa kompozitora.

<sup>127</sup> Opera koja govori radije nego sto peva prekoračuje granice institucionalne prakse u doba istorijskih avangardi. U prvo vreme shvaćena kao ‘prestupnička’ forma, u delima kao sto su *Pierrot Lunaire* A. Schoenberga i *L’histoire du soldat* I. Stravinskog, moderna opera se jednim delom konstituiše kao muzičko pozorište i u odnosu na moderni teatar izgrađuje novi institucionalni okvir.

orkestarske rupe kada nije telom prisutan i 'izvedben' na sceni, je *instrumentalizovan* u dvostrukom smislu: prvo, tretiran kao muzički instrument i, drugo, iskorišćen u svrhe 'preteranog', redundantnog označavanja, jer uglavnom apstrahuje i podvlači harmonije instrumentalnog parta. Ipak ovaj hor nije funkcionalna utilitarna tehnička mašina koja bi se mogla zameniti mehaničkim spravama i oruđima (*gadgets*) ili čak sofisticiranijim programom računara. Iako savršeno istovetno, ali neidentično ponavlja, ravnomerno se ubrzava i usporava, utišava ili proizvodi ravnu, glasnu i složnu buku stroja, ovo telo ne 'radi' dobro, katkad preskače kao da zamuckuje, povremeno hoće da začuti, a najčešće se rastače u različite istovremene muzičke tokove ili trake. Upravo kao kolektiv, želeća mašina radi na površini jednog tela bez organa pokazujući da *želja nije u subjektu*, u izdvojenom glasu soliste koji nudi specijalizovano pevačko telo za upise značenja opere kao pojedinačnog dela, istorije, društvenog konteksta i pogleda/slušanja čija je vlast pevačkom veštinom pojedinca predstavljena/zastupana, *već je mašina u želji*<sup>128</sup>. Usta nisu jedini organ hora i pevanje nije vrhunska regulativna funkcija operskog organizma-mehanizma. Ta ista usta koja pevaju, peru zube, jezik se plazi, prsti igraju 'balet', ruke upravljaju volanom, mašina se rastavlja na delove, pretvara u gomilu, gomila prelazi preko scene, bulji u soliter, neki zupčanici plesu, drugi koturi se kotrljaju na sceni, jedan oponaša hod ptice, drugi čita novine... "Želeća mašina ne predstavlja ništa, ne označava ništa, ništa ne znači, a upravo je ono sto se od nje čini, sto se s njom čini, sto ona sama po sebi čini"<sup>129</sup>. Ona je formativna, jer se kviri, promašuje, komada, deluje u ukupnosti koja nikada ne okuplja svoje delove u celinu. Jer hor *nema* glas, nije slep i ne peva samo.

Glass se potrudio da ostavi u nedoumici onu publiku koja trazi operu 'u' ANP i da ne bio razorio njihova očekivanja u potpunosti, ponudio im je 'mesta za operu'<sup>130</sup>. U četvrtom činu, u drugoj sceni, "Krevet", nastupa prvi i jedini put solo sopran. Na podlozi repetitivnih orguljskih figura, glas vokalizuje ukupno četiri tona akorda koji sviraju električne orgulje. Sopran izvodi ove tonove bez teksta, u visokom registru, lagano, "eterično", "neizrecivo", ali disciplinovano, vršeći stalnu permutaciju ta četiri tona, i njihovo premeštanje za oktavu nize/vise, tako da se nikada u istom rasporedu ne repetiraju – glas ponavlja kao mašina, ali u rastojanjima, isprekidanostima<sup>131</sup>.

Ako već demitologizuje operu, jer "mit danas" ne garantuje "kako je oduvek bilo i kako ce biti" (Thomas Mann), mit je govor (*parole*)<sup>132</sup>, da li ANP stvara, upotrebljava ili manipuliše mitom 'u' operi?

<sup>128</sup> Videti Žil Delez, Feliks Gatari, op.vit., 233.

<sup>129</sup> Upor. Žil Delez, Feliks Gatari, op.cit., 235.

<sup>130</sup> 'Mesto za nešto' je postupak kojim se markira prostor očekivanja, uspostavljaju znaci navoda kao poziv za mogućnost očekivanog, koje potom izostaje – neispunjeno obećanje.

<sup>131</sup> Pored 'mesta za ariju', kod 'kreveta' se upraznjuje i 'mesto za duet'. Sopranistkinji i njenoj permutacionoj igri tonova se pridružuje solo tenor. Treća scena četvrtog čina, "Svemirski brod 3", poslednja scena pred poslednji: Knee Play 5, postaje 'mesto za finale'. Svi učesnici, hor, instrumentalni ansambl, performer (tj. glumci, igrači), pojavljuju se na sceni, zauzimaju mesta u unutrašnjosti svemirskog broda i izvode muziku u punoj snazi *tutti*ja. Markiranjem finala ANP se poigrava sa navikama i očekivanjima publike u pogledu trajanja, jer im po prvi put šalje 'signal kraja'. Do tog momenta nisu nijednom upotrebljeni konvencionalni formalni elementi ili formule koje indeksiraju opersku formu i događaj, tako da se 'obećanje operskog finala', nakon četiri sata, čini verovatnim, ali i dvosmislenim.

<sup>132</sup> Roland Barthes postavlja semiološki sistem mita polazeći od tvrdnje da je mit govor (*le mythe c'est une parole*) kako bi naglasio da mit ima jezičku strukturu. Stoga, *sve* može biti/postati mit pod određenim uslovima i okolnostima i svaki je mit promenljiv, nestabilan.

Prema istorijskom lancu uspostavljanja operskog subjekta u odnosu na boga i mašinu (barok, klasicizam), čoveka i populusa (romantizam, verizam), Wilson 'objektivira' strukturu mita birajući za 'junaka' status popularne ikone. "Ako su Moliere i Racine prikazivali bogove" (Wilson), ako je opera spustala s nebesa 'boga iz mašine', bogovi su danas medijske ličnosti ili istorijske ličnosti čije ime ili slika pokreće "znanje, prošlost, secanje, uporedni red činjenica, ideja, odluka" (Barthes).<sup>133</sup> Wilson 'objektivira' govor (*parole*) mita baveći se publikom kao *objektom mita*, ne onom kome se mit obraća, koga poziva, 'interpelira', već kao 'izvoru' i 'odredištu' komunikacije. No, u ANP proces označavanja nije jednostavan – iako ima elemente semiološkog sistema, mit se ne uspostavlja kao poruka od pošiljaoca ka primaocu – *neke veze su pokidane*. Wilson objašnjava svoj postupak jednostavnom shemom koja se može primeniti na kulturološko razlikovanje dva poetička modela. On crta na tabli UZROK – EFEKAT (*cause – effect*) i objašnjava (evropsku) kauzalnu logiku po kojoj se stvaralački čin, naročito u nemačkom modernom teatru, koji u trenutku kada Wilson drži predavanje/performans beogradskoj publici predstavlja referentni okvir pozorišne prakse u Beogradu, konstituiše kao izraz, ekspresija. Postupak koji ga je udaljio od pozorišta (Broadwaya, opere) i uputio ka slici, plesu, muzici i antiekspresionističkoj estetici, je obrnut, i Wilson na tabli ispisuje EFEKAT, dodaje UZROK i stavlja drugu reč u zagradu. "Nije važno šta se dešava meni, već šta se dešava publici"<sup>134</sup>, zbog čega Wilson polazi od nađenih 'objekata' o/oko Ajnštajna, fotografija, izjava, predstava, uverenja i znanja koje deli publika, 'otkinutih' iz konteksta širih pojmova, zamisli, narativa, istorija<sup>135</sup>. Primer. Ceo nameštaj na sceni je bio sačinjen od cevi. Zašto? Ajnštajn je jednom izjavio da bi u drugom životu voleo da bude vodoinstalater. Wilsonovo polazište je već semiološki materijal mita, kojeg demitologizuje oslobađajući ga originalnog konteksta i prvobitnog smisla koji je u direktnoj vezi sa nekim znanjem o Ajnštajnu i postavljajući ga u nove sintaktičke i semantičke odnose. Publika vidi na sceni nameštaj od cevi. Da li zna za podatak koji je motivisao Wilsonovu odluku nije presudno za odgovor na pitanje: da li ovaj rediteljski čin dejstvuje po logici mita? Po Barthesovom semiološkom sistemu, mit gradi drugostepenu strukturu nad strukturom jezičkog znaka. Prvo se uspostavlja jezički znak kao sosirovska tročlana veza između označitelja (*signifiant*, materijalnog nosioca znaka, ovde: slika cevi) i označenog (*signifié*, značenja, *sens*, ovde: pojam cevi) i znaka koji ih vezuje relacijom ekvivalentnosti (ne i jednakosti). "Cev je cev", odnosno, slika/(reč) "cev" upućuje, referira na pojam "cev", ništa jednostavnije, nego da se arbitrarna veza označitelja i označenog prihvati kao konvencija i da se njome sluzimo ne sumnjajući u to da li je cev cev. U sledećem koraku se ceo znak "cev" uzima kao označitelj, forma osiromašena, jer se od znaka "cev" izgubio smisao (označenog) kao vrednost, a zadržao život (označitelja), za novo označeno. Ali sta je označeno nameštaja od cevi? I kakav je okvir potreban da se *forma* (označitelj mita) poveže s *konceptom* (označeno mita) tvoreći

<sup>133</sup> Roland Barthes, "Le mythe aujourd'hui", *Mythologies*, Paris, 1957, 190.

<sup>134</sup> Izjava Philipa Glassa iz teksta Roberta Palmera, *Einstein on the Beach*, cd knjižica izdanja snimka *Einstein on the Beach* iz 1976, CBS.

<sup>135</sup> "Jednom mi je rekao, 'Ne želim da znam ništa više od onog što svako zna o Ajnštajnu. Hoću samo da znam šta zna onaj čovek na ulici tamo zato što će to [znanje – B.C.] sa sobom doneti delu (*bring to the work*)", Philip Glass, u: Laurence Shyer (ed.), *Robert Wilson and His Collaborators*, Theatre Communications Group, New York, 1989, 216. 'Nađene' objekte kojim operiše Wilson treba razlikovati od 'zatečenih' predmeta, *readymade*-a i slučaja kao principa kojim su neoavangardni umetnici, kao npr. John Cage, izjavljivali šezdesetih godina da su umetnost i život izjednačeni. Materijal o Ajnštajnu je ipak izabran, motivisan značenjskim potencijalom (*meaningfulness*) iako ga autor ne oblikuje prema intencijama označavanja izvesnih značenja i poruka. Sasvim različito od *readymade*-a, Wilsonov postupak karakteriše 'rad' sa 'nađenim' prikupljenim materijalom, transformacija, deformacija, disocijacija.

novi drugostepeni metajezikički tročlani ‘savez’ forma-koncept-mit? Potrebno je da se označavanje izvrši kao *deformacija* (disocijacija) prvostepenog lingvističkog znaka (u ovom slučaju, vizuelne slike) u drugostepeni metajezikički znak-mit, koja je, dakako, prisutna već prilikom apstrahovanja označitelja “cevi” i njegovog morfološkog sastavljanja sa novom slikom/pojmom “nameštaj”, ali joj nedostaje motivacija, intencija da “fiksira, očisti, ovekoveči” novu znakovnu formaciju (publika jasno vidi odvojene cevi i nameštaj, iako je nameštaj napravljen od cevi), kao i imperativni poziv upućen nekom određenom čitaču mita. Drugim recima, Wilson ne podstiče gledaoca da zameni i ‘transcendiraju’ sliku nameštaja od cevi za neku drugu sliku, označitelj (kao npr. izjava Ajnštajna kako bi, ponovo rođen, postao vodoinstalater), da bi uz pomoć sekundarnog nivoa označavanja konotirao neki koncept, označeno mita koje stoji u (in)direktnoj vezi sa Ajnštajnom, kao npr. (da gledalac zna za gorepomenutu izjavu) da *su geniji skromni ljudi* ili *ovako izgleda futuristički nameštaj* ili *Ajnštajn je imao bizaran ukus*. Ovi ‘promašaji’ ANP ukazuju na to da se oko prazne ljuštore mita o Ajnštajnu, oko klastera svih mogućih predstava, uverenja i znanja koje gledaoci *investiraju* svojim pogledom, grupišu ‘krnji’ drugostepeni označitelji koji intenzivnim prisustvom, intenzivnim, jer disonira sa uobičajenim iskustvom usled disocijacije prvostepenih označitelja (npr. nameštaj od cevi, hor koji se plazi), stvaraju *atmosfera mita*. “Svako ima pravo da sanja otvorenih očiju”, da parafraziram jednu od mnogih demokratskih pragmatičnih izjava-parola Wilsona. Naslov “Ajnštajn na plaži” i drugi znakovi koji neposredno denotiraju Ajnštajna, kao na primer projekcije njegovih fotografija, stvaraju neskriveno okruženje koje ne hrabri, ali ipak omogućava konotativne operacije gledanja/slušanja nepotpunim potkrepljenjem označitelja. Barthesova semiološka shema mita je ovde invertirana i upotrebljena kao strategija kojom se *na mestu* mita o Ajnštajnu, odnosno očekivanja biografije, portretne studije, narativa ili bilo kakvog centriranog govora ‘o’ Ajnštajnu-superstaru, *dekodiraju* označitelji – nekadašnje forme mita (npr. poznata fotografija Ajnštajna koji se plazi novinarima naspram hora koji se plazi u ANP) – da svetlucaju osiromašenim tragovima mita.

Sličan mehanizam se odvija i u Glassovim muzičkim procesima. Prilikom istraživanja strukturalnog načela udruženih (istočnjačkih tehnika) ritma i (zapadne) harmonije, Glass je ‘obnovio’ tonalni harmonski jezik u svom rukopisu<sup>136</sup>. Da li je time ‘rehabilitovana’ referenca mimezisa tradicionalne tonalne muzike? Kao i Wilson, i Glass se služio gotovim proizvodima znanja, zvučnim slikama, kao što su harmonije “pravo iz Berlioza”<sup>137</sup>, ali je u kompozicionom postupku, shodno specifičnom otporu medija zvuka prema konotativnom označavanju, od tragova romantičarskog ‘mita’ programnosti ostala samo *popularna atmosfera* medijantnih i hromatizovanih kadenci, možda ‘fantastična’, možda ‘uzbuđena’, možda ‘posvećena’ ili ništa drugo do samo intenzivna.

Strategije demitologizacije i opstojavanja *atmosfera mita* u ANP podupiru ‘naknadna’ znakovna upisivanja posmatračkog pogleda. Nije samo publika lišena interpretativnog ‘ključa’ ‘u’ delu, već je ova, kako je Wilson naziva, “emocionalna distanca” (“Vi i ja nemamo iste ideje”<sup>138</sup>), izvedena pozicioniranjem izvođača naspram ‘lika’ Ajnštajna. ‘Kao’ kao-da-je-Ajnštajn se pojavljuje violinista sa perikom i brkovima poput Ajnštajna. To nije pevač i nije glas koji bi u neposrednom telesnom upisu u ton i reci, karakterizirao Ajnštajna, već je reč o instrumentalnom ‘posredovanju’ muzike. ‘To svira kao mašina’

<sup>136</sup> Obnova tonalnosti ne vazi samo za novinu u Glassovom opusu, već za postavangardni zaokret ka pseudotradicionalnim muzičkim jezicima koji će zahvatiti i druge ‘bivše’ neoavangardiste, kao npr. nakratko i Stockhausena.

<sup>137</sup> Ibidem, 224.

<sup>138</sup> Iz citiranog predavanja.



sedeći ‘na pola puta’ između orkestarske rupe i scene, ispred zavese i izvan zvanične teritorije fikcije. Pridružuju ‘mu’ se i drugi u-prolazu-činovi, mnoge scenske radnje se kreću u pravcu fizičkog prelaženja s jednog na drugi kraj scene (koreografski solo Childsove, veoma sporo kretanje dve zene s jedne na drugu stranu i putovanje voza preko scene u Činu I, Scena I, Voz 1; kretanje svemirskog broda u Činu III, Sceni II, Plesu 2; grupa ljudi koja dolazi na scenu, posmatra veliki soliter i odlazi sa scene, Čin IV, Scena I, Zgrada; lift koji se kreće gore-dole u Činu IV, Sceni III, Svemirski brod; sporo prilaženje autobusa ljubavnicima u Knee Play V), kao i karakter opservacija kakav imaju tekstovi Samuela M. Johnsona i Lucinde Childs (opisi ‘čari Pariza’, prizora ljubavnika u na klupi, ‘iskustva’ u supermarket-prodavnici<sup>139</sup>). Status transformacije gledišta subjekta u gledište objekta ‘na pola puta’ od reprezentacije označitelja bez označenih ka simulaciji ekranskog projektovanja želje ‘spektatora’ situira i izvođača-posmatrača i gledaoca-posmatrača. Kao i izvođač u izvođenju gotovog uvežbanog spektakla, tako je i gledalac u isto vreme *pasivan*, jer je delo završeno i ponuđeno za gledanje, slušanje, primanje, a publici je još dozvoljeno da ‘pauzira’ po volji<sup>140</sup>, i *delatan*, jer se nalazi u komplikovanoj situaciji koja liči na putovanje u ‘pejzažu’ – koji se produkuje kao fabrika – koji se plasira kao tržište kodova.

### ANP želeća mašina

“Nešto se proizvodi: to su učinci mašine, a ne učinci metafora”  
(Deleuze, Guattari)<sup>141</sup>

I tako me ANP odvrća od mita kao ukradenog odela (*le language vole*, Barthes) koji su Wilson i Glass skinuli sa Ajnštajna i obukli na sebe.<sup>142</sup> Ili je to upravo mit ‘u’ operi koji me vodi ka mašini?

Tokom XVII i XVIII veka, opera je usložnjavala svoje mimetičke sposobnosti dok su kraljevi usavršavali ratnu mašineriju. Posle Descartesovog racionalističkog razlaza između tela i uma, sto je u filozofiji i pisanju (*écriture*) uklonilo telo i odredilo subjekt prema logosu (“moje telo nema iste ideje kao ja”<sup>143</sup>), opera je zabrektala kao mašina. Telo se nadmeće sa mašinom, telo kastrata, izuzetno visokog glasa koji muškarac stiće intervencijom na polu, telo koloratura, i barokna mašinerija iluzije, koja proizvodi imaginarni svet bogova, oluja, nadnaravnih čini, ‘lepih’ formi, ukrasa. Opera proširuje granice onog sto smatra ‘prirodnim’ ili ‘božanskim darom’ (priroda=bog=mašina), kao što barokna scenografija usavršava prikazivanje ‘ovog sveta’ kao mašina opere i njena moć da proizvede ‘onaj’, ‘s onu stranu’, drugi svet. Do danas opera ostaje mašina, zadržavajući u svim izmenjenim društvenim-političkim-ekonomskim-kulturološkim okvirima samo *techné* mašine, tehniku pevanja, tehniku stilizacije, tehniku ‘ekspresije’,

<sup>139</sup> Isto vazi za tekstove autističnog dečaka Knowlesa, ali će biti posebno razmotreno dalje u tekstu.

<sup>140</sup> Time je osujećena konvencija ‘pauzi’ (*intermissions*) u toku večeri ‘provedenoj’ u operi, namenjenih društvenim susretima, tzv. svetovnim ostentacijama.

<sup>141</sup> Žil Delez, Feliks Gatari, op.cit, 5.

<sup>142</sup> Jelena Novak je primetila da je moguće da su Wilson i Glass birali ‘teme-okvire’ “života i dela” poznatih istorijskih ličnosti kao “analogije sa sopstvenim delovanjem” (op. cit, 4). Tako se uspostavlja mit, rekao bi Barthes, osiromašenjem forme u vidu ‘pražnjenja’ mita Ajnštajna (“značenje je tu da predstavi formu, a forma je tu da udalji značenje”, Roland Barthes, op.cit, 196) od kojeg ostaje samo glamur velike teme koji se nakon spektakla ANP pripisuje njegovim autorima.

<sup>143</sup> Roland Barthes, *Zadovoljstvo u tekstu*, Niš, 1975, 22.

tehniku iluzije, fetiša ili 'zadržavanja realnog'. Opera je *tehnička mašina*, jer je društvo *upotrebljava* kao *protezu* (oruđe, ekstenziju) sopstvenog tela, uha, oka i glasa, koji bi da prevaziđe svoje granice, i kao funkciju vlastitog reprodukovanja u idealnoj projekciji ili neprozirnom ideološkom ekranu.

Situaciju opere kao tehničke mašine opisaću ovako: "Čovek se spaja s masinom ili sa nečim drugim da bi konstituisao masinu." Međutim, kada "čovek predstavlja masinu čim sama celina, čiji deo on predstavlja u jasno determinisanim uslovima, dobije takav karakter zahvaljujući ponavljanju"<sup>144</sup>, imamo posla sa *želećom mašinom*. ANP oponaša tehničku mašinu, jer automatizuje rad operских 'organa'; u kolektivnom brujanju brojeva i 'do-re-mi'; u izbacivanju, *playing back*, kao-snimka fragmentiranih tekstova 'realnih' reklama, poruka ili njihovih simulakruma; u tempiranom skoro digitalnom pokretu tela-figura na sceni; u svetlosnim signalima; u Glassovoj muzici koja podražava kinestetska svojstva kretanja, odnosno zvuka kretanja/rada mašina (voz, autobus, možda i svemirski brod?); u glasu i govoru Sherryl Sutton i Lucinde Childs koji podsećaju na san o zanosnim telefonskim automatima itd. Ali ANP *nije* tehnička mašina, ANP samo oponaša tehničku mašinu kao želeća mašina, ANP *je* želeća mašina i ona funkcioniše u kvarovima, promašajima, isprekidanostima i kratkim spojevima, rastojanjima i komadanjima, u jednoj ukupnosti koja nikada ne okuplja svoje delove u celinu. Jer želeća mašina ne proizvodi predstave, ona, doduše, može da 'radi' sa fantazmom kao grupnim fantazmom ("Sviđa mi se Ajnštajn jer svi znaju ko je on", Wilson), ali ga nikada ne daje na 'usvajanje': želeća mašina proizvodi stvarnost. Nije joj potreban postojan subjekt (subjekt upisan 'u' delu, grupisan oko Ajnštajna ili autora), želji ne nedostaje objekt (to smo mi telo/tela publike spektakla).

**Mašina proizvodi stvarnost kao proizvodnju proizvodnje. Šta ovaj začarani krug tautologije za ANP znači?** ANP ne razlikuje proizvod i proizvođenje, jer, iako je 'delo' završeno (zamisao autora je u potpunosti realizovana i uvežbana, usavršena pre javnog izvođenja), ono je strukturirano kao proces koji neprestano odlaze cilj, određite kojeg nema, dok se iznenada, 'hirovito', po isteku vremena rada mašine, odnosno rada želje u mašini, ne prekine. Sve sto 'organi' (muzike, teksta, scene, akcije, plesa ANP) proizvode jesu označitelji 'sada-i-ovde', čija se nulta vrednost uzima kao odsustvo reference ili kao samoreferentno ukazivanje na sebe koje se uspostavlja pri ponavljanju (kažemo: dijagonalni ples Childsove u prvoj sceni prvog čina jeste samo ples, a pokreti koji se ponavljaju sami sebe reprodukuju), a pozitivna vrednost se određuje kvantitativnim intenzitetima (kažemo: pokreti su veoma brzi, pomalo oštri, izgledaju 'nervozno', ali se ne pitamo zašto). "Svojstvo je svakog intenziteta da u samom sebi investira nulti intenzitet počev od kog u jednom trenutku biva proizveden kao ono sto raste ili opada u bezbroj mogućih stupnjeva."<sup>145</sup> Proizvode se neograničeno, neprobrano, preterano, svojeglavo, narušavajući bilo kakav osećaj ravnoteže koji bi uspostavio sistem proizvodnje (proizvodnje i proizvoda, ponude i potražnje, proizvodnje i potrošnje, označitelja i označenog). I vezuju se arbitrarno, dakle, bez pretpostavljenog ili projektovanog odnosa, ređajući se po principu vezivne sinteze, "i" ili "i zatim" koja odgovara ekscesivnom širenju, imperativu odlaganja označenog i nezajažljive želje: "još". Zamislimo to na primeru prve scene iz prvog čina:

Dečak stoji na vrhu tornja, držeći u ispruženoj ruci sjajnu plastičnu cev, snažno osvetljenu mlazom svetlosti. U toku scene, dečak povremeno baca papirnate aviončice na scenu. Ubrzo nastupa solo jedne igratičice. Ona drži lulu u levoj ruci i

<sup>144</sup> Žil Delez, Feliks Gatari, op.cit, 316.

<sup>145</sup> Ibid, 270.

kao i svi drugi na sceni nosi: patike, belu košulju, tregere, široke pantalone. U prednjem desnom uglu scene jedan čovek žvrlja nešto u vazduhu. Lokomotiva u prirodnoj veličini neprimetno prelazi preko scene, ispuštajući dim sa strane. Dve žene veoma sporo prolaze na sceni, jedna praveći pokrete poput ptice, druga čitajući novine. Tri igrača se kreću po sceni držeći žice koje čine stolarski trougao. Tri puta u toku scene, silazi mlaz svetlosti, sekući scenu na dva jednaka dela. Zamračenje.<sup>146</sup>

Fluksevi proizvodnje se prekidaju rezovima rastavne sinteze: nastupa raspodela kao proizvodnja beleženja. Proizvedeni performativni činovi kao označitelji, a ovde se ubrajaju svi tekstovi opere (izuzev sto u ovom 'izveštaju' nedostaje opis muzike), kodiraju se i dekodiraju zahvaljujući mnoštvenosti kodova koji ne podležu nekom višem natkodiranju. Čak i poznavanje originalnih konteksta iz kojih su izvedeni ovi činovi/slike ('uniforma' koju nosi igračica i svi ostali na sceni jeste odeća koju je Ajnštajn nosio na jednoj fotografiji; žena koja čita novine takođe potiče od jedne Ajnštajnovne fotografije; čovek koji žvrlja nešto u vazduhu zapravo piše jednačine na nevidljivoj tabli; voz koji se pojavljuje bila je omiljena igračka Ajnštajna deteta i poznati primer na kojem je Ajnštajn objašnjavao teoriju relativnosti<sup>147</sup>) ne navodi gledaoca da pročita ove činove jednim kodom, čak ni kodom kodova, da ih prevede, poveže i sastavi u jednu sliku, narativ, apstraktnu strukturu, već gledalac lebdi u mnoštvu arbitrarnih i relativno motivisanih značenja, koja se uvek razlikuju od kodiranja koja vrši drugi gledalac, kao i od motivacije izbora autora. Gledalac ni ne oseća obavezu da protumači scenu, jer ga nikakva 'tajna' autora (poluskrivena interpretacija 'u' delu, trag ili nagoveštaj koji treba slediti detektivski u iznalaženju koda) ne poziva na to – za gledaoca je ova scena *dekodirana*. Njegova percepcija i recepcija ne završavaju proizvodni lanac 'konzumiranjem' spektakla, već zatvaraju krug potrošnjom koja je i sama proizvodnja – proizvodnja trenutnih, nestabilnih, promenljivih i različitih značenja u publici. Proizvodnja, raspodela, potrošnja, sve je proizvodnja, i to proizvodnja proizvodnje, nefunkcionalna, jer ne teritorijalizuje određena značenja, koja bi bila upotrebljiva za građenje drugih, viših hijerarhijskih lanaca označavanja, i neproduktivna, jer ne teži proizvodnji "što većeg proizvoda sa što manje uloženi sredstava". Želeća mašina ANP se odlikuje *rasipničkom ekonomijom*, ona nudi informacijsko obilje, a zauzvrat ne traži upisivanje 'smisla'<sup>148</sup>.

### **Drugi primer ili kako funkcioniše želeća mašina 'na' tekstu Christophera Knowlesa. Knee Play 1. "These are the Days". Chapter 1.**

ceo tekst naveden kao primer

Zamislimo jednog autističnog dečaka kako sedi za pisaćom masinom, a ispred njega jedan stariji visoki dečak urla: "Ajnštajn! Ajnštajn! Ajnštajn!"<sup>149</sup> Ovom 'mitskom' invokacijom se poziva memorija autističnog dečaka – skladište u kojem su pohranjene reči kao zvukovi – i aktivira mehanizam koji izbacuje neobičan materijal, nedovršene,

<sup>146</sup> Nepotpuno citiran opis prve scene prvog čina Roberta T. Jonesa iz: Philip Glass, *Music by Philip Glass*, New York, 1995, 79.

<sup>147</sup> Ovi podaci su delimično navedeni u citiranom tekstu Roberta T. Jonesa, koji predstavlja: "The Action – as remembered by Robert T. Jones", ali je, vrlo karakteristično, u njegovo sećanje upisana interpretacija, odnosno, objašnjenje nekog ko poznaje 'iznutra' kako je napravljen ANP.

<sup>148</sup> U teoriji informacije vazi disproporcionalan odnos između veličine (uređenosti) informacije i jasnoće značenja (poruke). Što je informacija veća, bogatija, to je poruka manje komunikativna.

<sup>149</sup> Prema kazivanju Philipa Glassa Wilson je ovako 'izazvao' Knowlesa na pisanje. Laurence Shyer, op. cit, 227.

prekinute rečenice reklamnih poruka (“put these days of 888 cents 106 coins of change”), fragmenata nekakvih razgovora (“Will it get some wind for the sailboat. And it could get for it is...”), priča (“Doo you remember Honz the bus driver... Well I...”), izlanih govornih fraza (“These are the days my friends”). *Fluks* rečenica koje teku uprkos prekidima, zastajkivanju, nedovršenosti, jer mašina reprodukuje nizove teksta sa *rezovima* između, unutar i izvan rečenica kao seriju odvojenih neidentičnih proizvoda na istoj fabričkoj traci. Kontinuitet se uspostavlja pomoću rečenica koje počinju veznikom kauzalnih odnosa (“So if you say...”, “So it could be...”), imperativnim načinom (“Make a tiota...”, “Put these days...”), pitanjem (“Will it get some...”, “Do you remember...”), odgovorom (“Well I put...”) i, posebno, veznikom “and”, koji sa svakim ponavljanjem gubi od obećanja naracije i pretvara se u puko nabranje.. “And it could get for it is. It could get the railroad for these workers. And it could be where it is. It could be Franky it could be very...It could be a balloon...” Izraz “moglo bi biti...” se toliko često ponavlja, što i da ne predstavlja Knowlesov odgovor-reakciju na Wilsonovo ‘draženje’ (“Ajnštajn! Ajnštajn! Ajnštajn!”), jer to ne možemo pouzdano tvrditi, ovaj izraz označava propoziciju ili bar početak propozicionog iskaza i izaziva radoznalost svakom pojavom odlazuci odgovor na pitanje šta bi to moglo da bude. Svaki od svih motivisanih iskaza usmerava pažnju na sledeći, koji se, pak, ne odaziva na poziv za vezivanje. Nastavlja da teče u promašajima, jer je dovoljan samo jedan motiv (veznik ili neko drugo sredstvo logičkog ‘obećanja’) za jedan korak da bi se tekst pomerio od jedne do druge rečenice, s jednog na drugi rez, dok je svaki rez, pored izostajanja logičke veze, naglašen presekom konteksta. Ne samo sto je sintaksa teksta, već je i sintaksa rečenice poremećena istim postupkom disocijacije – razdvajanja, pomeranja i izmeštanja iz konteksta i slučajnih (ne i asocijativnih) spajanja s drugim isto tako osiromašenim označiteljima. U proseku je svaka treća rečenica nepotpuna ili nefunkcionalna, nedovršena ako je naglo zaustavljena (“And it could get for it is.”); nedostaje joj neki funkcionalni deo (“Well I put the red ball blue ball two black and white balls.”); usled nagomilavanja ili spajanja više iskaza (“Make a tiota on thses these are theiidsays loop.”); usled tautološkog simetričnog kazivanja (“And it could be where it is.”). Svaka je dovoljna kao intenzitet zvučanja s potencijalnim značenjem i kao predlog koji obećava, ali ne trazi ni ne nudi razrešenje.

**Treći primer. Ekscesi muzičke mašine.** Za razliku od verbalnih ‘anomalija’ Knowlesove mašine koje se lako mogu uočiti zahvaljujući pragmatičkoj ‘normalnosti’ jezika, Glassova muzika, usled vremenitosti muzičkog toka po sebi, deluje isprva kao mašina koja radi dobro. No, ipak, muzičke procese ANP karakterišu isti fluksevi i rezovi želeće proizvodnje i njihova ne-očiglednost ih čini možda čak uzornijim primerom. Postupak koji Knowles primenjuje analiziramo bez poetičkog samopotvrđivanja autora, dok nam sam Glass, u tom trenutku još uvek modernistički kompozitor zaokupljen muzičkim jezikom, objašnjava tehniku. Za razliku od tehničke muzičke mašine koja reprodukuje model, odnosno ‘temu’ i njene derivacije, izvođenja, varijacije, želeća mašina ne proizvodi dijalektički i teleološki u odnosu na ishodovanje (‘izvor’) i usmeravanje (‘destinaciju’) muzičkog toka. Vertikalna dimenzija imaginiranog ‘prostora’ muzike (arhitektonsko zasvođavanje celine) ukida se sa svakom jedinicom vremena muzičkog procesa tako što je primenjen, suprotno tradicionalnom zapadno-evropskom konstituisanju muzičkih struktura na osnovi bipolarnog odnosa napetosti i razrešenja, kontrasta i istovetnosti, aditivni princip “i”, “i zatim”. Formula ritmičko-melodijskog materijala se ponavlja, u ponavljanju joj se dodaje još jedna ritmička i/ili melodijska vrednost, koja se nadalje ponavlja i uvećava po principu aritmetičke progresije ili isto tako smanjuje. Lanac se uspostavlja u kontrakcijama sirenja i opružanja, kao npr. u prvoj sceni drugog čina, “Sudjenje”:

4 + 3 + 4 + 3  
 4+3 + 4 + 4+3 + 4  
 4+3 + 4+3 + 4+3 + 4+3  
 4+3+2 + 4+3+2 + 4+3+2 + 4+3+2  
 4+3 + 4+3 + 4+3 + 4+3  
 itd.

Kao molekuli jedinjenja koje prolazi i doživljava stalno nove hemijske procese<sup>150</sup> sve jedinice strukture trpe istu promenu na skliskoj i neprozirnoj površini, koja se ne napinje usled vertikalnog ‘dubinskog’ eho-poređenja ili slušanja ‘unazad’ i očekivanja ili slušanja ‘unapred’, već zahvaljujući transverzalnim vezama između susednih istovetnih, ali neidentičnih muzičkih jedinica. Napetost površine celog procesa proizvodnje želje se zateže nepredvidivošću permutacija (utisak iscrpljivanja svih mogućnosti kombinovanja tonova date formule koje nema kraja i, stoga, nije iscrpljivo) i polimetričkog naslojavanja simultanih tokova, jer zupčanici vrše različite radnje. (Polimetrija 3:2 je zastupljena u rasporedu tri scene u po dve scene na tri čina. U pojedinim scenama muzički tok se usložnjava razilaženjem traka u raznovremene adicione lance, gde se muzički proces ne prati u jednom fluksu, već u vise istovremenih mlazova i njihovih nesimultanih prekida.) Repetitivnost Glassovih procesa nema meditativno hipnotičko dejstvo, budući da se postepenim i nepredvidivim aditivnim ili suptraktivnim doziranjem promene ne samo frustriraju mentalne aktivnosti pamćenja i predviđanja, mogućnost sagledavanja celine, već se slušaočeva pažnja upreže usmerenjem želje na svaki zvuk sada-i-ovde i posebnom pozornošću na kvalitet koji će se čuti. Minimalna muzika se često posmatra kroz uticaj istočnjačkih tehnika meditacije na uspostavljanje zapadnih formativnih tehnika procesualnosti, i u tom smislu se može shvatiti Glassovo isticanje ‘oproštaja’ ANP od minimalizma. Ne samo što se ponavljanjem koje zabušava, čas proizvodi više čas manje, ne postiže efekat transcendencije konteksta sada-i-ovde i subjekt se ne rastapa, već ovim kvarovima treba dodati harmonsku dimenziju koja se udružuje sa ritmičkim parametrom procesa. Vertikalno obogaćenje muzičke strukture ne podrazumeva da je harmonija preuzela ulogu funkcionalne dramaturgije muzičkog toka. Procesualnost se i dalje reguliše aditivnom ritmičkom organizacijom u doslovnom vremenu, ali je tonalnim, cesto hromatskim i medijantnim skokovima i kadencijalnim zatvaranjem formule u krug koji se perpetuira, dodat *intenzitet* ritmičkim jedinicama procesa, promenljiva gustina, boja, sjaj i privlačnost.

## DRUŠTVENO INVESTIRANJE AJNŠTAJNA NA PLAZI

“Da bi funkcionisala, neka društvena mašina  
 treba da ne funkcioniše dobro.”  
 (Deleuze, Guattari)<sup>151</sup>

“Svaka kriza opere predstavlja smrt jednog društva”, zapisao je Salazar. A sta je sa slaboumirućom operom, da li svaka opera sahranjuje društvo dok ga proizvodi? Da li opera opeva smrt društva, njegovu želju da se reprodukuje kao totalni svet? Opera kao

<sup>150</sup> Po Deleuzeu i Guattariju želeće mašine proizvode *molekularne* a ne *molarne strukture*. Time ističu dinamiku, promenljivost, interaktivnost u mnoštvu mogućih pravaca sirenja i skupljanja proizvodnje ‘molekula’, nasuprot kongruentnom sabiranju i izmerljivosti količine ‘mola’ supstance.

<sup>151</sup> Žil Delez, Feliks Gatari, op.cit, 122.

tehnička mašina radi na organizmu društvenog tela, ona koordinira sve njegove organe hegemonim taktikama sveobuhvatnog prikazivanja<sup>152</sup>. Iza njenih poluga krije se đavolija autora, tog “mističnog bića koje pretpostavlja da mu proizvodne snage pripadaju i visak proizvodnje prisvaja”<sup>153</sup>. ANP svrgava moć opere da obeležava, normira, totalizuje, jednom rečju, da proizvodi sliku ‘normalnog’ uredenog sveta čiji je kapital u profitu značenja. Njeno telo je telo bez organa, telo bez funkcija profesionalnih specijalnosti i njihovog saveza oko monopola smisla udruženog delovanja. Jedini odnos prema jedinstvu ANP vidi u totalitetu pored delova<sup>154</sup>, u kojem svi organi zadržavaju sve svoje različitosti i u kojem celina koegzistira ‘sa’ delovima, tekstovima opere. ANP se služi strategijom uloga popularnog,<sup>155</sup> da bi privukla publiku za sintaktičke sokove želeće proizvodnje, ali daleko od predvodničkog populizma. Ona je nasilna želeća mašina, kada upisuje trenutak ‘sada-i-ovde’, kada iskušava opersku instituciju svojom aistoričnošću. Iskušava celokupno društveno polje libidnom ekonomijom, ekonomijom proizvodnje i rasipanja obilja i otpada u kojem slika može preći u svest samo u vezi sa (svakim posebnim) telom ‘spektatora’ – objekta opere. ANP, napravljena u Americi a premijerno izvedena u Evropi, prešla je obrnuti put od Starog ka Novom svetu: od ‘tehnike’ voza do ‘želje’ svemirskog broda. Samoproizvodna želeća mašina, besteritorijalna, jer joj nije potrebna zgrada, ona konstruiše arhitekturu opere da za nas svaki put lebdi – prazno mesto opere.

## Literatura

- Barthes Roland, *Mythologies*, Edition du Seuil, Pariz, 1957.  
Delez Žil, Gatar Feliks, *Anti-Edip. Kapitalizam i šizofrenija*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1990.  
Glass Philip, *Music by Philip Glass*, Da Capo Press, New York, 1995.  
Griffiths Paul, *Modern Music and after. Directions since 1945*, Oxford University Press, 1995.  
Huxley Michael, Witts Noel, *The Twentieth-Century Performance Reader*, Routledge, London 1996.  
Levin David J. (ed.), *Opera Through Other Eyes*, Stanford University Press, Stanford, 1994.  
Lindenberger Herbert, *Opera in History, from Monteverdi to Cage*, Stanford University Press, 1998.  
Masnikosa Marija, *Muzički minimalizam*, Clio, Beograd, 1998.  
Mertens Wim, *American Minimalists*, Kahn&Averill, New York, 1983.  
Novak Jelena, *Postmoderna opera Filipa Glasa*, rukopis, Beograd, 1998.  
Nyman Michael, *Experimental Music. Cage and Beyond*, 2nd edition, Cambridge University Press, 1999.  
Salazar Filip-Žozef, *Ideologije u operi*, Nolit, Beograd, 1984.

<sup>152</sup> Celokupna istorija opere kao pripovest o borbama između muzike i teksta, ‘značenja’ i ‘zvučanja’, koja se apokaliptično razrešava u Wagnerovom ‘nemogućem’ konceptu sveobuhvatnog umetničkog dela *Gesamtkunstwerk*.

<sup>153</sup> Citat iz *Kapitala* Karla Marksa preuzet iz: ibid, 12.

<sup>154</sup> O “jedinstvu ‘od’ delova”, umesto “jedinstva delova” videti u: ibid, 35.

<sup>155</sup> Pored ‘populističkog’ prosede demitologizacije mita Ajnštajna, koji je opisan u poglavlju “Mit opere i mit u operi”, ANP dobija još jedan element popularnog u telesnom prisustvu Glasa za orguljskim klavijaturama i Wilsona na sceni (Wilson se neplanirano pojavio na sceni na premijeri u Avignonu 1976), koji je na način popularne muzike relativizovao odnos autora i izvođača, spojivši ih u ‘lik’ zvezde.

Shyer Laurence, *Robert Wilson and His Collaborators*, Theatre Communications Group, New York, 1989.

Šuvaković Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne umetnosti i teorije posle 1950*, Srpska akademija nauka i umetnosti-Prometej, Beograd-Novi Sad, 1999.

Šuvaković Miško, *Postmoderna (73 pojma)*, Narodna knjiga/Alfa, Beograd, 1995.

Šuvaković Miško, *Problem prve opere, Neizvesne razlike istorije i metafizike*, rukopis

Wilson Robert, "Time Has No Concept", *Theaterschrift* no. 12, 1997.

---

## THE LIFE AND TIMES OF ROBERT WILSON<sup>156</sup>

Bojan Đorđev

### WILSON I JA I

Voleo bih da sam ja Robert Wilson. On je bogat i uspešan, bavi se umetnošću i stalno se vozi avionom. Rođen je u Teksasu a stigao je do Njujorka. To znači da bih ja trebalo da živim na Mesecu jer sam rođen u Beogradu koji je Njujork. Uostalom Beograd je video *Ajnštajna na plaži* (*Einstein on the Beach*) pre Njujorka, ali ja sam se rodio tačno godinu dana kasnije. Nisam video nijednu Wilsonovu predstavu, ali sam želeo da odem u Ljubljanu kada je Wilson gostovao sa *Saints and singing* (*PRIJATELJICA*: To je bezveze.)

u Cankarjevom domu, 1999. godine. Ali bio sam lenj i siromašan. A kad je on poslednji put gostovao u Beogradu, na BITEF-u 1995, ja sam bio u Americi. Ali to je dobro, jer sam tamo pohađao odličan kurs iz muzike i to mi je, pretpostavljam, mnogo više značilo nego da sam bio na njegovom predavanju.

### Wilson i vreme

Wilson je mucao kad je bio mali. Izlečila ga je izvesna balerina – Bird ‘Baby’ Hoffman<sup>157</sup> tako što ga je učila da govori jako sporo. Jedna od njenih vežbi se sastojala iz toga da ona svira klavir u jednoj sobi a Bobi igra u drugoj na tu muziku, ali tako da ga ona ne vidi. Profesorka engleskog<sup>158</sup> nam je rekla, ili sam pročitao u nekom Wilsonovom ranom intervjuu<sup>159</sup>, da je upravo posle jedne takve vežbe prestao da muca. Sad bi neko rekao: ‘Aha! Eto ključa za njegovu poetiku: kod njega u predstavama je sve sporo, a i vizuelna, verbalna i muzička komponenta su često razdvojene! To je zato!’ Ali ja neću.

Kakav je tretman vremena u Zapadnom pozorištu? Aristotel preporučuje jedinstvo vremena – radnja drame treba da se odvija od izlaska do zalaska sunca. Silno su se mučili sa tom njegovom preporukom, naročito Francuz Corneille u XVII veku koji je čak morao pismeno da brani svoje drame u kojima je protok vremena malo drugačiji. Ali tu je i Shakespeare, megaloman koji ne samo da je izmislio da Češka ima more nego su i njegove drame prave vremenske mašine za mlevenje glumaca i gledalaca. A onda se pojavio film, i montaža i filmsko - fiktivno vreme. Dramski pisci su gradili komad od najbitnijih trenutaka priče, pa se sve dešavalo munjevitom brzinom, naročito kad se zaplete (sem sirotog Čehova koji se uporno bavio nevremenom (u temporalnom - ne meteorološkom smislu) odnosno – tiranijom međuvremena). E, ovde je lep početak za jedan fini esej iz istorije svetskog pozorišta i drame ili dramaturgije, ali to sam završio. Dakle, Wilsonu se u pozorištu nije dopala ta brzina...

<sup>156</sup> Ovo nije teorijski tekst, već ljubavni, pun ljubomore i divljenja.

<sup>157</sup> o njoj je kasnije Wilson nazvao svoju umetničku organizaciju “The Byrd Hoffman School for Byrds” (kasnije “The Byrd Hoffman Foundation”) i figuru koja se vrlo često javlja/evoluirala kroz njegove predstave “The Byrdwoman”.

<sup>158</sup> Ljiljana Bogoeva Sedlar

<sup>159</sup> Wilsonovi rani intervjui su jako uzbudljivi jer u njima primećuje da još uvek muca, pa liče na Knowlesove tekstove.



Da, ima još jedan ludi Rus – Mejerhold koji je čak učio svoje studente kako da odigraju "Otela" u 3 minuta – što je u neku ruku zgodno, ali čemu sve to?

Wilson se takođe bavi nekim fiktivnim vremenom, ili samo vremenom. (Lepo kažu da se dužina njegove pozornice ne meri metrima već satima). I repeticijom. Ta repeticija možda deluje kao hipnoza, ili menja percepciju gledaoca – percepciju čega: pozorišnog čina ili radnje koja se ponavlja? Wilson za svoje pozorište (ili Glass za svoju muziku?) kaže da je ono(a) kao pomeranje oblaka. I sam kaže da je u pozorištu koje je gledao i koje ne voli, mrzeo što se sve dešava prebrzo pa nema vremena za razmišljanje. A tradicionalno pozorište zahteva od gledaoca da povezuje, da tumači, da pošto je video pištolj u prvom činu celu predstavu strepi kad će da opali, u trećem ili četvrtom. Zato se Wilsonu dopao moderan balet jer u njemu nema o čemu da se razmišlja, odnosno nema šta da se tumači. Kaže Wilson: "Voleo sam Balanšinove apstraktne balette. Voleo sam način na koji sam mogao da formiram sopstvene ideje o tome što sam video i čuo, jer izvođači nisu previše insistirali na tome da verujem, mislim i osećam ono što su oni osećali."<sup>160</sup>

Sporost.

Odustajem. Postoji jedan izvrstan rad o *Ajnštajnu na plaži* i vremenu. Napisao ga je Guy Scarpetta a prevela Ksenija Stevanović i nalazi se u ovom broju TkH.

### Wilson i prostor

Ovde ne želim da govorim o scenskom prostoru kod Wilsona - on je jako bitan za Wilsonovo pozorište jer je Wilson arhitekta. Želim da govorim o Wilsonu i geografskom prostoru. Kad smo već kod arhitekture, Wilson je studirao arhitekturu na Pratt (Pratt) institutu u Njujorku. Kad je diplomirao otišao je u Arizonu da asistira arhitekti Paolu Saleriju u futurističkom gradu Arcosanti u sred pustinje. Kažu da je, pošto tamo nije mogao da slika, pokušao da izvrši samoubistvo posle šest nedelja. Ovo sam saznao tek nedavno, a zamislite – ja sam bio u Arcosantiju! To je bilo 1994! Na školskoj ekskurziji. To je jedno divno i sumanuto mesto, usred pustinje, nedovršen futuristički grad. Kad sam ja bio tamo ništa se nije radilo – prestalo je finansiranje, nedovršeni grad je sada mesto za zalutale turiste. Tamo živi par zaludenika koji, kad ih pitaš kad će grad biti gotov, odgovore: "U idealnom slučaju, do 2030!" Pošto nemaju više sredstava prodaju zvončice na vetar. Inače jako malo građevina je odmaklo dalje od temelja, još manje je pod krovom, ali u sred grada se nalazi stakleni auditorijum za operske resitale!

Elem, Heiner Müller kaže da je Wilson opsednut prostorom kao i svaki Amerikanac.<sup>161</sup> Wilson kao pravi osvajač Divljeg Zapada, osvaja nove teritorije odnosno pozorišno-geografski prostor. Njegova putanja je vrlo pravilna i linearna. Ali za razliku od Brooka, Grotowskog i Barbe, on ide u suprotnom smeru: Wilson je počeo kao avangardni umetnik. Njegovi prvi radovi su bili vrlo u stilu prave američke umetničke avangarde 60ih<sup>162</sup>. Kasnije ih je premestio na scenu kutiju (*The King of Spain*), dao im bombastičan naslov u kojem se spominje evropski intelektualac (*The Life and Times of Sigmund Freud*) započeo karijeru u Evropi - odnosno zagolicao večito orijentalistički nastrojani

<sup>160</sup> "Ostalo je ćutanje", deo predavanja sa XXIX BITEF-a, *Ludus* br. 30, oktobar 1995, str. 10-12

<sup>161</sup> Bice Curiger and Jacqueline Burckhardt, *The Weight of a Grain of Dust*, Parkett no 16, "Parkett" Verlag AG, Zürich, 1988, str. 114

<sup>162</sup> Wilson mnogo više pripada tradiciji Duchamp – Cage – Cunningham – minimalisti – Judson Church Dance Theater nego tradiciji američke pozorišne avangarde – Living theater, Performance group, Bread and Puppet itd. Vid. u Guy Scarpetta, *The American Body – Notes on the New Experimental Theatre*, u Patric French and Roland-François Lack, ed. "The Tel Quel Reader", Routledge, London – New York:1998, str. 214-238

Pariz okcidentalnim orijentom južnjačke močvare (*Deafmen Gance*), pravio sedmodnevnu predstavu za cara (*KA MOUNTAIN AND GUARDENIA TERRACE*), dodao politiku u naslov (*The Life and Time of Joseph Stalin*), počeo da radi sa profesionalnim glumcima i sa tekstom (*A Letter for Queen Victoria*), sa Philipom Glassom napravio 'pravu' operu u kojoj se peva (*Einstein on the Beach*), napravio predstavu prihvatljivog trajanja za Brodvej (*I Was Sitting On My Patio This Guy Appeared I Thought I Was Hallucinating*), počeo da radi sa nemačkim profesionalnim glumcima i dramaturgom i u nemačkom državnosubvencionisanom pozorištu<sup>163</sup> (*Death Destruction and Detroit*) i tako sve do *Aide*.

## WILSON I JA II

Na Akademiji<sup>164</sup> nam niko nije predavao Wilsona. Osim profesorke engleskog - ona je stalno spominjala njegov video "Pogled gluvog" (*Deafmen Gance*) i trenutak kada crna majka ubija crno dete – ali o njih dvoje kasnije. Naletao sam nekoliko puta na fotografije Wilsonovih inscenacija u Theater heute i Opernwelt, mislim da sam ih i upotrebio za neke seminarske radove iz scenografije, ali još uvek nisam znao ko je taj čovek.

U stvari, moj prvi susret sa Wilsonom desio se jako davno. Imao sam 12 godina i imao sam operaciju oka. Ležao sam u bolnici na dečjem odeljenju u sobi sa nekim klinčetom čija mama je radila kao portirka u Narodnom pozorištu u Zemunu. Obećala je da će me voditi u pozorište iza scene i dogovorili smo se kad. Naravno, bio sam fasciniran tom rupetinom bez dna. Pošto sam bio mali sve to mi je izgledalo ogromno. Posle obilaženja fundusa, garderoba, bezbroj hodnika itd. stigli smo i do prazne scene. Tu je bio neki čovek koji mi je pričao kako je u pozorištu sve moguće i kako su oni jednom imali i lokomotivu na sceni. Ne znam da li je rekao da je to bio *Ajnštajn na plaži* – ali to mi tad ništa nije značilo. A možda je u pitanju bio i neki drugi voz.

Anyway, u jednom trenutku, na Akademiji, sam odlučio da se bavim pozorištem senki i tako sam ja namaštavao i namaštavao, a onda sam naleteo na monografiju Roberta Wilsona – i tad sam odlučio da budem kao on. Kasnije sam i napravio dve predstave<sup>165</sup> sve u nadi da ću postati Wilson, ali nekako mi nije pošlo za rukom. Ali predstave su bile dobre, a bile su i wilsonovske, jer jesu.<sup>166</sup>

### Wilson i 'prošiveni bod'

'Prošiveni bod' je, po Jacques Lacanu, intervencija izvesnog 'novog označitelja' koji sam po sebi ne donosi nikakvo novo značenje, ali koji, upravo kao takav, vrši 'čudesan' preobražaj celokupnog datog značenjskog polja i koji redefiniše njegovu čitljivost.<sup>167</sup> Lacan uvodi i objašnjava 'prošiveni bod' na primeru klasične francuske tragedije – Racineove *Atalie*<sup>168</sup>, a ista funkcija se može primeniti i na bilo koji narativni, dramski ili scenski poredak. Funkcija 'prošivenog boda' je izuzetno bitna za pozorište Roberta Wilsona, zato što ono radi sa *praznim znacima* ili 'označiteljima bez označenog'. 'Prošiveni bod' Wilsonovom pozorištu nudi mogućnosti istovremeno različitih čitanja, odnosno, različitih mogućih interpretacija scenskog objekta, situacije ili događaja.

<sup>163</sup> Za većinu reditelja, naročito nas ovde, ovo bi bio vrhunac karijere, ali Wilson ide dalje.

<sup>164</sup> Fakultet dramskih umetnosti, Bulevar Umetnosti 20, Novi Beograd

<sup>165</sup> *Somnambula za glumački kvartlet* 1999. i *Najviši čovek na svetu* 2000.

<sup>166</sup> Naročito *Najviši...*

<sup>167</sup> Slavoj Žižek, „Od „prošivnog boda“ do nad-ja“, u *Birokratija i uživanje*, Radionica SIC, Beograd, 1984, str. 39

<sup>168</sup> Slavoj Žižek, „Od „prošivnog boda“ do nad-ja“, u *Birokratija i uživanje*, str. 29

Funkcija ‘prošivenog boda’ je posebno bitna za Wilsonove rane komade. Ona se realizuje u njegovim ‘biografijama’: scenskim delima koja u naslovu imaju ime neke slavne ličnosti - *popularne ikone* XX veka kao što su Sigmund Freud, Joseph Stalin, Albert Einstein, Thomas Edison. U Wilsonovim predstavama ne postoji konzistentna naracija, ne postoji naracija kao uređeni tok. Slike (fragmentirane predstave radnje) su centrirane oko određene vizuelne teme i pojavnosti: Voz, Suđenje, Polje u Ajnštajnu na plaži, plaža i pećina u *Life and Times of Sigmund Freud* itd. Na prvi pogled, ne uspostavlja se veza sa naslovom, ali u isto vreme, naslov predstave je otvoreni inetrpretaivni ključ<sup>169</sup> za moguće čitanje scenskih slika - naslov, kao ‘označitelj bez označenog’, nudi mogućnosti stvaranja značenja odnosno interpretacije. Kod Wilsona nije u pitanju ponuda ili proizvodnja gotovog značenja, već realizacija funkcije ‘prošivenog boda’, a to znači “čudesnog preobražaja” arbitrarne scenske slike u moguća/otvorena značenja. Obećanje značenja umesto ‘fiksiranja’ značenja. U Ajnštajnu na plaži tema voza se može povezati sa: Ajnštajnom dečakom čija je omiljena igračka bio vozić, sa vozom kojim je Ajnštajn objašnjavao mnoge svoje hipoteze – između ostalog i teoriju relativiteta, sa vozom kao tehničkim čudom XIX veka u kome je Ajnštajn rođen i čija pojava u prvoj sceni opere ‘o Ajnštajnu’ je sasvim logična, ili nečim drugim; suđenje, kao suđenje ‘slobodnom duhu naučnika, sanjaru (krevet je na suđenju)’<sup>170</sup>, suđenje Ajnštajnu zato što je doprineo izumu atomske bombe ili nešto drugo; svemirski brod kao završetak XX veka koji počinje vozom, put u svemir koji omogućuje Ajnštajn naučnik ili nešto drugo<sup>171</sup>. Jedan ‘označitelj bez označenog’ može se zameniti bilo kojim drugim označiteljem, te u tom smislu ne postoji nijedna prepreka da se predstavi Ajnštajn na plaži nadene ime *The Life and Times of Joseph Stalin* ili bilo koje drugo ime. Sam Wilson je svestan toga – na gostovanju u Brazilu 1973. on je, iz političkih razloga, promenio ime predstavi *The Life and Times of Joseph Stalin* i ona je, neizmenjenog sadržaja, izvedena pod naslovom *The Life and Times of Dave Clark*. Svaki element, svaka scena, svaki tekst ili svaka figura može biti zamenjena bilo kojim elementom, scenskim događajem, tekstom ili figurom.

Funkcija ‘prošivenog boda’ prisutna je kod Wilsona i u samoj strukturi pojedinačnih scena/slika, na primer, u čuvenom prologu za Pogled gluvog (*Deafman Glance*). Byrdwoman Sheryl Sutton (crnkinja kratko ošišane kose u strogoj crnoj viktorijanskoj haljini dugih rukava i visokog okovratnika)<sup>172</sup> stoji okrenuta leđima publici. Pored nje je sto na kome se nalazi bokal mleka i dve čaše. Na sceni levo do nje su dva crna deteta: dečak i devojčica. Ona sporim pokretima navlači crne rukavice, sipa mleko i odnosi čašu

<sup>169</sup> Miško Šuvaković: Ključ ne znači i otključano... u pitanju je igra sa arbitrarnošću, slabim i manje slabim motivacijama značenja... Drugim rečima naslov, zaista, ne nudi ključ ali nudi registar motivacija (od arbitrarnosti do slabih ili jačih motivacija). To je polje mogućnosti, a ne polje rešenja.

<sup>170</sup> Parafraziram Wilsona.

<sup>171</sup> Miško Šuvaković: Wilson kao da spaja ‘moguće svetove’ u odnose koji su odnosi spektakla a ne dramskog razrešenja... to spektakla znači nudi se artificijelno ponašanje za drugo (gledaočevo/artificijelno) ponašanje (kretanje i odnošenje).

<sup>172</sup> Byrdwoman je jedna od njegovih najstarijih scenskih ‘figura’ – neka vrsta njegovog alter ega. U najranijoj varijanti to je žena sa indijanskim pletenicama i šeširom iz dvadesetih godina. Kao crnkinja u viktorijanskoj haljini, Byrdwoman se prvi put pojavljuje u predstavi *The Life and Times of Sigmund Freud* u kojoj sa gavranom na ruci, polako obilazi scenu koja predstavlja plažu na kojoj se ljudi igraju. U *The Life and Times of Joseph Stalin* ona je multiplikovana: 50 Black Mammies (*Mammy* je dadilja crnkinja sa američkog Juga - ovih pedeset dadilja su citat dadilje Skarlet O’Hara iz *Prohujalo sa vihorom*) – komična varijanta – igraju valcer uz *Na lepom plavom Dunavu*. Byrdwoman se pojavljuje i u Wilsonovim kasnijim komadima da bi konačno evoluirala u Medeju. Sve vreme je igra ista glumica, Sheryl Sutton.

dečaku. Vraća se do stola uzima nož i lagano ga zabada dečaku u grudi i leđa. Isti čin se ponovi i sa devojčicom. Dakle, do pojave noža scena se čita na jedan, a od pojave noža na sasvim drugi način<sup>173</sup>. Pojava noža preoznačava i ono što smo prethodno videli i ono što će tek doći, mada mi ne znamo 'zašto'. Ovaj postupak se često koristi u filmovima – paradigmatičan primer za to je Hitchcock, čija se dva filma *Psiho* i *Ozloglašena* odnosno pojedine scene<sup>174</sup> mogu tumačiti kao moguća inspiracija za Wilsonovu scenu ubistva. Suspens u filmovima, po kojem je čuven, Hitchcock je zasnivao upravo na primeni prošivenog boda.

## Bojan i opera

Trenutno mislim da mnogo više volim operu od pozorišta. I opera i pozorište su artificijelni, ali opera to ne krije. A onda sam shvatio da su i opera i pozorište dosadni, ali opet nekako, za operu se zna da je dosadna, a niko to neće da kaže za pozorište. Stvar je u tome što u pozorištu postoji dramski tekst, a u operi i ako postoji tekst postoji i muzika – koja je tu, što bi rekao dosadni Stanislavski, već podtekst, tako da izvođači ne moraju da smišljaju podtekst<sup>175</sup>. Ne volim podtekst, zato što ne razumem zbog čega je besomučna interpretacija ono što je najvažnije u pozorištu. A to kaže i Wilson u intervjuu sa Umbertoom Eco - on interpretaciji sukobljava kreaciju.<sup>176</sup> U Novoj operi<sup>177</sup> tekst nije interpretiran od strane muzike već oni zajedno sa vizuelnom, plesnom i akcionom komponentom postoje paralelno, ili sukobljeni, kao nekoliko raznorodnih tekstova. Ako i nije tako u Novoj operi jeste u operama P. Glassa i R. Wilsona, a pogotovo u *Ajnštajnu na plaži*, a o *Ajnštajnu...* je reč.

## WILSON I JA III

U jednom trenutku sam počeo puno da čitam o Wilsonu i počeo sam, kao krtica da skupljam sve što ima veze s njim. Onda mi se i smučio. Pomislio sam: "On je neobrazovan i bezobrazan, a ja nisam bezobrazan i obrazujem se tako da definitivno nikada neću postati Wilson" – to se sve dešava skoro. Pomislio sam: "On je mašina za pravljenje spektakla".<sup>178</sup> Takođe sam pomislio da je politički nekorektan jer je pravio predstavu u Iranu za zabavu suludom šahu neposredno pre Homeinijeve revolucije<sup>179</sup>.

<sup>173</sup> Inače, ova scena je neka vrsta *trademark-a* pozorišta Roberta Wilsona. Ona je nastala kao uvertira za *Deafmen Gance*, a kasnije je puno puta izvođena kao posebna predstava. Wilson je napravio filmsku i video verziju ove scene, uradio je i verziju sa jednom japanskom glumicom, nekoliko puta se i sam pojavljivao kao BYRDwoMAN uglavnom obučen u strogo odelo, ali jednom i u dugoj crnoj haljini i sa licem namazanim crnom bojom.

<sup>174</sup> Odnosno – travestija Normana Batesa u majku, koja nosi vrlo sličnu haljinu, kada ubija svoju žrtvu u *Psihu* i zloslutna duga scena nošenja šolja mleka uz stepenice (posebno uzbudljiva jer u mračnoj sceni svetli samo šolja mleka) iz *Ozloglašene*.

<sup>175</sup> Roger Savage, *The Staging of Opera*, Roger Parker ed. "The Oxford History of Opera", Oxford University Press, Oxford – New York, 1996, str. 266

<sup>176</sup> Umberto Eco, „Sjećanje Mr Bojangles-a \*og, sin vatre“, *Frakcija* br.1, Zagreb: 1996

<sup>177</sup> Pod terminom *nova opera* podrazumevam postmodernu operu, ili većinu opera nastalih posle *Ajnštajna na plaži*, naročito opere Philipa Glassa, Petera Greenawaya, Jan Fabrea itd. Vid. seminarski rad Jelene Novak *Postmoderna opera, slučaj Filipa Glasa* (rukopis)

<sup>178</sup> O Robertu Wilsonu i mašini, ali na drugi način, uporedi Bojana Cvejić, „Ajnštajn na plaži pored opere, posle opere, kao opera, kao mašina, kao želeća mašina...“, *TkH* br. 2, Beograd, 2001.

<sup>179</sup> KA MOUNTAIN AND GUARDENIA TERRACE "a story about a family and some people changing". O uzbuđenjima prilikom postavljanja ove predstave, koje liči na špijunsko-politički film o bliskom istoku 70ih (Wilson je mesec dana proveo u zatvoru na Kritu!!!) u Laurence Shyer,

Ne znam zašto, ali uvek sam zamišljao da Wilson ne puši. U stvari nisam ni razmišljao o tome. Ali kad sam odgledao dokumentarni film o *Ajnštajnu na plaži* video sam da Wilson priča sa cigaretom u ruci i da puši i pomislio sam: "Vidi, uvek sam mislio da ne puši". Posle sam se setio da imam jednu fotografiju Wilsona i Christophera Knowlesa na kojoj Wilson drži *cigarillos* u ustima. Dakle, kad sam video u filmu da Wilson puši dopao mi se. A dopao mi se i *Ajnštajn na plaži*.

### Wilson i iluzionizam

Wilson se bavi iluzionizmom. Odnosno, on većinu svojih projekata radi na evropskoj, baroknoj, neizbežnoj, majki i mačehi, italijanskoj ili nemačkoj – sceni-kutiji. Ona je ram – predstava je slika. Ona prava renesansna, u perspektivi. Aaaaaaaliiii prazna, bez lako uočljivih referenci. Ona nije mimetička. Odnosno jeste, ali taj se odnos ne uspostavlja automatski kao sa renesansnom slikom koja je takođe prazna. Svrha iluzije je da dočara nešto što ne postoji. Odnosno ne postoji tu.

Ne.

Trenutak u kojem se Robert Wilson konstituiše kao relevantni pozorišni reditelj, odnosno kao veliki umetnik, je onaj u kojem on svoje pozorišne aktivnosti<sup>180</sup> - predstave koje je do tad prikazivao u svom *loftu* u Spring Streetu, gotovo neizmenjene što se sadržaja tiče, premešta u devetnaestovekovnu pozorišnu zgradu, u scenu-kutiju, sa iluzionističkom scenografijom i naziva *King of Spain*.<sup>181</sup> S jedne strane, svakodnevna bihevioralnost izvođača na sceni i perfektno iluzionistički islikani rikvandi na tradicionalnoj sceni-kutiji, po prvi put pokazuju ono po čemu će Wilson kasnije postati slavan: pozorište slika i *tableaux vivants*. Wilson, naravno, nastavlja da radi sa iluzijom – sve sledeće velike predstave su koncipirane za takav prostor – osim čuvene *KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE* u produkciji umetničkog festivala Shiraz-Persepolis 1972, koja se dešavala 7 dana na otvorenom u podnožju i na samoj Haft Tan planini u Iranu – mada je već te jeseni u Parizu i ovaj komad prilagodio za scenu kutiju – u 24-časovnu *Uvertiru (Overture)*. Robert Wilson, čija se pojava u pozorištu locira na početak postmodernizma, svojim pristupom sceni kao da rekapitulira i redefiniše modernistički projekat scene-ključaonice, koji se razvijao od renesanse pa sve do Stanislavskog i koji je sistematično razaran Reinhardtovim ambijentalnim postavkama, ruskim konstruktivizmom, Grotovskim i antropološkim teatrom Eugenia Barbe i američkom avangardom oličenom u Living theateru.<sup>182</sup> Odnosno, on rekontekstualizuje iskustvo avangardnog teatra i performansa 'uglađujući' ga i postavljajući ga u scenu kutiju. Za kasnije predstave mu je potrebna sve razvijeniija mašinerija. Njegove predstave neodoljivo *površinski* (sic) podsećaju na operne spektakle XVIII veka u kojima je vrlo često mašinerija bila daleko važnija od bilo čega drugog. S druge strane, svaki iluzionizam je u pozorištu pre Wilsona imao zadatak da predstavom što vernije prikaže objekt predstavljanja. Kod Wilsona to važi za pojedinačne objekte, ali izgled njegove scene u celini nikad nije pokušaj naturalističkog prikaza ambijenta iz realnog života već zbir različitih objekata koji

---

*Robert Wilson and his Collaborators*, poglavlje *The Byrd Hoffman School of Byrds and KA MOUNTAIN: The Seven-Day Play*, Theatre Communications Group, New York, 1989.

<sup>180</sup> Interesantno je da pozorišna istorija Roberta Wilsona ide pri(vidno)lično pravilnom, linearnom putanjom od performansa, hepeninga, *eventa*, pa sve do klasika (Strindberg, Büchner, Čehov...).

<sup>181</sup> Prvo naslovom (*Theatre Activity I i II*), a onda i mestom izvođenja, a kasnije sve preciznije on svoje delo imenuje, označava kao pozorište.

<sup>182</sup> O odnosu avangarde, neoavangarde, postmodernizma, modernizma itd. videti Miško Šuvaković „Razarati ili čitati Teatar“, poglavlje *(NE)SVODIVE RAZLIKE ILI RASKOLI: AVANGARDNI, NEOAVANGARDNI, MINIMALISTIČKI I POSTMODERNI TEATAR ... STRATEGIJA KLACKALICE*, *TkH* br. 2, Beograd, 2001.

zajedno predstavljaju neki imaginarni ili ‘nadrealni’ pejzaž – otud egzaltirano pismo Louisa Aragona Andreu Bretonu o Wilsonu kao o ostvarenju snova nadrealista, posle odgledanog *Deafmen Glance*<sup>183</sup> – ili se jednim znakom do tada uspostavljena iluzija ruši ili dovodi u pitanje – kao što je slučaj sa *King of Spain* u kojem iluzionistički prikaz viktorijanske biblioteke ruši činjenica što je soba uzduž prekinuta po sredini i kroz taj procep se vidi trkač koji povremeno pretrčava sa jedne strane scene na drugu. Ili noge džinovske mačke koje prodefiluju kroz scenu pred kraj komada (to je takođe *prošiveni bod* ili... nije bitno). Osim toga mimetički iluzionizam scene u tradicionalnom pozorištu je uvek išao u kompletu sa strogo mimetičkom dramskom strukturom - odnosno tekstualnim delom predstave koji je narativan i sledi uzrok-posledica obrazac koji ilustruje scenografija itd. itd.<sup>184</sup> Kod Wilsona to nije slučaj –

### Wilson i ‘dramaturgija’

– i vrlo često u njegovim delima vizuelni izgled pozornice, akcija, verbalni tekst i muzika se mogu posmatrati potpuno odvojeno – kao nekoliko različitih tekstova koji teku simultano nezavisni jedan od drugih. On ide do te mere u to razdvajanje da su čak svi glumci ozvučeni tako da njihov govor nikada ne dopire sa scene već iz auditorijuma, čime kao da se potencira razlika (neki bi rekli **Razlika** ili *razlika*) između izgovaranja (otvaranja usta) koji je vizuelna senzacija i samog teksta koji je auditivna senzacija – kao da gledaš TV<sup>185</sup>, slušaš muziku, čitaš (i spavaš<sup>186</sup>) u isto vreme.<sup>187</sup> Zato Wilson sa lakoćom premešta motive iz jedne predstave u drugu. Nekad čak i cela predstava postaje deo druge, veće predstave kao što je slučaj sa *The Life and Times of Joseph Stalin* koji je kompilacija svih njegovih prethodnih predstava uz nekoliko novih scena.

Ustvari, većina Wilsonovih predstava ima *molekularnu* strukturu i zbog toga je moguća rekombinacija, izostavljanje, dodavanje, umnožavanje, repeticija delova/ elemenata/ atoma. Od *The Life and Times of Joseph Stalin* Wilson koristi specifičnu ‘dramaturšku’ (ili arhitektonsku) konstrukciju u svojim predstavama – svaka scena ima svoj duplikat ili triplikat (bez ikakvog posebnog objašnjenja). One se ogledaju jedna u drugoj i nekakav linearni razvoj (obećanje linearnog razvoja), ako takvo nešto uopšte postoji kod Wilsona, se upravo dešava u razlici ovih scena-dvojnika. To se najbolje može posmatrati na primeru *Ajnštajna na plaži* gde se tri vizuelne teme: *Voz, Sudnica, Polje*, transformišu, ‘napreduju’ sa protokom predstave. Ali ove scene se ponavljaju tri puta i to u različitim činovima, pa se i njihov razvoj dešava paralelno, odnosno nezavisno jedan od drugog od trećeg.<sup>188</sup> Ovakva struktura omogućava Wilsonu da mamutsku predstavu *The CIVIL warS – a tree is best measured when is down* razdvoji na nekoliko segmenata, to jest da se svaka od vizuelnih celina sa svojim varijantom u I, II, III, IV i V<sup>189</sup> činu priprema u različitom

<sup>183</sup> Louis Aragon, „Otvoreno pismo Andre Bretonu“, iz Sanjin Jukić ed, *Arhitektura u teatru - Robert Wilson*, Poslovna zajednica profesionalnih pozorišta Bosne i Hercegovine, Sarajevo: 1991

<sup>184</sup> Uporediti tekst Bojane Cvejić u ovom broju.

<sup>185</sup> TV je jako bitan za Wilsonov tretman teksta(ova) (što bi uslovno mogli da nazovemo ‘dramaturgija’) jer, recimo, prvi njegov komad (u smislu ‘dramski tekst’) nastao je zapisivanjem fragmenata dijaloga koje je čuo menjajući kanale na TV-u.

<sup>186</sup> Kao neki moji prijatelji koji su gledali *Monsters of Grace*, Wilsonovu i Glassovu digitalnu operu u BAM-u (Brooklyn Academy of Music) i spavali sve vreme!

<sup>187</sup> Klaus Kertess, “In Robert Wilson’s Forest”, Parkett no 16, “Parkett” Verlag AG, Zürich, 1988, str. 56-61

<sup>188</sup> Nove scene u *The Life and Times of Joseph Stalin* su nastajale tako što su scene iz prethodnih predstava dobijale svoje dvojnike, a centralni deo je zauzimala ‘šuma’ iz *Deafmen Glance*.

<sup>189</sup> Rotterdam: Ib; Köln: Ia, IIIe, IV, epilog; Tokyo: Ic, IIc, IIIc, IIIId; Marseille-Lyons-Nice: IIa, IIb, IIIa, IIIb; Roma: prolog i Va, Vb, Vc; Minneapolis: Knee plays

gradu – i različitom žanru. Na primer, rimski deo – prolog i ceo V čin (finale) – je grandiozna italijanska, gotovo pučinijevska opera (na način Roberta Wilsona i Philipa Glassa). Zglobni komadi su, kao posebna predstava, sastavljeni u Minneapolisu, japanski deo je rađen sa najčuvenijim Kabuki i No glumcima, holandski deo ‘podseća’ na holandski pejzaž, nemački deo je ‘najdramatičniji’ a u francuskom delu, inspirisanom romanima Julesa Vernea, se koristi najviše scenskih efekata jer se ceo dešava pod vodom. Spajanje delova predstave u 12točasovni spektakl je bilo predviđeno za Olimpijske igre u Los Angelesu 1984, ali do toga nije došlo zbog nedostatka sredstava.

## WILSON I JA IV

Pišući ovaj tekst po ko zna koji put sam iščitavao detaljne spiskove Wilsonovih predstava i naišao sam na podatak koji me je u isto vreme i uzbudio i ospokojio. Ipak postoji mogućnost da nekako postanem Wilson – nas dvojica smo radili isti komad! On je 1994. u Firenci postavio dve Nô drame – jednu tradicionalnu, Zeamijevu i jednu modernu, Mishiminu *Hanjo*. A ja sam radio *Hanjo* 1999. samo što sam je preveo kao *Čekajući...* I to je predstava kojom se najviše ponosim.

### A LeTTer from QuEEen Victoria

Je l' se Vi sećate koje je to godine bilo?

(76)

...jer meni se najčešće mešaju godine. Ta predstava je igrana u Jugoslovenskom dramskom pozorištu, ona je trajala preko četiri sata. Ja se toga jako dobro sećam jer mislim da je te iste godine bio Efros na BITEF-u ... da je bila užasna polemika oko dužina predstava – “zašto *Ajnštajn na plaži* traje četiri sata?” Zašto ta dužina predstava... i to je jako napala Jekaterina Furceva, ministar za kulturu tadašnjeg Sovjetskog saveza, a Efros je govorio o tome da je to potpuno legalno i da je normalno da predstava treba da traje onoliko koliko njen autor misli. I znam da je to bilo dosta... užasno dramatično, jer je verovatno dužina te predstave imala nekakav dekadentni prizvuk za Jekaterinu, pa kad je Efros to obrazložio... tako da ne znam... sigurno mu se u to vreme to upisalo kao... da je kao kolebljivac. Ja se te predstave jako dobro sećam i sećam se jednog ogroomnog ulaska i izlaska publike BITEF-ove. Ljudi su izlazili, pa su dolazili, pa su protestovali “zašto to toliko traje”, kao isto jer je tu... prizori su treperili u nekoj istosti, da tako kažem, “pa dobro pa šta će, pa ja idem sad napolje, pa se vraćam...” Ali ja se sećam da je to uporno postojanje te predstave pored njenog užasno uzbudljivog... cele ikonografije i celog tog insistiranja na tom postojanju... neverovatan čovek... da je u stvari to jako privlačilo. Jer svi su nešto izlazili, ali dok su... “ounmh... čekaj da vidim da li je ono isto tamo” pa su se onda ponovo vraćali... i ja se toga jako sećam. Da se gotovo trčalo između foajea i jeen ... og pozorišta koje danas, eto ni ono ne postoji. E sad, uzmite tu celu sliku i *Ajnštajn na plaži* i Jugoslovensko dramsko pozorište i sedamdesetšestu i sve to postoji samo u našim sećanjima. A upravo *Ajnštajn na plaži* ima neke veze s tim. On i jeste pitanje tog trajanja u sećanju... i mislim da je to fantastično. Ja sad pravo da vam kažem... mislim da je prvo bilo *Pismo za kraljicu Viktoriju*, pa *Ajnštajn na plaži*, jeste, jeste, jeste... da, a prvo što je u stvari bilo u podrumu Ateljea 212 – to je bio sam početak Roberta Wilsona i njegov – kad je on u stvari planirao *Mountain KA* pa je onda, ustvari mislio da BITEF može da bude producent toga, pa je to posle pravljeno u Shiraz-Persepolis. Ali prva javna pojava, odnosno prva, tako da kažem, eksplikacija teatarska Boba Wilsona bila je u podrumu Ateljea 212. On je iza zavese govorio i ljuštio jedan luk, i to je trajalo jako dugo, taj intervju njegov. U stvari javno... on se preko mikrofona obraćao. I ja sam se toga jako dobro setila sad kad je on bio u Beogradu je imao

predavanje i eksplikaciju svoju u Bitef teatru. Ono što je meni uvek bilo fantastično ta nekakva neka njegova golemost. I ja se uvek sećam tih njegovih – prvi put sam videla, ovaj, te... one cipele, kako ih zovete vi mladi – martinke. Ali on je nosio u to vreme, kad se pojavio, velike te cipele koje su bile poluzašnirane. On je hodao... on je strašno podsećao na praistorijska bića. Mislim, on je imao taj hod koji je užasno bio kinetičan i on uopšte strašno liči na svoje predstave – imate tu nekakvu kinestetiku, nekakav neprekidan pokret koji istovremeno vidite u nizu slika. Neverovatan čovek... i eto, toga se sećam.

### **Jedna (moguća) kratka definicija**

U Wilsonovom pozorištu “Prepoznatljiv/a događaj/stvar je razvučen/a u prostor/vreme; njegova/njena struktura je ogoljena; upečatljivo, neuobičajeno prisustvo ostvaruje u striktno klasičnom arhitektonskom ramu; obične asocijacije dobijaju nova značenja”.<sup>190</sup>

### **Wilson i *re-framing* ili<sup>191</sup> prošiveni bod<sup>192</sup>**

Od predstave *King of Spain* Wilsonovi komadi se izvode na klasičnoj iluzionističkoj pozornici – sceni-kutiji. U početku, njegovi komadi se nisu mnogo razlikovali od eksperimentalnih ‘pozorišnih aktivnosti’ koje je s vremena na vreme priređivao u svom potkrovlju (*Baby Blood, Theater Activity I i II, BYRDwoMAN, Alley Cats*). Radnja se, slično minimalnom plesu Yvonne Reiner, The Judson Church Dance Theatre<sup>193</sup> itd, sastojala od jednostavnih bihevioralnih zadataka - prelaženje preko scene, sipanje vode, naslanjanje na žicu itd. Međutim, kad se takve radnje premeste našu scenu-kutiju – slično Duchampovom postupku izlaganja potpisanog pisoara u galerijskom prostoru – one automatski dobijaju potpuno drugo značenje. Kontekst se u potpunosti menja, dešava se *re-framing*. U ovom slučaju, okruženje klasičnog pozorišta, kontekst devetnaestovekovne pozorišne zgrade i iluzionističke scene... – Ovaj kontekst je ono što će nas navesti da očekujemo značenje, koje će prošiveni bod potom subvertirati I onemogućiti!!!

Još jedan primer... Jedan od najranijih Wilsonovih komada – bez naziva (*Silent Play*) koji je postavio 1965. u San Antoniu trajao je pola sata, postavljen je u beloj prostoriji sa tri glumca uključujući i samog Wilsona, koji su obavljali jednostavne zadatke u tišini: hodanje, sedenje, navlačenje rukavice, naslanjanje na žicu, sipanje vode u čašu i ispijanje. Repertoar akcija u Wilsonovim komadima je do dan danas neizmenjen – ovi zadaci se izvode na drugačiji način – usporeni, multiplikovani, iskombinovani ili isprekidani, ali to su i dalje iste akcije koje sada izvode Kralj Lear, Medea ili Wozzek. Kao što je scenakutija funkcionisala kao *prošiveni bod* ili *re-framing* za značenje Wilsonovih ranih komada, tako i ovaj Wilsonov rani komad funkcioniše kao ‘*prošiveni bod*’ ili *re-framing* u pozorišnoj tradiciji Zapada u Wilsonovom pozorištu. Wilsonov opus se može tumačiti kao ‘*prošiveni bod*’ ili *re-framing*, *preoznačavanje* ili *rekontekstualizacija* Zapadne pozorišne tradicije<sup>194</sup> od dramskog teatra do teatra kao spektakla.<sup>195</sup> U međuvremenu – od

<sup>190</sup> Trevor Fairbrother *Str.ech out: Wilson’s Einstein Chair*, Parkett no 16, “Parkett” Verlag AG, Zürich, 1988, str. 78

<sup>191</sup> Veznik ‘ili’ ovde isključuje jednu ili drugu stranu izraza – kao znak V u matematici.

<sup>192</sup> Ovo je možda dobro mesto da kažem da se po potrebi ispod ovog teksta u svakom trenutku može izvući tepih na kome stoji. Ako uopšte stoji na nečemu...

<sup>193</sup> Suzi Gablik, *Minimalism*, “Concepts of Modern Art”, Thames and Hudson Ltd. London: 1995

<sup>194</sup> Ana Vujanović: Ovo dobro zvuči ali jednostavno ne može da opstane, npr. ja ću ti lako pokazati kako on nije prošiven bod za instituciju pozorišta. On nije prazan znak koji preoznačava. Ako on možda menja koncept pozorišta, menja ga tako što ga problematizuje, proširuje i otvara i to je vrlo lepo sve već istorizovano i akademizovano, interpretirano 1000 puta i sl, tj. nije ostalo



1965. do danas Wilson se probao u raznim žanrovima i varijetetima Zapadnog (i Istočnog) pozorišta: Nova opera, moderna opera, tradicionalna opera, Rok opera/mjuzikl<sup>196</sup>, klasična drama, dvadesetovekovna drama, No drama, balet i tako dalje. Premijera *Aide* u Wilsonovoj inscenaciji zakazana je za januar 2003. u briselskoj La Monnaie operi<sup>197</sup>.

## WILSON I JA V ILI WILSON I KULTURA

Želim da budem Robert Wilson. On stalno leti avionom, iz grada u grad. To su sve veliki gradovi, prestonice zemalja prvog sveta. Kada potpisuje ugovor o projektu jedna od stavki je da mora da ima minimum 120 sati za rad na svetlu. On radi u najlepšim, najvećim i najmodernijim pozorišnim i operskim kućama na svetu. On je radio sa najznačajnijim savremenim umetnicima: Lucindom Childs, Philipom Glassom, Alvinom Lucierom, Louisom Andriessenom, Lou Reedom, Tomom Waitsom, Davidom Byrneom, Heinerom Müllerom, Umbertom Ecom... On je otvorio Opéra Bastille u Parizu na 200 godina francuske revolucije, on je za proslavu 750-tog rođendana Berlina napravio svoju verziju Gilgameša. On.....

Ali šta će Srbiji takvo, što bi rekao jedan moj bivši profesor, 'pedersko' pozorište.

S R B I J A !!!<sup>198</sup>

---

kao ono što nema značenje a preoznačava. Sve knjige i tekstovi o *Einsteinu* I Wilsonu su mu davale I dodavale i... itd. značenja. ...A da ga ima 'sam po sebi' – nema naravno, ali! – kao što ni bilo koja druga predstava nema značenje (za npr. instituciju pozorišta) sama po sebi.

<sup>195</sup> Mada, da li je Wilson ono što kaže za sebe da jeste, da li je Wilson ono što istoričari i teoretičari kažu za njega da jeste, da li u tom moru značenja nije on nešto što izmiče anticipira gubi, prima itd...)? Ovo je 'proketo mesto'... on jeste prošiveni bod jer menja svojom nenarativnošću i nesloganom teatar i on nije jer je uvek za nas već znak... ali Lacan kaže: Označitelj uvek jeste za nas već znak...

<sup>196</sup> Wilson je zajedno sa Tom Waitsom 1990. napravio svoju prvu rock operu *Black Rider* čiji libreto je reinterpretacija libreta Weberovog *Čarobnog strelca*.

<sup>197</sup> Problematizacija *Aide* i čeličnog operskog repertoara vid. Ksenija Stevanović, „Potraga za Ljubavnicima“, *TkH* br. 1, Beograd, 2001.

<sup>198</sup> Ovo napisano SRBIJA nije ni približno tako efektno kao kad ga izgovorim.

## RAZORITI (ili) ČITATI TEATAR pisanje o pisanju o teatru – slučaj *Einsteina na plaži*

Miško Šuvaković

*“Koje telo? Mi ih imamo više? Ja imam telo koje vari, mučljivo telo, treće glavoboljno i tako dalje: čulno, mišićno (ruka pisca), humorno i, naročito, emotivno: koje je uzbuđeno, uskomešano, ili zdepasto, ili razdragano, ili uplašeno, a da ništa ne izgleda tako.”*

*Roland Barthes*<sup>199</sup>

*“Sloboda ili život! Ako on izabere slobodu, hop! gubi odmah oboje. Ako izabere život, oduzeta mu je sloboda u životu.”*

*Jacques Lacan*<sup>200</sup>

### POVRŠINA I DUBINA... JEDNOSTAVNOST I SLOŽENOST

*Misterija (tajna, karakterizacija, ‘ono’) jeste iz vremena pre nastanka, oprisutnjenja i pojavnosti pred čulima (telom /body-mind/) dostupne površine. Odnosno, misterija može biti u prostoru izvan ili ispod površine, ali površina<sup>201</sup> mora biti dostupna i jednostavna za percepciju (slušanje, gledanje, pipanje, klizanje, opiranje, prolaženje).<sup>202</sup> Karakterizaciju audio-vizuelne scenske slike (image, tableau) daje ono što je odsutno. Odsutno je ‘ono’ bitno, i složeno, a imenuje se kao unutrašnje. Ono nije na površini, mada... Ovo bi bila, verovatno, sažeta formula Wilsonovog rada u teatru, na teatru i sa teatrom – zapravo, sa *Einsteinom na plaži* (1976). Wilsonov teatarski pragmatizam<sup>203</sup> polazi od pitanja/odgovora o određujućem odnosu površine i dubine, odnosno, od pitanja o onome šta prethodi teatarskoj audio-vizuelnoj slici i što se u slici ne pokazuje (što manjka), a za nju je, možda, bitno (odlučujuće, presudno).*

<sup>199</sup> Rolan Bart, *Rolan Bart po Rolanu Bartu*, IP Svetovi, Novi Sad, 1992, str. 71,

<sup>200</sup> Jacques Lacan, “Subjekt i Drugi: Otudjenje”, iz *XI seminar. Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986, str. 227.

<sup>201</sup> Površina za Wilsonov teatar jeste ukupnost prostornih audio-vizuelnih slika koja je upućena telesnoj (*body-mind*) percepciji gledaoca/slušaoa.

<sup>202</sup> Wilson odgovara Ecu: “Opasnost je u tome što ništa ne treba previše vjerovati. Zato je meni u prikazivanju nekog djela draži formalizam, jer se njime stvara veća distanca, više mentalnog prostora. Ako, na primjer, agresivno kažem: ‘Ja te hoću ubiti!’, to je jedno. Ali ako kažem: ‘Ja te hoću ubiti’, i pritom se smješkam, to djeluje mnogo strašnije. Mislim da je isto sa režiranjem Mozarta. Pjevači mogu biti vrlo ozbiljni, ali nekako moraju znati da se istodobno zbivaju druge stvari. Misterij mora biti duboko ispod površine, ali površina mora biti dostupna. Mi stvaramo neko djelo u kazalištu ili u muzeju tako da površina bude jednostavna i svakome dostupna – nekome iz Afrike ili Kine ili nekom čovjeku kojeg smo maloprije susreli na ulici. Svatko tko uđe u muzej mora nešto dobiti od izložbe. Isto vrijedi za kazalište. Površina ostaje jednostavna, ali ispod nje stvari mogu biti vrlo kompleksne. Površina mora biti o jednoj stvari, ali ispod površine može se govoriti o mnogim stvarima”, iz Umberto Eco, Umberto Eco, “Robert Wilson: Sjećanje gospodina Bojanglesa...og \* sin vatre” (intervju), *Frakcija* br. 1, Zagreb, 1996, str. 53.

<sup>203</sup> Pragmatizmom se naziva usredsređenost na bihevioralnost tela u artikulaciji/deartikulaciji scenskog prostora i vremena. Predstava nije određena referentom iz realnosti, fantazijama ili intencijama pisca, reditelja ili glumca, već spoljašnjim ‘formama’ telesnog/figurativnog ponašanja.

Wilsonov pristup u *Einsteinu na plaži* nije metafizički u evropskom smislu (Heideggerovo pitanje o *izvoru umetničkog dela*<sup>204</sup> ili Derridina dekonstruktivistička kretanja unutar horizonta metafizike<sup>205</sup>). Pitanje *suštine* ili *izvora* ispod (pre, iza, iznad, izvan) površine jeste sasvim pragmatično-i-analitičko, upravo, u onom smislu u kome Ludwig Wittgenstein kaže da bismo saznali šta neko oseća (misli, doživljava, želi) on to mora izreći – on mora pribeći *javnom jeziku* sasvim različitom od *privatnog jezika misli*. Jezik jeste nekakva delatnost, zapravo bihevioralnost (imenovanje, zamenjivanje ili zastupanje u ponašanju). *Reč bol znači vrisak*.<sup>206</sup> *Vrisak* nije unutrašnje osećanje, već način ponašanja – ponudeni uzorak (objekt) za unutrašnje stanje (osećanje bola).<sup>207</sup> Između **privatnog** i **javnog** se uspostavlja nekakva delatnost ili praksa: izvesni ili neizvesni (motivisani ili nemotivisani) načini ponašanja. Unutrašnjem bolu su potrebni spoljašnji oblici ponašanja koji se već u nekoliko *koraka* otkidaju od ‘ljudske unutrašnjosti’ i počinju samostalno, kao neka javna retorika,<sup>208</sup> (*jezička igra* sa figurama zastupanja) da funkcionišu.<sup>209</sup> To je logika ‘prenosa’ (*transfera*) koji Wilson uspostavlja između *privatnog jezika misli* i *javne retorike ponašanja*, zapravo, između složene dubine i jednostavne površine. Setite se, na primer, kako Wilson upotrebljava jezik autističnog ili ‘nenaučljivog’ dečaka, Raymonda Andrewsa<sup>210</sup> ili Christophera Knowlesa<sup>211</sup> – kako jedan *sam neuhvatljiv* i *sasvim privatni jezik dubine* pretvara u jezičko-bihevioralni *rad* na površini audio-vizuelne slike posredstvom artifičijelnog i arbitrarnog ponašanja (tela u retoričkoj kombinatorici premeštanja figura na sceni /unutar scenske slike/). Moguće je ispričati i sasvim drugačiju priču od one iz prethodnog odeljka. Moguće je pokušati da se pređe put od ‘pragmatičkog gledišta’ koje zastupa Wilson (prva priča) do poststrukturalističkih interpretacija (druga priča). Ova druga priča je drugačija, ona je o fikcionalnom odnosu ‘dubine’ i ‘površine’, ona ispada iz metafizičke atmosfere i usredsređuje se oko *efekata površine*. *Ništa krhkije od površine*<sup>212</sup>. **Jer, površina jeste ta**

<sup>204</sup> Bitno je ono što prethodi, ono iz čega nešto izvire, i po čemu kao takvo jeste ma koliko se preobražavalo i gubilo svoje bitno određenje: “Izvor ovdje znači ono odakle i po čemu neka Stvar (*Sache*) jest, što jest i kako jest. To, što nešto jest, kako ono jest, nazivamo njegovom biti. Izvor nečega jeste podrijetlo njegove biti. Pitanje za izvorom umjetničkoga djela pita za njegovo bitno podrjetlo”, iz Martin Heidegger, “Izvor umjetničkog dela”, u Danilo Pejović (ur), *Nova filozofija umjetnosti. Antologija tekstova*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1972, str. 448.

<sup>205</sup> Žak Derida, *Razgovori*, Književna zajednica NS, Novi Sad, 1993.

<sup>206</sup> Ludvig Vitgenštajn, *Filozofska istraživanja*, Nolit, Beograd, 1980, str. 118.

<sup>207</sup> Teoretizaciju teatarskog krika/vriska je ponudio Emil Hrvatin, “Krik”, *ProFemina* br. 23-24, Beograd, 2000, str. 193-205.

<sup>208</sup> Paul De Man zapisuje o retorici književnosti: “Budući da su unutrašnje zakonitosti književnosti pod kontrolom, možemo se s punim pouzdanjem posvetiti vanjskim poslovima, vanjskoj politici književnosti”, Miroslav Beker (ur), *Suvremene književne teorije*, SNL, Zagreb, 1986, str. 223.

Retorika je vezana za ‘spoljašnje’, ona se konfigurise na površini stvarajući svet figura. Figura je ‘razmak’ ili ‘razlika’ između onoga što nosi značenje (nosilac znaka, označitelj, forma) i samog značenja – Žerar Ženet je zapisao “Prost i svakidašnji izraz nema formu, figura je ima: ovim smo došli do definicije figure kao razmaka između znaka i smisla, kao unutrašnjeg prostora jezika”, iz “Figure”, u *Figure*, IP Vuk Karadžić, Beograd, 1985, str. 52.

<sup>209</sup> Sa pozicije ‘ontologije teatra’ (teatar jeste, teatar postoji, teatar poseduje) prelazi se na ‘funkcionalizam’ (izvođenje teatra kao figurativne igre /retoričke instrumentalne igre /*gambling*, *game*/ sa figurama koje grade scensku sliku/).

<sup>210</sup> “Ostalo je ćutanje” (intervju), *Ludus* br. 30, Beograd, 1995, str. 10.

<sup>211</sup> Christopher Knowles, “Pismo”, *Maska* št. 1-2, Ljubljana, 1999, str. 8-9; i Sylvere Lotringer, “Autistička percepcija / Razgovor sa Robertom Wilsonom”, iz “Postmoderna aura (I)”, *Delo* br. 1-2-3, Beograd, 1989, str. 260-261.

<sup>212</sup> Žil Delez, “Šizofrenija i jezik (Luis Kerol i Antonen Arto)”, *Letopis Matice srpske* knj. 433 sv. 4, Novi Sad, 1984, str. 407.

**koja stvara iluziju dubine.** Površina pokazuje svoj manjak (mi ne možemo znati da li je to, zaista, manjak) ili efekat same površine koja predočava i znači za nas *sebe* i *ono što nam se čini da je odsutno*. To ne znači da se ‘ja’, sada, deklarativno odričem dubine u ime površine. To znači da nužnost dubine (u svoj njenoj manjkavosti, odloženosti, neprisutnosti) vidim (osećam, razumem i, konačno, konstruišem u pismu) kao efekat ili efekte površine. Wilsonova *složena dubina*, u mojoj interpretaciji zasnovanoj na radu efekta, postaje ‘od’ površine. Dubina nastaje neizvesnim radom, upravo, same **površine** (na površini). Zato, ‘napetost’ između dubine i površine jeste situacija u kojoj nema razrešenja, izlaska iz zamke (*trap, frame*) i sigurnog objašnjenja, već ta napetost jeste produkcija mogućnosti. Wilsonova režija, Glassova muzika i ples Lucinde Childs u *Einsteinu na plaži* ne nude razrešenje nekakve priče kroz dramsku šemu: ekspozicija, zaplet, vrhunac, rasplet i katastrofa (istek).<sup>213</sup> Ne možemo reći to je predstava o *Einsteinu* ili o *Einsteinovom životu* ili o *atomskoj katastrofi* ili o *potpunom uživanju unutar masovne kulture* ili o *zamrznutom i ponovljenom orgazmu* ili o *krajnjoj otuđenosti u kojoj se ne može dodirnuti drugi* (u kojoj se ne može komunicirati sa drugim). Nema razrađenog sižea, već, naprotiv, ponuđene su konstrukcije i akribične razrade audio-vizuelnih scenskih slika (pozorišna kutija postaje svet manipulacija scenskim slikama koje je zatvaraju i otvaraju: fikcionalizuju i defikcionalizuju). Wilson, Glass i Childsova dopuštaju da predstava gradi na ‘privatnom jeziku’ (na primer, jezik *autističara*) mogući **javni svet telesnih retorika** koji taj *privatni jezik* čini dostupnim za nas. Privatni jezik počinje javno da se pokazuje tek u otvaranju ka Drugom, pri tome ‘otvaranje ka drugom’ ne mora biti razumevanje drugog, već, u pitanju je, delatnost obraćanja, zapravo, ponašanje na površini. Znanje nije zatvoreni skup propozicija koje treba izreći, već tekst otvoren interpolacijama unutar nekakve *životne forme*<sup>214</sup>. Važnija je realizacija *privatnog jezika* kao *javnog*, od otkrivanja i dešifrovanja njegovih ‘tajnih’ značenja. Wilson izbegava taktike šifriranja i dešifriranja, gledaoci/slušaoци, takođe, izbegavaju taktike šifriranja i dešifriranja. Preobražaj *privatnog* u *javno* se odigrava pomacima *samog* tela (izvođača) u javnu figuru (kôdiranog tela), zapravo, preobražajima telesnog kretanja (statike, kinematike, dinamike) tela u društveno ponašanje (izolovanu bihevioralnost, repetitivnu retoriku figura) i preobražajima prostorno-vremenskih slika u *index*<sup>215</sup> odsutne složene dubine. Više nije u pitanju refleksija iz/od iskustva, već je u pitanju konstrukcija artifičijelnog teatarskog ponašanja (*teatarske bihevioralnosti*).

Ipak, ...vratimo se za trenutak istoriji... Jer, Antonin Artaud zaista nas (gledaoce, slušaoce, čitaoce) vodi ka **pravom vrisku** koji razara semantički centriranu reč<sup>216</sup>. On kao da hoće da preobrazi nas u zmiju.<sup>217</sup> *Dubina* kod Artauda je još, ipak, autentični razlog za verifikovanje postojanje *krhkosti površine*. Iskustvo je opravdanje za površinu. Njegovo sasvim individualizovano ludilo ‘ugrožene i same jedinke’ verifikuje

<sup>213</sup> Lado Kralj, *Teorija drame*, DZS, Ljubljana, 1998, str. 122.

<sup>214</sup> Ludwig Wittgenstein *jezičku igru* definiše rečima: “Izrazom ‘jezička igra’ treba ovde da se istakne činjenica da je *govorenje* jezika deo jedne delatnosti ili životne forme”, iz *Filozofska istraživanja*, Nolit Beograd, 1980, str. 48.

<sup>215</sup> Index ili pokaznost. Indeks je ono što uspostavlja značenje na osnovu svoje ‘moći’ da ukaže na nešto ili da pokaže mesto nečega u nekom poretku. Videti, na primer: Rosalind E. Kraus, “Notes on the Index / Part 1” i “Notes on the Index / Part 2”, iz *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1985, str. 196-209 i 210-219.

<sup>216</sup> Po Deleuzeu “Za šizofreničara je otada važnije da razori reč, nego da joj povрати smisao, da očuva njen uticaj ili da preobrazi bolno trpljenje tela u pobjednički čin i pokornost u zapovedanje, što se dešava u dubini ispod razdrobljene površine”, *ibid*-14, str. 412-413.

<sup>217</sup> Navod Artaudovih reči o gledaocu i zmiji (*Le théâtre et son double*, 1938) u tekstu Denisa Holliera, “The Death of Paper, Part Two: Artaud’s Sound System”, *October* no. 80, New York, 1997, str. 27.

univerzalnu dubinu<sup>218</sup>. Dubina kod Artauda kao da još, zaista, postoji i ona prelazi u *naborane* površine iskustva. Naprotiv, Wilson premešta ‘sve’ i ‘svakog’ na površinu koja je daleki, odloženi i bihevioralno očigledni *index* (ostatak, znak) za dubinu u njenoj odsutnoj složenosti... Dubina je ‘tekst’ koji je odstranjen ili na ne-dramski način obećan (realizovan) posredstvom površine. Na primer, odigrava se premeštanje Einsteinove *genijalnosti*<sup>219</sup> /božanskog, nadahnutog, otkrivalačkog, izuzetnog/ na samu površinu obrađene artificijelne figure – javne figure popularne kulture: Einstein na stolici kao violinista sa perikom. Ili, odigrava se premeštanjem dubine Andrewsovog ili Knowlesovog govora/pisma iz privatnosti ‘dubine’ autizma u površinu javnog scenskog bihevioralnog opštenja. Nerazumljivost njihovog govora postaje kôd za identifikovanje nas samih koji jesmo drugi za njega. *Želja čovjeka je želja Drugoga.*<sup>220</sup> Lewis Carroll sasvim sigurno kaže “Ravna površina obilježje je govora...”<sup>221</sup> itd...

Ali, koji je moj argument za tvrđenje da je **dubina efekat površine**, da je Wilsonova *složena dubina* efekat *jednostavne površine*. Mogući su sledeći odgovori:

- (1) to da je ‘dubina efekat površine’ jeste interpretativna konstrukcija kao što je i konstrukcija da nešto jeste ‘dubina’ i da nešto jeste ‘površina’ ili da nešto jeste bilo šta na ovom svetu – ovo je pozicija filozofskog relativizma i antiesencijalizma;
- (2) to da je ‘dubina efekat površine’ jeste zaključak koji proizlazi iz toga da se ‘dubina’ ne može pokazati već da se može imenovati (nazvati, produkovati u jeziku), odnosno, da se prostorne metafore koriste za predočavanje neprostornih ‘pojava’ ili ‘stanja stvari’ – setite se Bergssonovih reči: “Po nužnosti se izražavamo rečima, a najčešće mislimo u prostoru”<sup>222</sup>;
- (3) to da je ‘dubina efekat površine’ proizlazi iz instrumentalnog odnosa koji telo u ponašanju (*bihevioralno telo*) zauzima prema samom sebi, prema stvarima, prema drugim telima... ‘ja’ *nikada* ne vidim tvoju dušu, tvoje srce, tvoju histeriju, tvoju ljubav ili mržnju, ja vidim izvesne ili neizvesne, odnosno, motivisane ili nemotivisane, telesne akte i odnose prema stvarima, drugim telima ili njihovim međuodnosima – ovo bi bilo bihevioralističko, funkcionalističko i pragmatičko gledište;
- (4) to da je ‘dubina efekat površine’ proizlazi iz neizvesnih analogija Derridinom pojmu ‘razluke’ (*différance*) kao odlaganja: “Particip prezenta glagola ‘razlučivati’ (*différer*), po kom se gradi ova imenica, okuplja oko sebe određenu konfiguraciju pojmova koju smatram sistematskom i čiji svaki član interveniše, ili, pre, ističe se, u nekom odsutnom trenutku rada. Kao prvo, *razluka* (*différance*) upućuje na kretanje (aktivno i pasivno) koje se sastoji u odgađanju, preko zadržke, zastupanja, odlaganja,

<sup>218</sup> Ovo je definicija modernosti: *krhka i nedeljiva privatnost postaje ‘izvor’ univerzalnog javnog znanja, osećanja, ubeđenja, postojanja.*

<sup>219</sup> Wilson kaže: “Ne, ja tu ne vidim nikakav sukob. Kazališni ljudi poput Euripida, Racinea i Molierea često su pisali o bogovima svog vremena. Ja mislim da su ličnosti poput Sigmunda Freuda, Josifa Staljina, kraljice Viktorije i Alberta Einsteina bogovi našeg vremena. Oni su mitske figure i obični ljudi znaju nešto o njima i prije nego što uđu u kazalište ili muzej. Mi im u kazalištu ne moramo pričati priču jer oni već dolaze s pričom u svojim glavama. Možemo na temelju te svima poznate informacije kreirati kazališni događaj. Umjetnik nanovo stvara povijest, ne kao povjesničar, nego kao pjesnik. Uzima opće ideje i asocijacije koje okružuju različite bogove njegova ili njezina vremena i igra se s njima, izmišljajući drugu priču za te mitske likove”, u intervjuu sa Ecom, *Ibid*, str. 51-52.

<sup>220</sup> Jacques Lacan, “O subjektu za koji se pretpostavlja da zna, o prvoj dijadi i o dobru”, iz *XI seminar. Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986, str. 251.

<sup>221</sup> Navod Carrollovih reči u Gilles Deleuze, “Učinci površine”, *Pitanja* br. 16, Zagreb, 1970, str. 1486.

<sup>222</sup> Henri Bergson, “Predgovor”, iz *Ogled o neposrednim činjenicama svesti*, NIP Mladost, Beograd, 1978, str. 3.

povraćaja, obilaska, kašnjenja, stavljanja u priču. U tom smislu, **razluci** ne prethodi iskonsko i nepodeljeno jedinstvo neke prisutne mogućnosti koju bih stavio u priču, kao izdatak koji bih ostavio za kasnije iz računa ili štedljivosti. Naprotiv, ono što odgađa (*diffère*) prisutnost je ono polazeći od čega je prisutnost najavljena ili željena u svom predstavniku, svom znaku, svom tragu...” ili “Ništa – nikakvo prisutno i nerazlučivo bivstvuje – ne prethodi razluci i prostiranju. Nema subjekta koji bi bio pokretač, tvorac ili gospodar razluke i pre kojeg bi ona slučajno ili empirijski iskrsla. Subjektivnost – kao i objektivnost – jeste učinak razluke, učinak upisan u sistem razluke. Zato ‘u’ iz razluke podseća i na to da je prostiranje *tempiranje*, obilazak, zadržka, kojim su zrenje, opažanje, trošenje, jednom rečju odnos prema prisutnom, prema nekom bivstvujućem, uvek razlučeni (*différés*)”<sup>223</sup> – nema onoga što prethodi (dubine, izvora, istine), dubina u metafizičkom obećanju jeste moć površine da odlaže sopstvenu prisutnost posredstvom slike i njenih perceptivnih i semantičkih konsekvenci – Wilsonove slike kao i Glassova muzika odlažu stanje *stvari sveta* u *teatar* i teatar se pokazuje kao neka vrsta pisanja (*écriture*) sačinjenog ‘od’ smeštanja, premeštanja i ponavljanja ‘tela’, ‘prostora’, ‘vremena’ i, svakako, suprotstavljenosti pokreta i mirovanja.

Ako otpratimo gledišta (1-4), možemo Wilsonovo usredsređenje na ‘jednostavnu površinu’ i prizivanje (*indexiranje*) ‘složene dubine’ videti kao pragmatični gest (bihevioralni poredak) koji omogućava gotovo radikalno poststrukturalistički orijentisan zaključak da umesto *samih stvari* vidimo konture i površine. **Ekрани** (*zaslони, površine*) razdvajaju mene (ili nas) i realno (ma šta pod realnim, bitnim, suštinskim, bićem, dubinom ili istinom razumeli). Čak i kod Jacquesa Lacana, koji je uvek između pitanja o dubini i površini, odnosno, i sasvim razlikujuće, između pitanja o prvoj i drugoj ‘sceni’<sup>224</sup>... možemo naći ovakav zaključak: “Ova zamka nije ništa drugo do, analitičkim rečnikom rečeno, fantazam: što će reći okvir, koji za svaki subjekt uslovljava skupinu njegovih reprezentacija. Lacan definiše fantazmu kao *ekran* koji odvaja subjekt od realnosti, odnosno kao samu formu nesporazumevanja”<sup>225</sup>. Dubina je efekat površine i taj efekat jeste suštinski *prelom*, a to znači izdvojena i pokazana forma nesporazumevanja, koja kod Wilsona postaje javni scenski događaj (*event*), odnosno spektakl. Wilsonov *Einstein na plaži* je, zaista, manjak na površini i izdvojena i pokazna forma nesporazumevanja koja kroz teatarski spektakl postaje *javno znanje druge scene* za nas<sup>226</sup>.

## STRATEGIJE I FASCINACIJE PISANJEM O TEATRU

Šta hoću sa ovim tekstom? Tekst (*textus*) ima svoje telo *tkanja* i *mreže* koja obuhvata *nešto* ‘od’ teatra. Obuhvatanje jeste odnos, a odnos jeste već *mašina*. Kako hoću da se

<sup>223</sup> “Implikacije” (Razgovor Henrija Ronseoma sa Žakom Deridom), u Žak Derida, *Razgovori*, Književna zajednica NS, Novi Sad, 1993, str. 10. i 27.

<sup>224</sup> Po Žaku Lakanu: “Od Frojda, nesvesno je označiteljski lanac koji se negde (na drugoj sceni, piše on) ponavlja i ustrajava ukrštajući se urezima što mu ih nude stvarna beseda i razmišljanje koje on upućuje”, iz “Prevrat subjekta i dijalektika želje u Frojdoskom nesvesnom”, is *Spisi (izbor)*, Prosveta, 1983, str. 276.

<sup>225</sup> navod C. Backes, *La structure et le regard*, iz Braco Rotar, “Pitanje slikarstva. Logika transformisanja *signifiance* jeste logika materijalističkog koncipiranja sistema reprezentacije”, *Delo* br. 11, Beograd, 1973, str. 1307.

<sup>226</sup> Jacques Derrida je zapisao: “Tako Freud izvodi za nas scenu pisanja. Kao i svi oni koji pišu. I kao svi oni koji znaju da pišu, on je duplicirao scenu, ponovio, i izneverio sebe unutar scene. To je Freud kome ćemo mi dozvoliti da kaže šta je scena koju je on izveo za nas i od koga ćemo mi pozajmiti skriveni epigraf koji tiho upravlja našim čitanjem”, iz “Freud and the Scene of Writing”, in *Writing and Difference*, University of Chicago Press, Chicago, 1978, str. 229.

ophodim sa ovim tekstom? Uljudno, grubo, demonski, analitički, pažljivo, opsesivno, erotično, semiotički, filozofski, teroristički, de-konstruktivistički, učenjački, zavodnički, kritički, infantilno, politički, autistički, inteligibilno ili emocionalno... kako...? Da li je, danas, moguće obnoviti kritički diskurs iz pluralnih mnoštvenosti zavoda? Tekst pokazuje prividne (teorijske) ‘namere’<sup>227</sup> koje se opiru delu (objekt, situacija, događaj) i idejama (platonovske ideje, kao platonovske ideje, zamisli, koncepti, pojmovi, intuicije). Kuda hoću da odem sa ovim tekstom? Da li, uopšte, mogu da odem nekuda... nekuda... kuda? Da li se može otići iz ljuštore (konture) koju prepoznajem kao teatarsku figuru ili raspored teatarskih figura? Klizanje. Da li me ovaj tekst vodi negde? Wilson, Glass i Childs insistiraju na činu stvaranja naspram funkcija interpretacije<sup>228</sup>. Kuda idem...? Lagano klizim po površini *kože* diskursa. *Koža* diskursa je, u isto vreme, glatka i rapava, kao zmijska koža. *Zmija* i *znanje*. Reč je o diskursu. *Pobuna znanja*<sup>229</sup> je bitna za Foucaultovu analizu centriranih moći. Kao da dolazi do sudara/udesa sa centriranim moćima (politike, estetike, obrazovanja). *Pobuna znanja*, zato, vodi aktiviranju i pokretanju lokalnih-manjinskih-znanja<sup>230</sup> koja se gotovo nužno konfrontiraju (opiru, taru, decentriraju) u odnosu na dominantno hegemono znanje o teatru upravo ovde u Beogradu, mada, to može biti i u Njujorku, u Briselu, u Lisabonu ili bilo gde drugde. Nije u pitanju to da se pronađe **pravo, veliko, autentično ili jedinstveno delo** (remek delo<sup>231</sup>), već to da se aktiviraju (pokrenu, ubrzaju) lokalna-manjinska-znanja u specifičnim kontekstima teatarskih (i drugih izvođačkih /igračkih, sviračkih, pevačkih/) strategija i taktika. U pitanju je delanje u specifičnom kontekstu. Wilsonov i Glassov *Einsten na plaži* jeste pokrenuto *manjinsko znanje* ovde u Beogradu<sup>232</sup> i ono jeste izvesna pobuna

<sup>227</sup> Ovde reč ‘namera’ (*intencija*) ne znači u filozofskom smislu usmerenost uma na nešto izvan njega, već je reč ‘namera’ upotrebljena da ukaže na usmerenost teksta koji kao konstrukt u pisanju (*écriture*) stvara privid i iluziju ‘nečije namere’.

<sup>228</sup> Wilson: “Ne, nemam pravo na to. Moja je obaveza, kao umjetnika, kreiranje, a ne interpretacija. To jednako vrijedi za moj rad na području vizuelnih umjetnosti, kao i za moj rad u kazalištu. Upravo sada radim *Čarobnu frulu* i stalno to govorim pjevačima. Njih to zbunjuje jer su navikli misliti da moraju interpretirati svoje uloge i igrati ih naturalistički, s psihološkim razlozima za sve i svašta. Ja mislim da se interpretacijom treba baviti publika, a ne glumac, reditelj ili autor. Mi kreiramo djelo za publiku i moramo publici dopustiti slobodu vlastite interpretacije i vlastitih zaključaka” – Eco: “Ali ti trenutno interpretiraš Mozartov tekst, a potom će netko drugi interpretirati tvoju interpretaciju Mozartovog teksta” – Wilson: “Ja ne mislim da ja interpretiram, ali svejedno, nastavi” – Eco: “Ne misliš? Zašto? Ja mislim da je dirigiranje Beethovenove simfonije način interpretacije, jer možeš naglasiti određeni ritmički pasaż kako bi na određeni način usmjerio pozornost publike. Ja pojam ‘interpretacija’ upotrebljavam u vrlo širokom smislu”, itd..., u Umberto Eco, *ibid*, str. 52.

<sup>229</sup> Mišel Fuko, “Predavanje od 7. januara 1976. godine”, iz *Treba braniti društvo. Predavanja na Kolež de Fransu iz 1976. godine*, Svetovi, Novi Sad, 1998, str. 21.

<sup>230</sup> Michel Foucault, sledi Deleuzea, *ibid*, str. 23.

<sup>231</sup> *Einsten na plaži*, zaista, jeste ‘remekdelo’ XX veka, ali to nije bitno za ovu raspravu... nije bitan status *remekdela*, već kontekstualne i društvene funkcije i efekti zadobijanja statusa *remekdela*. To da je *Einsten na plaži* remekdelo, ne znači i ne deluje na isti način u Beogradu, Njujorku, Briselu ili Lisabonu...

<sup>232</sup> U Beogradu postoje dominantne, sasvim različite, druge tri paradigme teatra: (i) ‘dramski teatar bezinteresne’ vrcavosti – obrt Jarrya i Brechta u malogradanskog zabavljača (sve se na kraju svodi na bezinteresnu zabavu osiromašene srednje klase samoupravnog socijalizma ili tranzicijskog postsocijalizma), (ii) ‘politički teatar’ – drugostepena upotreba ‘kritičkog’ ili ‘političkog’ teatra avangardi i neoavangardi XX veka kao ‘sredstva’ pro-praksisovske sinteze etničke ontologije i levičarske ideologije, i (iii) ‘parateatar’ (alternativa, antropologizacija teatarskog, telesni teatar) – kanonizacija neoavangardne linije Grotowski, Brook, Barba kao *horizonta* ‘siromašne’ postmodernosti koja je nazvana ‘alternativa’.

kojom se ‘dominantni’ diskurs (diskurs humanističkog i antropološkog znanja) o teatru ili, šire, izvođačkim umetnostima (*performing arts*) provocira i pokazuje posredstvom relativnih odnosa margine i centra moći/znanja. Ali, *Einstein na plaži* je i ‘diskurs’ zapadnog **velikog teatra** u trećoj trećini XX veka. Ta sudbonosna i neizbežna relativnost odnosa između dominantnog-centriranog i lokalnog-manjinskog-znanja me fascinira i fatalno privlači. I, zato, pratim trajektorije preobražaja wilsonovskog pragmatičnog stvaranja u strategije interpretacije (zastupanja u diskursu).

Wilson i Eco su govorili o različitim ‘razinama’ interpretacije. Wilson je govorio negativno (sa odbijanjem) o mimetičkoj motivaciji izvođačke (*performing*) umetnosti (motivisana scenska realizacija teksta), a Eco o nužnom upisu koji nastaje premeštanjem značenja i smisla koji svaki ‘svesni’ ili ‘nesvesni’ telesni (*body-mind*) akt povlači u nepovrat prisutnjenja i, istovremenog, odlaganja. Upisivanje jeste unošenje i time uvrštavanje. Tada, i interpretacija kao upisivanje unošenja i uvrštavanja tačke gledišta jeste događaj koji prodire u proces, drugim rečima, reč je o znanju koje se upisuje u širu ‘govornu tvorbu’. Wilsonova koncepcija scenske artikulacije i montaže prostora, vremena i bihevioralnosti nije samo prisustvo... u pitanju je prisustvo koje se umnožava, komplikuje, naslojava, briše, troši, uživa, odbacuje, prisvaja... U pitanju je, zaista, fatalna ekonomija slična ekonomiji pisma (*écriture*), koje je pisanje prostorom, vremenom, telima, zvucima, kretanjem, ponavljanjem... Da li ovaj tekst određuje moje ponašanje u odnosu na teatar i, uopšte, izvođačke umetnosti? Svakako, tekst jeste, metaforično, *mašina*<sup>233</sup> kojom propitujem svoje *telesne mogućnosti (body-mind)* u odnosu na teatar kao *mašinu* koja pokreće i ubrzava *mehanizme* (zupčanike, koture, značenja, *prošivene bodove /point de capiton/*, poluge, topološke figure, maske, tegove, registre) fikcionalizacije, naracije i zastupanja tela, prostora i vremena. Ali, još jednom, u teatru nema samog ‘tela’, nema samog ‘prostora’ i nema samog ‘vremena’. Uvek postoji još nešto, makar i ono što nedostaje.<sup>234</sup> Pojavljuje se ‘gustina’ ili ‘razređenost’ znakova bihevioralnosti na sceni i *prelivanje značenja* u druge diskurse. Wilsonov scenski minimalizam nije očigledni redukcionizam scene, već uspostavljanje relativnog odnosa između gustine i razređenosti scenskih znakova. Ta relativnost se ističe repetitivnošću – ponavljanje ukazuje da nema stabilnog odnosa.

Fascinira<sup>235</sup> me, zato, način na koji se predstavom *Einstein na plaži* može ispitivati sadašnji trenutak (to tu sada na sceni) i njegovi prekidi. Zapravo, fascinira me kako jedan sistem pragmatičkih strategija (artificijelnih scenskih bihevioralnosti) postaje višestepeni figurativni raspored kombinacija tela koje se uklapaju u heterogene poststrukturalističke interpretativne mogućnosti... Fascinira me moja upisanost u ‘sada’ teatra - u ‘sada od

---

<sup>233</sup> Deleuze i Guattari su u *Anti-Edipu* zapisali: “Posvuda su mašine, nimalo metaforično rečeno: mašine mašina, sa svojim spajanjima, povezivanjima”, u “Želeće mašine”, iz *Anti-Edip. Kapitalizam i shizofrenija*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1990, str. 5.

<sup>234</sup> Psihoanalitičku teoriju određujućeg manjka je razradio Matjaž Potrč: “Mislim da još treba istaći temeljno saznanje do kojeg smo sada došli, naime saznanje o fundamentalno manjkovitoj strukturi ne samo subjektive konstitucije, nego i društvene veze, kao što nam to omogućava da vidimo učenje o označitelju. Saznanje koje proizlazi iz činjenice da priroda i kultura ne čine dve kružnice koje bi na bilo koji način mogle da se udruže u jednu jedinu (‘nema polnog odnosa’), da svaki put imamo posla samo sa njihovim preseccima, iz kojih nešto ispada, sa temeljno manjkovitom strukturom. Ovu strukturu, Lacan je nazvao imenom ‘Ne-Celo’ (*Pas-Tout*). Učenje o Ne-Celom subvertira čitavu jednu dvehiljadugodišnju tradiciju ideologije komplementarnosti, dakle načina na koji je kultura baratala pitanjima pola”, iz “Prazan, pun ili otvoren prostor: etičko pitanje”, *Dometi* br. 8, Rijeka, 1983, str. 90.

<sup>235</sup> Jelena Novak je u razgovorima o Wilsonu i Glassu isticala važnost fascinacije njihovim delom i njima. Ovu zamisao fascinacije sam preuzeo i primenio na tekstualne odnose dela i njegovih diskurzivnih atmosfera.



teatra' koje želim da analiziram, da seciram i, svakako, da dekonstruišem pomoću odlaganja u vremenu, pomoću odlaganog događaja koji je nazvan *Einstein na plaži*. *Einstein na plaži* mi služi da još jednom pokušam da kritično suočim prisutnost (*Anwesenheit*) i rAzluku<sup>236</sup> (*différance*) tela (*body-mind*) u teatru i samog teatra kao 'mogućeg sveta' (arhitektonike prostora, logike vremena, repetitivnosti zvuka i pojavnosti biheioralnosti tela u postajanju figurama udvajanja).

### Tekst i opiranje teoriji

Ovaj tekst<sup>237</sup> nije ni karakteristični predstavnik neke razrađene teorije ni zastupnik utemeljene velike filozofije. On, zaista, ne potpada pod neku školu ili neki racionalno i institucionalno utemeljeni metod, već kao da ispada ili isklizava iz sigurnosti obećanih metajezika<sup>238</sup>, time što moje telo mora da se na kraju suoči sa označiteljima vizuelno-akustičkih slika Wilsonovog i Glassovog *Einsteina na plaži*.<sup>239</sup> Ovaj tekst, čak, i ne uspostavlja stabilan diskurs, ili jedan interpretativni ciljni akt, ili jednu prepoznatljivu i omeđenu praksu opisivanja, objašnjavanja i raspravljanja. On jeste ono što se **dogada u** pisanju (*écriture*) naspram mišljenja ili kretanja jednog pojedinačnog tela koje se svojom biheioralnošću razlikuje od drugih tela jer postaje izuzetnost scenske figure. Tekst je vezan za konkretnu i individualizovanu 'pragmatiku'<sup>240</sup>. Tekst jeste ono što se danas događa kao *slučaj* u onome što ljudi nazivaju teatar, društvo, opera, politika, muzika, diplomatija, ekonomija, ples, seksualni običaji, istorija, vizuelne umetnosti, svakodnevice, perverzija, igra, normalnost, i tako dalje, i tako dalje. Paradoksalno, formalno i

<sup>236</sup> U Derridinoj filozofiji sasvim je jasno zapisano da prisutnost nije dakle ni izdaleka, kako se veruje, ono što znači znak, ono na šta upućuje trag, prisutnost je trag traga, trag brisanja traga.

<sup>237</sup> Povlačim neizvesnu paralelu negativnim određenjima 'dekonstrukcije' u spisu Jacques Derrida, "Some statements and truisms about neologisms, newisms, postisms, parasitisms, and other small seismisms", iz David Carroll (ed), *The States of 'theory' – History, Art, And Critical Discourse*, Stanford University Press, Stanford Cal, 1990, str. 85.

<sup>238</sup> Derrida piše: "Prvo: nije poželjno o onome što ja radim govoriti kao o nekoj filozofiji. To nije filozofija, to su pitanja filozofiji. Drugo: nije to ni metajezik. Ne vjerujem u mogućnost metajezika pa se zatao ono što ja pišem ne može nalaziti u nekom metalingvističkom stanju. Čak ako bi katkad produciralo metalingvistički efekt, ne može se držati u metalingvističkom stanju. Moji tekstovi, koji nisu filozofski i nisu metalingvistički, također nisu, iz razloga koje sam upravo imenovao, umjetnički ili estetski", razgovor Jacquesa Derrida s Florianom Rötzerom "Uistinu nije moguća kritika onoga što činim", u *Razgovori*, Književna zajednica NS, Novi Sad, 1993, str. 144.

<sup>239</sup> O suočenju tela i muzike posredstvom označitelja piše sasvim jasno Roland Barthes: "Ali, u muzici, je polje označavanja a ne sistem znakova, referent se ne može zaboraviti, za nju je referent telo. Telo ulazi u muziku bez posrednika pomoću označitelja. Ovaj prolaz – ovaj pristup – čini muziku ludom...", "Rasch", u *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representation*, University of California Press, Berkeley, 1991, str. 308. Wilson 'uništava' dramski teatar da bi rekonfigurisao 'teatar' prizivanjem ovog principa koji nije samo muzički već se odnosi i na ples (balet), arhitekturu ili nemimetičke vizuelne umetnosti, odnosno, koji može prerasti u alegorijski model koji se po svojoj razuđenosti označiteljskih mogućnosti u odnosu na artikulaciju može nazvati operom. Ovde pod 'operom' ne mislim samo na jednu 'tradiciju' i 'istoriju' koja se razvijala od firentinske kamarate do Wagnera, već na jedan princip scenske heterogenosti postavljanja označiteljskih ekrana bez dominantno-centriranog koncepta...

<sup>240</sup> Pragmatika, u najopštijem smislu, jeste odnos teksta prema ponašanju, odnosno, prema pokretanju tela (*body-mind*) ili odnos pokrenutog tela (figure) prema tekstu (a 'tekst' jeste svaka produkcija značenja).

otuđeno suočenje ‘slučaja’ (nekonceptualizovanog, gotovo autističnog) i *institucije*<sup>241</sup> (hiperkonceptualizovanog i ceremonijalnog) jeste jedno mesto koje Wilsonov rediteljski<sup>242</sup> kao dizajnerski zahvat čini očiglednim i otvorenim za moguće umnožavajuće interpretacije.<sup>243</sup>

Wilson teatarske slike razrešava krajnje formalistički<sup>244</sup>. Scenske slike funkcionišu kao tekst koji se odigrava u *društvenim mašinama* i njihovoj sveprisutnosti. On ispunjava prostor mogućim i nemogućim značenjima – ne, njegova značenja nisu ni moguća ni nemoguća, ona su potencijalna. Njegov formalizam nije idealni *a-semantički* estetski formalizam izvođenja racionalne ekonomične forme, već formalizam (arbitrarnost, otuđenost, otvorena kontrola, otvorene *povratne sprege*, smeštanje bez verifikacije) nekakve *formalne scenske mašine* koja omogućava bilo koje značenje u bilo kom trenutku i na bilo kom mestu. A, pisanje teksta o *Einsteinu na plaži* jeste pojedinačan slučaj, kao što slučaj jeste ‘umiranje’, ‘prelaženje ulice’, ‘zaljublivanje’, ‘krađa’, ‘automobilski udes’, ‘hodanje između dve tačke grada’, ‘skok padobranom’, ‘poljubac’ itd. Wilson svakim svojim delom utvrđuje tu *povlašćenost slučaja* te veoma lokalizovane pragmatike (tj. bihevioralnosti tela koje postaje figura i figure koja pokazuje da skriva telo). Ta lokalizovana pragmatika se ne može psihološki motivisati. On odbacuje psihološku motivaciju kao ‘unutrašnji poriv’ i sve prebacuje na spoljašnji, površinski i bihevioralni ‘rad’ tela koje sasvim funkcioniše kao figura (a ideal svake figure jeste, u krajnjoj instanci, marioneta<sup>245</sup> i da time izmakne psihološkoj motivaciji). Da li je *Einstein na plaži* izuzetna i povlašćena marionetska predstava? Telo i tekst su u odnosu. Taj odnos nije samo inteligibilan, on jeste i erotičan – ali, inteligibilnost i erotika proizlaze iz formalizma (arbitrarnosti i otuđenosti). I to je nekakav zatvoreni krug: Wilson stvara pravila i krši pravila, i to je to... Pravila postoje da bi se kršila. Nisu po sebi interesantne strategije tradicionalnog teatarskog mimezisa kao što se u 19. veku verovalo ili modernističkog teatarskog anti-mimezisa kao što je neoavangarda 60ih želela da izvede, već su fascinirajuće Wilsonove strategije uspostavljanja, kršenja, oponašanja, relativizovanja ili razlučivanja ‘pravila’ i ‘efekata pravila’ mimezisa ili/i anti-mimezisa u konkretnom delu i njegovim uspostavljenim pragmatikama (tela, prostora i vremena).

***Svaka od slika (image, tableau) donosi jedan neplanirani višak uživanja i patnje.*** Ja pokušavam da kažem ovo o *slučaju teksta* u odnosu na **slučaj teatra**, ne zato što mislim da ovo jeste krajnja istina o mom pisanju o istini teatra i pošto bih mogao da demonstriram argumente za to kada bismo imali dovoljno vremena i prostora, već zato

<sup>241</sup> Ksenija Stevanović je kritiku *Einsteina na plaži* započinjala pitanjem o političkim identitetima, funkcijama i efektima, zapravo, o institucijama koje čine mogućim Wilsonov i Glassov rad. Njeno insistiranje na političkom karakteru ‘opere’ ovde sasvim prihvatam.

<sup>242</sup> Wilsonov rediteljski zahvat se u *Einsteinu na plaži* može prikazati i tumačiti kao strategija (uopšteno) ili postupak (posebno) **dizajniranja** formalno-arbitrarnih i otuđenih vizuelno-akustičkih dinamičkih, mada, usporenih repetitivnih slika (*image, tableau*). Wilson u razgovoru sa Ecom napominje: “Mislim da se tu radi o mojoj zaokupljenosti formom. Kad dizajniram stolac, ja to radim s istom brižljivom pozornošću kao kada stvaram neki kazališni komad. Svi su detalji povezani s oblikom, linijom, vremenom i prostorom”, iz Eco, 1996, *ibid*, str. 55.

<sup>243</sup> Ana Vujanović je sasvim upravo kada tvrdi da je ne zanima šta je *Einstein na plaži* bio pre dvadeset ili više godina, već šta jeste danas. Njen sinhronijski zahtev jeste to bitno pitanje: zašto danas i ovde o *Einsteinu na plaži*!

<sup>244</sup> Formalizmom, u ovom slučaju, nazivam delatnost arbitrarnog, a to znači semantički ili, tek, simbolički, nemotivisanog povezivanja elemenata (označitelja i znakova) u ‘guste’ ili ‘proređene’ enterijere (scenske slike). Za Wilsona ‘formalizam’ jeste mogućnost ‘dizajniranja’ **površine** čiji će efekti biti iluzije ‘indeksiranja’ dubine.

<sup>245</sup> Na mogućnost da su Wilsonove figure u *Einsteinu na plaži* slične ‘marionetama’ ukazala mi je Ana Vujanović.

što se suočavam i što pokušavam da vas suočim sa nanosima (*jetty*) *tragova* (erozija, natapanja, povlačenja, odlaganja, nabacivanja, plime i oseke, sedimentacija, odron, transport) telesnih (*body-mind*) značenja koje je ostavilo delo Roberta Wilsona i Philipa Glassa: *Einstein na plaži*. Ovde je reč o *nanosima tragova* koje moram uzeti u obzir (to su svakako čitanja Scarpette, Owensa, Banesove, Biringera, Kristeve, Eca ili onih koji nisu pisali baš o Wilsonu, a to su Barthes, Derrida ili Lacan, a svakako, i Wittgenstein). Ovde je reč o *nanosima tragova* koji uzimaju moje telo (*body-mind*) u pokretu (gledanja-slušanja, sećanja, čitanja) u obzir unutar same prakse pisanja (*écriture*) o teatru. Ja jedino i govorim o pisanju o teatru, ne o samom pisanju ili o samom teatru. Moja fascinacija je fascinacija pisanjem o teatru. Nanosi postoje i odlažu prisutnost dela u odnosu na *samo delo*. Do *samog dela* se ne može doći,... već do posrednih tragova koji su u *mašinama interpretiranja* pomereni, još u pomeranju, glatki ili rapavi, svakako izmičući.

U pitanju je *pitanje* o 'onome' što tekstem biva dovedeno u odnos *sa-mnom* da bih postao, tek, posrednik (figura zastupanja, mašina pisanja), za druge tekstove o 'tome' (o *Einsteinu na plaži*)...? Intrigantno pitanje jeste šta hoće Wilsonovo i Glassovo delo *Einstein na plaži* od mene ovde i sada posredstvom ovog teksta koji pišem ispisujući sopstveno hipotetičko 'ja'? Pre dvadeset pet godina, kada je izvedeno u Beogradu, to delo je bilo jedno od mnogih dela koje su potvrđivala 'otvorenost' jedne od država realnog socijalizma, koja je sama sebe nazivala *samoupravnim socijalizmom* i svrstala u 'treći svet' između zapadnih autonomija i istočnih utilitarnih funkcija umetnosti. To je bilo vreme 'rezervata' unutar mora umerenog modernizma koji je neproblemski verifikovao estetski užitek unutar socijalističke harmonije. To delo je bilo izuzetno upisano delo tog trenutka, koje se nije moralo ni-videti-ni-čuti, da bi, ipak, bilo bitno za to "i mi smo svet"... Danas *Einstein na plaži* jeste 'simptom' koji se teorijski rekonstruiše na teorijskim belim<sup>246</sup> marginama beogradskog sveta teatra. *Einstein na plaži* je simptom koji pokazuje klizanje 'teatarskog totaliteta' (*istine teatra*) u odnosu na trenutni okvir (*frame, paragenon* ili *context*) aktuelnog trenutka teatra. Međutim, moj cilj nije *analitička terapija*, već usredsređenje na 'logiku' ili 'strategiju' **simptoma**<sup>247</sup> koji čini mogućim transgresiju u odnosu na stabilnost teatarskog dela i moguće linije umnožavanja interpretacija o delu.

## ZAŠTO RAZARATI (ili) ČITATI TEATAR?!

Tekst koji ćete čitati pokazuje (označava) *trajektoriju* prelaženja, brisanja, naslojavanja ili kruženja oko jednog teatarskog dela, oko *predstave* (opere, plesa ili scenskog izvođenja /*performing*/), zapravo oko *Einsteina na plaži*. To je ono pokretanje mog tela koje u teško prizvanim sećanjima i neurotičnoj grčevitoj pokretljivosti *pisma* (*écriture*) priziva (premešta, upisuje, temporalno odlaže ili prividno približava) sebe (telo: *body-mind*) tom delu (*event*): pokretnim arhitektoničnim scenskim audio-vizuelnim slikama (*image, tableau*).

Tekst odvraća (skreće, pomera, kliza, gura, nanosi ili odlaže /temporalno odlaže

<sup>246</sup> Još neispisanim, sasvim otvorenim teorijskom pismu.

<sup>247</sup> U svakodnevnom žargonu 'simptom' je uzorak ili ono mesto pokaznosti. U teorijskoj psihoanalizi po Žak-Alen Mileru: "Simptom možemo pripisati defektu simbolizacije; on je centar neprozirnosti u subjektu jer nije verbalizovan, jer nije prenesen u reč, jer bi nestao onog trenutka kada bi se pretvorio u reč. Analitička terapija odvija se pre svega u tom pravcu, kao lečenje simbolizacijom ... U ovom pogledu, dakle, terapija je fundamentalno intersubjektivni proces u čijem se toku subjekt navodi na ponovo uspostavljanje kontinuiteta prekinutog simptomom. To je ono na šta je Lakan mislio kada je govorio", iz "Uvod u učenje Žaka Lakana", *Treći program RB* br. 68, Beograd, 1986, str. 217.

posredstvom uvođenja pitanja o nestabilnom značenju i umnoženom smislu/) scenske telesne, arhitektonske, zvučne i biheviornalne slike u polje situiranja **znanja** u *jeziku od teatra* i *jeziku za teatar*. To nije konačno zaposednuto znanje, već ‘nekakva amorfn masa’ otvorena inetrpolacijama interpretacija. Ono što radim ovde jeste neka vrsta **kombinatorike** ili, pre, **retorike** koja konstantno vodi ka riziku obrta onoga što sam video i čuo u potpuno privatni jezik, u ono što čovek ponekad kazuje sam sebi. To je tekstualno rekreiranje onog individualnog iskustva biheviornalnosti na sceni na kojoj Robert Wilson insistira.<sup>248</sup> Tekst počinje da oponaša ‘pragmatiku’ (biheviornalnu kombinatoriku) teatarske predstave. Ali, postoji i sasvim suprotni put, sasvim analitičan, od sasvim privatnog prevođenja vizuelnosti i akustičnosti *Einsteina na plaži* u moj jezik (jezik mojih misli i znanja). Taj put vodi ka složenim i haotičnim odnosima *dijalogizma* i *intertekstualnosti*:

- (a) sasvim različitih teorijskih tekstova ‘o’ *Einsteinu na plaži*,
- (b) samog *Einsteina na plaži* kao neverbelnog teksta (teksta-događaja) izvedenog kao gustine telesnih i biheviornalnih arbitrarnih znakova na sceni,
- (c) unutar zbirke prizvanih slika iz sećanja i suočenih sa medijskim slikama video projekcije, i
- (d) slikama izvedenim iz čitanja tekstova o *Einsteinu na plaži*.

Na kraju ovog dugog dana, u toploj julsnoj noći, suočavam se sa tim da ovaj tekst posredstvom mene postavlja pitanja kako o *Einsteinu na plaži* tako i o pisanju (*écriture*) koje kao da ‘želi’ da produži moje telo u prostoru i vremenu sećanja, dopisivanja i razgranatih interpretacija. Ali, pisanje jeste praksa koja dovodi *Einsteina na plaži* sasvim blizu mog tela u procesu kojim postajem ‘subjekt’<sup>249</sup>. Postati subjekt znači konceptualizovati svoje sopstvene granice razmene sa delom i prenosima u moguće tekstove. Tekst, koji se otvara pred vama, jeste nekakva **ispovest** pisana ‘od’ mene i ‘posredstvom’ mene ili pisana *sa-mnom* (hipotetičkim konstruktom ‘subjekta’ koji je odnos tekstova). Želeo sam da artikulišem vizuelnu/akustičku *buku (noise)* koju sam upoznao gledajući, čitajući i prizivajući u sećanju *Einsteina na plaži*. Ovaj tekst je pisan pod pritiskom zvučnih i akustičkih slika koje za mene (moje telo) postoje kao udari koje moram da pretvorim u znanje, a to znači diskurs. Da bih opisao ovu vizuelnu i akustičku *buku* udara o moje telo (*body-mind*), i da bih je učinio čitljivom, nužno je da upadnem u mnoštvo jezičkih tumaranja<sup>250</sup>, da budem biran i, možda da biram sredstva *čitanja* i *pisanja*: digresije, paratakse itd... Potreban mi je *raznovrsni arsenal* ‘figura’ i ‘trikova’ sa figurama da bih diskursom istražio *Einsteina na plaži* i pokazao njegove učinke<sup>251</sup>. To je *želja za znanjem* koje se strukturira i uobličava kroz samu predstavu i kroz moguća ‘otvaranja’ interpretacijama koja dolaze pre, okolo nje i posle...

<sup>248</sup> Videti brojne Wilsonove intervjuue u knjizi Sanjin Jukić (ur), *Arhitektura u teatru: Robert Wilson*, Poslovna zajednica profesionalnih pozorišta BIH, Sarajevo, 1991.

<sup>249</sup> Julia Kristeva, “The Subject in Process”, iz Patrick fferench, Roland-Francois Lack (ed), *The Tel Quel Reader*, London, 1998, str. 133-178.

<sup>250</sup> Roland Barthes pojam diskursa interpretira kao ‘tumaranje’, kao ljubavni diskurs: “Dis-cursus je, izvorno, radnja tamo-amo tumaranja; to su odlasci i dolasci, ‘istupanja’, ‘spletke’. Zaljubljeni odista ne prestaje da tumara u mislima, da pokušava nova i nova istupanja i da protiv samog sebe spletkari. Njegov govor postoji samo u naletima govorenja koje mu nailazi po čudi neznatnih, proizvoljnih okolnosti”, iz Rolan Bart, “Fragmenti ljubavnog govora”, *Treći program RB* br. 36, Beograd, 1978, str.270.

<sup>251</sup> Videti zamisao diskurzivne prakse iz Mišel Fuko, “Želja za znanjem”, iz *Predavanja (kratak sadržaj 1970-1982)*, Bratstvo i jedinstvo, Novi Sad, 1990, str. 9-14.

## ČITATI ILI NE ČITATI TEATAR?

Robert Wilson je u jednom intervjuu sasvim jasno zapisao: "Nikada nisam voleo teatar. Nije me interesovala ni njegova naracija niti psihologija. Više sam voleo balet jer je blizak arhitekturi - moju podlogu predstavlja slikarstvo i arhitektura. Dopadali su mi se Balanšin (Balanchine) i Kaningem (Cunnigham) jer tu nisam morao da se opterećujem radnjom ili značenjem. Mogao sam jednostavno da gledam uzorke i obrasce – to mi se činilo dovoljnim. Jedan igrač ovde, drugi igrač tamo, još četiri na ovoj strani, osam na drugoj, a onda šesnaest... Pitao sam se da li bi teatar mogao da se bavi istim stvarima kojima se bavi balet, da predstavlja samo arhitektonski raspored u vremenu i prostoru. I tako sam najpre radio komade koji su bili prvenstveno vizuelni. Počeo sam da radim sa različitim slikama raspoređenim na jedan određen način. Kasnije sam dodao reči, ali te reči se nisu koristile da bi ispričale neku priču. One su se koristile više u arhitektonskom smislu: zbog dužine određene reči ili rečenice, zbog njihovog zvuka. One su bile konstruisane poput muzike."<sup>252</sup>

Pretpostavio sam da između Louis Marinovog čitanja<sup>253</sup> slike slikarstva i Wilsonovog konstruisanja teatra kao odnosa audio-vizuelnih slika postoji nekakva moguća sličnost. Ta homologija je prizivala moje prevratničko čitanje – čitanje je praksa u kojoj uspevam da "progovorim sliku"<sup>254</sup>. Čitanje *Einsteina na plaži* je situacija u kojoj uspevam da progovorim scensku audio-vizuelnu sliku. Moj pogled-i-sluh privode ponuđeni scenski događaj diskursu koji postoji u odnosu s drugim diskursima i zatim tekstovima kulture (arhitekturom, slikarstvom, muzikom, plesom). U tradicionalnom teatru Shakespearea ili Molièrea *predstava (representee)* svoj efekat postiže time što označitelj scene (prethodnica figure i prizora kao rasporeda figura) anticipira moguće referente u svetu (spoljašnjem, ali i unutrašnjem) da bi konstituisala motivisani lik. Čitanje teatra<sup>255</sup>, tada, jeste *podupiranje* (izgradnja mimetičke interpretacije) teatralnosti. Dolazi do nadgradnje scenske slike mimetičkim zastupanjima sveta (stvarnog, hipotetičkog, fikcionalnog, teatarskog) za gledaoca (gledaočevo telo) među *gustim znacima scene* koji pokazuju svoju materijalnu telesnost i moguće (potencijalne) referencijalne odnose... Teatralnost jeste "gustina znakova"<sup>256</sup> koji nisu *samo značenje*, već upis ili ispis tela koje se pojavljuje kao scenski znak (zbirka znakova koja gradi scenski događaj-tekst). Zato, čitanje učestvuje u funkcijama realizacije scenskog događaja. Interpretacija, u tradicionalnom zapadnom teatru, kao da *izvire* iz samog dela. Ona gradi netransparentnu unutrašnjost, drugim rečima, obećava (*dočarava*) po sebi razumljivu skrivenu 'unutrašnju' suštinu. Naprotiv, kod Wilsona kao da dolazi do subverzije (onemogućavanja, pružanja otpora) čitanju koje scensku 'arhitekturu' preobražava u *stabilnu unutrašnju suštinu*. Motivacija je odbačena, narušena, subvertirana ili, tek, poremećena. Interpretacija izgleda kao da je spolja, kao da klizi po glatkim površinama označitelja i pada svuda okolo scenskog događaja gradeći nekakvu neodređenu netransparentnu atmosferu izabranih i situiranih scenskih slika (*image, tableau*). Te slike deluju na tri uporedne *razine*:

(a) na ravni tela – bihevioralnost koja je upućena asocijacijama gledaoca - jedno telo

<sup>252</sup> Sylvere Lotringer, "Autistička percepcija / Razgovor sa Robertom Wilsonom", iz "Postmoderna aura (I)", *Delo* br. 1-2-3, Beograd, 1989, str. 257.

<sup>253</sup> Louis Marin, "Kako čitati sliku", iz Nenad Mišćević, Milan Zinaić (ur), *Plastički znak. Zbornik tekstova iz teorije vizuelnih umjetnosti*, IC Rijeka, Rijeka, 1981, str. 121-136; kao i Louis Marin, *To Destroy Painting*, The University of Chicago Press, Chicago, 1995.

<sup>254</sup> Louis Marin, "Kako čitati sliku", *ibid*, str. 121.

<sup>255</sup> An Ibersfeld, *Čitanje pozorišta*, IP Vuk Karadžić, Beograd, 1982, str. 16.

<sup>256</sup> An Ibersfeld, *ibid*, 1982, str. 16.

- (b) se obraća drugom telu na neverbalnom nivou, na ravni čula (oko-uho) – bihevioralnost koja je specijalizovana i lokalizovana na čulnu artikulaciju pogleda i sluha, i
- (c) na ravni retorike – bihevioralnost koja kroz primarne konceptualne mogućnosti repetitive telesnog akta, ali i prostorno-vremenskih i muzičkih anticipacija, kao da rekonstruiše diskurse istorije teatra – zapravo, delo *Einstein na plaži* je istovremeno *arhiv*<sup>257</sup> slika kojima se teatar (u dramskom smislu) dovodi do nultog stupnja (Wilsonov i Glassov minimalizam kao arhitektoničnost scene) i kojim se teatar (u postnarativnom smislu) izvodi iz nultog stupnja kroz konstrukcije arbitrarnih i otuđenih audio-vizuelnih scenskih slika (*image*, *tableau*) koje obećavaju ne-cele priče.

*Einstein na plaži* je ‘predstava’ (*representee*). Ali, nije određena referentom u stvarnom ili fikcionalnom svetu koji je van njegove teatarske postavke. *Einstein na plaži* je predstava jer jeste poredak označitelja<sup>258</sup> koji sebe pokazuje kao ‘trag’ brisanja znaka gradeći ‘tablu/scenu’ (*tableau*), odnosno bivajući scenski prizor. Zato, gledajuće-slušajuće čitanje *Einsteina na plaži* ‘razara’ ponudenu arhitektoničnost, vizuelnost, vremenitost i bihevioralnost i teatralnost pretvarajući ih iz ‘pojave’ (fenomena) u **tekst** (*textus* = tkanje) koje je izvan, sasvim izvan dela, a ipak dela bez njega kao da nema. Delo (*Einstein na plaži*) je određeno manjkom smisla, manjkom koji teorija pokušava ili da dopuni preobražavajući označitelje scene u znak ili da interpretira preobražavajući znake-tragove arhitekture scene ili prizore u nove označitelje za nove znake nekakve verifikacije smisla (smisla praznine, smisla teatra, smisla opere, smisla autizma, smisla šizofrenije, smisla od *nekakvog moćnog metasmisla*). Interpretacija razara *Einsteina na plaži* jer *ne može prodrati u njega (nema seksualnog odnosa između teatra i teorije)*, ali i zato što *Einsteina na plaži* nema bez svih mogućih tekstova koji grade njegovu promenljivu i interpretativnu atmosferu<sup>259</sup> (upravo postoji uvek *erotski odnos* između teatra i teorije).

## DIGRESIJA O AUTORU I DELU

Čitanje koje jeste interpretacija ukazuje na odvojenost (razdvojenost) između autora i dela. Delo i autor žive sasvim različite *živote*. I tu može pomoći Lacanovo zapažanje o Hamletu i Shakespeareu:

Mogućnost postojanja Šekspirove drame iza *Hamleta* sekundarna je u odnosu na strukturu *Hamleta*.<sup>260</sup>

U tom smislu, postojanje Ioneskove, Beckettove ili Wilsonove drame iza *Čelave pevačice*, *Čekanja Godota* ili *Einsteina na plaži* je sekundarno u odnosu na strukturu<sup>261</sup> *Čelave pevačice*, *Čekanja Godota* ili *Einsteina na plaži*. Drugim rečima, i *Hamlet* i *Godot* i *Čelava pevačica* su i dramske ili samo scenske konstrukcije koje su formirane na preobražaju verbalnog teksta (*izvora smisla*) u scenski događaj (prizor, predodžbu), dok

<sup>257</sup> Arhiva i arhiviranje – vid. Mišel Fuko, “Iskaz i arhiv”, iz *Arheologija znanja*, Plato, Beograd, 1998, str. 85-143; kao i Žil Delez, “Novi arhivar (*Arheologija znanja*)”, Fuko, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1989.

<sup>258</sup> Parafraziram Jean-Louisa Schefera, “Spilt color/blur”, iz Paul Smith (ed), *The Enigmatic Body. Essays on the Arts by Jean Lois Schefer*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, str. 11.

<sup>259</sup> Ovo je shema razaranja/rekonstruisanja u polju interpretacije koja važi za svako delo, danas je možemo primeniti i na Eshila, Shakespearea ili Becketta.

<sup>260</sup> Žak Lakan, “Hamlet”, iz “Šekspir i psihoanaliza” (temat), *Treći program RB* br. 75, Beograd, 1987, str. 293.

<sup>261</sup> Ovde mislim i na scensku i na dramsku strukturu.

je *Einstein na plaži* scenska konstrukcija, efekat arhitektonske strategije ređanja elemenata slike u telesnom-receptivnom polju posmatranja koje lebdi između kulturom i istorijom 'navođenih' diskursa. Ali, i *Hamletu* i *Godotu* i *Čelavoj pevačici* je zajedničko, upravo ono što izgleda sekundarno, a to je konstrukcija 'strukture'. Nije reč o *izrazu* autora, već o konstrukciji koja suočava označitelje (a označitelji mogu biti znaci koji postaju *brisani tragovi* ili znaci koji su iluzionistički efekat anticipacija samih označitelja i njihovih ulančavanja ili umreženja u arhitektonski efekat). Ako je teatarsko delo konstrukcija onda je ona 'interpretacija' koja pokazuje (traži, nudi, gubi, odlaže, zapravo, razlučuje) svoje *telo*. Ona je u polju interpretacija koje se odnose na arbitraran (motivisani ili nemotivisani način), zapravo na sasvim depsiologizirani i demetafizicirani način... Johannes Biringer provokativno zapisuje o *Einsteinu na plaži* da je to pseudo-performance koji više ne sledi logiku 'teatra'<sup>262</sup>, pošto se zasniva na pozicioniranju (postavljanju, konstruisanju i smeštanju) prostornih i vremenskih slika.

**(NE)SVODIVE RAZLIKE ILI RASKOLI:**

AVANGARDNI, NEOAVANGARDNI, MINIMALISTIČKI I POSTMODERNI  
TEATAR ... STRATEGIJA *KLACKALICE*

Postoji jedno kontraverzno pitanje: da li je moguće teatarsko delo *Einstein na plaži* identifikovati kao avangardno, neoavangardno ili postmoderno?

Postavljeno pitanje ne vodi utvrđivanju stabilnih ('istinitih') istorijskih identiteta teatarskog dela. Tu je svakako, pre, pitanje o statusu i funkcijama diskursa u *polju interesa* nego o interpretacijama mogućeg (hipotetičkog, konstruisanog, produkovanog i ponuđenog) istorijskog identiteta *Einsteina na plaži*. Reč je o *od-klonu* od 'istorije' (kao poretka događaja koji se verifikuju istorijskim diskursom kao 'činjenice') ka *istoriji* kao sistemu dopuštanja 'mogućih govora' (pripovedanja) o *Einsteinu na plaži*, zapravo, o teatru. Ovaj stav se temelji na karakterističnoj Barthesovoj sumnji:

Razlikuje li se pripovijedanje prošlih događaja, obično u našoj kulturi od Grka naovamo potčinjeno sankciji povijesne 'znanosti', smješteno pod neumljivo jamstvo (*caution impériuse*) 'zbiljskog', opravdano načelima 'racionalnog' izlaganja, razlikuje li se ono uistinu nekom osobitom značajkom, nekom neprijepornom pertinencijom od imaginarnog pripovijedanja kakvo nalazimo u epu, romanu ili drami?<sup>263</sup>

Barthes ukazuje na to da je 'istorija' prikupljanje označitelja:

...a ne činjenica odnosno da je – baš kao i njezina književna parnjakinja – samo osobita kombinacija i organizacija značenja namenjena postizanju 'učinka zbiljskog'. Taj se pak učinak ostvaruje ideologijskom operacijom kojom subjekt *iskaza* 'ispunjava' (*remplit*) subjekt iskazivanja isključujući ga iz vidokruga, tako da označeno u svijesti primatelja zauzima položaj referenta. Referencijska se iluzija (Glasovito Rankeovo *onako kako je doista bilo*), dakle, gradi prerusavanjem performativa u konstativ ('deskriptiv'). Barthes ga razlaže analizom *embrayeurs* ili 'ukopčavača' (scene pisanja u scenu predočavanja/prikazivanja) u historio-grafijskim tekstovima Herodota, Machiavellia, Bossueta i Micheleta.<sup>264</sup>

<sup>262</sup> Johannes Biringer, "The Avant-Garde Machine", iz *Theatre, Theory, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington, 1991, str. 187.

<sup>263</sup> Barthesove reči iz spisa "Diskurz povijesti" (1967) navedene su kod Vladimira Bitija, "Diskurz povijesti", iz *Strano tijelo pri/povijesti. Etičko-politička granica identiteta*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2000, str. 17.

<sup>264</sup> Biti, *ibid*, str. 17.

Drugim rečima, pitanje o statusu ‘avangardnog’, ‘neoavangardnog’, ‘mini-malističkog’ ili ‘postmodernog’ *Einsteina na plaži* jeste pitanje o prikupljanju označitelja i o utvrđivanju kombinacija i organizacije značenja *Einsteina na plaži* u obrtu performativnog (scenske *izvodeće* slike) u konstativ (diskurzivno opisivanje, objašnjavanje, interpretiranje ili raspravljanje u *polju interesa*<sup>265</sup>).

#### VILSONOVSKI ODGOVOR O AVANGARDNOSTI, NEOAVANGARDNOSTI ILI POSTAVANGARDNOSTI

Karakterističan pragmatički wilsonovski odgovor bi bio, da pitanje o ‘avangardnom’, ‘neoavangardnom’, ‘minimalističkom’ ili ‘postmodernom’ statusu *Einsteina na plaži* nije bitno... da je bitno direktno individualizovano bihevioralno i perceptivno odnošenje (*body-mind*) izvođenja *Einsteina na plaži* i gledaoca. Zapravo, da je bitan onaj *pragmatični efekat* koji *Einstein na plaži* ima na moje/naše ponašanje – ovo je izrečeno u onom smislu u kome filozof Richard Rorty, iznova, određuje pragmatizam kao učenje po kome naše poimanje *objekta* jeste poimanje efekta tog objekta, njegovih praktičnih posledica koje imaju uticaj na naše ponašanje.<sup>266</sup> Kod Wilsona nema istorije u smislu ‘autoistorizacije’, već u smislu upotrebe mogućih arhiviranih (kôdova, figura) koji se uzimaju i premeštaju iz različitih ‘priča’ (predstava) i unose u aktuelno perceptivno polje tela koje se ponaša (kreće, odnosi, ponavlja, seća, izvodi i preobražava performativ u konstativ i obratno i obratno i obratno).

#### NE-VILSONOVSKI ODGOVOR O AVANGARDNOSTI, NEOAVANGARDNOSTI I POSTMODERNOSTI

Nasuprot *wilsonovskom odgovoru*, mogući ne-wilsonovski odgovor bi vodio ka polju interpretacija koje su sasvim spolja i koje *Einsteina na plaži* premeštaju i smeštaju iz jednog mogućeg u druge moguće svetove interpretativnih i intertekstualnih odnosa<sup>267</sup>. Zato, interpretacija *Einsteina na plaži* kao avangardnog, neoavangardnog ili postmodernog teatra nije pronalaženje nekakvih bitnih i usmeravajućih odrednica unutar teatarskog dela *Einsteina na plaži*, već praćenje označiteljskih mogućnosti za zasnivanje interpretativnih trajektorija od scenske postavke (slike, arhitekture, strukturiranja prostora, vremena, bihevioralnosti tela/figure itd.) u tekst koji se čita i koji počinje da okružuje delo *Einstein na plaži*.

Tada, nazvati *Einsteina na plaži* avangardnim<sup>268</sup> delom znači ukazati na to da ono remeti (provocira, subvertira, dovodi do iskliznuća, eksperimentiše, menja, odstupa) stabilne postavke dominantnog i aktuelnog teatra (životnost/vitalizam teatra 60ih), ali i dominantnog istorijskog zapadnog teatra zasnovanog na dramskom (verbalnom) *mimezisu* i njemu odgovarajućim narativnim konstrukcijama utemeljenim u tradiciji dramskog teatra. Drugim rečima, Wilson izvodi ‘odstupanje’ u odnosu na dve tradicije:

- (i) na tradiciju verbalnog mimezisa u čijem horizontu ‘radi’ (režira, dizajnira, kombinuje), ali taj horizont pokazuje kao otuđen svet neočekivanih arbitrarnih rekombinacija i premeštanja koja polaze od forme da bi stigla ne do ‘pravog’

<sup>265</sup> Pri tome, pojam ‘interes’ (imati interes, biti zainteresovan) ne upotrebljavam u smislu ‘psihološke motivacije’, već u smislu polja tekstova u kome se odigrava konstruisanje efekta koji liči na psihološku motivaciju (biti zainteresovan za, želeti to, nameravati, hteti, trebati).

<sup>266</sup> Ričard Rorti, “Predgovor jugoslovenskom izdanju”, iz *Konsekvence pragmatizma*, str. 39.

<sup>267</sup> Julia Kristeva, “Problemi strukturiranja teksta”, *Delo* br. 1, Beograd, 1971, str. 23-39.

<sup>268</sup> Henry M. Sayre, *The Object of Performance - The American Avant-Garde since 1970*, The University of Chicago Press, Chicago, London, 1989, str. ...



- sadržaja, već do mogućnosti obrta forme u značenje<sup>269</sup>, i
- (ii) na tradiciju moderne, koja teži egzistencijalnom (visoki modernizam) ili bihevioralno-antropološkom (avangarda, neoavangarda), na koju se nadovezuje i koju razara<sup>270</sup> obrtom životnog (vitalnog) u retoričko i obrtom *ritualnog-teatra kao onog izvorno ljudskog u ceremonijalno spektakla kao onog na granici individualnog-društvenog, odnosno, javnog i privatnog*.

Takođe, ukazuje se na strategiju suprotstavljanja između:

- (a) dramski (verbalno) motivisane konstrukcije i interpretacije scenskog događaja, i  
(b) arhitektonske i bihevioralne konstrukcije i interpretacije teatra.

Zatim!

Nazvati *Einsteina na plaži* 'neoavangardnim' delom znači ukazati da ono nastaje u određenom trenutku vrhunca i reakcije na dominaciju antropološkog antimimetičkog teatra. Antropološki teatar<sup>271</sup> (Grotowski, Brook, Schechner, Barba) može se identifikovati i interpretirati kao vrhunac neoavangardnih strategija i obećanje par-ritualnog nomadskog-eklektičnog postmodernizma. Šta to znači? To znači da neoavangardni teatar nastaje kao 'proširenje' i 'otvaranje' modernističkog dramskog teatra (Sartre, Camus, Beckett, Ionesco) ka para-dramskim, van-dramskim i anti-dramskim strategijama, odnosno, ka samoj 'životnoj formi'. Teatar i život, ma šta reč 'život' označavala, približavaju se i utopijski se spajaju kroz anarhističke ili nomadske napade na estetsko-umetničku, ali i političku, visoko modernističku autonomiju teatra. Dolazi do emancipacije političkog, ekonomskog, seksualnog i svakodnevnog posredstvom teatra kao 'laboratorije', 'simptoma', 'poligona', 'životne prakse', 'novog ekskluzivnog (sakralnog) prostora', 'izraza pobune', 'emancipatorske prakse' itd. Takođe, antropološki teatar anticipira mnoštvo postmodernih strategija, a pre svega multikulturalni nomadski eklektizam: sve je u geografskom smislu otvoreno i dostupno u postistorijskoj kulturi – geografske kulture su dostupni arhivi umetničkih i teatarskih rekonstrukcija, simulacija, obnova i fatalnih putovanja. A, Wilsonov teatarski eksperiment, pre svega, polazi od otvorenog i proširenog vizuelnog (umetničkog i dizajnerskog) eksperimenta kojim kroz saradnju sa muzičarima i igračima gradi označiteljski praznu ceremonijalnu arhitektoničnu-instituciju spektakla. Njegova ceremonijalnost ne duguje kao-etnološko egzotičnim vanevropskim ili urbanim ritualima, već estetizovanoj i formalizovanoj ceremonijalnosti zapadnih institucija visoke i popularne kulture. On radikalno suočava 'formalne mehanizme' i 'antiformalne perceptivne efekte' visoke i popularne kulture, bez nužnosti razrešenja. Uspostavlja se relativni i pluralni odnos visoke i popularne kulture, odnosno, krajnjeg hermetizma i masovne potrošnje.

*Einstein na plaži* često se identifikuje terminom 'minimalizam'. 'Minimalizam'<sup>272</sup>

<sup>269</sup> Wilson tvrdi: "Počinjem od forme pre nego što stignem do sadržaja", iz "Ostalo je ćutanje", *Ludus*, Beograd, 1995, str. 10-13.

<sup>270</sup> Na primer, Scarpeta ukazuje da je za Wilsonov teatar važnija linija američke eksperimentalne vizuelne umetnosti (od *happeninga* do *minimal arta*) i plesa (*minimal dance*, *post-modern dance*) koja kao da vodi od Duchampa, Cagea i Cunninghama pa preko koreografkinja i igračica *Judson Churc Dance Theater*, nego linija radikalnog teatarskog eksperimenta koju je sproveo Living Theater ili, s druge strane, Richard Schechner – Guy Scarpetta, "Robert Wilson: *Einstein On the Beach*", u "The American Body. Notes on the new experimental theatre", iz Patrick French, Roland-François Lack (ed), *The Tel Quel Reader*, Routledge, London, 1998, str. 228-230.

<sup>271</sup> Ričard Šekner, *Ka postmodernom pozorištu. Između antropologije i pozorišta*, FDU Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1992; i Euđenio Barba, Nikola Savareze, *Tajna umetnost glumca. Rečnik pozorišne antropologije*, FDU Institut, Beograd, 1996.

<sup>272</sup> Gregory Battcock (ed), "Minimal Art. A Critical Anthology", E. P. Dutton, New York, 1968; Edward Strickland, *Minimalism: Origins*, Indiana University Press, Bloomington, 1993; i Michael Nyman, *Experimental Music. Cage and Beyond*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

(*minimal art*) može se predočiti kao *nulta tačka* ili relativna granica ili klackalica između modernizma (autonomije dela i ekonomije zatvorene ili otvorene forme) i postmodernizma (dela kao simptoma kulture /teatar kao idealni uzorak kulture/ i metastaza otvorene forme spektakla). 'Minimalizam' u slučaju *Einsteina na plaži* ne označava samo tipično i karakteristično doslovno i repetitivno dejstvo specifičnih bazičnih objekata, situacija i događaja... već situaciju lociranja **nultog stupnja** označiteljske arhitektonike scene i bihevioralnosti na sceni u odnosu gustinu znakova dramskog teksta i njegovih motivacija. Minimalizam kod Wilsona (arhitektonika i bihevioralnost scene), kod Glassa (vokalna i instrumentalna repetitivna muzika) i Childsove (kruženje između plesnog i baletskog koncepta stilizacije i artificijelizacije tela) nije minimalizam 'idealne forme' (*specifičnog objekta*), već konstruktivno i de-konstruktivno bavljenje graničnošću institucije opere kao 'uzorka' za *testiranje* teatra. Oni, svako u svom domenu kompetencija (a to je veoma modernistički) instituciju i fenomen **opere** preobražavaju u očigledni strukturalni poredak prizora (slika) koji pokazuje *relativne granice* opere kao zbirke različitih konstrukcija od (a) scene (Wilson) preko (b) muzike (Glass) do (c) telesnosti-figurativnosti-i-bihevioralnosti (Childsova). Pri tome, Wilsonova vanrediteljska, pre svega dizajnerska, strategija građenja **prizora** koji prethodi značenjima (simboličkom, narativnom) jeste 'sonda' iskušavanja drugog (izvođača, gledaoca, slušaoca). I to je paradoks njihovog minimalizma – istovremeno: 'prizor' jeste 'prizor' i *prizor* jeste uzorak granice sa drugim (zapravo, stranim, fikcionalnim), ali i sopstvenim, kapitalističkim i proizvodnim. U vezi sa *Einsteinom na plaži* se može reći da je 'minimalizam' blizak 'popu'<sup>273</sup>, ne po postignutom 'gestaltu prizora scene', već po društvenoj funkciji: premeštanja 'izolovanja' ili 'uključivanja' objekata, kôdova ili figura masovne/popularne kulture u operku situaciju. Takođe, bitan je još jedan interpretativni aspekt. Delo *Einstein na plaži* je opersko teatarsko delo, ali ono se često interpretira i kao delo (*artwork*) ustanovljeno u *performance artu*<sup>274</sup>. U *Einsteinu na plaži* su primenjeni izvesni postupci svojstveni za definisanje *performance arta*:

- likovnost koja je nadređena teatarskom (ili dramskom),
- arbitrarnost odnosa,
- nemotivisanost identiteta,
- nenarativnost događaja,
- realno kao okosnica trajanja,
- sažeto kao taktika prekida,
- i produženo vreme kao subverzija normalnog trajanja,
- uloga neverbalnog u stvaranju značenja /funkcije performativa/,
- višeznačna upotreba tela kao samog i doslovnog tela što je *performerski* naspram, istovremene, upotreba figure ili marionete /tela kao drugog od samog tela/ što je teatarski i operki.

Takođe, u *Einsteinu na plaži* je odnos glumca i scenske arhitekture u građenju slike izvedena na način *delatne forme* kao u *minimal artu*. Izvođač (igrač, pevač, svirač) nije 'pasivni' zastupnik ili psihološki motivisani 'aktivni' nosilac izraza (ekspresije) dramskog teksta (ili nekakvog/bilokakvog scenarija) kao u tradicionalnom teatru, već veoma telesni subjekt (*body-mind*) koji svojim perceptivnim, motornim, čulnim i mentalnim 'moćima' gradi scensku događajnu sliku. Slično, u *minimal artu* posmatrač

<sup>273</sup> Ovde se pozivam na tezu Hal Fostera iz rasprave "The Crux of Minimalism", iz *The Return of the Real*, The MIT Press, Cambridge Mass, str. 60-68.

<sup>274</sup> RoseLee Goldberg, *Performance. Live Art 1909 to the Present*, Thames and Hudson, London, 1979; *Performance. Live Art Since the 60s*, Thames and Hudson, London, 1998; i Henry M. Sayre, *The Object of Performance – The American Avant-Garde since 1970*, The University of Chicago Press, Chicago, London, 1989.

nije pasivni gledalac dela (komada) ispred sebe, već jeste onaj koji različite ‘komade dela’ povezuje u delo svojim ponašanjem. Može se reći da dekor u *Einsteinu na plaži* nije vizuelni ‘ukras’ ili semantička ‘potpora’ realizovanoj ‘priči’. Dekor (objekti) su jednako vredni izvođačima (subjektima), a to znači da su i dekor i subjekti ‘nosioci događaja’ (veoma pažljivo uodnošeni **aktanti**). Bitan je odnos svih elemenata scenske slike u građenju situacije i događaja – svakako, akustičko-objektna<sup>275</sup> dimenzija Glassove muzike je, takođe, važan aspekt.

Zatim... Nazvati teatarsko delo *Einstein na plaži* postmodernističkim delom znači ukazati na ‘mašine’ i ‘produkcije’ audio-vizuelnih slika, značenja, smisla i vrednosti iz arbitrarnih, slabomotivisanih i institucionalno decentriranih scenskih prizora koji nemaju slogan (parolu, poruku, priču), već sugerišu atmosferu izgubljene naracije koja je zaturena ili *nikada* prisutna. Tu dolazi do odbacivanja *dramske hijerarhije* i uspostavljanja arhitektonske hijerarhije prizora za kretanje tela. Telo u svojoj repetitivnoj različitosti od figure (*maskiranog tela*) koje je ponuđeno prvom pogledu postaje nosilac događaja (*event*) i izvođenja (*performing*). I tu, tada, dobijamo (mi gledaoci, posmatrači, primaoci) paradoks:

- (a) prisutnosti tela koje jeste prisutno na sceni, bez obzira na moje/naše interpretacije, bez obzira na jezik kojim se priča na sceni ili o sceni izvan scene, i
- (b) odlaganja tela u metafori i alegoriji šifriranja<sup>276</sup> koja biva anticipirana i gurnuta ka mojoj/našoj potrebi da pronalazimo smisao u svakom, svakom, svakom poretku.

Postmodernizam *Einsteina na plaži* je nestabilan, promenljiv, pokazuje svoju modernost (red) i svoju postmodernost (arbitrarnost) u polju nesumnjive robne fetišizacije<sup>277</sup> trenutnog identiteta i upotrebe *teatarskih brisanih znakova* istorije. Wilson svoj eklektizam scenskog arhiviranja i dearhiviranja zapadnog istorijskog teatra objašnjava rečima:

Tačno. Teatar šezdesetih želeo je da eliminiše metode 19. veka. Oni nisu želeli da koriste oslikani dekor koji predstavlja šumu, ili hram, ili viktorijansku spavaću sobu. To je bilo isuviše staromodno. Raušenberg (Rauschenberg) je oslikavao kozu i stavljao je nasred sobe. Mogli ste je videti sa svih strana, iz svih 360 stepeni. Postojala je jedna izložba pod nazivom *Umetnost protiv iluzije (Art Against Illusion)* u muzeju Vitni (*Whitney Museum*), koja je trebalo da predstavlja zbir svih umetnosti krajem šezdesetih. Baš u to vreme, ja sam radio na komadu nazvanom *Španski kralj (The King of Spain)* koji, zapravo, nije imao nikakve veze sa onim što su oni tada radili. On je upravo imao veze samo sa iluzijom. Ja sam u stvari, pokušavao da otkrijem tu iluziju, tu misteriju. Na neki način me je fascinirao dvodimenzionalni prostor, trodimenzionalni prostor i iluzija koja se može pripisati jednoj kutiji. Sviđala mi se njihova formalnost. *Španski kralj* je viktorijanska drama u kojoj džinovski katolički kraljevi visoki devet metara hodaju kroz dnevnu sobu. Tu je i komplikovani sistem koturova, tako da je ni manje ni više nego dvadeset ljudi vuklo ovaj ogromni uređaj preko scene. Očigledno, u pitanju je bio koncept teatra 19. veka. Sve to je bilo sakriveno iza rama. Tokom šezdesetih, oni su

<sup>275</sup> Glasovu muziku u *Einsteinu na plaži* ne treba tretirati kao akustičku-dekorativnu scenografiju koja prati radnju (kao čulno ili simboličko sugerisanje radnje), već kao ponudu *akustičkih objekata* u konkretnom scenskom prostoru i njegovom preobražaju u sliku (*image, tableau*). Na primer, o glasu kao objektu videti Slavoj Žižek, “Gaze and Voice as Objects”, iz “The Ideological Sinthome”, u *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1998, str. 125-128.

<sup>276</sup> Craig Owens, “Alegorijski impuls: ka jednoj teoriji postmodernizma”, iz “Postmoderna aura (III)”, *Delo* br. 9-12, Beograd, 1989, str. 553.

<sup>277</sup> Rado Riha, Slavoj Žižek, *Problemi teorije fetišizma / Filozofija skozi psihoanalizo II*; Analecta, Ljubljana, 1985.

pokušavali da unište ram. A ja sam, u stvari, stavio ram ispred same te mašinerije.<sup>278</sup>

Wilsonov postmodernizam u *Einsteinu na plaži* je paradoksalan jer suočava 'ogoljeno' (do skeleta) granice modernosti i postmodernosti posredstvom 'međuprostora' koji je obećao 'minimalizam' (kritikujući modernizam i još neuspostavljaajući postmodernizam). Wilson 'iluzionističke'<sup>279</sup> elemente tradicionalnog teatra' upotrebljava na doslovan minimalistički način pokazujući kako iluzija izgleda u svojoj ogoljenoj doslovnoj tu-prisutnosti. Ali, kako je, ipak, u pitanju element scenske manipulacije uzorak teatarske iluzije, to njegova scenska tu-prisutnost biva pomerena, odložena ili razlučena, mada to nije razlučenost (différance) pisma, mada jeste sve kao u pismu pisanom 'objektima' u središtu sveta.<sup>280</sup> To je petlja<sup>281</sup> koja se ne da raspetljati i, zato, verovatno, postoje ta moguća mnoga i razlikujuća značenja iz jednostavnog odnosa na površini koja obećava složenu iluziju dubine. Iz petlje se ne može izaći.

## LITERATURA

(korišćena ali ne i navođena/pozivana literatura)

1. Geoffrey H. Hartman, *Beyond Formalism. Literary Essays 1958-1970*, Yale University Press, New Haven, 1970.
2. "Pismo za kraljicu Viktoriju", iz *BITEF* 8, Beograd, 1974, str. 46-62.
3. "Ajnštajn na plaži", iz *BITEF* 10, Beograd, 1976.
4. Alžirdas Žilijen Gremaš, "Aktanti, akteri i figure", iz Milan Bunjevac (ur), *Strukturalni prilaz književnosti*, Nolit, Beograd, 1978, str. 98-122
5. Slavoj Žižek, *Pogled s strani*, Revija Ekran, Ljubljana, 1988.
6. Henry M. Sayre, "Tracing Dance. Collaboration and the New *Gesamtkunstwerk*", iz *The Object of Performance. The American Avant-Garde since 1970*, The University of Chicago Press, Chicago, 1989, str. 101-144.
7. Zdenko Vrdlovec, *Filmske figure. Sodobna francoska teorija in analiza filma*, Slovenski gledališki in filmski muzej, Ljubljana, 1990.
8. Richard Rorty, *Filozofija i ogledalo prirode*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1990.
9. Vladimir Biti (ur), *Suvremena teorija pripovedanja*, Globus, Zagreb, 1992.
10. Craig Owens, "Einstein on the Beach. The Primacy of Metaphor", iz *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, University of California Press, Berkeley, 1992, str. 3-15.
11. Ričard Rorti, *Konsekvence pragmatizma*, Nolit, Beograd, 1992.
12. Slavoj Žižek, Mladen Dolar, *Filozofija v operi*, Problemi-Razprave, Ljubljana, 1993.
13. Christopher Innes, *Avant Garde Theatre 1892-1992*, Routledge, London, 1993.
14. Wim Mertensen, *American Minimal Music. La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Kahn&Averill, London, 1994.
15. Jacques Derrida, "Geschlecht. Seksualna diferencija, ontološka diferencija", *Problemi* št. 4-5, Ljubljana, 1995, str. 209-227.
16. Slavoj Žižek (ed), *Filozofija v operi II: Simptom Wagner*, Problemi, Ljubljana, 1995.
17. Emil Hrvatin (ed), *Prisutnost Predstavljanje Teatralnost. Razprave iz sodobnih teorij*

<sup>278</sup> Sylvere Lotringer, "Autistička percepcija / Razgovor sa Robertom Wilsonom", iz "Postmoderna aura (I)", *Delo* br. 1-2-3, Beograd, 1989, str. 258.

<sup>279</sup> Bojan Đorđević mi je ukazao na problem iluzije i fikcionalnosti u *Einsteinu na plaži*.

<sup>280</sup> Ovde parafraziram reči Jeana Baudrillarda "U središtu sveta ne nalazi se više želja subjekta, nego želja objekta" iz Žan Bodrijar, *Drugi od drugog. Habilitacija*, Lapis, Beograd, 1994, str. 53.

<sup>281</sup> Lakan je zapisao "Da se vratimo prostoru, čini se da on prilično učestvuje u nesvesnom – strukturisan kao jezik", str. 60 – o petlji (kolutu kanapa, čvoru, boromejskom čvoru) vid. Žak Lakan, "Kolutovi kanapa", iz *Žak Lakan i teorija umetnosti*, Posebne sveske Letopisa Matice srpske (2), Novi Sad, 1987, str. 44-61.

- gledališča*, Maska, Ljubljana, 1996.
18. Nick Kaye (ed), *Art into Theatre. performance interviews and documents*, Harwood acadmeic publications, Amsterdam, 1996.
  19. Michael Huxley, Noel Witts (ed), *The Twentieth-Century Performance Reader*, Routledge, London, 1996.
  20. David Cunningham, "Einstein on the Beach", iz Richard Kostelanetz, Robert Flemming (ed), *Writings on Glass. Essays, Interviews, Criticism*, Schirmer Books, New York, 1997, str. 152-166.
  21. Sally Banes, "Einstein on the Beach (Robert Wilson)", iz *Subversive Expectations. Performance Art and Paratheater in New York 1976-85*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1998, str. 24-25.
  22. James Faubion (ed), *Michel Foucault, Aesthetics, Method, and Epistemology*, Penguin Books, London, 1998.
  23. Jacques Derrida, "Timpan", *Problemi* št. 1-2, Ljubljana, 1998, str. 223-243.
  24. Jacques Derrida, Paule Thévenin, *The Secret Art of Antonin Artaud*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1998.
  25. Žak Derida, "Pozorište surovosti i ograđivanje predstavljanja", *Reč* br. 53-54, Beograd, 1999, str. 151-165.
  26. Robert Wilson, "Ali ste že bili tukaj? 2. Ne, tukaj sem prvič. Wilsonovo predavanje v Cankarjevem domu", *Maska* št. 1-2, Ljubljana, 1999, str. 2-7.
  27. Emil Hrvatini, *Teorije sodobnega plesa*, Maska, Ljubljana, 2001.
-