

blok NOVI PLES / NOVE TEORIJE

- Bojana Cvejić:
I.N.T.R.A.D.A. +
- B. Cvejić, T. Marković, Lj. Matić, M. Mirković, M. Šuvaković i A. Vujanović:
Fragmentarne istorije plesa u XX i početkom XXI veka: DISKURSI, POZE I TRANSGRESIJE PLESA +
- Miško Šuvaković:
DISKURSI I PLES: uvod u filozofiju i teoriju plesa +
- Ana Vujanović
IZVOĐENJE (KONCEPTUALNOG) PLESA: Akter kao/i autor kao 'aformer' kao 'performer' (kao Jérôme Bel...) +
- Mårten Spångberg:
NEŠTO POPUT FENOMENA (prevela Vesna Perić) +
- Goran Sergej Pristaš:
ŠTA TREBA DA SE IZOSTAVI (prevela Jelena Janković) +
- Bojana Kunst:
IZVOĐENJE DRUGOG TELA (prevela Jelena Janković) +
- Ivana Stamatović:
OPERA U POKRETU +
- Jelena Novak:
OPERACIJA: ORFEJ – TRANSPLANTACIJA OPERSKIH ORGANA +
- Jill Sigman:
OBIČNI LJUDI: Trio A i kako ples označava (preveli Iva Nenić i Miloš Milenković) +
- Sally Banes:
Pod prstima: PIŠUĆI KRITIKU PLESA (prevela Nataša Bogovac) +

DOKUMENTACIJA O SAVREMENOM PLESU

- Bojana Cvejić:
ARHIVI SAVREMENOG PLESA +
- Ana Vujanović i Bojana Cvejić (priredile):
DOSIJE: Jérôme Bel / Xavier Le Roy
- Bojana Cvejić i Ana Vujanović:
RAZGOVOR SA NIKOLINOM BUJAS-PRISTAŠ +
- Eda Čufer:
DISPOZITIVI MALIH KULTURA: Razgovor o savremenoj slovenačkoj sceni +
- Branka Fišer, Ana Perne, Asen Terziev Todorov i Ana Vujanović
SAVREMENI JUGOISTOČNOEVROPSKI DISKURSI PLESA: Konfontance 2002 +

blok PREVODI IZ FILOZOFIJE I TEORIJE IZVOĐAČKIH UMETNOSTI

- Alain Badiou:
Ples kao metafora misli (preveo Ljubiša Matić) +
- Hans-Thies Lehmann:
Međužanrovski granični prelazi (preveo Ljubiša Matić) +
- Mladen Dolar:
IF MUSIC BE THE FOOD OF LOVE (I deo) (prevela Tatjana Marković)

blok RASPRAVE

SLUČAJ JEDNE NOVE-BRITANSKE-DRAME: Sarah Kane – 4.48 Psychosis

- Sarah Kane:
PSIHOZA U 4.48 (preveo David Albahari)
- Ana Vujanović:
4.48 PSYCHOSIS: EKONOMIMETIČKA. KONSTRUKCIJA. BOLA.
- Miško Šuvaković:
FORMA NE-ŽIVOTA ILI OKO IZVADKA BIĆA
- Bojan Đorđev:
PSIHOZA U 4.48 SARAH KANE I TEORIJE BAZE PODATAKA I NELINEARNOG NARATIVA – JEDNA KRATKA KONSTATACIJA
- Tanja Marković:
PROBLEM PISANJA U VREMENU ODAVNO MRTVOG SUBJEKTA
- Maja Pelević:
PSIHOZA NEARTIKULISANIH FRAGMENTA ili dramski kolaž o jednoj verbalnoj iluziji

blok TEORIJA NA DELU

- Ana Vujanović:
UŽIVANJE U DEKONSTRUKCIJI
- Bojan Đorđev, Siniša Ilić, Jasna Veličković, Ksenija Stevanović:
PROJEKAT DRAKULA
- &
- Klemen Fele:
VAMPIRIZAM U BEČU ili KAKO JE BALKAN OSTAO BEZ KRVI
- Mårten Spångberg i Tor Lindstrand:
ARTISTS' TALK, evening program, SCRIPT 021115
- Ana Vujanović i Miško Šuvaković:
SV ANA OD CRVENOG KRIŽA PO MIROSLAVU KRLEŽI I ROLANU BARTU
- Katarina Zdjelar:
MISSSSSSSSSS K ~ (petnaest minuta večeri visokog C :)
- Tanja Marković i Ana Vujanović:
ARTISTS HAVE TO WALK THROUGH THEORY
- Maja Mirković i Siniša Ilić:
NEKA PITANJA (O PLESU)

STRANICE PROFESORA CARLSONA

- Marvin Carlson:
Needcompany – Kralj Lir (prevela Vesna Perić)

IMPRESSUM

Izdaje:

TkH-centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti

za izdavača: Ana Vujanović

SAVET ČASOPISA: dr Milena Dragičević Šešić (Beograd), dr Ješa Denegri (Beograd), Jovan Ćirilov (Beograd), mr Aldo Milohnić (Ljubljana)

UREDNICI ČASOPISA: Ana Vujanović (glavna urednica), Miško Šuvaković (odgovorni urednik)

BROJ 4 UREDILI: Bojana Cvejić, Tanja Marković, Miško Šuvaković, Ana Vujanović

SARADNICI U BROJU: **David Albahari**, književnik, književni prevodilac (Kan); **Alain Badiou**, ph.d, filozof; profesor filozofije na Université de Paris VIII/ Vincennes at Saint-Denis; Pariz (Fr); **Sally Banes**, profesor teatarskih i plesnih studija, kao i šef odseka za ples na Univerzitetu Wisconsin-Madison; predsednica *Society of Dance History Scholars*; (SAD); **Nataša Bogovac**, apsolvantkinja etnomuzikologije na FMU u Beogradu, studentkinja Ženskih studija; Beograd (Ju); **Nikolina Bujas-Pristaš**, koreografkinja i plesačica; autorica BADco.; Zagreb (Hrv); **Marvin Carlson**, ph.d, teoretičar teatra i teatrolog; profesor na odseku za teatar CUNY Graduate Center; Njujork (SAD); **Bojana Cvejić**, muzikološkinja, performer; studentkinja na postdiplomskim studijama muzikologije na FMU; Beograd (Ju); **Eda Čufer**, radi kao dramaturg, urednik i kustos; Ljubljana (Sl); **Mladen Dolar**, ph.d, filozof; profesor na Filozofskom fakultetu u Ljubljani; Ljubljana (Sl); **Klemen Fele**, filozof; student polediplomskih studija na Filozofskom fakultetu u Ljubljani, novinar Radio-Studenta, član Slovenskega filozofskoga društva, osnivač Studentskega filozofskoga društva i revije *Iluzija*, Ljubljana (Sl); **Branka Fišer**, teoretičarka komparativne književnosti; saradnica Radio-Studenta; Ljubljana (Sl); **Bojan Đorđević**, pozorišni reditelj, ponekad i performer; student Teorije umetnosti i medija na Interdisciplinarnim postdiplomskim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu; Beograd (Ju); **Siniša Ilić**, vizuelni umetnik, ponekad i performer; student na postdiplomskim studijama Slikarstva na Fakultetu likovnih umetnosti u Beogradu i Teorije umetnosti i medija na Interdisciplinarnim postdiplomskim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu; Beograd (Ju); **Jelena Janković**, muzikološkinja; studentkinja na postdiplomskim studijama muzikologije na FMU, muzički urednik u Jugokonzertu; Beograd (Ju); **Marija Karaklajić**, dramaturškinja; saradnica TkH-centra, Beograd (Ju); **Bojana Kunst**, ph.d, filozofkinja, teoretičarka teatra; urednica *Maske*; Antwerpen (Nr) i Ljubljana (Sl); **Tor Lindstrand**, arhitekta i performer; predavač na Royal Institute of Technology u Stokholmu; radi u Larsson Lindstrand Palme; jedan od osnivača i urednika magazina za kulturu *Merge Magazine*; Stockholm; **Hans-Thies Lehmann**, ph.d, teoretičar književnosti i teatra; predavač na Goetheovom univerzitetu u Frankfurtu; Frankfurt (Nem); **Tanja Marković**, psihološkinja; studentkinja Teorije umetnosti i medija na Interdisciplinarnim postdiplomskim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu; saradica TkH-centra; Beograd (Ju); **Tatjana Marković**, mr, muzikološkinja; asistentkinja na FMU, Beograd (Ju); **Ljubiša Matić**, reditelj; Omladinsko pozorište "Teatar 13"; saradnik TkH-centra; Beograd (Ju); **Miloš Milenković**, mr, teoretičar etnografije; asistent na etnologiji na Filozofskom fakultetu u Beogradu; Beograd (Ju); **Maja Mirković**, kostimografkinja; studentkinja Scenskog dizajna na Interdisciplinarnim postdiplomskim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu; saradnica TkH-centra; Beograd (Ju); **Iva Nenić**, apsolvantkinja etnomuzikologije na FMU u Beogradu, studentkinja svetske književnosti i BOŠ; Beograd (Ju); **Jelena Novak**, muzikološkinja; studentkinja Teorije umetnosti i medija na Interdisciplinarnim postdiplomskim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu; urednica u III programu Radio Beograda; Beograd (Ju); **Maja Pelević**, dramski pisac i scenaristkinja, pozorišna i video rediteljka; studentkinja dramaturgije na FDU; saradnica TkH-centra i Vergl pozorišta; Beograd (Ju); **Vesna Perić**, apsolvantkinja dramaturgije na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu i filmski kritičar; saradnik *Danasovog* dodatka com_medi@; Beograd (Ju); **Ana Perne**, apsolvantkinja Dramaturgije na AGFRT; saradnica Radio-Studenta; Ljubljana (Sl); **Goran Sergej Pristaš**, mr, dramaturg i reditelj; asistent na Akademiji dramskih umjetnosti u Zagrebu;

autor BADco.; glavni urednik časopisa *Frakcija*; Zagreb (Hrv); **Jill Sigman**, ph.d, plesačica, koreografinja, filozofkinja; Njujork (SAD); **Mårten Spångberg**, dramaturg, teoretičar izvođačkih umetnosti i performer; inicijator i umetnički direktor Panacea Festivals u Stokholmu; predavač na University of Giessen i P.A.R.T.S, Brisel; Berlin (Nem) i Stokholm; **Ivana Stamatović**, muzikološkinja; studenkinja na postdiplomskim studijama muzikologije; asistentkinja na katedri za teoriju muzike Fakultetu muzičke umetnosti; Beograd (Ju); **Ksenija Stevanović**, apsolvantkinja muzikologije na FMU u Beogradu; saradnica III programa Radio Beograda; Beograd, (Ju); **Asen Terziev Todorov**, apsolvant Teatrologije na Nacionalnoj akademiji pozorišne i filmske umetnosti u Sofiji; Sofija (Bug); **Miško Šuvaković**, ph.d, teoretičar umetnosti; profesor na Fakultetu Muzičke umetnosti, Univerzitetu umetnosti i Arhitektonskom fakultetu u Beogradu; TkH-centar; Beograd (Ju); **Jasna Veličković**, kompozitorka; studentkinja na postdiplomskim studijama kompozicije na Kraljevskoj akademiji u Hagu kod prof Louisa Andriessena; Beograd (Ju) i Hag; **Ana Vujanović**, teatrološkinja; apsolvantkinja na postdiplomskim studijama Teatrologije na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu; TkH-centar; Beograd (Ju); **Katarina Zdjelar**, studentkinja Fakulteta primenjenih umetnosti u Beogradu, Odsek za slikarstvo; saradnica TkH-centra; Beograd (Ju)

* Za sve objavljene tekstove, fotografije i ilustracije obezbeđena su autorska prava.

ILUSTRACIJE U ČASOPISU: Dragomir Nikolić

DIZAJN I PRELOM: Studio Kaboom, Krunska 37, 11000 Beograd
Dizajn: Mia David i Filip Zarić; Prelom: Darko Staničić

ŠTAMPA: BIT inženjering, Narodnih heroja 42, 11000 Beograd
tiraž: 500 primeraka

EKSKLUZIVNI DISTRIBUTER ZA SRBIJU I CRNU GORU: BOOKBRIDGE – distributivni centar, Alekse Nenadovica 16, 11000 Beograd, tel: +381 (0) 11 3440110

Broj finansiralo: Ministarstvo za kulturu i javno informisanje Republike Srbije
Broj pomogli: Skupština grada Beograda – Sekretarijat za kulturu i Jugoslovensko dramsko pozorište

Časopis je uvršten u registar javnih glasila na osnovu rešenja br. 651-03-277/02-01

Prema Mišljenju Ministarstva za kulturu i javno informisanje Republike Srbije, časopis je oslobođen poreza na promet.

ISSN 1451-0707

blok NOVI PLES / NOVE TEORIJE

Pozvan da gostuje sa nekoliko predstava 1924, Rudolf von Laban je pokušao da nastani svoju plesnu trupu u Beogradu. Anegdota kaže, da, kako ipak nije odlučio da ostane, Laban nije mogao da zaradi od predstava ni toliko da pokrije troškove odlaska, pa je zato morao celo leto da drži kurseve u Zagrebu.

Istorija modernog plesa u Srbiji, pored svojih zvaničnih glavnih tokova i ponosnih sećanja na rad prve figure plesnog modernizma 'u nas', plesačice, koreografinje, ali i studentkinje filozofskog fakulteta u Beogradu Mage Magazinović, ubeležena je i ciničnim, bočnim, ali determinišućim promašajem: početkom kao nemogućnošću disciplinovanja škole, (jednog mogućeg) dominantnog učenja, artikulacije plesne paradigme kao koncepta i tehnike plesa, očinstva autoriteta koji valja prevazići...onda.

Danas, više nema prilike za usklađivanje geografskih i istorijskih sinhronijskih 'nepravdi' i dijahronijskih 'sustizanja'. Trenutak emergencije plesa u prvi plan interesa izvođačkih umetnosti u Zapadnoj Evropi, davno je prošao, odnosno, prešao na površinu samorazumljive sveprisutnosti kulture plesa poput onog **posvuda ples, spektakl tela...** statusa kulturnog dobra o kojem se, pored poslenika kulturne politike, brinu teoretičari. To je taj trenutak, kada se čini da je sama praksa plesa kao umetnosti zaokružila korpus istorizacije od modernizma do postmoderne - drugostepenom autorefleksivnošću – plesa koji danas preispituje i konceptualizuje ne svoje formalne, jezičke, tehničke 'neotudivosti' svojstava modernosti, već procedure institucionalizacije, političnost produkcije i recepcije, strategije problematizovanja tela i subjektiviteta plesa, a gde se ples kao događaj otuđuje od poverenja u vanjezičku fenomenalnost pokreta i tela. I nudi se predmetnosti teorije plesa.

Ipak, dominantna je fikcija one *dekorativne istorije* koju savremeni ples i dalje povlači za sobom. Možda je to poslednje utočište humanističke tradicije slobodne umetnosti (nasleđe *artes liberales...*) koja nastoji da očuva ples, ples u jednini imenice, *u egzodusu*, odnosno u fascinaciji mogućnošću da se dodirnu granice diskursa drugih disciplina, prezasićenih znanjima i tehnikama reprezentacije, na primer, filozofije, teatra, vizuelnih umetnosti. *Dekoracija* kao obećanje viška, ekscesa proizvodnje događajnosti izvan jezika, samozačudjivanja Zapadnog subjekta koji opipava materijalni otpor racionalnom znanju u plesu. Ili, drugim rečima, kao funkcija idealizujuće interiorizacije, gde se i dalje neguje ta patetična distanca sublimacije plesnog tela koje u razlici prema gledaocu zastupa drugo telo, da bi se ono vratilo samom sebi. A znamo da je to nemoguća, stara metafizička fikcija. Plesa *u egzodusu*, u pogledu (dugi bi to niz bio, od Čajkovskog, Degasa, Mallarméa, Valérya, Badioua...) koji ga otima žudeći za imanentnošću usredištenosti bez kontrolisanog prelaska i prekida misli u govor u pismo.

Zašto ples nije uzvratio teoretizacijom interesa vlastitog medija, kao što su to druge umetnosti sprovele u modernističkoj fazi, na primer, specifične teorije muzike ili vizuelnosti koje su uspele da se ponude teorijskom izvođenju i u drugim disciplinama? Zašto ples tako dugo opstaje kao tuđa metafora? Ili je 'tudjinost', 'spoljašnjost' pristupa, ona uslovnost koju svaka umetnička praksa u teoriji priznaje, a ples čini na eksplicitan način.

Možda odgovor na ovo pitanje treba sagledati u protezanju uverenja da ples (kao igra i kao balet, u istorijskom smislu) odlaže 'zapis' kao donji prag dela u strogom fenomenološkom smislu (iako njegove retoričke i društvene funkcije su itekako održavale postojanost plesnih kodova) do onog prekida i reza kojim koreograf(kinja) i plesač(ica) preuzima autorsku funkciju i osigurava trag inicijalnog autorefleksivnog impulsa kao notiranu 'partituru' (ovde u prenesenom smislu) mišljenja koncepta plesa u poetičkom ključu (od Duncanove, preko Wigmanove do Rainerove...). Time pokret gubi privilegovano određenje medija plesa, zapravo uvek u odnosu na druge medije, prostor i muziku, promišljano, a telo koje je do tada bilo instrumentalizovano u vidu transparentnog činioca režima materijalne ponovljivosti (nevidljivo telo figure baleta, na primer), sada stiče problemski status, negde

između subjekta i objekta plesnog rada pojedinca. To nije samo stupanj dosezanja novovekovne tvorevine – funkcije autora u fukoovskom smislu – koji onda može da teži individualnom ulogu 'prvotnom i večnom' ili univerzalizujućoj postavci plesa, ne, to je upravo put da se preko alografskog režima postojanja (književnosti, muzike) primi i nešto od autografskog režima plesa kao izvođenja, čemu doprinosi i praksa performansa u XX veku. Da li telo kao medij plesa otvara polje autonomizacije teorije plesa? Samo, ponovo, u istorijski i kulturno određenom trenutku, i, opet, uvek, spolja, pokrenuto saučesničkim snagama poststrukturalističkih teorija, feminizma, studija kulture ili biopolitičkih teorija.

Zato..., ne može se ispočetka, nema upada istinskog događaja, ne postoji čak ni *objekt* plesa koji bismo sa sigurnošću teorijski 'zagrlili'.

Postoji aktuelni trenutak u savremenom plesu, koji se može arhivski dokumentovati, od etabrirane paradigme konceptualizovanog plesa u Zapadnoj Evropi (Jérôme Bel, Xavier Le Roy) do najnovijih glasova koji za ovaj broj posebno govore o svojim plesnim i refleksivnim preokupacijama (Nikolina Bujas–Pristaš) ili o specifičnom istorijsko-geografskom dispozitivu jedne male kulture i njene savremene plesne scene (Eda Čufer, *Razgovor o savremenoj slovenačkoj sceni*). Ovo polazište je bitno određeno interesom da se predstavi praksa koja ples postavlja kao *problem* rada. Tako se, pak, istorija plesa nužno umnožava prema različitim interesima u fragmentarne naracije: istorije problema i konceptata plesne prakse, kulturološke istorije, istorije teorijskih problema plesa (kolektivni tekst *Fragmentarne istorije plesa u XX i početkom XXI veka: Diskursi, poze i transgresije plesa*). A teoretizacija pokazuje mogućnosti diskursa plesa samo u mnogoglasnom rasponu govora koji prema 'objektu' jedne plesne predstave pokazuju sopstvene različite interese i potencijalitete te plesne predstave kao 'objekta' (Miško Šuvaković, *Diskursi plesa - Uvod u filozofiju i teoriju plesa. Rasprava relativnih odnosa margine i centra "kroz" pozivanja na različite primere među kojima je naglašen primer plesa Anne Terese De Keersmaecker Rosas danst Rosas*). U posebnom fokusu je izdvojen jedan od interpretativnih filozofskih modela, 'uzorak' analitičke filozofske rasprave na 'telu' američke minimalne paradigme (Jill Sigman, *Obični ljudi: Trio A i kako ples označava*), koji, uostalom, iscrtaiva istorijski razmak između rane analitičke konceptualnosti 70-ih i današnjeg plesnog konceptualizma.

U polje aktuelnih, posebnih i novih problema teoretizacije plesa upisuju se pitanja izvođenja kroz model materijalističke označiteljske prakse (Ana Vujanović, *Izvođenje /konceptualnog/ plesa: Akter kao/i autor kao 'aformer' kao 'performer' (kao Jérôme Bel...)* ili Foucaultove iskazne funkcije (Mårten Spångberg, *Nešto poput fenomena*) tela kao projekcije ideoloških odnosa univerzalizma i razlike 'drugosti' (Bojana Kunst: *Izvođenje drugog tela*) ili situacije razgraničenja konstrukcione reprezentacije spektakla 'otelovljenja' i radikalne dematerijalizacije površine 'mesa' kao metafore vitalizma izvođenja (Goran Sergej Pristaš, *Šta treba isključiti*).

Izložene su i perspektive drugih disciplina (muzikologija, teatrologija), kako traže prilaz međupolju susreta opere, teatra, plesa, po-ples-njivanja prakse scenskog izvođenja (Hans-Thies Lehmann, Ivana Stamatović, *Opera u pokretu*, Jelena Novak, *Operacija Orfej – Transplantacija operskih organa*).

U 'mnoštvenoj' zbirci tekstova, koja se ne razmahuje ambicijom obuhvatanja opsega svih 'registara' sveta plesa, ali zato bruji sticajem različitih žanrova i vrsta pisanja o plesu (istorija, filozofski esej, teorijski tekst, metateorijska rasprava, kritika, autorefleksivni spis, intervju, kulturološka beleška...), nema unisonih fanfara početka, osim, možda, odjeka koji se danas uspostavlja kao urgentno polazište teorije i prakse: 'od' plesa kao otvorenog koncepta.

ISTORIJE I ISTORIJSKE NARACIJE

Istorijom se uobičajeno nazivaju vremenski strukturirani (povezani i uređeni) događaji prošlosti, ali i diskursi o prošlosti, odnosno, diskurzivna zastupanja, prikazivanja i predočavanja strukturiranosti događaja prošlosti izvedena iz neke sadašnje, prošle ili, fikcionalno, buduće tačke gledišta (stajališta, politike). Istorija se konstruiše kao fikcija u otvorenoj i promenljivoj pripovednoj dvostrukosti odnosa događaja i diskursa. Ta dvostrukost je određujuća i ona je politička i ekonomska. Ono što nas, sada, zanima jeste građenje različitih naracija o odnosima događaja i diskursa u odnosu na mapiranje plesa kao sistema produkcija fenomenalnosti i značenja unutar zapadnih kultura XX veka. Istorija plesa¹ se može govoriti/pisati:

- (i) kao istorija paradigmi (igre, baleta, plesa),
 - (ii) kao istorija koreografa/plesača sa karakteristično biografskim naglašavanjima,
 - (iii) kao istorija plesnih dela (koreografija, izvođenja),
 - (iv) kao istorija plesnih žanrova,
 - (v) kao istorija stilova, pravaca, tendencija i pojava, ali i
 - (vi) kao istorija konceptualnih problema plesa,
 - (vii) kao istorija plesnih mikro- i makro- kultura u kojima je ples nastajao i delovao, odnosno,
 - (viii) kao istorija naracija (načina pripovedanja, prikazivanja, predočavanja - načina konstruisanja fikcija o diskursima i događajima) plesa u plesu i teorijama plesa,
- ali
- (ix) kao istorija prekida, diskontinuiteta, cenzura, potiskivanja, skrivanja ili izmicanja istorijskih identiteta plesa,

a to znači –

- (x) kao arheologija autonomnih slojeva, naslojavanja i prekrivanja sinhronijskih konstrukcija plesnih identiteta,
- (xi) kao genealogija rodoslovnih stabala plesa u koje se upisuje istoričarev (teoretičarev) pogled, telo, znanje, moć..., ili
- (xii) kao rekonstrukcija/konstrukcija labavih i mekih priča koje okružuju plesne istorije i zapravo na nivou javnog ili tajnog znanja grade plesne identitete.

Ako sledimo Foucaultovo obraćanje Nietzscheu², tada istoriju-kao-fikciju možemo interpretirati kao jedinu dostupnu zbilju – kretanje unutar svetova produkcija fikcija. Istoriju savremenog plesa (od početka XX veka do prvih godina XXI veka) zato vidimo kao istoriju konstruisanja fikcionalnih identiteta plesa kao umetnosti u odnosu na balet, u odnosu na konstitucije plesne umetnosti i u odnosu na mehanizme prikazivanja, izražavanja i konstruisanja tela u savremenim kulturama Zapada. Pri tome, nije reč o jednom univerzalnom prepoznavanju istorije kao “objektivno takvog događanja iz prošlosti plesa”, već je reč o izvođenju (*performing*) heterogenih mogućnosti istorija plesa, s obzirom na oblikovanje (*fashioning*) i samo-oblikovanje (*self-fashioning*) pisca: interpretatora ili istoričara plesa. Zato ističemo da je uvek reč o jednoj konstruisanoj slici. Ovom prilikom pokušaćemo da izvedemo konstruisanje tri različite istorije plesa u XX i početkom XXI veka:

- jedna je istorija specifičnih umetničkih (plesnih) koncepata i problema plesa, od prelaska sa belog baleta na moderni ples, do postmodernog plesa, od upotrebe medija i tehnologije u plesu, do preplitanja plesa sa drugim umetničkim disciplinama, itd,
- druga je istorija plesa sa aspekta studija kulture, koja ples posmatra kao kulturni artefakt i simptom kulture, pa se bavi istorizacijom različitih tretmana određenog kulturnog problema (koncepta) u

¹ Up. Susan L. Foster, “Textual Evidences – Organizing Dance’s History”, iz Ellen W. Goellner, Jacques Shea Murphy (eds), *Bodies of the Text – Dances as Theory, Literature as Dance*, Rutgers University Press, New Brunswick NJ, 1994, str. 231-246.

² Michel Foucault, “On the Ways of Writing History” i “Nietzsche, Genealogy, History”, iz James Faubion (ed), *Aesthetics, Method, And Epistemology*, Penguin Books, London, 2000, str. 279-295 i 369-391.

- plesu i/ili kroz ples (ovde je uzet problem reprezentacije rodni identiteta), i
- treća je “teorijska istorija” koja ples razmatra sinhronijski, kao teorijski (npr. teorija umetnosti/društva, estetika, filozofija, semiologija, semiotika, semantika...) problem, pa se bavi proučavanjem određenog teorijskog problema plesa (ovde je uzet problem izvođenja /performing/) u različitim fazama plesne istorije.

POJMOVI PLESA I BALETA

Pojam plesa³ nema jednostavni ili jedinstveni identitet kroz istoriju; nema praizvora plesa koji je nadređen mogućnostima izvođenja. Naprotiv: reč je o sasvim različitim izvođenjima koja se mogu sasvim različito – kao magijsko izvođenje, ritual, obred, kao igra (*ludus*, ali i *gambling*), kao zavođenje, kao zabava, kao ples, balet, beli balet, kao gimnastika, kao telesna plastika, kao izvođenje ili izvođaštvo (*performing*, *performing arts*), itd... – uvesti u razmatranje, tumačenje, ali i dekonstruisanje.

Baletom⁴ se naziva ples u kojem je telesno izvođenje (artificijalno i retorički naglašeno ponašanje) konstruisano prema nekom sistemu javnih estetskih (dekorativno-receptivnih) i poetičkih (mimetičko-izvođačkih) pravila i procedura tehničkog kôdiranja ponašanja tela na sceni i za scenu. Baletom se proizvodi višak značenja i višak vrednosti koji pojedinačno individualizovano telo preobražava u idealno i univerzalizovano figurabilno telo (figuru) estetskog doživljaja. Evropski balet, od dvorskog plesa XVII veka do belog baleta XIX i ranog XX veka, je izvođačka umetnost u kojoj se ponašanje izvođača čini artificijelnim-i-figurativnim sistemom kretanja koji nadilazi polaznu mimetičku-shemu predstavljanja realnog tela. U baletu se ne odbacuje realno telo (pojedinačno telo svakodnevice) već se ono postavlja kao pred-tekst u odnosu na estetske (ili retoričke) sisteme pojavnosti scenskog ponašanja baletskih figura.

Istorija tela u baletu se može prikazati kao razvoj od polazne tačke:

- 1) tela Luja XIV kao tela dvorskog ceremonijala, čiji ples, kao lepo umeće, produžava manir i etikeciju ponašanja na dvoru; tela koje se, uglavnom, klanja pod teretom svog klasnog kostima ili pod maskom, i travestijom prekoračuje granice svog klasnog identiteta, do
- 2) tela baletske figure kao profesionalne umetnosti, prevashodno, ženskog tela balerine, koja na vrhovima prstiju obećava nemoguću iluziju bestežinskog lebdenja i virtuoziteta pokreta skrivenog napora (idealnu apstrakciju); tela anatomske ustrojenog, vertikalizovanog, koje bez obzira na rod, obrazuje falusni oblik sublimacije.

S druge strane, beli balet se može odrediti i kao umetnost normiranog scenskog ponašanja koja je u intermedijalnom odnosu sa tekstom libreta, tekstom muzike i tekstom scenskog uprizorenja. Pritom, intertekstualni/medijalni odnos je najčešće predeterminisan očekivanjem artificijelnog estetskog doživljaja (činjenica da je u belom baletu telo uvek dovedeno do figure i da je figurativnim poretkom poništeno kao pojedinačno i personalizovano telo). Evropski balet je, od dvorskog plesa do belog baleta, vodio od artificijelnog estetskog doživljaja kao zabave za učesnike-izvođače-i-gledaoce (pred-tehnički i pred-poetički nivo) ka situaciji (izolovanom konstruisanom uzorku) za audio-vizuelno uživanje, za uživanje gledaoca/slušaoaca. U tom smislu, beli balet je estetski nad-determinisana umetnost uživanja u konstruisanom autonomnom izdvojenom/izolovanom artificijelnom ponašanju idealizovanog tela.

Ples, o kojem ćemo u ovom tekstu uglavnom pisati, (*dance*, od Isadore Duncan preko Yvonne Rainer i Pine Bausch do Anne Terese De Keersmaeker i, zatim, Jérôme Bel i Xavier Le Roy) jeste *drugo* u odnosu na balet. Međutim, ples je i ono što nas suočava sa istorijskim konstrukcijama naslaga tragova belog baleta i njihovim paradigmatiskim hegemonim determinacijama u plesničkim/koreografskim destrukcijama (moderna, modernizam, avangarda, neoavangarda)⁵ i dekonstrukcijama (postmoderna, postavangarda, ples u doba medija, ples u doba kulture)⁶.

³ Maga Magazinović, *Istorija igre*, Prosveta, Beograd, 1951; Jamake Highwater, *Dance – Rituals of Experience*, Alfred van der Marck Editions, New York, 1978; i Neja Kos, *Ples od kod in kam*, Zveza kulturnih organizacij Slovenije, Ljubljana, 1982.

⁴ Margot Fonteyn, *The Magic of Dance*, Alfred A. Knopf, New York, 1979; Susan Au, *Ballet & Modern Dance*, Thames and Hudson, London, 1988; Selma Jeanne Cohen, *Ples kao kazališna umjetnost – čitanka za povijest plesa od 1581. do danas*, CEKADE, Zagreb, 1988; i Curt Sachs, *Svetovna zgodovina plesa*, ZPS, Ljubljana, 1997.

⁵ “Post-Modern Dance Issue” (temat), *TDR* vol. 19 no. 1, New York, 1975, str. 3-52.

⁶ Johannes Birringer, *Theater, Theory, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington, 1993; Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1999; “Dramaturgija plesa” (temat), *Maska* št. 66-67, Ljubljana, 2001, str. 21-49 i “Postdramsko gledališče” (temat), *Maska* št. 72-73, Ljubljana, 2002, str. 61-76.

ISTORIJA PROBLEMA/KONCEPATA PLESA

*Kriza mimezisa i logika retorike u belom baletu*⁷

Beli balet je razvijen i uspostavljen kao složen tehnički-i-retorički sistem prikazivanja stvarnih i fikcionalnih tela i ljudskog ponašanja kroz evropski XVII, XVIII i XIX vek. On je strukturiran kao složeni semiotički i figurativni sistem telesnog ponašanja kroz kanonske postavke prikazivanja tela i telesnog ponašanja, odnosno, prikazivanja-realizovanja priča posredstvom konstruisanog, artificijelnog i stilizovanog telesnog ponašanja (pokaznog slikovitog pripovedanja o događajima u stvarnom i/ili fikcionalnom svetu). Za koncept belog baleta bitne su odrednice:

- tehničkog – razvijanje veštine (umeća) specifičnog, apstrahovanog i retorički izvedenog kretanja,
- specifičnog – ono što je pojedinačno i što zavisi od tehničkog svakog pojedinca u zastupanju univerzalnog (lepog, ljudskog, društvenog, mitskog),
- idealizovanog – baletsko telo nije individualizovano telo, već individualno telo redukovano (transformisano) do (falusnog) idealiteta figure koja, razmakom svog izgleda i značenja, stvara estetski učinak, tako da je baletska predstava mimezis transformisani u vizuelno-akustički tekst-kao-znak za izvorni (polazni) mimezis stvarnog ili fikcionalnog sveta,
- retoričkog – balet stvara kanonizovan jezik artificijelnog i konstruisanog ponašanja (mimezisa/ekonomije) figura, odnosno, ponašanja figurama u cilju stvaranja estetskog (čulnog doživljaja),
- izvedenog kretanja (izvođenja kretanja) – balet jeste izvođačka umetnost u kojoj se izvođenje (“muzikalizovano ponašanje figura”) izvodi telima koja skrivaju telesnost da bi došle do savršenog tehničkog efekta ili objekta za estetsko uživanje u lepoti idealiteta (univerzalnog tela u univerzalnom kretanju).

Može se reći da su sve navedene bitne koncepcije i prakse belog baleta bile konačno razvijene i utvrđene (akademizovane) krajem XIX veka. One su bile akademizovane do tog stupnja da balet, analogno koncepcijama apsolutne muzike, nije više imao ni jednu potrebnu ili očekivanu vezu sa mimezismom koji (kao da) je bio nekakav *arhi-trag*⁸ utilitarnosti igre koji se gubi u racionalizovanom kôdiranju estetskih figura bezinteresnog uživanja na mestu očekivanja idealnog tela (konstruisanih baletskih figura). Balet je postao ‘umetnost bez funkcije’: balet radi baleta, odnosno, estetskog uživanja u tehničkoj veštini izvođenja retoričke igre apstrahovanim figurama. Mada, funkcija baleta je upravo bila da bude bez funkcije⁹ u konstituisanju idealne sfere uživanja u buržoaskom društvu.

Populistički, egzotistički, fiskulturni i ekspresionistički aspekti ranog modernističkog plesa

Reakcija na tehnički i retorički elitistički akademizam belog baleta se izvodila početkom XX veka kroz nekoliko sasvim različitih *ideosfera*¹⁰ subvertiranja¹¹ belog baleta: popularni ples, egzotični ples, utilitarna (gimnastička) igra i ekspresionistički ples.

Prvo: popularni ples

Beli balet je pripadao idealizovanoj sferi-recepcije tela unutar visoke klase koja se, u ime idealiteta uživanja, odrekla pučke funkcije zabave. Beli balet je bio vođen visoko estetizovanim očekivanjima samog uživanja u estetskom (čulnom) idealitetu. Svet zabave (populističkog spektakla: naorodne seoske i gradske igre, odnosno, gradski Music Hall i kabarei) bili su populistička alternativa klasno-transcendiranom belom baletu. Kabare je bio mesto preobražaja igre u popularni javni ples, ali i izvođenje otvorenog *živog* (u smislu svakodnevnog života) umetničkog karaktera plesa nasuprot akademskog estetsko-tehničkog karaktera belog baleta kao visoke umetnosti. Uticaji kabarea se u ranom XX veku mogu otkriti u francuskom kubizmu i dadi (*Parada* i *Relâche*) kroz uticaj Erika Satiea, zatim, u italijanskom futurizmu, nemačkom ekspresionizmu i nastajućoj popularnoj umetnosti

⁷ Susan Au, *Ballet & Modern Dance*, Thames and Hudson, London, 1988.

⁸ Jacques Derrida, “Izvanjsko je unutarnje”, iz *O gramatologiji*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1976, str. 76.

⁹ Mladen Dolar, “Strel sredi koncerta”, u Theodor W. Adorno, *Uvod u sociologiju glasbe*, DZS, Ljubljana, 1985, str. 302-310.

¹⁰ Roland Barthes, “Ideosfere”, *Kultura* br. 44, Beograd, 1979, str. 119-134.

¹¹ Margot Fonteyn, “Dance Experimental”, iz *The Magic of Dance*, Alfred A. Knopf, New York, 1979, str. 73-117; i Jamake Highwater, “Experience as Ritual”, u *Dance – Rituals of Experience*, str. 23-37.

plesa u Sjedinjenim Američkim Državama, na primer, u para kabaretskim eksperimentima Loie Fuller.

Drugo: egzotizam

Belom baletu je suprotstavljena zamisao i praksa egzotične igre (igre drugog, drugih kultura). Tu su bila bitna dva inovacijska momenta:

- (a) odricanje od tehnike belog baleta u ime veštine izvođenja plesova drugih, za evropsku kulturu nekanonskih plesova, a to je značilo, praktično, i
- (b) suprotstavljanje tradicionalno-umetničkim zamislama “bezinteresnosti idealno lepog” u belom baletu moderno-umetničkim zamislama neobičnog, novog, drugog, šokantnog ili egzotičnog.

S druge strane, evropsko buržoasko društvo početkom XX veka počinje da se raslojava, kroz uspostavljanje srednje klase upravljača i potrošača naspram binarne podele visoke i niske klase koja je dominirala od XVIII do kraja XIX veka. Evropska srednja klasa početkom XX veka kolonizovane kulture Azije, Afrike i Južne Amerike doživljava posredno, kroz posredovanje kolonizatorskog diskursa, (*orijentaliziranje* orijenta), a ne kroz koncept vlasništva. Time se egzotični svet uspostavlja kao objekt posrednog (informacijskog) uživanja u drugom koji se istovremeno poseduje i ne poseduje, koji je privlačan i odbojan, zapravo, koji je kao prisutan i odlagan. Svakako, među najkarakterističnije koreografe/plesače egzotizma spadaju Ruth St Denis i Ted Shawn koji su radili plesne stilizacije vanevropskih plesova (američkih Indijanaca, antičke egipatske kulture, japanskih, javanskih i indijskih plesova) ili rekonstrukcije egzotičnih plesova (Orijent, Daleki istok). Za njihov ples je karakteristično otvaranje evropskog modernog plesa ka drugom, kao i – neizbežno *parakolonijalno* – prevođenje plesova drugih u retorike Zapadnog popularnog plesa i transformisanog baleta.

Treće: emancipacija tela (od svlačenja do gimnastike)

Suočenjem sa *činjenicom* da u belom baletu dolazi do poništavanja (apstrahovanja, aproksimiranja, precrtavanja) svakodnevnog bihevioralnog tela u ime artifcijalnog retoričkog tela-kao-figure, niz koreografa, plesaca i ‘kulturnih radnika’ ukazuje na potrebu razvijanja “telesne kulture” kao oblika životne estetizacije i revitalizacije svakodnevnog ljudskog tela. Tako dolazi do karakterističnog modernističkog kretanja ka emancipaciji svakodnevne narušavanjem elitističkih granica visoke umetnosti. Gimnastika, nudizam/naturizam, rekreativni ples, povratak prirodi, borba za pravo na slobodnu seksualnost, feminizam, oslobođenje i estetizacija telesnih svakodnevnih pokreta, itd. su bile različite taktike obrta od baleta kao visoke umetnosti ka plesu kao “svakodnevnoj životnoj emancipatorskoj aktivnosti”. Koreograf Emile Jacques-Dalcroze razvija sistem gimnastičko plesne dedukacije nazvan “euritmika”. Antropozofski učitelj i mislilac Rudolf Steiner je razvio jednu vrstu mediativnog plesa nazvanog takođe “euritmika”. Rudolf Laban¹² razvija tehnike slobodnog plesa povezane sa gimnastičkim emancipacijama tela. Hedi Kalmeier gimnastiku postavlja kao jedan od temelja ženskog negovanja lepote i zdravlja. Maga Magazinović praktično i teorijski razrađuje ulogu “telesne kulture” (aktivnosti gimnastike, plastike, ritmike i baleta) u vaspitanju i umetnosti.

Četvrto: ekspresionistički ples

Ekspresionistički ples nastaje gotovo izvan osnovnih tokova ekspresionističke umetnosti (poezije, slikarstva, muzike, dramskog teatra i filma) u prvim decenijama XX veka. S jedne strane, ekspresionistički ples sintetizuje iskustva romantičarskog belog baleta i njegovih kriza sa muzikom kabarea, obrtom ka nezapadnim plesovima, telesnoj kulturi i raskidom sa poetikom i konceptima mimezisa i evolucija belog baleta u fetišiziranu tehniku telesnog prikazivanja retoričkim figurama. Ekspresionistički balet od ranog predekspressionističkog ili poznoromantičarskog emancipatorskog baleta Isadore Duncan preko eklektičnog izraza St Denisove i Teda Showna ili prestilizovanog simbolističkog plesa Njižinskog biva uspostavljen kao novi ples izraza u koreografijama i izvođenjima Rodolfa Labana, Mary Wigman, Harolda Kreuzberga, Valeske Gert, Dorothee Albe, Palucce, Kurta Joossa i drugih. Ekspresionizam karakteriše namera oslobođenja tela od mimetičkih i retoričkih tehničkih stega belog baleta. Umesto posredničke uloge tehnike nudi se direktni gest i direktno telesno kretanje oslobođeno stega (kostima, patika, ali i tehničkih konvencija). Direktni gest i telesno kretanje se imenuju kao ekspresija ili izraz. Ekspresija označava pomeraj sa mimezisa (odslikavanja stvarnog ili fikcionalnog tela kanonizovanim retoričkim figurativnim ponašanjem igrača/igračice) i retorike (apstrahovanja neidealnog svakodnevnog tela figurom i njenim kanonizovanim kretanjem) na

¹² Rudolf Laban, *Život za ples (sjećanja)*, Naklada MD, Zagreb, 1993.

oslobađanje unutrašnjih emocija (psihičkih, duhovnih stanja) kroz artikulaciju telesnog kretanja. Ekspresionistički ples se oslobađa tehničkog kanona kroz usmerenje na originalni, autentični, izuzetni i neponovljivi telesni izraz. U ekspresionističkom plesu se suočavaju (paradoksalno ili sintetički) gestovi popularnih plesova (kabarea, narodnih igara, cirkuskih igara) i egzotični plesovi u rasponu od rekonstrukcije plesova drugih konkretnih geografskih kultura do traganja za univerzalnom transistorijskom i transkulturalnom telesnom simbolikom. U ekspresionističkom plesu se univerzalnosti estetskog uživanja u idealnom baletskom telu suprotstavlja univerzalnost ljudskog (humanističkog) izraza. Takođe, dolazi do pomaka od baleta kao bihevioralno-pokaznog pripovedanja događaja ka događaju izraza (katarza, ekspresija, telesna simbolizacija unutrašnjih stanja).

Jedan od ključnih prekida kojim se ekspresionistički ples uspostavlja u odnosu na balet, menjajući njegovu hijerarhijsku logiku rada, jeste u tome što na scenu stupa koreograf kao plesač, autor koji je u isto vreme i izvođač sopstvenog plesnog izraza i sopstvenog tela čija se individualnost naglašava kroz pokazivanje fizičkog otpora i muskulature tela kao medija i materijala plesa. U funkciji ekspresionističkog emancipovanja subjekta plesanja – a treba imati u vidu da su to uglavnom žene – koreografkinje i plesačice koje ideološki preobražaj ekspresionističkog plesa razumevaju kao sopstvenu ‘privatnu filozofiju’, te je beleže i u vidu autorefleksivnog govora u spisima, svi elementi ili tekstovi plesne predstave podređuju se izražajnosti plešućeg tela. Pored kostima, muzika – katkada perkusivna, naglašeno ritmična i apstraktno strukturalna za postromantičarsku tradiciju plesne muzike, ili muzika kao tišina – pružaju uzor apsolutnoj i univerzalnoj ekspresivnosti plesa. Za razliku od baletske muzikalizacije figurabilnog pokreta, koreograf kao autor i plesač/izvođač sam bira ili učestvuje u pribavljanju muzike tako da ona podrži disrupciju baletskog jezika, da u plesu izdvoji kao njegovu osnovnu jedinicu ne formalnu figuru, pozu, korak itd. već – pokret, ogoljenu sintaksu čija je značenjska ravan pomešana ka univerzalnosti nadlične ljudske ekspresije.

Visoki ili apsolutni ples – američki modernizam: Autonomija i metafizika gestualnog tela

Uticaji evropskog umetničkog ekspresionizma na američku¹³ modernističku kulturu i plesnu umetnost su rezultirali neobičnim, dramatičnim i paradoksalnim preobražajem evropskih univerzalističkih koncepcija ljudskog izraza (kao ospoljenja unutrašnjih stanja) sa američkim pragmatizmom (konkretnošću i delotvornošću ljudskog činjenja/rada) i bihevioralizmom (izrazom kao pokaznošću ponašanja, a ne otvaranjem transcendentnih ili psiholoških *nutrina*). Dok je ekspresionizam Labana ili Wigmanove ukazivao na oblikovanje unutrašnjih emocija kroz telesno ponašanje – pri čemu je telesno ponašanje plesača/plesačice bilo simbol ili trag unutrašnjih stanja (kompozitora, koreografa, plesača/plesačice) – novi ili modernistički američki ples nastaje na traženju ne unutrašnjeg izvora, već bihevioralnih univerzalnih i nad-odnosno-trans kulturalnih modusa konstruisanja gesta, pokreta, izgleda i ponašanja tela koji ukazuju na tela u arhajskim ritualima i obredima. Kao što je Jackson Pollock iz evropskog ekspresionizma preuzeo zamisao izraza i zatim je rekonstruisao i resemantizovao od traga-kao-slike psihe na trag ponašanja koji je indeks psihe, tako su Martha Graham¹⁴, Doris Humphrey ili Erick Hawkins u američkom plesu odbacili univerzalni duh koji se izražava u/kroz telo iz evropskog ekspresionističkog plesa i ponudili specifično telo koje rekonstruiše i rekonstituiše univerzalne arhetipske gestove, pokrete i modele ponašanja kao simboličke tragove ljudske egzistencije. Na primer, Martha Graham svoju modernističku poziciju iskazuje sasvim eksplicitno sledećim stavom: “Ja sam plesačica. Moje iskustvo proizlazi iz plesa kao umjetnosti. Svaka umjetnost ima svoj instrument i sredstvo izražavanja. Instrument plesa je ljudsko tijelo: sredstvo je pokret”¹⁵. Ovim je postavljena osnova američkog modernog plesa koji karakterišu:

- mogućnost stvaranja američkog plesa u odnosu na evropski ples (da lokalna *američka tema* bude tema iskoraka ka univerzalnim zapadnim tematizacijama),
- mogućnost konstituisanja poetike i ideologije autonomnog plesnog stvaranja u odnosu na društvene funkcije; ovo je temeljna koncepcija plesa kao posebne sfere umetničkog stvaranja u

¹³ Helene Thomas, “Conceptual Americanism, modernism, and universalism in music and dance”, iz *Dance, Modernity and Culture – Explorations in the Sociology of Dance*, Routledge, London, 1995, str. 129-148.

¹⁴ *The Notebooks of Martha Graham*, Harcourt Brace Jovanovich, Inc., New York, 1973.

¹⁵ Martha Graham, “Početnica za plesača modernog plesa” (1941), iz Selma Jeanne Cohen (ed), *Ples kao kazališna umjetnost – Čitanka za povijest plesa od 1581 do danas*, str. 162.

- okviru kapitalističkog društva i posebno je karakteristična za hladnoratovsku politiku umetnosti bez funkcije u odnosu na istočnoevropsku komunističku umetnost sa funkcijom,
- visoka estetizacija i kôdifikacija individualnog plesnog izraza čime se “duboko” i “apsolutno” ljudskog postojanja utemeljuje kroz visoke elitne estetske vrednosti plesa naspram trivijalnosti popularnih plesova popularnih kultura,
 - visoka estetizacija plesa i razvijanje kôdifikovanih tehnika modernistički američki ples postavlja kao američki ekvivalent tradiciji evropskog baleta.

Zapravo, tehnika je u evropskom baletu bila centralni i temeljni aspekt plesачkog stvaranja i izražavanja kroz kôdifikovane retoričke sisteme. U evropskim avangardama (od Isadore Duncan do Mary Wigman, Oskara Schlemmera ili izvođača u pariskoj *Paradi i Relâcheu*) pojam baletske tehnike je destruisan ili dekonstruisan do “otvorene tehnike izvođenja” (tehnike koja uključuje moguće interpolacije svakodnevnih gestova ili gestova, figura, ponašanja drugih plesnih tradicija, popularnih plesova ili gimnastičkih vežbi) do anti-tehnike (emancipacija, relaksacija ili nekontrolisano ili parodijsko oslobađanje plesnog tela). Naprotiv, u američkom modernističkom plesu od 30ih ka ranim 60im godinama ples, koji započinje kao traganje za individualnim bihevioralnim izrazom kroz visoku estetizaciju, biva ponovo kôdifikovan do karakterističnih figura i sistema pomeranja/kretanja figura. Modernistički akademizam se u američkom plesu postavlja kao odnos više različitih škola koje ples, kao autonomnu umetnost telesnog bihevioralnog izraza, kanonizuju do izuzetnih majstorskih i stilskih karakterizacija.

Kritični visoki modernistički ples:

Samo telo kao medij istraživanja i logika plesne autorefleksije

Modernistički ples je disciplinarnu autonomiju i medijski esencijalizam koncipiranja i izvođenja plesa povezivao sa određujućim ljudskim dubokim iskustvom proživljavanja svakog pojedinačnog (fragmentarnog, izolovanog) gesta ili oblika ponašanja u odnosu na univerzalnu istinu i suštinu ljudskog, kosmičkog ili planetarnog postojanja. U okviru takvih zahteva sa plesnim povezivanjem pojedinačnog i opšteg (pojedinačnog u opštem i opšteg u pojedinačnom), tokom kasnih 40ih i 50ih godina, odigrao se radikalni rez koji su sproveli američki koreograf Merce Cunningham i kompozitor John Cage. U verovatnoj nameri da zaoštre modernističke odrednice objektivnosti samog plesa, plesa kao plesa i plesa radi plesa, oni su izveli prekid između modernističkog usmerenja na autonomiju tehnike plesa i indeksiranog metafizičkog izražavanja kojim ples zastupa pojedinačno u univerzalnom ili univerzalno u pojedinačnom. Zapravo, oni su prekinuli potrebu visokomodernističkih koreografa i igrača da verifikuju svoja formalno-estetska ili formalno-umetnička istraživanja metafizičkim (mitskim, simboličkim, arhetipskim) kriterijumima imenovanja. Idealima ljudske izuzetnosti i moći izražavanja koja se pokazuje kroz ples, oni su ponudili poetiku indiferentnosti što znači:

- prelazak sa intencionalnog (namere koreografa ili izvođača da se izraze kroz telesno kretanje) na koncept (planiranje i razvijanje plana lokalizovanog i formalno tehnički razrađenog pokreta; pri tome: “Hladna inteligencija je bila ideal”¹⁶),
- preobražaj telesnog izraza (sintetizujuće ekspresije) u telesnu radnju (analiziran čin, pokret, gest ili bihevioralnost),
- iskliznuće sa univerzalnog kao ciljnog na namernu usredsređenost na detalj ili lokalizovanu seriju detalja, odnosno, u konceptualnom smislu obrt se ogledao u okretu od plesa kao simboličke¹⁷ prakse (Martha Garham) na ples kao sintaktičku¹⁸ praksu (Merce Cunningham),
- iskazivanje rodnog (*gender*) tela kao posebnog i specifičnog rodnog identiteta individue, a ne kao moguće osnove (*Grund*) za izvođenje metafizičkog ili mitskog pola (pola svih polova, metapola, idealnog pola),
- destrukcija visokog elitističkog i metafizičkog estetizma *egzistencijalnog tela* na autorefleksivno,

¹⁶ Moira Roth, “The Aesthetic of Indifference”, iz *Difference/Indifference – Musings on Postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage*, G+B Arts International, Amsterdam, 1998, str. 39.

¹⁷ Ples kao praksa produkcije značenja.

¹⁸ Ples kao praksa produkcije formalnih odnosa.

autokritičko i estetski indiferentno¹⁹ *bihevioralno telo*.

Cunnigham je u svojim plesovima na paradoksalan način povezao zamisli *ready madea* (upotrebe vanumetničkog kao umetničkog) sa oslobađanjem plesne tehnike od metaforičnih obećanja. Kod njega tehnika (regulacija i deregulacija “intenziteta”) postaje sam problem plesa. Plesač pomoću tehnike ne stvara nešto drugo od tehnike (na primer: predstavu, priču, emociju, lepo, mitsko, seksualno), već tehniku pokazuje doslovno kao tehniku, kao onaj minimum racionalnog, ali i čulnog, na kome se ples ukazuje kao ples razlikujući se od svakodnevnog ponašanja, estetsko umetničkih produkcija ulepšanog sveta modernizma ili psihoterapijskog govora telom. Tehnika izvođenja pokreta ili ne-pokreta za Cunnighama je jedini objektivni aspekt plesa koji on odvaja od naslaga značenja izdvajajući ga ka bitno suštinsko svojstvo istraživanja. Na primer, on zapisuje: “Zanima me kakod formulišem pokret. Zanima me kako izgleda iz ovog ili onog ugla, u čemu je kinestetičan, kako ga izvesti i šta će mu dati kinestetički ili ritmički smisao. Interesuje me istraživanje nečega kao što je položaj ruke”²⁰. Time što ogoljenu i transparentnu tehniku postavlja kao istraživanje on pravi još jedan karakterističan lom za istoriju zapdnog baleta i plesa: on tehniku kao istraživanje suprotstavlja “tehnicu kao kanonu”. Cunnighamov ples je esencijalistički u odnosu na lociranje bitnog određujućeg svojstva plesa i zato je modernistički. Njegov ples je estetski indiferentan i konceptualno determinisan i zato kritičan i kritički u odnosu na visoki estetizam prethodne generacije modernista (na primer, Marthe Graham).

Minimalni ples

Minimalni ples (*minimal dance*) nastaje iz nekoliko različitih disciplinarnih eksperimenata u neoavangardama kasnih 50ih i ranih 60ih godina. Nastaje iz eksperimenta i radikalizovanja Cunninghamovih istraživanja “doslovne tehnike plesa” obrtom u *anti-tehniku* ili *anti-ples*: “NE spektaklu ne virtuoznosti ne transformacijama i magiji i stvaranju uverenja ne glamoru i transcendenciji predstava zvezda ne herojskom ne antiherojskom ne lošim slikama ne uključenosti performeru ili gledaoca ne stilu ne kempu ne zavodjenju gledaoca posredstvom moći izvođača ne ekscentričnosti ne kretanju/delovanju ili bivanju pokrenutim”²¹. Takođe, bitan je uticaj dišanovske tradicije u američkoj modernističkoj umetnosti Jaspersa Johnsa, Roberta Rauschenberga i Roberta Morrisa. Pri tome treba napomenuti da su Rauschenberg i Morris učestvovali kao izvođači u plesovima ili su koncipirali plesne događaje (*events*). Hepening (*happening*) je takođe imao izvesne uticaje na minimalni ples i to one koji su nastajali kroz povezivanje umetničkog eksperimenta i vanumetničkih, na primer, terapijskih vežbi – a za šta je karakterističan rad Ann Halprin.²² Svakako u epohi 60ih bitne su i društveno-kulturalne tendencije seksualne emancipacije i politizacije svakodnevice. Minimalni ples je nastao u trenutku kada je oformljena šira kritika modernizma u književnosti (bit poezija, objektivizam), skulpturi i slikarstvu (*minimal art*) i muzici (*minimal music*). Minimalnu umetnost, u najširem smislu, karakteriše paradoksalan odnos prema visokom estetskom modernizmu, a to je kritika modernizma (modernističkog esencijalizma, metafizike autonomije umetnosti) i prenaplašavanje modernističkih redukcionističkih postupaka obrtom iz redukcije koja vodi ka idealnom čulnom uzorku u redukciju koja vodi iza čulnog kao konceptualno, mentalno, cerebralno, intelegibilno, političko. Takođe minimalnu umetnost određuje zahtev da se dođe do doslovnog²³ nemetaforičkog i nesimboličkog u odnosu na telo i telesna iskustva umetnika i stvaraoca. Minimalni ples nastaje u odnosu na minimalnu postskulptorsku i postslikarsku praksu i u odnosu na minimalnu muziku. S druge strane, minimalni ples karakteriše odnos koreografske i plesačke (odnosno, koreografsko-plesačke kao izvođačke) konceptualizacije tela, kretanja tela, odnosa tela i objekata u realnom (nefikcionalnom) vremenu i u prostoru i sa prostorom. Minimalni ples oslobađa plesnu umetnost tehnike, izdvajajući i razrađujući telesne kretnje i modele tipičnog i netipičnog ponašanja u

¹⁹ Jonathan D. Katz, “Identification”, iz Moira Roth, *Difference/Indifference – Musings on Postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage*, str. 49-68.

²⁰ Navod reči Merca Cunnighama u Anna Kisselgoff, “Ples: trideset godina inovacija”, *Pregled* br. 222, Ambasada SAD, 1983, str. 47.

²¹ Vid. npr. Yvonne Rainer “NO Manifesto”, iz *Parts of Some Sextets*, u *Work 1961-1973*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, New York University Press, New York, 1974, str. 51.

²² Anna Halprin, “Initiations and Transformations”, *The Painted Bride Quarterly* vol. 2 no. 4, Philadelphia, 1975, str. 68-75.

²³ Vid. Michel Fried, “Art and Objecthood”, iz Gregory Battcock (ed), *Minimal Art*, E.P. Dutton & Co., INC, New York, 1968, str. 116-147.

odnosu na fenomen plesa, koncept plesa i tradiciju modernističkog plesa. U ples se uključuju kretnje i kretanja, odnosno, stanja i procesi tela koja nisu plesna, već pripadaju različitim oblicima ponašanja. Na taj način, umetnik u plesu više nije samo disciplinarno određeni plesač, već je reč o izvođaču (performeru) koji nužno ne mora poticati iz plesnog obrazovanja. U tom smislu, u minimalnom plesu dolazi do obrta od umetnosti plesa u umetničku praksu izvođenja konceptualizovanih telesnih stanja i procesa, a to znači u neku vrstu umetnosti performansa (*performance art*). U minimalnom plesu telo izvođača je podvrgnuto radu formalno-sintaktičke konceptualne analize, pri čemu zadobija različite statuse:

- status plesnog tela (telo koje pleše, telo u plesu, telo instrument plesa, telo kao otpor plesu),
- status performerskog tela (telo koje izvodi, čin izvođenja konstituiše značenja tela, a ne referencijalni odnos između plesne figure i stvarnog ili fikcionalnog tela na koju ono referira),
- status tela u procesu (telo je konkretno diferencirano telo koje izvodi proces i kroz autorefleksiju²⁴ unutar procesa samo sebe određuje, identifikuje),
- status tela kao mesta procesa (telo jeste mesto na kome izvođač/izvođačica interveniše),
- status tela objekta (telo je objekt među objektima),
- status tela znaka (indeksa) za proces ili stanje (telom se ukazuje na proces ili stanje, telo je sredstvo indeksacije procesa ili stanja),
- status podupirača (telo podupire objekte i druga tela),
- status nosioca (telo nosi, telo je nošeno),
- status primaoca (telo prima i telo se odaziva na ponudu), itd...

U takvoj situaciji scena na kojoj se izvodio bihevioralni događaj (teatarska scena, galerijski prostor, njujorški tip stana kao *lofta*, sportska dvorana, garaža ili ulica) nije komponovana telesnim kretanjima već je "arhitektonski" i "skulptorski" konstruisana kao konfiguracija odnosa stanja i događaja. Minimalni ples nastaje u kontekstu eksperimentalnog njujorškog prostora *Judson Dance Theater*²⁵ i ubrzo postaje šira pojava eksperimentalnog ili konceptualnog plesa. U onom istorijskom okviru koji se identifikuje kao minimalni ples delovali/e su, u različitim periodima, koreografi/koreografkinje i plesači/plesačice: Yvonne Rainer²⁶, Robert Morris, Simone Forti, Trisha Brown, Steve Paxton, Alex Hay, Deborah Hay, Judith Dunn, Laura Dean, Joan Jonas, Lucinda Childs i Meredith Monk.

Od post-modernog plesa do postmodernizma u plesu

Termin "post-moderni ples", po Michaelu Kirbyu, oznaka je za kritički razvoj i transformacije novog plesa u periodu od 1962. do 1975. godine. Termin "post-moderni ples" ukazuje na kritičku i kritičnu distancu američkog plesa iz 60ih i ranih 70ih godina u odnosu na tradiciju modernog plesa pre Cunninghama. Po Kirbyu: "Novi ples (*The New Dance*) je bio jedan od najradikalnijih inovacija u izvođačkim umetnostima našeg vremena. Ono što smo nazivali 'Novi ples' više nije novo. To je započelo oko 1962. godine, i u časopisu TDR (T30) o tome je objavljen materijal pre deset godina, 1965. Zato bi bilo bolje koristiti termin koji se pojavljuje i koji referira na skorašnje radove kao 'post-moderni ples'. Ovo stvara utisak isticanja istorijske tačke gledanja: 'post-moderni ples' je ono što sledi nakon modernog plesa"²⁷.. Koncept post-modernog plesa nije konzistentan i, u načelu, ukazuje na nekoliko tendencija američkog plesa 60ih i 70ih godina:

- na evolucije minimalnog plesa (Forti, Paxton, Dean),
- na eksperimentalni ples (pozni Cunningham i njegovi učenici),
- na iskorake iz plesa u *performance art* (Joan Jonas, Trisha Brown), i
- na evolucije odnosa teatarskog i plesnog kroz performersko (Lucinda Childs, Meredith Monk).

Termin "postmodernizam" (postmodernizam u plesu, postmodernistički ples, ples postmoderne, ples u

²⁴ Yvonne Rainer, "A Quasi Survey of Some 'Minimalist' Tendencies in The Quantitatively Minimal Dance Activity Midst The Plethora, OR An Analysis of Trio A", iz Gregory Battcock (ed), *Minimal Art*, str. 263-273.

²⁵ Sally Banes, *Democracy's Body – Judson Dance Theater, 1962-1964*, Duke University Press, Durham, 1993.

²⁶ Annette Michelson, "Yvonne Rainer, Part One: The Dancer and The Dance", *Artforum*, New York, January 1974, str. 57-63; i Annette Michelson, "Yvonne Rainer, Part Two: 'Lives of Performers'", *Artforum*, New York, February 1974, str. 30-35.

²⁷ Michael Kirby, "Post-Modern Dance Issue", iz "Post-Modern Dance Issue" (temat), *TDR* 19/1, New York, 1975, str. 3.

doba postmoderne) označava u američkom kontekstu “postminimalni ples”²⁸, a to se odnosi na plesne evolucije nakon postignuća ‘nulte tačke’ kao ispražnjenosti tautologije (pokret = pokret) u minimalnom plesu. U minimalnom plesu su se konstruisale koncepcije i efekti doslovnih telesnih pokreta/kretnji u doslovnom ne-prikazivačkom prostoru i vremenu; drugim rečima, osporavana je zamisao plesa kao produkcije fikcije. Postmodernistički ples započinje specifičnom obnovom plesne fikcije. Roger Copeland²⁹, u razlikovanju faza minimalnog plesa, ukazuje da za Yvonne Rainer ponavljanje (repeticija) služi da se pojača apstraktnost i artificijelnost pokreta, da se pokret objektivizira i konkretizuje, a to znači da se učini očiglednijom recepcija plesnog materijala. Ali, za Lauru Dean, uporno ponavljanje pokreta ili serije pokreta ne služi perceptivnom i konceptualnom razjašnjavanju plesa ili lociranog telesnog kretanja, već opčinjavanju pokretom, izazivanju transa ili stanja sličnih transu sa mogućim referencijama ka mističkim transovima zapadnih i istočnih kultura. Takođe, *nulta tačka* minimalnog plesa postaje osnova za izvođenje složene plesne prakse čiji je cilj stvaranje fikcionalnih (višeznačnih, više-imaginarnih) događaja. U tom smislu, Trisha Brown³⁰ ili Lucinda Childs³¹ govore o otklonu od plesa kao ideje (koncepta) ka samom plesu kao umetnosti. Brownova eksplicitno kaže: “Počela sam sa običnim kretanjem koje sam organizovala kao igru ili zadatak i onda se vraćala u svet dekorativnih pokreta”³². Postmodernistički ples znači okret od ‘očigledne sintakse plesa’ u konstruisanje fikcionalnog plesa, pri čemu fikcionalno za ples znači nekoliko sasvim različitih mogućnosti:

- obnovu ili rekonstrukciju dekorativnih pokreta iz tautoloških pokreta (Brown, Childs),
- obećanje mističkog, seksualnog ili političkog značenja i time uspostavljanje plesnih simbola ili plesnih naracija kao alegorijskih šifri (Dean),
- uspostavljanje plesnog spektakla kao samostalnog dela ili integrisanog u operu, teatarski događaj ili multimedijalni događaj (Childs, na primer, Wilsonov *Ajnštajn na plaži*).

U američkom postmodernističkom plesu su delovali, pored aktera minimalnog plesa, i Twyla Tharp, Molissa Fenley i drugi.

Evropski postmodernistički ples³³ je nastajao u nekoliko smerova, mada su svi pristupi bili povezani sa idejama obnove, rekonstruisanja ili simuliranja fikcije u odnosu na avangardni, novi ili eksperimentalni ples. U Nemačkoj je, svakako, bila dominantna praksa Tanz Teatra Pina Bausch³⁴ u kojoj je došlo do postanalitičke sinteze narativnog (para- i/ili fragmentarno-narativnog) teatra i plesnog postekspresionizma (konstruisane ili simulirane ekspresije). U popularnijoj neeksperimentalnoj angloameričkoj tradiciji, ples je zadobijao izvesne mikro- i makro- političke karakterizacije kroz ironijsko i parodijsko provociranje rodnih identiteta (Michael Clark) ili društvenih normi i modusa javne institucionalne bihevioralnosti teatra i kulture (William Forsythe). U Belgiji, Jan Fabre započinje produkcije transavangardnog – analogno transavangardi u italijanskom slikarstvu 80ih godina – teatra u kome se na eklektičan način povezuju brisani tragovi iz istorije teatra, plesa, opere, slikarstva. Njegov rad je najprepoznatljiviji primer plesno-teatarskog rada u domenu eklektične postistorijske i citatno-kolažno-montažne postmoderne. Anne Teresa De Keersmaeker sa grupom *Rosas* uspostavlja “hladni” postmoderni ples tokom 80ih i 90ih godina radeći na interplesnim odnosima evropskog Tanz teatra i američkog minimalizma i postminimalizma. U tim okvirima deluju i drugi autori belgijskog novog plesa.

²⁸ Poređenje postminimalizma u američkom i evropskom plesu daje Laurence Louppe “Minimalism and Dance”, *Art Press* no. 185, Paris, 1993, str. E23-E26.

²⁹ Roger Copeland, “Postmoderni ples”, iz Selma Jeanne Cohen, *Ples kao kazališna umjetnost – čitanka za povijest plesa od 1581. do danas*, str. 307.

³⁰ Thomas McEvilley, “Freeing Dance From the Web”, *Artforum*, New York, Jan 1984, str. 54-57; Laurence Louppe, “Towards Unknown Scores”, *Art Press* no. 196, Paris, 1994, str. 58-60; Laurence Louppe, “Hybrid Bodies”, *Art Press* no. 209, 1996, str. 54-59; i Laurence Louppe, “Trisha Brown - Long Journey into Music”, *Art Press* no. 217, 1996, str. 55-58.

³¹ Julie Lazar (ed), *Available Light*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1983.

³² Navedeno u Debra Cash, “Čist pokret”, *Pregled* br. 222, Ambasada SAD, 1983, str. 52.

³³ Poređenje evolucija američkog i evropskog postmodernog plesa se može naći u RoseLee Goldberg, “Dance”, iz *Performance. Live Art Since the 60s*, Thames and Hudson, London, 1998, str. 147-177.

³⁴ Franco Quadri, “The Auto-Representation of Pina Bausch”, *Artforum*, New York, February 1984, str. 66-69.

Ples u operi: logika spektakla

Opera³⁵ i balet³⁶ dele istoriju homolognih žanrovskih i formalno-tehničkih problema, koji u polju društvenosti zapadnoevropske kulture osiguravaju paralelne procese: transformacije visokog – od dvorskog, ceremonijalnog (*ballet de cour*, dvorska opera u XVII veku) ka građanskom (od *ballet d'action* XVIII veka ka klasičnom belom baletu XIX veka, kao muzička drama i opera u XIX veku) statusu. Balet, koji je u XIX veku pokušavao da ostvari žanrovsku i formalnu autonomiju po operskom uzoru (muzičko-dramska forma baleta sa strukturom numera, homolognom koreografskoj strukturi), oduvek je, ipak, nalazio funkciju podređivanja većoj težnji totalizacije glasa, reči, scene, pokreta u jedinstvu spektakla opere. Baletske numere (divertismani) u operi su pružile višak estetizacije u planu virtuoziteta plesnog pokreta, uporedo sa “atletikom glasa”. Ta istorijska veza i posebno, ali potvrđeno mesto baleta na operskoj sceni, pružale su mogućnosti da se opera u XX veku konceptualno reformiše, kao i da otvori novi domen režijske kao koreografske interpretacije operskih klasika. Upravo su početkom XX veka, u paradigmatiskim slučajevima “Priče o vojniku” Igora Stravinskog (*L’histoire du soldat*) i “Pierrot lunaire” Arnolda Schoenberga, ples i pantomima poslužili kao sredstva kojima će se oduzeti prevlast glasa kao ‘nosača’ idealnog jedinstva opere. Tačka radvajanja i autonomizacije tekstova muzike, literarnog predloška, scene i plesa u operi bilo je modernističko polazište opere u XX veku, čiji pozni vrhunac predstavlja opera “Ajnštajn na plaži”³⁷ (*Einstein on the Beach*) Roberta Wilsona i Philipa Glassa. U njoj se ples (koreografija i izvođenje Lucinde Childs) manifestno postavlja kao jedan od nezavisnih i proizvoljno konstruisanih tekstova opere, pored njene muzike, vizuelnosti, govora. Na drugom kraju XX veka, opera i ples se susreću pri obnavljanju interesa za interpretaciju operskih dela klasičnog nasleđa. U tome koreografu, kao što su Pina Bausch, Trisha Brown, Anne Teresa De Keersmaeker, ne revizioniziraju mitsku auru opere kao poslednjeg utočišta visoke građanske umetnosti. Iz bogatog, ali zatvorenog korpusa operskog nasleđa, oni crpe raznorodne *figure* operske retorike, a prema vlastitom poetičkom zanimanju. Tako se u operskim spektaklima Pine Bausch (*Er nimmt sie an der Hand und fuert sie in das Schloss*, po “Zamku modrobradog” Bele Bartoka, zatim mnogobrojne inscenacije Gluckovih opera) dovršava nemačka idealistička težnja ka *Gesamtkunstwerk*-u, ovde posebno kao dramskom jedinstvu opere. U operskim koreografijama i režijama Trishe Brown očituje se premeštanje specifično strukturalističkih interesa minimalnog plesa 60ih i 70ih godina u funkciju tumačenja kao koreografisanja muzičkih i scenskih struktura opere. Najviše od objekta, muzičkog, literarnog ili scenskog, opere, udaljila se Anne Teresa De Keersmaeker u svojim plesnim predstavama rađenim po uzoru na opere (*Ottone Ottone*³⁸, po “Krunisanju Popeje” Claudija Monteverdija), ali i muzička dela sa pseudodramskom strukturom (*Verklaerte Nacht*³⁹). Njen postupak se sastoji u tome da preuzme oslabljeno ‘znanje’ o ovim klasicima, kao što su se na poznavanje mitskih i legendarnih priča nekada oslanjali libretisti u svojim operskim alegorijama, da bi iz operskih dela izdvojila stil i manir ponašanja kao motiv za stilizaciju, inače, sintaktički ustrojenog pokreta. Tako se iz praznih figura minimalnog plesa obećavaju druge, operske retoričke figure, afektivnosti, improvizacione spontanosti, poigravanja i prekinute, fragmentarne naracije.

Plesni teatar i taktike naracije

U radu nemačke koreografkinje Pine Bausch i njenog Vupertalskog Tancteatra (*Wuppertaler Tanztheater*) do izražaja dolazi inovativna interakcija plesa i dramskog pozorišta kojom se, nakon američke formalističke estetike “čistog plesa”, plesu vraća izražajnost, osećanje, teskoba i društvena kritika, i to pre svega tako što se gledalac neprestano suočava sa gestom društvenih konvencija i pounutrenih normi. Uporno ispitujući same uslove društvenih izvođenja, Bauscheva otkriva kako se pojedinci osećaju fizički prisiljeni da učestvuju u društvenim igrama (naročito da se priklanjaju pripisanim rodnim identitetima i ponašanjima), ali i kako im to često ne polazi za rukom. Sukob koji iz

³⁵ Leslie Orrey, *Opera – A Concise History*, Thames and Hudson, London, 1987.

³⁶ Herbert Lindenberger, “Opera Among the Arts 7 Opera Among Institutions”, iz *Opera in History – from Monteverdi to Cage*, Stanford University Press, Stanford, 1998, str. 107-133.

³⁷ Philip Glass, Robert T. Jones (ed), *Music by Philip Glass*, Da Capo Press, New York, 1995, str. 27-84.

³⁸ Marianne Van Kerkhoven, Rudi Laermans, “Ottone, Ottone”, iz *Anne Teresa De Keersmaeker*, Kritisch Theater Lexicon, Vlaams Theater Instituut, Brussels, 1998, 19-20.

³⁹ Marianne Van Kerkhoven, Rudi Laermans, “Erwartung/Verklärte Nacht/Begleitmusik zu einer Lichtspielszene”, str. 38-39.

ovoga proizilazi između subjekta i uloge svedoči gledaocu o tome da posmatra teatralno u svakodnevnom životu: postmoderne plesne predstave istražuju svet kao teatralno konstruisan a ne pozorište kao ogledalo sveta. Ograničen opseg “pokretâ” u *Tanzteatru* Pina Bausch, koji je, ako je verovati zakulisnim pričama, dovodio i do svojevremenih protesta u ansamblu, ne čudi ako se na umu ima najpoznatija izjava koreografinje po kojoj je “ne zanima toliko kako se ljudi kreću koliko ono šta ih pokreće”. Samonametnuto ukidanje raznovrsnosti pokretâ automatski je dovelo do repeticije kao plesnog prosedea, ali opet kao repeticije podružtvljenog tela, kao znaka dobro uvežbanog bontona, dakle, isključivo u funkciji eksponiranja mreže internalizovanih društvenih konvencija. Plesači/ce iz *Wuppertalera* pokazuju šta znači ispitivati pokret dalje od tačke u kojoj njegovo ponavljanje prestaje da bude samo iznurujuće i smrtonosno, ili pak tek tako normalno. Osim toga, u opetujućim mazohističkim ritualima i borbama za ljubav i društvenu prihvaćenost nastaje zaprepašujuća ironija, ponekad i komika, koja otkriva implicitnu alternativu radikalnom istorijskom pesimizmu i naročito nemačkoj senzitivnosti prema istorijskom determinizmu⁴⁰. U pogledu naracije, među glavnim obeležjima zrelog stila Bauscheve nalaze se odsustvo do kraja održivog zapleta, odsustvo dramskog razvoja, odnosno, progresije u konvencionalnom smislu, kao i odsustvo jasnog razotkrivanja identiteta likova. Nevidljiva granica između realne osobe plesača i scenskog karaktera kao da biva razrušena, tako da gledalac ima utisak da posmatra minimalno posredovane događaje iz stvarnog života. Predstave su izgrađene na kratkim epizodama dijaloga i postupaka, koji su često usredsređeni oko neke nadrealne situacije, nekog rekvizita ili kostima. U oči upada hotimična inkongruencija dekora, snimljene muzike, govora i jezika tela. Materijali čiji zvuk i miris sa scene mogu da se percipiraju – lišće, cveće, blato, trava, voda – ali i žive životinje što bespomoćno tumaraju pozornicom, kao još jedan upad stvarnosti, predstavljaju prepreke za plesače. Plesači pritom ne samo da obznanjuju prisustvo publike već ga i istražuju, pa gledaoci postaju svesni i konvencija samog gledanja. Bauscheva se, pored toga, služi principom montaže raznorodnih fragmenata koji ukidaju granice između ljubavne pesme, filma, baleta, revije, cirkusa i društvenog plesa. Po tome, kao i uopšte po društveno-političkim implikacijama svojih radova, nemačke koreografinje čije stvaralaštvo doživljava svoj kreativni napon 70tih i 80tih godina – a pored Bauscheve, tu su i Reinhild Hoffmann i Susanne Linke – mogu se smatrati i baštinicama Brechtovog epsko-dijalektičkog teatra. Tamo gde je Brecht analizirao velike istorijske procese, Pina Bausch pokazuje kako uticaji ovih procesa zadiru u okrilje konkretnog pojedinca obelodanjujući telesne konvencije pounutrene kroz teskobna stanja. Ali ono što njen rad čini tako upečatljivim jeste to što njeni plesači demonstriraju, u okviru nečega što bi se sada već moglo nazvati postbrehtovskim manirom, kako se nesvesno pokazuje na nesvestan način. Somnambulistička ponašanja figura otkrivaju neosveščena dejstva zakona i jezika na ljudsko telo.⁴¹

Mediji i tehnologija i ples

Istorija odnosa plesa i medija je duga i složena. Deo fantazama o plesnom telu od ritualnih vremena je bila zamisao drugog kao nad- ljudskog ili pred- ljudskog tela, odnosno, dvo- polnog ili više- polnog ili bez- polnog tela, odnosno, veštačkog tela i božanskog tela. U modernim vremenima eksperimenti sa ‘drugim telom’, pre svega veštačkim telom, se vezuju za futurističke⁴² projekte mehaničkog teatra, plesa i muzike. Na primer, Fortunato Depero je projektovao plastičke kostime oko 1916-17, a kostime nalik mašinskim telima za mehanički balet *Macchina del 3000* po muzici Casavole oko 1924. U futurizmu je povezana utopijska ideja konstruisanog mašinskog tela sa scenskim-zabavljačkim telom kabarea. U kubizmu i dadaizmu dolazi do traganja za objektom kao središtem scenskog događaja. Niz predstava između teatra, plesa, parodijskog mjuzikla i performans umetnosti se ostvaruje kroz dela Raymonda Rousselle “Impresije iz Afrike” (1911), zatim delo Erika Satiea, Pabla Picassa, Jeana Cocteaua i Léonidea Massinea, “Parada” (1917) i dela Satiea i Francisa Picabie *Relâche* (1924)⁴³. Film

⁴⁰ Johannes Birringer, *Theatre, Theory, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1993, str. 132-145.

⁴¹ Elizabeth Wright, “Psychoanalysis and the theatrical: analysing performance“, iz Patrick Campbell (ed), *Analysing performance – A critical reader*, Manchester University Press, Manchester, 1996, str. 180-183.

⁴² Giovanni Lista, *Théâtre Futuriste Italiene I-II*, La Cité – L’Age d’Homme, Lausanne, 1976.

⁴³ RoseLee Goldberg, “Surrealist Performance: The Construction of Ruins“, iz *Performance – Live Art 1909 to the Present*, Thames and Hudson, London, 1979, str. 49-62.

Fernanda Légera "Mehanički balet" (*Ballet mécanique*)⁴⁴ (1924) ukazuje na mogućnost izvođenja koncepta baleta/plesa i realizaciju tog koncepta drugim (filmskim) medijem. U ruskoj i, kasnije, sovjetskoj konstruktivističkoj avangardi⁴⁵ dolazi do interesovanja za sprovođenje konstruktivističkih principa u građenju scene, modelovanju scenske figure i izvođenju scenskog događaja. Utopijska zamisao konstruisanog sveta se pojavljuje u operi Mihaila Matjušina, Alekseja Kručoniha i Kazimira Maljeviča "Pobeda nad suncem" (1913). Na primer, Nikolai Forreger postavlja "Mehanički ples" (1923) u kome je jedan od plesova zasnovan na imitaciji "mašinskog prenosa". Sistem Mejerholdovih vežbi nazvan "bio-mehaničke vežbe" takođe je projektovao koncept veštačkog, artificijelnog i regulisanog scenskog tela. U Nemačkoj je novi konstruktivistički balet razvijan u Bauhausu⁴⁶ pod koreografskim, scenografskim i plesničkim programom Oskara Schlemmera i njegovih ideja o sintezi plesa, arhitekture i mašine kroz matematičko projektovanje i revitalizaciju pučkih plesnih zabava.

Danas se koncept odnosa plesa i tehnologije razvija u postindustrijskom društvu masovne proizvodnje i komunikacije (razmene/potrošnje) umetnosti. Ples se u odnosu na tehnologiju⁴⁷ vidi u trostrukom odnosu:

- (i) tehnologija (kompjuterska, kibernetika) se primenjuje kao pomoćni instrumentarij u realizaciji konkretnog scenskog plesnog dela u dijapazonu od realizacije scene (scenografija) preko artikulacije izvođenja izvođača (ples) do tematizacije (sadržaja, radnje plesa),
- (ii) ples se koncipira i režira odnosno programira za medijsku realizaciju, a to znači "originalno" izvođenje plesa nije na sceni, već je snimljen (filmski, video) ili simuliran (kompjuterski) materijal koji se primarno emituje kao filmsko, video ili kompjutersko (cd, mreža) delo, i
- (iii) ples se realizuje u interaktivnom odnosu izvođača i publike posredstvom tehnologije kompjuterske multimedije i VR-a (virtuelne realnosti).

U prvom odnosu, plesno delo sa novom tehnologijom i plesno delo bez tehnologije se gotovo ne razlikuju. Radi se samo o složenosti ili jednostavnosti konstruisanja scenskog fenomena, sve ostalo je gotovo kao u belom baletu, modernom ili postmodernističkom plesu. U slučaju snimanja i simulacije, ples se iz disciplinarnog okvira scenske-izvođačke umetnosti redefiniše u ekransku umetnost, a može se govoriti o filmskoj, televizijskoj ili kompjuterskoj prezentaciji. Tu je bitan nov odnos koreografa i reditelja, odnosno, koreografa i programera. U trećem slučaju dolazi do stvaranja "cyber situacija/događaja" u kojima se organski sistem (plesać, gledalac/slušalac) povezuje sa mašinskim sistemom (kompjuter sa različitim periferijama) u postignuću simulacijskih iskustvenih situacija/događaja. Na dramatičan način nastaje *promiskuitetna* veza između različitih tela elektronskim protezama koje u plesu dozvoljavaju, osim vizuelnih i akustičkih iskustava, i druge čulne doživljaje: taktilni, aromatski. U ovakvim delima se briše granica između plesa kao teatarsko/muzičke umetnosti i performance umetnosti.⁴⁸ Tako se pojam plesa određuje kao neodređena i otvorena, regulativna i deregulativna, naznaka identifikacije biotehnoškog događaja. U tom smislu u koncepte techno-plesa se mogu uvesti i režije retroavangardnih događaja Dragana Živadinova, izvođenja kibernetičkih događaja Stelarca, složene video instalacije Billa Viole, arhitekturne režije Roberta Wilsona, kibernetizovani sistemi povratnih sprega Marka Košnika, biohemijski procesi i njihove ritualizacije u ponašanju umetnika kod Ron Atheya, net-realizacije plesa Igora Štromajera, itd...

Konceptualni ples na kraju XX i početkom XXI veka

"Konceptualni ples" je naziv za kritička istraživanja, dekonstrukcije i simulacije institucije plesa/baleta u Zapadnoj umetnosti na kraju XX veka. Zamisao konceptualnog plesa (tzv. *think-dance*) se odnosi na rad evropskih koreografa, plesaća i performerica Jérômea Bela, Borisa Charmatza, Xaviera Le Roya,

⁴⁴ Malcolm Turvey, "The Avant-Garde and the 'New Spirit': The Case of *Ballet mécanique*", *October* no. 102, New York, 2002, str. 35-86.

⁴⁵ Béatrice Picon-Vallin, *Théâtre juif soviétique*, La Cité – L'Age d'Homme, Lausanne, 1973.

⁴⁶ RoseLee Goldberg, "Bauhaus Performance: Art and technology: a New Unity", iz *Performance – Live Art 1909 to the Present*, str. 63-78.

⁴⁷ Johannes Birringer, "Dancing with Technologies", iz *Media & Performance – Along the Border*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1998, str 25-101

⁴⁸ Boris Pintar, Jana Pavlič, *Kastracijski stroji – gledališče in umetnost v devdesetih*, Maska, Ljubljana, 2001.

Thomasa Lehmena, Toma Plischkea, Tina Sehgal. O konceptualnom plesu je moguće govoriti i u odnosu na američki minimalni ples 60ih i ranih 70ih godina, pre svega u odnosu na koreografska i izvođačka plesna istraživanja Yvonne Rainer, Trishe Brown i Lucinde Childs. Međutim njihov konceptualizam je bio formalnog karaktera, a to znači da su se one bavile strukturalnim ili poststrukturalnim modelima i efektima doslovnog i kritičnog izvođenja unutar plesa kao umetnosti. Jérôme Bel, Boris Charmatz ili Le Roy pripadaju drugoj epohi, epohi nakon poststrukturalizma i studija kulture, a to znači da su pažnju odlučno pomerili od interesa za imanentna pitanja plesa na 'spoljašnja' ili 'politička' pitanja o plesu kao umetničkoj instituciji. Time je, zapravo, analitički, simulacijski i dekonstruktivni interes pomeren sa promene "plesnog fenomena" u "plesni strukturalni (sintaktički) model" (kao kod Yvonne Rainer) na problematizacije (decentriranja, relativizovanja, trivijalizovanja, zamenjivanja ili naslojavanja) plesa kao institucije i plesnih tehnika kao modusa instrumentalizacije moći i identiteta plesne institucije. Na primer, najodlučniji *napad* na instituciju plesa je u izvođenjima Jérômea Bela izveden upravo promenom statusa plesne tehnike koja se *izvlači* iz binarne suprotstavljajuće opozicije: "tehnika" (modernizam) i "antitehnika" (avangarda, neoavangarda). Interesi u Belovim radovima (*Nom donné par l'auteur, Jérôme Bel, Le dernier spectacle, Shirtology, The Show Must Go On*) jesu primarno diskurzivni, jer materijalni događaj plesa izvode iz pokazivanja rasprave koncepta autora, objekta plesnog kao umetničkog dela, znakovnosti, popularne kulture i "dramaturgije" potrošnje scenskog spektakla. Le Royove preokupacije su istraživačke i analitičke, one se razlikuju od teoretične dovršenosti Belovih 'spektakala' u tome što ne podržavaju ciničnu autoreferencijalnost svakog gesta koji se u institucionalnim okvirima svoje reprezentacije deklarise kao ples, već nude otvoreno polje prikazivanja tela, tela koje nastoji da za *pogled* publike izmakne racionalnoj logocentričnoj i holističkoj konstrukciji tela kao organizma u kartezijskoj dihotomiji um-telo, da se ponudi i kao objekt i kao mašina i kao telo bez organa (Deleuze&Guattari) i kao subjekt koji se samokonceptualizuje i odlaže produkt u procesu izvođenja.

II

ISTORIZACIJA PLESA SA ASPEKTA STUDIJA KULTURE

Ples u doba kulture

U dosadašnjem raspravljanju istorijskih formacija plesa u XX veku, pažnju smo posvetili pristupu koji je istorijsko-umetnički, a to znači da se kroz istoriju posmatraju, opisuju i interpretiraju istorijske pozicije umetničkih (plesnih), praktičnih i teorijskih formacija. Uspostavljanjem studija kulture, kao najrasprostranjenijeg vida savremenih materijalističkih pristupa umetnosti (pristup umetnosti iz pozicije društveno-istorijski-političko-kulturnog konteksta), način interpretacije se menja. To znači da se više ne posmatra istorija umetničkih ili plesnih problema, već načini prikazivanja i zastupanja simptoma kultura u sinhronijskom (geografskom) i dijahronijskom (istorijskom) smislu. Tako da se danas govori o istoriji prikazivanja tela, prostora i vremena, odnosno, roda, rase, etniciteta, životnog doba, klasne pozicije, itd. kroz ples. Zadržaćemo se na jednoj vrsti primera: problemu prikazivanja/izvođenja roda u baletu i plesu. Problem izvođenja roda u baletu i plesu je povezan sa preobražajem umetnosti i teorije umetnosti u teoriju i praksu rada na kulturi.

Obrtom od estetike, poetike i teorije umetnosti (plesu kao umetnosti) u teoriju kulture (odnosno, plesa kao simptoma kulture), došlo je do dvostrukog obrta:

- do tumačenja različitih kulturnih identiteta posredstvom istorijskih i aktuelnih primera plesa, i
- do razvijanja praksi plesa kao simptoma identiteta u kulturi.

Time se govor o plesu preobražava od istorijskog, estetskog ili stilskog identifikovanja problema plesa u identifikovanje problema kulture (roda, rase, klase, etniciteta, generacije). Na ovom mestu ćemo, kroz dva opsežna primera, demonstrirati obrt od pozitivističkog govora o istoriji plesa u problemski govor o načinima prikazivanja rodničkih identiteta u plesu kroz istorijske kontekste.

PRIMERI ISTORIZACIJE PLESA SA ASPEKTA STUDIJA KULTURE

Primer 1: Muško baletsko/plesno telo kroz istoriju plesa⁴⁹

Pojam “muškarac” može se smatrati ideološki motivisanom konstrukcijom čiji je efekat stvaranje nadkonfliktnog, pa ipak, kontradiktornog jedinstva i moći u zapadnom građanskom patrijarhalnom društvu.

Društveni sistem regulacije ponašanja muškaraca u buržoaskom društvu je javan i proizvođen, čime se podređuje konceptu zajedničkog interesa (zajedničkog društvenog interesa). Pri tome, individualni, lični, emotivni kontakt između muškaraca ostaje skriven, cenzurisan ili potisnut. Zato se u umetnostima vrše restrikcije načina i mogućnosti prikazivanja muškog tela. Muško telo se konstruiše kao nad-seksualni idealitet, apstraktna realnost koja univerzalizuje pojedinačnosti i skriva netipičnosti. Odnosno, muški rodni identitet se u buržoaskom društvu prikazuje samo u odnosu na suprotni ženski rodni identitet, kroz poništavanje drugih relacija (muško-muško, muško-žensko-muško, žensko-muško-žensko itd). Zato, teorijski problem rodnog identiteta muškog baletskog igrača jeste politički u mikro- i makro-smislu i, zato, započinje pitanjima: da li baletom/plesom muškarac dokazuje *macho* identitet i da li muški plesač izgleda dovoljno *macho* na sceni?

Predrasude XIX veka o feminiziranosti baleta i njegovo dovođenje u vezu sa homoseksualnošću, dovele su do napuštanja baleta od strane muških plesača, odnosno, do specifičnog kôdiranja muškog izgleda i ponašanja na sceni, i, zatim, pojave travestije na sceni. Razvoj modernih identiteta srednje građanske klase je zahtevalo nestajanje muških haljina, javnog izražavanja nežnosti i ukrašavanja muškog tela, što je vodilo usvajanju crnog, neutralnog buržoaskog odela (nepovoljno=neprirodno je sve što skreće pažnju na gledanje tela, na privlačnost ili erotizam muškog tela), a u baletu je baletskom igraču nametnuta nevidljiva uloga neophodne galantne podrške (estetizovanog sekundarnog falusnog podupirača) balerini. Njegova je uloga da pogled posmatrača, samim svojim pogledom, skreće na ženu, na balerinu. Taj pogled u baletu je suštinski za označavanje plesačeve muškosti jer izbegava pogled drugog muškarca, poistovećujući se sa muškarcima u publici koji gleda objekt muškarčeve želje (tj. telo balerine). Bergerova tvrdnja da muškarac čini (gleda ženu), a žena se pojavljuje (gleda sebe gledanu, ponudenu ponudu drugog), ukazuje da je idealni posmatrač – muškarac i da su u Zapadnom društvu onaj koji gleda i onaj koji je gledan određene čvrste rodne pozicije. Ovaj rodni pogled pokazuje i hijerarhiju i konvenciju načina na koji su muškarac i žena smešteni u tradiciji evropskog slikarstva, teatra, opere i baleta.

Logocentrizam Zapadnog društva neverbalno (žensko, preverbalno, prelingvističko, telesno iskustvo – po Freudu i Lacanu) smatra manjkom, te se teoretičari veoma malo bave plesom, što dovodi do marginalizacije tela u odnosu na privilegovani način jezičke komunikacije, proglašene muškom. Umesto o telu, govori se i piše se o figuri u bezinteresnosti estetskog uživanja. Koncept i figurativni efekti muškog plesača proizvedeni su društvenim strukturama koje uspostavljaju i čuvaju dominantne muške norme, te se u XIX veku teoretičari baleta ne bavi fenomenom muškog tela, već pitanjem buržoaskog identiteta koji je globalni okvir za apstraktno muško telo (idealizovani ali neimenovani falus) u belom baletu. U tom kontekstu, problem muškog plesača leži u nemogućnosti da reprezentuje aktuelne vrednosti srednje klase, već zastupa njene vanvremene i vanprostorne idealitete. On je gotovo nepoželjan jer njegova uloga nema veze sa realnim (odnosno, željenim realnim) srednje klase koja se učvršćuje na vlasti. Istisnuto iz kulture buržoaskom racijom, muško baletsko telo postaje anksiozno i menja izgled, ponašanje, izraz. Muški plesač u XIX veku cenjen je isključivo zbog virtuozne tehnike, jer on jeste plesno pomagalo beloj/crnoj balerini koja je pravi objekt uživanja (pogleda muškog gledaoca vlasnika kapitala). Izuzetak od pravila neemocionalnog i neekspresivnog muškarca je umetnik-romantičar, inspirisani genije, introspektivan u svojoj senzitivnosti.

Međutim, sve do Njižinskog i, nešto kasnije, Teda Shawna, balet nije posebno razvio načine umetničke muške ekspresije. Njižinski opravdava i potvrđuje status genija ekscentrika; osvaja publiku i uverava da ženska tačka, ponovo, bolje izgleda uz mušku podršku i nudi, uz Fokinovu pomoć, senzualno erotizovani muški izgled. Kao da muško telo ponovo pronalazi svoj seksualni i erotski plesni identitet, rekonstruišući muški rod izvođača.

⁴⁹ Ovaj odeljak uglavnom nastaje kao pregled i sažetak knjige: Ramsay Burt, *The Male Dancer: Bodies, Spectacle, Sexualities*, Routledge, London, 1995, koju smo izabrali kao tipičan primer ovakvog pristupa baletu/plesu i njegovoj istoriji.

U SADu početkom XX veka dolazi do ponovne promene identiteta muškog i ženskog plesnog tela. Homofobičnost ovog perioda vraća muškog plesača na dominantne hetero norme i ograničava ples na agresivan izraz. Martha Graham nudi tvrd i mišićav rečnik plesa o herojskoj muškosti. Pojavljuju se bazični tipovi muškarca: neodoljiv, strašan, voljen i dehumanizovan. No, predstavljajući ženski pogled na poželjnog muškarca, za uglavnom žensku publiku, ona konstituiše kontekst u kojem ona kreira izgled muškarca za svoj i užitak drugih žena. Dok je osnovna modernistička tendencija potraga za prirodom tela, avangardisti insistiraju na formalnom predstavljanju koje izbegava značenje. Tehnika praznog znaka (“tehnika bez tehnike”) jeste dekonstrukcija plesnih pravila institucionalizovane umetnosti koja pojačava dominantne norme srodnih razlika. Cunningham uvodi deestetizovani pogled, bez mimetičke i ikoničke funkcije. Pojavljuje se “uniseks koreografija”, koreografija rodne kooperacije, čiji je cilj ispitivanje odnosa muzike i plesa, pokreta i zvuka, plesa i drugih umetnosti. Ona razbija sintaksu baletskog/plesnog jezika: zadržava morfologiju, a u narativnom smislu dekontekstualizuje svaki gest. Steve Paxton na primer, bavi se facijalnom ekspresijom, antitezom bravure o soloa, laganim svakodnevnim pokretima bez uzbuđenja i klimaksa. Konačno, on izbegava da sazna izazov posmatračevog pogleda da sebe dokaže kao muškarca.

Primer 2: Žensko plesno telo kroz savremenu istoriju plesa⁵⁰

U interpretaciji prikazivanja/izvođenja ženskog tela/roda-identiteta u plesu, sa aspekta studija kulture i roda, uobičajeno se polazi od teze da koreografija i izvođenje proizvode kulturne reprezentacije rodnih identiteta. Česta teza mnogih feminističkih teoretičarki je da je balet opresivan za žene, dok je moderan ples oslobađajući. Teza teoretičarke Laure Mulvey⁵¹ jeste da muški pogled dominira od filma do plesa, a Susan Foster⁵² ukazuje da je žena u belom baletu uglavnom oslonjena i pasivno zavisna od muškarca (primer: *pas de deux*). Takođe, dominantan baletski narativ je bračni zaplet. Ženski karakteri i u klasičnom i u modernom plesu javljaju se na sceni najčešće tematski situirani u bračnom ili ljubavnom zapletu, a karakteristična su patrijarhalna očekivanja da je brak sudbina većine žena. Iako starije plesačice mogu izvoditi sporedne uloge centralni izvođači, u baletu i modernom plesu dominiraju mlade žene na vrhuncu fizičke, seksualne i plesačke snage. Medijum plesa su mlada živahna tela.

S druge strane, tokom XX veka, ples postaje jedina umetnička oblast kojom potpuno dominiraju žene. ‘Žensko pitanje’ se u ranom modernom plesu pojavljuje kroz sledeće tačke: bračni zaplet više nije dominantna tema, žene postaju i koreografi i producenti (a ne samo plesačice), pojavljuju se na sceni same bez pomoći muškaraca i publika postaje dominantno ženska.

Tako, moderan ples postaje i odgovor na društvene promene i činilac promena identitetskih uloga u Zapadnoj kulturi. Na primer, rane modernističke koreografkinje i plesačice Loïe Fuller, Isadora Duncan i Ruth St Denis koristile su prostor scene i koreografske strategije da doslovno i metaforično prekinu zavisnost od muškarca. Tema venčanja je takođe odbačena. Fullerova oživljava stari baletski lik veštice kao figure znanja i moći, izbacujući negativne konotacije frustriranosti i ružnoće da bi rekonstruisala antički lik žene-veštice, kontrolorke prirodnih sila. Fullerova je time isticala ulogu žene-naučnice i pronalazačice mimo onoga što je XIX vek nametao kao prirodnu ili normalnu sferu ženskog tela i društvene uloge. Duncanova, iako insistira na ženskoj emancipaciji u svojim tekstovima, u svojim koreografijama prikazuje determinističku koncepciju ženske suštine, iskazanu kroz anarhističku pobunu strasnog reproduktivnog tela. St Denis je insistirala na telu plesačice kao na čulnom skladištu spiritualnog, kao na prostoru duhovnog uzimajući ulogu Drugog, kao boginje koja je odbacila veze sa zemaljskim, ali i kao strankinje (prolazeći kroz kulture drugačije od Zapadne). Fullerova, Duncanova i St Denis na sceni izvide različite koncepte ženskosti. Time je jedinstvena slika žene – kao “biološke karike” kulture i prirode – raslojena, umnožena i decentrirana. Njihove ideje su kontradiktorni spojevi pojmova modernosti i progresa s jedne strane, i jednodimenzionalnih ograničavajućih vizija žene, s druge strane. Fullerova je, na primer, feminizirala nauku, pokazujući je kao istovremeno i kao

⁵⁰ Ovaj odeljak nastaje kao prikaz knjige Sally Banes, *Dancing Women – Female Bodies on Stage*, Routledge, London, 1998, koja je izabrana iz istih razloga kao i Burtova knjiga *The Male Dancer...* Pritom, ovi prikazi nemaju nikakvu kritičku nameru u izlaganju navedenih knjiga, već ih ovde postavljamo kao pokazne primere jednog savremenog (i to dominantnog) načina interpretacije umetnosti (plesa) i njenih istorizacija.

⁵¹ Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, iz Brian Wallis (ed), *Art After Modernism – Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art, New York, 1986, str. 361-373.

⁵² Susan Leigh Foster, “The Ballerina’s Phallic Pointe”, iz *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power*, Routledge, London, 1996, str. 1-24.

konstruktivnu i kao opasnu, onu koja daje i uzima život. Duncanova je manifestovala tenzije između lične ekspresije i univerzalnih značenja, a St Denis je otkrila erotiku u transcendentnom van-evropskom doživljaju. Mary Wigman je bila vodeća figura nemačkog ekspresionizma u plesu između dva rata. Uspostavila je telo kao medijum, ples kao kanal za nesvesne nagone i natprirodne sile za ekstatične i demonske energije. Povezuje okultno, zabranjeno i pagansko sa ženom. Novi prikaz ženskog tela različit je od onoga u visokoj umetnosti baleta i plesa: nedostaju kvaliteti ženske lepote, ali i dobre naravi. Svoje igračko "ja", ona zamenjuje objektiviziranom, distanciranom figurom koja je konstruisana kao stranac, kao Drugost. Lik veštice postaje ekstremna paradigma žene kao Drugosti (polu-ljudska polu-životinjska figura). Iako je veštica označena kao žensko, ona dovodi u pitanje konvencionalnu žensku lepotu, njenim izobličanim licem-maskom, ostrim pokretima, sedećom pozom s otvorenim nogama.

Zatim, u delima Yvonne Rainer i drugih plesačica *Judson Dance Theater*-a dolazi do novog obrta. Delo Yvonne Rainer *Trio A* izvode tri žene. Pokazuje se veština tela kao slike inteligencije, kompetentnosti, snage ženskog tela, suprotno tipičnim predstavama u kulturi gde je žensko telo obično izjednačeno s delikatnim, slabim, mekim, pre objektom nego akterom na sceni. Ovde umesto kartezijanske podele na telo i emocije (*mind/body*), dobijamo pokušaj jedinstvene reprezentacije tela koje sve to uključuje. Rainerova instalira ženski diskurzivni intelekt u svoj ples i tako pokazuje da igra može biti akt inteligencije pre nego arena u kojoj je žena izjednačena sa ili redukovana na telo. Rainerova u komadu *Ordinary Dance* govori dok igra, čime se telo plesačice izvlači iz tišine koja je do tada bila imperativ plesa. Plesačice postmodernog plesa pokazuju da žena u isto vreme može biti i erotična i politična. Rad Trishe Brown i Yvonne Rainer donosi na scenu elemente liberalno-feminističkog projekta izjednačavanja rodova. Njihov rad je bio realna politička transformacija unutar sveta umetnosti.

(Dodatak.) U postminimalnoj evropskoj tradiciji se izdvaja Anne Teresa De Keersmaecker specifičnim ženskim pismom u kojem pitanje femininosti nije problematizovano, već uključeno u višak efekta zavođenja plesnog rukopisa i njegovih manirističnih narcisoidnih refleksija koreografkinje. Pri tome, lepo, meko, zavodljivo nije cilj njenoga rada i, stoga, ne zaoštrava se u društvenom i političkom smislu. Ono izlazi iz uživanja kao feminiziranja pokreta, nezavisno od roda izvođača kome je namenjeno.

Istorija prikazivanja roda plesnog/plesačkog tela: teorijski zaključak

Sa aspekta studija kulture, na primer izloženih interpretacija koje se bave problemima roda, istorija plesa nije data ni kroz istoriju-kao-hronologiju, niti istoriju kao istoriju-koncepata, već kroz istoriju (ili istoriju kao arheologiju) načina konstruisanja rodnog tela na sceni. Tako, sa tog aspekta, ono što je ključno za savremeni ples – od minimalnog plesa Yvonne Rainer do postminimalnog plesa Anne Terese De Keersmaecker – jeste da se rodno telo ne izražava, već se razvijaju plesne strategije problematizovanja vanplesnih i plesnih institucija i medija prikazivanja⁵³ roda ili rodnih konstrukcija-efekata umetnosti plesa. Postavlja se pitanje o strategiji i taktikama izvođenja/konstruisanja plesnog heteroseksualnog, homoseksualnog, lezbejskog, biseksualnog, androgino, poliseksualnog ili aseksualnog tela. Takođe su bitne i strategije konstruisanja "pogleda" koji se, kroz gledanje plesnog tela, identifikuje kao heteroseksualni, homoseksualni, androgini itd. Svaka od ovih strategija se više ne tretira kao estetska kategorija ili kategorija emancipacije mogućnosti oslobođenja tela i pogleda na telo, već kao kritika i dekonstrukcija društvenih modusa prikazivanja i izražavanja.

Drugim rečima, nije za istoriju plesa u okviru studija kulture bitno pitanje da li je telo muškog plesača *feminizirano* ili telo ženske plesačice *muškobanjasto*, već je bitno na koji način građansko društvo XIX veka, na primer, sprovodi deseksualizaciju i cenzuru seksualnih identiteta muškog i ženskog tela u belom baletu. U pitanju je, dakle, aktiviranje mikro politika i njihovih sistema prikazivanja na mestu očekivanja izraza.⁵⁴

⁵³ Npr. vid. pristupe analizi rodnog prikazivanja u Sue-Ellen Case (ed), *Performing Feminisms – Feminist Critical theory and Theatre*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1990; i Amelia Jones, Andrew Stephenson (ed), *Performing the Body / Performing the Text*, Routledge, London, 1999.

⁵⁴ Michel Foucault, "Sex, Power, and the Politics of Identity", iz Paul Rabinow (ed), *Essential Works of Foucault 1954-1984 – Ethics*, Penguin Books, London, 2000, str.163-173.

III

PRISTUP 'TEORIJSKOJ ISTORIZACIJI' PLESA XX VEKA

Problem izvođenja (*performing*) u plesu

U ovom, završnom, poglavlju, razvićemo i ponudićemo još jednu istoriju plesa XX veka. To je nehnronološka, nemonografska, nepovesna i ne-umetnička (u smislu: ne-plesna) istorija koja se uspostavlja iz polja savremenih teorija, primenjenih na ples. Na taj način, dobijamo "teorijsku istoriju" koja ples postavlja kao teorijski problem. Preciznije, u prvom koraku postavljamo jedan teorijski problem koji uvodimo u polje plesa kao umetnosti, a u drugom posmatramo šta se sa tim problemom dešava (kako se on shvata, uspostavlja i transformiše) kroz nekoliko faza "plesne istorije". Takva istorija je zapravo skup sinhronijskih problematizacija plesa sa jednog teorijskog aspekta i u odnosu na jedan teorijsko/plesni problem. U ovom tekstu polazimo sa aspekta poststrukturalističke teorije izvođačkih umetnosti, a kao centralni problem postavljamo izvođenje (*performing*). Sa tog aspekta, pojam izvođenja u plesu se uspostavlja ne kao fenomenalistički već kao problemski pojam analogan problemima teksta: pismo, intertekstualnost i označiteljska praksa, pa tako ples, u odnosu na druge izvođačke umetnosti, identifikujemo na osnovu specifičnih načina kojima (pro)izvodi značenja u izvođenju. Interpretacije izvođenja u plesu, i od strane umetnika i od strane teoretičara, nisu jedinstvene, a razlike među njima se mogu pratiti i kroz različite istorijske epohe. Izdvojićemo i analiziraćemo nekoliko interpretacija ključnih za ples tokom XX i početkom XXI veka: izvođenje kao mimezs, izvođenje kao ekspresija, izvođenje kao prikazivanje i izvođenje kao performativ.

Plesno izvođenje kao mimezis

Mimezis je jedan od ključnih i najstarijih pojmova Zapadne nauke o umetnosti; pojavljuje se i raspravlja još u starogrčkim, Platonovim (*Država*) i Aristotelovim (*Poetika*), tekstovima.⁵⁵

Prema Platonovoj koncepciji⁵⁶, mimezis je postupak kojim umetnost oponaša stvarnost: prirodu. Oponašanje se tu može poistovetiti sa postupcima imitacije, podražavanja, odslikavanja ili odražavanja sadržaja koji prethode umetnosti. Tako je, za Platona, umetnost sekundarna delatnost u odnosu na prirodu, koja već i sama oponaša prvu instancu neposredovanosti: nebeski poredak ideja; pa na osnovu ove hijerarhije nastaje i njegova čuvena teza o umetnosti kao 'senki senke' (*mimezisu mimezisa*). Ono što je ključno za Platonovu koncepciju mimetične umetnosti jeste da umetničko delo treba da je fenomenološki slično prikazanom predmetu. 'Umetničko' tako proizilazi iz što vernijeg oponašanja spoljašnjih sadržaja pa je, prema tome, kriterijum umetničkog izvan dela i pripada njegovom odnosu sa (spoljašnjim) svetom. Kod Platona nema razmaka i razlike između dela i sveta, u kojima Aristotel, nasuprot Platonu, upravo uspostavlja kriterijum umetničkog (umetnički vrednog i/ili uspešnog).

Već Aristotel, postavljajući svoju teoriju mimezisa⁵⁷, kritikuje Platonove koncepcije i, smatrajući da mimezis potiče od božanskog nadahnuća, ističe i njegovu kreativnu dimenziju (dimenziju stvaranja, /pre/oblikovanja, dočaravanja). Prema Aristotelu, mimezis je osnova umetnosti⁵⁸, ali to ne znači da je ona tek doslovno oponašanje postojeće prirode, već i stvaranje (*poiesis*) nove stvarnosti koja je preoblikovana umetničkim činom. Ipak, u Aristotelovoj filozofiji, kako ukazuje i Vladimir Biti⁵⁹, dimenzija stvaranja (*poiesis*) je nerazdvojiva od dimenzije otkrivanja prirode (*euresis*) – ili se čak može i poistovetiti sa njom – pa se njegova zamisao mimezisa često interpretira kao veoma bliska Platonovoj. Prema Aristotelu, mimezis, kao imanentan ljudskoj prirodi⁶⁰, jeste kreativni ljudski čin. Na to ukazuju detaljna razlikovanja mimezisa prema različitim sredstvima, načinima i predmetima koji se oponašaju⁶¹, a takav stav je prisutan i u čitavoj *Poetici* u kojoj je najveća pažnja posvećena oblikovanju

⁵⁵ O različitim, pa i pred-platonovskim, zamislima mimezisa vid. u Vladislav Tatarkijevič, *Istorija šest pojmova*, NOLIT, Beograd, Glava deveta; Podražavanje: Istorija odnosa umetnosti prema stvarnosti, str. 257-281. i Glava deseta; Podražavanje: Istorija odnosa umetnosti prema prirodi i istini, str. 281-299.

⁵⁶ Vid. detaljnije Danko Grlić, *Estetika; povijest filozofskih problema*, Stari vijek: 1. Platon, str. 25-47. i *Istorija šest pojmova*, isto

⁵⁷ Prema Aristotel, *Nauk o pjesničkom umijeću. Reprint*, BiblioTeka, Zagreb, 1977.

⁵⁸ Vid. *Nauk o pjesničkom umijeću*, II, § 2

⁵⁹ Vid. Vladimir Biti, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997, Mimezis, str. 226.

⁶⁰ *Nauk o pjesničkom umijeću*, II, § 6

⁶¹ Ibid, II, § 2-5; vid. i *Estetika; povijest filozofskih problema*, str. 57.

sadržaja umetničkog dela, a ne imitiranju datih izvanumetničkih sadržaja. Cilj umetnosti tako nije tačno imitiranje originala – naprotiv – već mimezis (čiji original čak ne mora ni postojati u materijalnom svetu) koji ističe ono što je tipično, paradigmatično ('duhovno lepo', uzorno).⁶² Mimetična umetnost, prema Aristotelu, jeste povezana i sa materijalnim svetom i sa svetom ideja (umetnost oživljuje ideju i podiže stvarnost na viši rang), ali i specifična u stvaranju svoje, umetničke stvarnosti i vrednosti. Atribut 'umetničko' je upravo u tom razmaku.

Kritika shvatanja (plesnog) izvođenja kao mimezisa

Iako se teorija mimezisa menjala od Platona i Aristotela, preko kasnijih renesansnih i klasicističkih interpretatora (normativna poetika), pa sve do marksističkih (teorija odraza) i strukturalističkih teoretičara (teoretizacija razinske strukture teksta, priča/pripovedanje), umetnost kao mimezis mogla bi se načelno odrediti kao: praksa predstavljanja određenog sadržaja koja, pritom, menjajući predstavljeni sadržaj (specifičnostima umetničkog predstavljanja), proizvodi i novi, preoblikovani sadržaj. Paradigmatski primer mimetičnog plesnog dela bi bilo tradicionalno baletsko delo ('beli balet'), čije se izvođenje zasniva na zamisli kodifikovanog ponašanja, kojim se predstavlja sadržaj (naracija) koji je prethodno uspostavljen muzičkom partitutom ili/i libretom. Tako koncipirano izvođenje treba da, jezikom telesnih pokreta, materijalizuje i re-prezentuje značenje koje mu prethodi. Ipak, u tom izvođenju, ne ostvaruje se doslovno prevođenje poništavanjem scenskog (telesnog) označitelja (Platonov mimezis), već baletsko izvođenje produkuje i 'višak': (idealizovanu) telesnost sad-tu prisutnog izvođenja koja se nudi pogledu i (čulnom) uživanju.

Kroz različite načine protivljenja takvoj koncepciji izvođenja, nastaju neke od najznačajnijih savremenih teatarskih poetika i teorija: Artaudova, Brechtova i Ionescova, zatim kasniji neoavangardni teatar (sa zahtevima za društvenim angažmanom umetnosti u doslovnom fizičkom činu) ili postmodernističke izvođačke umetnosti (od reinterpretacije *mimezisa* preko rada sa fikcionalnošću i granicama realno-fikcionalno, do ukazivanja na mehanizme, strategije i taktike prikazivanja i konceptualnog rada sa izvođačkim konvencijama i institucijama). Analogno teatru, u plesu se takva kritika izvodi od pojave modernog (i) ekspresionističkog plesa početkom XX veka, zatim preko visoko-modernističkog plesa i neoavangardnog fizičkog, bihevioralnog, minimalnog plesa iz 60ih godina, do savremenog, postmodernog plesa (od citatne eklektične postmoderne do neokonceptuale). Osnovna pitanja koja se mogu postaviti zamisli plesnog (ali ne samo plesnog) izvođenja kao mimezisa polaze od sledećih problema: Zar sadržaj, stvarnost predstavljena plesnim izvođenjem nije već-posredovana društvenim, kulturnim, umetničkim praksama? Zar, onda i to predstavljanje nije praksa ponovnog posredovanja, pa time i redistribucija tih sadržaja, odnosno, stvarnosti? Sa tog aspekta, pojavljuje se, kao problem izvođenja, društvena, ideološka determinacija mehanizama proizvodnje sadržaja (mehanizmi predstavljanja u kontekstu umetnosti) koji se nude, prepoznaju i prihvataju kao stvarnost. Dalje, ako se jedno (svako) pojedinačno plesno izvođenje ne zasniva samo na oponašanju sadržaja koji postoje (i otkriveni su) u stvarnosti ili prethodećem značenjskom sistemu, već uključuje i stvaralački čin oblikovanja umetničkih sadržaja, onda ono proizvodi i nova, drugačija značenja (sadržaje) od onih koja su pre njega postojala u stvarnosti. Drugim rečima, ako je i pojezis pored eurezisa uključen u koncept mimezisa, to dalje znači i da se plesom *ne može* predstaviti neko unapred dato značenje. Izvođenje sâmo subvertira svoju mimetičku funkciju. Odnosno, to znači da dato, postojeće značenje nije fiksno i nije, kao pripadajuće idealnom svetu, nepodložno relativnosti materijalne stvarnosti, već je dinamičko: u neprestanom procesu proizvodnje. Tako je i mimetički shvaćeno plesno izvođenje materijalni proces u kojem se značenje (pro)izvodi, odnosno, trenutak (reprodukcije, redistribucije, šuma, otpora ili smetnje) u procesu društvenog proizvodnje značenja. Izvođenje značenja koje se ostvaruje u plesu, prema tome, nije postupak predstavljanja sadržaja nego praksa, 'čin' proizvodnje sadržaja.⁶³

⁶² Vid. *Nauk o pjesničkom umijeću*, IV, § 38

⁶³ Pritom, potrebno je napraviti značajnu razliku između neoavangardističke zamisli umetničkog čina kao *delovanja na stvarnost* i umetničkog čina kao poststrukturalistički shvaćene označiteljske prakse koja se *već-dešava u stvarnosti* i koja vrši redistribuciju okružujućih tekstova kulture.

Izvođenje plesa kao ekspresija

Ekspresija je postupak kojim se tzv. unutrašnji sadržaji (doživljaji, misli, osećanja, iskustva) ospoljavaju, materijalizuju bihevioralnim činom ili drugim medijem.⁶⁴ Shvaćena na taj način, ona se pojavljuje kao prelaz od mimezisa (shvaćenog kao predstavljanje spoljašnjih sadržaja) ka performativu (shvaćenom kao direktno izvođenje novih sadržaja). Tako se ekspresivnim plesnim činom može smatrati čin koji sobom ne predstavlja ‘nešto drugo’ što se nalazi u spoljašnjoj, prethodno postojećoj stvarnosti (čin, objekat, misao), već se plesom materijalno izražavaju ‘unutrašnji sadržaji’ koji su latentno prisutni, još-neoblikovani, ali imanentni samom umetniku. Tako, na neki način, ekspresivni ples proizvodi sadržaje koji pre njega materijalno nisu postojali u stvarnosti, mada referira postojećim, umetniku imanentnim sadržajima. Na ovim zamislima izvođenja zasniva se ekspresionistički ples s početka XX veka. Zamisao ekspresivnog plesnog izvođenja karakteriše pomeranje referenta i transformacija reference u odnosu na izvođenje shvaćeno kao mimezis, a sa tim u vezi i promena statusa umetnika. U prelazu od mimezisa ka ekspresiji dolazi do pomeranja referentnog okvira scenskog čina od spoljašnjeg (materijalnog ili idealnog) sveta, kojem referira mimezis ka unutrašnjem (latentnom) svetu samog umetnika, kojem referira ekspresija. U tom pomeranju, menja se i status samog umetnika: izvođača/ice, plesača/ice. Umetnik od interpretatora, predstavljača stabilnog sveta stvarnosti (umetnik mimezisa) postaje subjekt sveta i subjekt sopstvenog čina (umetnik ekspresije, centrirani subjekt sveta). Na ovaj način može se posmatrati veza između pojave modernog ekspresionističkog plesa (npr. plesa Mary Wigman, Mary Wigman, Valeske Gert, Dorothee Albe) i promene statusa plesača (balerine) koji od bihevioralnog interpretatora postaje plesačica kao subjekt umetnosti i autorka svog plesачkog čina. Sa tim promenama povezana je i transformacija reference scenskog izvođenja. Referenca ekspresivnog plesa se (više) ne može poistovetiti sa očekivanjem, ‘normalnim’, opšteprihvaćenim, ‘postojećim’ odnosom čina (kao predstave) i spoljašnjeg referenta, odnosom koji umetnik ‘otkriva’. Ovakva referenca, karakteristična za mimetičku umetnost, transformiše se u subjektivno zasnovan odnos (odnos kojeg zasniva umetnik-subjekt) plesa/čina i latentnog i/ili anticipiranog sadržaja.

Izvođenje plesa kao prikazivanje

Prikazivanje kao umetnički postupak se može odrediti kao bilo koji postupak stvaranja značenja umetničkog dela u odnosu na nekog spoljašnjeg referenta.⁶⁵ Prikazivanje se tako može posmatrati i kao aspekt mimezisa u aristotelovskom smislu. Kao što smo videli, kod njega se mimezis ne svodi na verno oponašanje, imitaciju stvarnosti umetničkim delom. S jedne strane mimezis, prema Aristotelu, obuhvata različite načine odnošenja prema spoljašnjim sadržajima (od oponašanja, preko opisivanja do pripovedanja)⁶⁶, a najmanje samu imitaciju (koju on smatra najprimitivnijim vidom mimezisa)⁶⁷. Sa druge strane, Aristotelov mimezis je delom i stvaralački čin. Prostor za pojezis ostavljen je u razmaku i razlici (na kojima Aristotel insistira⁶⁸) između referentnog sadržaja i značenja koje proizvodi umetničko delo. Ovako određen pojam mimezisa obuhvata i postupak prikazivanja koji, predstavljajući (postojeću ili moguću) stvarnost, proizvodi i ‘višak’: umetničku stvarnost kojom transgredira i preoblikuje prethodno-postojeću.

Kao dva opšta pristupa prikazivanju, izdvajaju se ontološko-esencijalistički i relativistički pristup.⁶⁹ Esencijalističko-ontološki pristup polazi od principa sličnosti između umetničkog dela i prikazanog, odnosno, referentnog predmeta ili čina. Sa tog stanovišta utvrđuje se da umetničko delo nešto prikazuje onda kada na to nešto u dovoljnoj meri liči. Princip sličnosti ostvaruje se ogledalnim

⁶⁴ Vid. i Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti od 1950*, SANU, Beograd; Prometej, Novi Sad, 1999, 229. Izražavanje, str. 132.

⁶⁵ “Prikazivanje je”, prema Mišku Šuvakoviću, “značenjski ili tehničko medijski postupak stvaranja ili proizvodjenja umetničkog dela koje se odnosi na predmet, biće, situaciju ili događaj u svetu. U strožem teorijskom smislu kaže se da umetničko delo prikazuje nešto, ako je to nešto njegova referenca [referent] (ono na šta se delo odnosi svojim izgledom ili značenjem.) [...] Umetničko delo koje prikazuje realni ili fantastični predmet, biće, situaciju ili događaj to čini tako što ga pokazuje, opisuje ili označava”, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti...*, 484. Prikazivanje, str. 270.

⁶⁶ *Nauk o pjesničkom umijeću*, § 2, 3

⁶⁷ Ibid, § 39

⁶⁸ Ibid, § 16, 24, 36, 37, 38, 39

⁶⁹ Vid. *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti...*, 484. Prikazivanje, str. 270-271.

mehanizmom kojim umetničko delo postiže iluziju podudarnosti sa prikazanim objektom koja se poklapa sa viđenjem tog objekta od strane posmatrača i koji je, iz tog razloga, u stanju da je vidi kao 'odsluk', odnosno, prepozna kao sliku koja referira na taj objekt. Međutim, relativističke teorije prikazivanja (razvijane s jedne strane u ranoj analitičkoj estetici, a sa druge u poststrukturalističkoj teoriji)⁷⁰ izvode kritiku ontološko-esencijalističkog principa sličnosti i ukazuju da su sličnost i viđenje određeni diskurzivno a ne perceptivnim mehanizmima koji prethode diskursu.⁷¹ Razvijajući ovu tezu dalje dolazimo do stava da umetničko izvođenje značenja nije (samo) reprezentacija postojećih sadržaja, već i oblik ideološki zasnovane proizvodnje značenja koja se pojavljuju na mestu očekivane (doslovne) stvarnosti. Naime, kako je u prepoznavanje umetničkog dela kao prikazivačkog konstitutivno uključeno i naše poznavanje (i odazivanje, altiserovska 'interpelacija') društveno zasnovanih mehanizama prepoznavanja, to je i stvarnost na koju delo referira zapravo stvarnost koju prikazivanje proizvodi. Time, ona je učinak, efekat ideološki determinisanih uspostavljanja značenja. Iz ovakvog stava razvija se i poststrukturalistička teza o umetničkom delu *kao tekstu*.. Ova radikalna kritika prikazivanja polazi od stava da je svaki sistem reprezentacija diskurzivno zasnovan i da uspostavlja značenja analogno postupku kojim se značenja izvode u jeziku. Pritom, ja bih u interpretaciji plesnog izvođenja insistirala na materijalističkom aspektu koji ostavlja – smatram, značajan – prostor da se između različitih sistema reprezentacija ne (p)ostavlja jednostavan (neproblematičan) odnos analogija i korelacija,⁷² već da se pažnja usmeri na specifičnosti materijalnosti izvođenja značenja u određenim kontekstima, zasnovanim kao institucije umetnosti (specifična znanja, statusi, mehanizmi, konvencije, paradigme umetničkog, plesnog, dramskog, performerskog, itd. izvođenja značenja).

Na ovim kritičkim interpretacijama izvođenja kao prikazivanja, zasniva se veliki broj savremene plesne produkcije kao i teorije plesa, a pre svega one koje se vezuju za koncept umetnosti (plesa) u doba kulture. Tako, brojni koreografi/kinje i plesači/ice, ali i teoretičari/kritičari počinju da se bave mehanizmima reprezentacije kulturnih identiteta (rasni, rodni, nacionalni, geo-politički...) koji se nude u kulturi i načinima na koje plesno izvođenje učestvuje u njihovoj redistribuciji ili dekonstrukciji. Ovakvim radom, nastaju brojni autorefleksivni (u formalno-političkom smislu) i 'aktivistički' plesovi, koji se često približavaju ili prepliću sa umetnošću performansa.⁷³

Izvođenje plesa kao performativ

Problem izvođenja plesa nadalje ću analizirati polazeći od 'teorije performativa'. Nju možemo postaviti i kao ključnu teoriju za interpretaciju savremenog plesnog izvođenja od minimalnog plesa 60ih godina do savremenog konceptualnog plesa tokom 90ih godina XX veka i početkom XXI veka. Radi preglednosti rasprave, prvo ću u kraćim crtama izložiti osnove Austinove teorije, a zatim ukazati na postojeće doslovne primene teorije performativa u izvođačkim umetnostima⁷⁴. Nakon toga ću

⁷⁰ Vid. različite relativističke pristupe prikazivanju u npr. Braco Rotar, "Pitanje slikarstva", *Delo*, god. XIX, br. 11, Beograd, 1973, str. 1297-1315. i Flint Schier, *Deeper into pictures; An essay on pictorial representation*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989; vid. i Pojmovnik suvremene književne teorije, Prikazivanje, str. 317-318; vid. i brojne poststrukturalističke tekstove koji problematizuju zamisao predstavljanja i prikazivanja u *Mimesis, Masochism, & Mime*, Timothy Murray (ed), The Michigan University Press, Michigan, 2000.

⁷¹ Vid. o ikoničkom kôdu i retoričkom likovnom govoru u Braco Rotar, "Pitanje slikarstva"; vid. i Schier, Flint, *Deeper into pictures; An essay on pictorial representation*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, 1.1 Resemblances, str. 2-9; 1.2 Illusion, str. 9-11; 3. A theory of depiction, str. 43-55. i 5. Recognition and iconic reference, str. 89-115.

⁷² Vid. Fredrik Džejmson, *Političko nesvesno*, Rad, Beograd, 1984, 1. O interpretaciji; Književnost kao društveno-simbolički čin, str. 48-51; a, up. Rosalind Coward i John Ellis, *Jezik i materijalizam; razvoji u semiologiji i teoriji subjekta*, Školska knjiga, Zagreb, 1985.

⁷³ Vid. npr. brojne savremene primere međužanrovskih oblika (teatar-ples, teatar-performans i, posebno, performans-ples) koji se uspostavljaju na ovim problemima u Marvin Carlson, "Performance and identity" i "Resistant performance" u *Performance: a critical introduction*, Routledge, London and New York, 1999, str. 144-165. i 165-187.

⁷⁴ Pod doslovnim primenom mislim na primenu teorije onako kako je ona izvorno postavljena u okviru analitičke filozofije i filozofije jezika (pre svega, teorijama Austina i Searla). Uglavnom na taj način, problemu performativnosti izvođačkih umetnosti pristupaju savremeni teoretičari Hans-Thies Lehmann (vid. Hans-Thies Lehmann, "Postdramatski teatar – Epilog /prvi dio/", *TkH*, br. 3, Beograd, 2002, str. 122-126; Hans-Thies Lehmann, "Virtualna kazališna tijela", *Zarez*, br. 39, Zagreb, 2000. (online), Krassimira Kruschkova, a donekle i Aldo Milohnić (vid. "Performativno kazalište", *Frakcija*, br. 5, Zagreb, 1997). Kao eksplicitni primer nedoslovne primene problema performativa u izvođačkim umetnostima izdvaja se studija Shoshane Felman *Skandal tijela u govoru* (vid. Shoshana Felman, *Skandal tijela u govoru*, Naklada MD, Zagreb, 1994), a u

performativ postaviti kao problem poststrukturalističke teorije i, kao takav, uvesti u polje izvođačkih umetnosti, odnosno, plesa.

U osnovi, teorija performativa, koju u savremenu filozofiju uvodi analitički filozof John Langshaw Austin, nije imala veze sa izvođačkim umetnostima, niti sa umetnošću uopšte, već nastaje u domenu filozofije jezika. Kasnije, problem performativa analiziran je i/ili primenjen u drugim kontekstima: savremenoj lingvistici⁷⁵, poststrukturalističkoj filozofiji i teoriji teksta⁷⁶, teorijskoj psihoanalizi, odnosno psihoanalitičkom tumačenju dramskog teksta⁷⁷ i feminističkim teorijama⁷⁸, a tokom 90ih godina uveden je i u teoriju izvođačkih umetnosti⁷⁹.

Teorijom performativa⁸⁰, Austin u filozofska razmatranja uvodi, kao nov oblik filozofskih iskaza, performativne iskaze (*performative utterances*) i postavlja razliku između njih i konstativnih iskaza (*statements*). Nakon brojnih pokušaja da utvrdi pouzdane (bilo gramatičke bilo kontekstualne) kriterijume po kojima bi se neki iskazi mogli svrstati u performativne a drugi ne, Austin na polovini knjige ovu podelu zamenjuje podelom na lokucijske, ilokucijske i perlokucijske činove, u sklopu nacрта za opštiju teoriju govornih činova. Prema Austinu, *konstativi* su iskazi kojima se nešto opisuje ili tvrdi, koji utvrđuju činjenice, koji obaveštavaju o njima i sl. Kako značenje uspostavljaju odnošenjem prema činjenicama iz stvarnosti, ovi iskazi podležu kriterijumu: istinit/lažan (*true/false*). S druge strane, *performativi* su oni iskazi koji ništa ne opisuju, niti šta utvrđuju, već su iskazi čije iskazivanje deluje, tj. vrši određenu radnju (osim radnje samog kazivanja). Kriterijum istinitosti/laži u slučaju performativa ne funkcioniše, jer oni ne referiraju na određene činjenice iz stvarnosti. Međutim, kako ih karakteriše njihov učinak (u stvarnosti), performativi podležu kriterijumu učinka iskaza, delovanja, ostvarenja čina i prema njemu se svrstavaju u uspešne (*happy*) ili neuspešne (*unhappy*) performative. U okviru teorije govornih činova, uspostavljaju se: *lokucijski čin* koji je jednostavno čin kazivanja nečega, *ilokucijski čin* koji se ostvaruje kada se u iskazivanju vrši i neka radnja i *perlokucijski čin* kojim se nešto (posledice) postiže kazivanjem.

Načelno se mogu izdvojiti dva veoma različita načina interpretacije plesnog izvođenja kao performativa. Jedna se zasniva na doslovnoj primeni performativa (izvedenoj iz Austinove teorije) i interpretacija zasnovana na primeni performativa sa aspekta poststrukturalizma (odnosno, 'nakon Derride' i/ili uključujući i lakanovsku teorijsku psihoanalizu).

Teoretizacija izvođenja plesa doslovnom primenom teorije performativa

Polazeći od Austinove teorije, scenske izvedbe se, analogno jezičkim iskazima, se mogu podeliti na 'literarne' i 'performativne', odnosno, na neperformativne i performativne.⁸¹ Pogledajmo sada kako se ta podela može primeniti na ples.

Neperformativna izvedba je ona koja svoje značenje stvara u odnosu prema prethodećim spoljašnjim referentima, *stvarnom* koje može biti realno ili fiktionalno. Neperformativna izvedba *izvođenjem* (Austinovo 'by...') predstavlja tog referenta: oponaša ga, opisuje ga ili tvrdi nešto o njemu, što je čini (jasno) referencijalnom. Na taj način, neperformativna plesna izvedba se uspostavlja kao predstavljачka: ona sobom predstavlja sadržaj koji ukazuje na skup referenata koji se nalazi 'izvan izvođenja' (prethodi mu). Paradigmatski primer ovakvog performansa bi bila baletska predstava, zasnovana na fabuli i sižeu dramskog teksta ili libreta i muzici (muzičkim temama), koje scenskim

oblasti feminističkih studija – studija Judith Butler *Performative Acts and Gender Consitution* (vid. Judith Butler, "Performative Acts and Gender Consitution" u *Performing Feminism. Feminist Critical Theory and Theatre*, Sue-Ellen Case /ed/, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1990, str. 270-282).

⁷⁵ Vid. Emil Benvenist, *Problemi opšte lingvistike*, NOLIT, Beograd, 1975.

⁷⁶ Vid. Derridinu raspravu sa Johnom Searlom u *Delo*, god. XXX, br. 6, Beograd, 1984, blok Polemički dosije, tekstovi: Žak Derida, "Potpis, događaj, kontekst", str. 7-36; Džon R. Serl, "Obnavljajući razlike: odgovor Deridi", str. 37-49; i Džonatan Kaler, "Konvencija i značenje: Derida i Ostin", str. 49-69.

⁷⁷ Npr. Molièreov Don Žuan u: Shoshana Felman, *Skandal tijela u govoru*

⁷⁸ Vid. Judith Butler, "Performative Acts and Gender Consitution"

⁷⁹ Vid. "Što možemo činiti riječima" (temat), *Frakcija*, br. 5, Zagreb, 1997.

⁸⁰ Vid. Dž. L. Ostin, *Kako delovati rečima*, Matica srpska, Novi Sad, 1994.

⁸¹ Podelu na literarno i performativno pozorište uvodi Aldo Milohnić u tekstu *Performativno kazalište*. U ovom radu zamenjujem je podelom na neperformativne i performativne izvedbe zbog ukazivanja na probleme neliterarnih ili čak neverbalnih i plesnih, a u ovom smislu opet neperformativnih, izvedbi.

izvođenjem treba predstaviti. Tako ona ostvaruje značenje i smisao, u prvom stepenu, referirajući na dramski tekst (libreto) i muzičku partituru, a posredno (putem njih) ukazujući na referencijalno polje koje postoji u (izvanumetničkoj ili prethodećoj ili neposredovanoj) stvarnosti.

Često se smatra da neverbalno pozorište, teatar pokreta ili savremeni (nemimetički) ples, imaju mogućnost ostvarenja ozbiljnog performativa⁸²; pa su – jer je izgledalo kao da time uspevaju da odgovore na zahteve za društvenim angažmanom umetnosti – bili uspostavljeni kao dominantni oblici neoavangardnog teatra i plesa 60ih godina. *Performativne izvedbe* su one koje značenje uspostavljaju u činu izvođenja (Austinovo ‘*through...*’). Kao primeri se mogu uzeti ispražnjeni visoko-modernistički ples Merca Cunninghama i, zatim još eksplicitnije, minimalni ples *Judson Dance Theatera*.⁸³ Gestualna performativnost njegovog izvođenja ostvaruje se retorikom tela koje (realno, fizički, iskustveno) deluje, a koja je na mestu narativnosti priče, *predstavljanja nečeg drugog* ili *pripovedanja* o. To znači da se značenje tih performansa ne odnosi na stabilne spoljašnje referente, već oni dobijaju značenje tek u izvođenju: tautološkom autoreferencijalnošću (pokret=pokret) i/ili tako što se okružujuća “stvarnost” izvođenja upisuje u njih i obratno. Ovakvo plesno izvođenje deluje u toj stvarnosti, jer prekida njen tok i ostvaruje značenje tek i samo ‘dodirujući’ Ono bi dakle (trebalo da) deluje u stvarnosti kao stvaran, a ne fikcionalan, čin.

Teoretizacija izvođenja plesa kao performativa sa stanovišta poststrukturalizma

Međutim, plesno izvođenje kao performativ ne mora se razmatrati sa stanovišta Austinove teorije (i teorijske tradicije), već se može interpretirati i sa poststrukturalističkog aspekta. Prema tom gledištu, plesno izvođenje je performativ u tom smislu što, budući da je označiteljska praksa, izvodi semiotičke intervencije u svoj tekstualni kontekst (koji istovremeno vrši intervencije u tom izvođenju).

Dakle, sa poststrukturalističkog aspekta, performativnost se može razmatrati u svakoj plesnoj izvedbi tako što se pažnja usmerava na otpor koji pruža njena materijalnost očekivanom ili unapred-datom celovitom značenju, tj. na označiteljsku intervenciju izvođenja u njegov semiotički kontekst i obratno. Dakle, ovde se odričemo pozitivističkog stava (prema kojem smo otkrivali da postoje performativne i neperformativne izvedbe) i ukazujemo na problem tačke gledišta (razmatranje performativnosti ili neperformativnosti jedne /bilo koje/ izvedbe).

Prema tome, ako plesno izvođenje postavimo i razmatramo kao neperformativno (npr. predstavljačko), to znači da usmeravamo pažnju na načine na koje izvođenje ostvaruje značenje odnošenjem na nešto drugo, neki postojeći referent koji mu prethodi i koji prikazivanjem postaje posredni sadržaj predstave. Tako ćemo za baletsku ili dramsku predstavu ili plesni performans reći da je izvođenje koje ostvaruje značenje u odnosu na dramsku situaciju u dramskom tekstu ili u odnosu na sled muzičkih tema, a ne odnošenjem prema učincima okolnosti izvođenja. Drugim rečima, polazimo od pretpostavke da izvođenje ima imanentno značenje, samo-u-sebi semantički određenu strukturu (ono je zatvoreno, definitivno delo, celovit značenjski sistem) koja u prvom stepenu referira na dramski tekst ili muzičku partituru. Dalje, i muzička partitura i dramski tekst se, posmatrani na ovaj način, uspostavljaju kao slika stvarnosti koja referira na činjenice stvarnosti a ne dodiruje ih. Iako je i stvarnost koju oni uzimaju za svoje referencijalno polje takođe već (društveno) posredovana, ovom logikom je, u krajnjoj instanci, moguće doći i do same neposredovane stvarnosti, koja prethodi prvostepenom mimezisu.

Ako izvođenje plesa postavimo i razmatramo kao performativno, to znači da se usmeravamo na način kojim se izvođenjem, ne prenosi, ne predstavlja, ne izražava, nego: proizvodi efekat i/ili značenje. Tako postavljeno izvođenje se posmatra ili (1) kao direktna akcija prema stvarnosti (zamisao neoavangardnog plesa), ili (2) označiteljska praksa kojoj stabilna stvarnost ne prethodi, već se stvarnost pojavljuje kao njen učinak (zamisao postmodernih ili konceptualnog plesa). Prva od navedenih zamisli, zasniva se na (p)održavanju ideje o autonomnom statusu umetnosti u društvu na koje ona zatim, sa te nezavisne pozicije, može i treba da deluje. Druga zamisao ukazuje da okružujuća stvarnost nije stabilan sistem, već sistem koji se u svakom izvođenju redistribuira.

⁸² Up. Aldo Milohnić, “Performativno kazalište”

⁸³ Ovo naročito ističem zbog razlike u odnosu na savremeni (postmoderni) ples koji se više ne ostvaruje kao doslovan telesni čin, već se zasniva na radu sa fikcionalnošću i granicama doslovno-fikcionalno.

Prva od navedenih teza karakteristična je za raniji neoavangardni angažovan ples, kao i veliki deo postmodernog *community-based* izvođaštva, a drugu smatramo ključnom za problem izvođenja savremenog konceptualnog plesa (*think-dance*)⁸⁴. Performativ izvođenja savremenog konceptualnog plesa je oslobođen iluzije o angažmanu interpretacije i preusmerava se na rad sa označiteljima (označiteljskom ekonomijom, strukturacijom, poretom) plesa. On se pojavljuje kao 'ekscses' u instituciji plesa ('anti-ples') koji se upisuje na očekivano mesto (plesnog umetničkog komada) i time preispituje, problematizuje i dekonstruiše čitavu instituciju, razglavljujući njene prethodno-postojeće institucionalne mehanizme. Očigledno, radi se o novoj vrsti političnosti plesnog izvođenja, političnosti post-kritičkog doba.

SASVIM PRIVREMENI ZAKLJUČAK

Ovim tekstom smo objasnili, konstruisali i izveli demonstracije tri različite istorizacije plesa u XX i početkom XXI veka.

S jedne strane, cilj toga je bio da izvučemo "događaje" iz, dalje ili bliže ili sasvim bliske, prošlosti koje smatramo ključnim za pojavu, uobličavanje i sprovođenje diskursa, poza i transgresija plesa tokom XX veka. Sa druge strane, cilj nam je bio da, odbacivši istorijski pozitivizam, pokažemo te "događaje" u njihovoj uzgobljenosti u diskurse, odnosno u "naracije o događajima".. Takvih diskursa ima, svakako, daleko više nego što smo mi ponudili ovim tekstom, pa su iz njega tako isključene mnoge druge, isto tako moguće i relevantne, istorije plesa: istorija plesa kao istorija plesnih paradigmi (igre, baleta, plesa), kao monografska istorija koreografa/plesača sa biografskim naglašavanjima ili kao istorija plesnih dela (koreografija, izvođenja), istorija plesa kao istorija plesnih žanrova ili kao istorija stilova, pravaca, tendencija i pojava, ali i kao materijalistička istorija društvenih-kulturnih-umetničkih-plesnih mikro- i makro- konteksta u kojima je ples nastajao i delovao, itd.

Pa ipak, eksplicitno demonstrirajući tri različite istorije plesa, ovim tekstom smo pokazali da je izbor teorijskog okvira – koji je uvek i nužno i društveno-političko-ideološki okvir – ono što konstitutivno određuje i učestvuje u svakoj interpretaciji, istorizaciji i kontekstualizaciji 'samih pojava' u plesu-umetnosti-kulturi-društvu.

PRILOG: Program Video festivala plesa:

Petak 17. maj

Moderni balet i ples 1900-1950.:

- Modernizacija klasičnog baleta u Ruskim baletima (*Ballets Russes*) pod upravom Sergeja Djagiljeva

- *L'Après-midi d'un Faune*, "Popodne jednog fauna" (1912) (koreografija Vaslava Nižinskog, muzika Claudea Debussyja, scenografija Léona Baksta, izvođenje L'Opéra de Paris, Garnier)

Rađanje modernog plesa u Americi:

- *Isadora Duncan Dance: Technique and Repertory*, "Isadora Duncan: Tehnika i repertoar" dokumentarni film (SAD, 1995) o radu Isadore Duncan sa snimcima rekonstrukcija njenih plesova

Počeci modernog plesa u Americi i američki ekspresionizam

- *Denishawn: The Birth of Modern Dance* – "Denishawn: Rađanje modernog plesa", dokumentarni film (SAD, 1988) o radu plesne škole Denishawn i njenih koreografa Ruth St.Denis i Teda Shawna

- *Martha Graham: Le Corps relevé*, "Martha Graham: Otkriveno telo", televizijska emisija (ZDF, francuski i engleski jezik) kao portret M. Graham sa snimcima plesnih predstava (*El Penitente*, "Pokajnik", 1940; *Diversion of Angels*, "Diverzija anđela", 1948; *Herodiade*, 1950; *Maple Leaf Rag*, 1990)

Razgovor

Subota 18. maj

Dve paradigme modernističkog plesa:

Nemački ekspresionizam i njegovo nasleđe u plesu posle II sv. Rata

Merce Cunningham i autorefleksivna neekspresivnost jezika i medija plesa

⁸⁴ Ovu koncepciju plesa razvijaju savremeni koreografi/izvođači: Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Boris Charmatz, itd.

Ekspresionistički ples u Nemačkoj između dva rata:

- *Mary Wigman 1886-1973*, dokumentarni film o radu Mary Wigman (SAD) sa originalnim arhivskim snimcima plesova "Veštičji ples", "Serafimska pesma", "Letnji ples", "Oproštaj i zahvalnost"
- *Kurt Jooss: Grüne Tisch*, "Zeleni sto" (1932), originalni arhivski snimak plesne predstave Tanzteater u Nemačkoj posle II sv. rata:
- *Reinhild Hofmann: Die Hochzeit*, "Venčanje", odlomak iz televizijske emisije na engleskom jeziku sa snimcima predstave
- *Pina Bausch: Was machen die Tänzer von Pina Bausch in Wuppertal?*, "Šta rade igrači Pina Bausch u Wuppertalu", dokumentarni film na francuskom i nemačkom jeziku, odlomci iz plesne predstave *Walzer*, "Valceri" (1982) Merce Cunningham
- *Sometimes it works, sometimes it doesn't*, "Ponekad uspe, a ponekad ne", odlomci iz televizijskih intervjua Mercea Cunninghama i Johna Cagea
- *Story* (1964) – "Priča" (koreografija M. Cunninghama, muzika T. Ichyanagija), arhivski snimak predstave, odlomci iz plesova *Variations V*, *Walkaround Time*
- *Merce Cunningham: A Lifetime of Dance* (SAD, 2000), "Merce Cunningham: životni vek plesa", dokumentarni film o radu Mercea Cunninghama na engleskom jeziku

Nedelja 19. maj, 16-20h

Od 'Judson Church' pokreta i nulte tačke modernizma:

Minimalni ples u Evropi

Ka postmodernom obraćanju baroknim uzorcima baleta i opere

Judsonovi akteri i njihovi naslednici u 80-im i 90-im: Douglas Dunn, Steve Paxton, Jonathan Burrows

- video-dance filmovi Douglasa Dunna: *The Secret of the Waterfall*, "Tajna vodopada" (1983), *The Myth of Modern Dance*, "Mit modernog plesa" (1990)

- *Steve Paxton: The Goldberg Variations*, film na osnovu plesne improvizacije izvedene 1993 u Kaaitheateru u Briselu

- *Jonathan Burrows: The Stop Quartet*

Prodor belgijskog minimalnog plesa 1980-2000: Slučaj Anne Terese De Keersmaecker

- *Fase: Four Movements*, "Faza: četiri stava/pokreta" (koreografija A.T.D. Keersmaecker, muzika Stevea Reicha, izvode A.T.D. Keersmaecker, Michele Anne De Mey) snimak predstave

- *Rosas Danst Rosas*, "Rosas igra Rosas" (1983, koreografija A.T.D. Keersmaecker, muzika Thierry De Meya i Peter Vermeerscha, izvode: Rosas, film po istoimenoj predstavi Thierryja De Meya)

- *Drumming*, "Bubnjevanje" (1998, koreografija A.T.D. Keersmaecker, muzika Stevea Reicha, izvode Rosas, snimak predstave)

- *Ottone, Ottone* (1988, film po istoimenoj predstavi, koreografija A.T.D. Keersmaecker, muzika *L'Incoronazione di Poppea* Claudija Monteverdija, izvode Rosas) – slučaj postmodernog manirističnog ukrštanja žanrova plesa i opere

Postmoderni balet u Evropi: Slučaj Williama Forsythea i Frankfurtskog baleta, dokumentarni film André S. Labarthea o radu Williama Forsythea sa odlomcima iz baletske predstave *Impressing the Czar*, "Impresioniranje Cara" (1988) na nemačkom i engleskom jeziku

Ponedjeljak, 20. maj

Plesne aktuelnosti u poslednjoj deceniji u Evropi

Osvrt na aktuelnu plesnu scenu u Sloveniji i Hrvatskoj

Nastavak belgijskog talasa ili kako vizuelno estetizovani teatar nalazi telo u plesu, Jan Fabre *Das Glas im Kopf wird vom Glas* (1987-88) snimci plesnih segmenata iz predstave

- Meg Stuart+Damaged Goods i ples dekomponovanog tela, odlomci iz plesnih predstava *Disfigure Study*, "Studija disfigurisanja" (1991), *Insert Skin #1 – They Live in Our Breath*, "Ubaci kožu #1 – Oni žive u našem dahu" i *Appetite* (1999)

- Boris Charmatz i ispitivanje koncepta i fenomena plesa, odlomci iz predstava *Les disparates*, "Disparatni" (1994) i *Á bras le corps*, "Na rukama telo" (1995)

- Jérôme Bel i igre zavođenja koncepta autora, pisma i tekstualnosti plesa, odlomak iz *The show must go on* (2001) Ples u Sloveniji i Hrvatskoj

- Iztok Kovač & En-Knap: "Codes of Cobra"

- Iztok Kovač: "Dom Svobode"

- Jasna Knez: "Odplesati zivljenjke"

- Maja Delak: "Gina & Miovani"

- Emil Hrvatin: "Q&A. Very Private. Very Public"

- BadCo: "Diderotov nećak"

DISKURSI I PLES

uvod u filozofiju i teoriju plesa

(rasprava relativnih odnosa margine i centra “kroz” pozivanja na različite primere među kojima je naglašen primer plesa Anne Terese De Keersmaeker *Rosas danst Rosas*)

Miško Šuvaković

BLISKI KONTAKT: PLES I TEORIJA

POJMOVI IGRE, PLESA I BALETA

OD KRITIČNOG MIŠLJENJA TELOM DO PLESA KAO METAFORE MISLI

Pojam plesa⁸⁵ nema jednostavni ili jedinstveni (integrativni) identitet kroz istoriju – nema prouzroka plesa koji je nadređen mogućnostima izvođenja. Naprotiv: reč je o sasvim različitim izvođenjima koja se mogu sasvim različito – kao magijsko izvođenje, kao ritual, kao obred, kao igra (*ludus*, ali i *gambling*), kao zavođenje, kao ples, kao balet, kao beli balet, kao gimnastika, kao telesna plastika, kao izvođenje ili izvođaštvo (*performing*, *performing arts*), itd... – uvesti u razmatranje, tumačenje, ali i dekonstruisanje. Termini “igra” i “ples” se mogu prihvatiti kao sinonimni ili varijantni termini, ili kao dva prilično različita termina⁸⁶:

- (1) igrom se označava telesni pokret (artificijelno, intencionalno ponašanje) koji prethodi baletu i plesu, ili, ako je normatizovan u baletskoj umetnosti, tada je strukturalni aspekt baleta⁸⁷, ali, termin “igra” se koristi i u smislu ludizma⁸⁸, ali i u smislu analogije Wittgensteinovoj zamisli *jezičke igre* kao oblika ponašanja, izražavanja, opštenja, opštenja sličnog kockarskim igrama koji prethodi jezičkim (lingvističkim) strukturacijama i ima odlike *životne aktivnosti*, i
- (2) ples je scenski ili vanskenski (ritualni, ludistički, umetnički) izraz ili oblik ponašanja koji uspostavlja telesni pokreti i u složenijem smislu telesno ponašanje praćeno muzikom, pri tome, taj izraz ili oblik ponašanja, najčešće, nije podudaran sa normama baleta kao umetnosti – odnos muzike i telesnih pokreta može biti sasvim arbitraran, kontekstualan, sinhronijski i dijahronijski motivisan i sugestivan, odnosno, demotivisan, decentriran, relativizovan...

Baletom⁸⁹ se naziva ples ili igra u kome je telesno izvođenje, artificijalno i retorički naglašeno ponašanje, konstruisano prema nekom sistemu javnih estetskih (dekorativno-receptivnih) i poetičkih (mimetičko-izvođačkih) pravila i procedura tehničkog kôdiranja ponašanja tela na sceni i za scenu. Baletom se proizvodi višak značenja i višak vrednosti koji pojedinačno individualizovano telo “preobražava” u idealno i univerzalizovano telo estetskog doživljaja. Evropski balet od “dvorskog plesa” XVI veka do “belog baleta” XIX i ranog XX veka je “izvođačka umetnost” u kojoj se ponašanje izvođača čini apstraktnim-artificijelnim-i-figurativnim sistemom kretanja koji nadilazi polaznu mimetičku-shemu predstavljanja realnog tela. U baletu se ne odbacuje realno telo (pojedinačno telo svakodnevice), već se ono postavlja kao pod-tekst u odnosu na estetske ili retoričke⁹⁰ sisteme pojavnosti scenskog ponašanja. S druge strane, beli balet se može odrediti i kao umetnost normiranog scenskog ponašanja koja je u intertekstualnom (kao inter-medijalnom) odnosu sa tekstom libreta, sa tekstom muzike i tekstom scenskog uprizorenja. Pri tome, intertekstualni odnos je najčešće pre-determinisan očekivanjem artificijelnog estetskog doživljaja (činjenica da je u belom baletu telo uvek dovedeno do figure i da je figurativnim

⁸⁵ Maga Magazinović, *Istorija igre*, Prosveta, Beograd, 1951; Jamake Highwater, *Dance - Rituals of Experience*, Alfred van der Marck Editions, New York, 1978; Neja Kos, *Oles od kod in kam*, Zveza kulturnih organizacij Slovenije, Ljubljana, 1982.

⁸⁶ Miško Šuvaković, *Paragrami tela/figure*, CENPI, Beograd, 2001, str. 67.

⁸⁷ Npr, igra (klasična) je skup igračkih pokreta, propisanih, razvrstanih i korišćenih u baletu kao umetnosti.

⁸⁸ Neutilitarnog telesnog kretanja, zabave, oslobođenja i ostvarenja ili ispunjenja ljudskog.

⁸⁹ Margot Fonteyn, *The Magic of Dance*, Alfred A. Knopf, New York, 1979; Susan Au, *Ballet & Modern Dance*, Thames and Hudson, London, 1988; i Selma Jeanne Cohen, *Ples kao kazališna umjetnost - čitanka za povijest plesa od 1581. do danas*, CEKADE, Zagreb, 1988.

⁹⁰ Retorikom se naziva svaki sistem ili praksa uspostavljanja figura: razmaka između značenja i nosica značenja, odnosno, retorikom se, analogno zamislama de Mana, nazivaju spoljni poslovi umetnosti. Vid: Žerar Ženet, *Figure*, IP Vuk Karadžić, Beograd, 1985, str. 49-61; i Paul de Man, “Semiologija i retorika”, iz Miroslav Beker (ed), *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999, str. 250-262.

poretkom poništeno kao pojedinačno i personalizovano telo). Evropski balet od “dvorskog plesa” do belog baleta je vodio od “artificijelnog estetskog doživljaja” kao zabave za učesnike-izvođače-i-gledaoce (pred-tehnički i pred-poetički nivo) ka situaciji kao izolovanom konstruisanom uzorku za audio-vizuelno uživanje, za uživanje gledaoca/kao/slušaoce i slušaoca/kao/gledaoca. I u tom smislu beli balet je estetski nad-determinisana umetnost uživanja u konstruisanom autonomnom izdvojenom/izolovanom artificijelnom ponašanju “apstrahovanog” i “idealizovanog” tela. Ples o kojem ću govoriti (*dance* od Isadore Duncan, preko Yvonne Rainer i Pine Bausch, do Anne Terese De Keersmaecker i, zatim, Jérômea Bela i Xaviera Le Roya) jeste *drugo* u odnosu na beli balet. Ali, jeste i ono što nas suočava sa istorijskim konstrukcijama naslaga tragova belog baleta i njihovim paradigmatskim hegemonim determinacijama u plesničkim/koreografskim destrukcijama moderne, modernizme, avangardi i neoavangardi⁹¹, odnosno, dekonstrukcijama u postmodernoj, postavangardama, plesu u doba medija ili plesu u doba kulture⁹²...

PLES U POLJU TEORIJE

PLES KAO PISMO

Ples je sasvim u polju teorije. Nije reč samo o samom pokrenutom telu naspram i izvan pisma, već o telu koje je uvek prekriveno, zavijeno, zamazano ili naslojeno, nataloženo ili zahvaćeno u odnose sa tragovima pisma o plesu, o telu, o prostoru, o kretanju, o vremenu, o izvođenju, o teatru, o posrednom gestualnom pripovedanju, o posredovanju smisla, značenja, znaka, vrednosti, objekta uživanja, tela koje je nekakav višak vrednosti, značenja i smisla u odnosu na telo svakodnevice. Nadražujuća napetost između tela i pisma⁹³: tela-teksta i pisma-kao-teksta jesu, opet, već pismo unutar pisanja koje čini mogućim da nekakvo kretanje tela bude ples kao umetnost unutar kulture⁹⁴.

Nije svako *bacakanje* tela u stvarnom ili fikcionalnom prostoru i vremenu ples, ali svako *bacakanje* može biti ples pod određenim nadređenim diskurzivnim uslovima odnosa tela-teksta i pisma-kao-teksta unutar okružujuće istorijske i geo-političke kulture. Ovo jeste, svakako, neizvestan čvor očekivanja identifikacije bilo koje bihejoralnosti kao plesa.

Pri tome, pod pismom⁹⁵ ne razumem samu akciju pisanja kao ostavljanja grafičkog traga koji referira ka jeziku ili vanjezičkim svetovima, već proizvodno ili tek premeštajuće izvođenje onoga s one strane (druge strane, vanjske strane jezika) koju istovremeno čine tela koja konstruišu scenske figure, ali i moguće geografski situirane istorije i naša opredeljenja u njima. To znači da su ipak i uvek efekti jezika ili efekti tela u odnosu na lingvistički jezik. Zato, ples nije svako *bacakanje* tela, mada bez obzira na “morfologiju (i njene tehnike) tog *bacakanja*” svako *bacakanje* tela može postati ples u odnosu na neku istoriju i naša opredeljenja u njoj.

Moguće je izvesti dve karakteristične usmeravajuće, ali konfrontirane, hipoteze o odnosu plesa i teorije:

- ples prethodi teoriji, i
- teorija prethodi plesu.

Prva. Kazuje se da je ples izvan verbalnog određen bitno, karakteristično i dominantno telesnim kretanjem. Telo je u artificijelnom i posebno konstruisanom kretanju u odnosu na muziku (kao osnovu

⁹¹ “Post-Modern Dance Issue” (temat), *TDR* vol. 19 no. 1, New York, 1975, str. 3-52.

⁹² Johannes Birringer, *Theater, Theory, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington, 1993; Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1999; “Dramaturgija plesa” (temat), *Maska* št. 66-67, Ljubljana, 2001, str. 21-49 i “Postdramsko gledališče” (temat), *Maska* št. 72-73, Ljubljana, 2002, str. 61-76.

⁹³ Peter Brunette, David Wills, *Screen7Play - Derrida and Film Theory*, Princeton University Press, Princeton, NY, 1989.

⁹⁴ “Povečava: ples” (temat), *Eseji* št. 1, Ljubljana, 1991, str. 5-56; Ellen W. Goellner, Jacqueline Shea Murphy (eds), *Bodies of the Text - Dance as Theory, Literature as Dance*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1995; Janelle G. Reinelt, Joseph R. Roach (eds), *Critical theory and Performance*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1999; Larry Lavender, “Post-Historical Dance Criticism”, *Dance Research Journal* 32/2, New York, 2000-2001, str. 88-107; Emil Hrvatin (ed), *Teorije sodobnega plesa*, Maska, Ljubljana, 2001.

⁹⁵ Rolan Bart, “Nulti stupanj pisma”, iz *Književnost Mitologija Semiologija*, Nolit, Beograd, 1979, str. 3-54; Jacques Derrida, *Writings and Difference*, videti belešku 1; David Carroll, *Paraesthetics – Foucault Lyotard Derrida*, Methuen, New York, 1987; Sally Banes, *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*, Wesleyan University Press, 1994; Thomas Foster, Carol Siegel, Ellen E. Berry (eds), *Bodies of Writing, Bodies in Performance*, New York University Press, New York, 1996.

/Grund/, kao pratnju /guard/ ili kao ukras /ornament/) na definisanoj i ograničenoj, zapravo, uramljujućoj sceni (prostoru) u definisanom i markiranom vremenskom intervalu. Telesno kretanje, pri tome, *izvire* iz intuicija koreografa ili igrača - iz njegovog/njenog osećaja za muziku, prostor i vreme u odnosu na kretanje sopstvenog tela. Koncept "izviranja" se svakako povezuje sa višeznačnim pojmovima intuicije. U plesu telesni čin (pokret, gest, kretanje, ponašanje) nastaje izvođenjem iz intuicija kao neracionalizovanih osećaja ili znanja o tome šta treba učiniti u odnosu na dati prostor, vreme i muziku, odnosno, druga tela. Teorija u takvom razumevanju plesa dolazi naknadno kao konceptualizacija tehnike i tada je reč o poetici plesa. Poetika plesa je stroža ili mekša, deskriptivna ili normativna teorija o tehnikama izvođenja plesa i modusima postojanja plesa kao umetničkog dela. Kritička teorija plesa se pojavljuje - još kasnije - kao deskripcija, objašnjenje, interpretacija ili rasprava plesnog dela i njegovih istorijskih i geografskih, odnosno, stilskih identifikacija, odnosno, mogućnosti tumačenja plesnog dela u okvirima humanističkih nauka i teorija.

Druga. Kazuje se da je ples već unutar diskurzivnog obuhvatanja telesnog kretanja. Ples je rođen usred nekog "jezika", pa i jezika koji obećava nekazivost i neizgovorljivost plesnog tela u odnosu na verbalni jezik. Telo je u artifičijelnom i konstruisanom kretanju u odnosu na muziku (kao osnovu, kao pratnju, kao ukras ili kao sugerisanje /suggest/)⁹⁶ na definisanoj i ograničenoj, uramljujućoj, sceni (prostoru) u definisanom i markiranom vremenskom intervalu (trajanju) koji se uspostavlja, izvodi i prima u specifičnoj instituciji plesa. Nema plesa, kao ni muzike bez "uramljujuće" institucije i njenih konstitutivnih diskursa posredstvom kojih svaki pojedinačni ples počinje da se odnosi na druge pojedinačne ili meta-tekstove kulture. Telesno kretanje, pri tome, ne *izvire* iz intuicija koreografa⁹⁷ ili igrača (njegovog/njenog neverbalizovanog "direktnog" osećaja za muziku, prostor i vreme u odnosu na kretanje sopstvenog tela), već iz konceptualnog, poetičkog i ideološkog horizonta u kome je on zatečen, formiran, kroz koji se razvijao ili koji kritikuje, destruiše, dekonstruiše ili ponovo restaurira. Konceptualni, poetički i ideološki horizont su diskurzivne prakse institucija kojima se konstruiše svet plesača, koreografa, kompozitora, ali i svet gledaoca/slušaoaca. Pri tome, pod diskurzivnim praksama se razume izdvajanje polja objekata definisanjem perspektive za predmet saznanja, utvrđivanjem oblika za razradu koncepata i teorija. Diskurzivne prakse nisu naprosto načini proizvodnje diskursa. One se uobličavaju na tehničkim skupovima, u institucijama, u shemama ponašanja, u tipovima prenosa i difuzije, u pedagoškim oblicima koji ih u isto vreme nameću i održavaju.⁹⁸ U takvom kontekstu razmišljanja intuicijom se naziva prećutno znanje koje praktikanti, teoretičari i gledaoci plesa usvajaju, dele i, bez tumačenja kao po sebi razumljivo znanje, prihvataju. Teorija u takvom razumevanju plesa prethodi ili je barem sinhrona konceptualizaciji tehnike i tada je reč o diskurzivnom i, zatim, teorijskom okviru poetike i prakse plesa. Kritička teorija plesa kao deskripcija, objašnjenje, interpretacija, analiza, dekonstrukcija ili rasprava plesnog dela i njegovih istorijskih i geo-političkih identifikacija je splet diskursa koji okružuju delo i njegove interakcije sa drugim teorijama sveta umetnosti i kulture. Teorija i praksa plesa su *hrapavi* preplet koji je teško razmrsiti...

SINTETIČKI PRISTUPI PLESU

FETIŠIZAM, ESENCIJALIZAM I UNIVERZALIZAM - ISKUSTVO

(KONZERVATIVNE KONCEPCIJE RECEPCIJE PLESA)

Ovaj odeljak je napisan sa stanovišta/gledišta da ja koji gledam/slušam ples imam poverenja jedino u sopstveno iskustvo suočenja gledanja i slušanja. Drugim rečima, moja rasprava se zasniva na konzervativnim humanistički⁹⁹ centriranim uverenjima da je iskustvo gledanja/slušanja osnova svakog mišljenja, govora i pisanja o plesu. Ovo je eksplicitna sintetička pozicija.

⁹⁶ O prikazivačkim (*representational*) aspektima muzike videti: Jenefer Robinson, "Music as Representational Art", iz Philip Alperson (ed), *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*, The Pennsylvania State University Press, University Park, 1987, str. 165-192.

⁹⁷ O koreografskim praksama i poetikama vid: Martha Bremser, Deborah Jowitt (eds), *Fifty Contemporary Choreographers*, Routledge, London New York, 1999.

⁹⁸ Mišel Fuko "Želja za znanjem", iz *Predavanja (kratak sadržaj) 1970-1982*, IP Bratstvo Jedinstvo, Novi Sad, 1990, str. 9-10

⁹⁹ O raspravi humanizam/antihumanizam vid: Ana Vujanović, "Pozorišna antropologija i kraj humanizma", *TkH* br. 3, Beograd, 2002, str. 238-239.

Ja gledam/slušam ples. Kao da postoji samo izdvojeno i specificirano gledanje/slušanje. Gledanje/slušanje okom i uhom, telom sa očima i ušima. Slušanje pogledom. Gledanje sluhom. Slušanje i gledanje telom. Telo gledaoca naspram tela plesačica/plesača. Kao da ne postoji ništa drugo. Nema prethodećeg znanja. Neka vrsta trenutne ekstaze¹⁰⁰ – nekontrolisano prepuštanje i, možda, uživanje koje nastaje na *plesanim* i *sviranim*, a pri tome negovanim, sofisticiranim, racionalnosti približenim i konstruisanim formalnim *strukturama* preobražaja tela u pokrenutu figuru, ali i figure u “pokrenuti sistem događaja” u zvučanju muzike...

Sintetički¹⁰¹ pristup smislu, značenju, filozofiji i plesu polazi iz jednog sasvim određenog i negovanog iskustva neposrednog gledanja/slušanja plesa i veoma posrednog i posredovanog mišljenja u filozofiji o plesu i muzici. Reč “ples” u ovom okviru rasprave će označavati dvojstvo efekata plesnog dela u (1) umetnosti (proizvoda za izuzetne situacije i događaje recepcije) i u (2) kulturi (proizvoda u procesu razmene posebnog uslova intersubjektivnih bihevioralnih odnosa). Na primer, koreografinja i plesačica Mary Wigman u slavnom spisu “Filozofija modernog plesa” ukazuje na univerzalističku i esencijalističku poziciju iskustva stvaraoца plesa i time i na univerzalističku i esencijalističku poziciju gledaoca/slušaoца plesa: “Ples je jedno od mnogobrojnih ljudskih iskustava koje je nemoguće zatomiti. Plesanje je bilo prisutno u svim vremenima, i među svim ljudima i rasama. Ples je način izražavanja koji je čovjeku dan baš kao i govor, filozofija, slikanje ili glazba. Poput glazbe, ples je jezik koji sva ljudska bića razumiju bez upotrebe govora. Zasigurno ples, kao ni glazba, nipošto nije svakidašnji izraz: čovjek koji počinje plesati uslijed unutrašnjeg poriva čini to možda s osjećaja radosti ili duševnog zanosa koji pretvara njegove obične korake u plesne korake, premda on sam ne mora biti svjestan te promene.”¹⁰²

Gledati/slušati neki ples¹⁰³ – na primer, gledam/slušam postavku Anne Terese De Keersmaeker *Rosas danst Rosas* – znači, metaforično govoreći, slomiti *apstraktnu (konceptualizujuću) barijeru (ekran) uma* da bi se *dinamici čulne telesne energije*¹⁰⁴ (u ovom slučaju prostorno-vremenske /fenomenalne/ akumulacije tela igračica u polju retorički pojačanih šumova i zvukova krećućeg tela, kao i repetitivne muzike Thierryja De Meyja) pomoglo da dođe do prava (ispunjavanja prostora i vremena) unutar jedne sasvim određene i okružujuće “alijenacijski *tempirane*” individualne egzistencije (mogućih okvira plesanja i sviranja). Alijenacijsko se ne postiže samo semantičkim intoniranjem toka izvođenja plesa, već se postiže ekonomijom dinamike telesne kao čulne energije. Alijenacijsko jeste *ono* što telo plesača obećava kao neverbalni značenjski efekat. Tela u postajanju plesnim figurama obećavaju ontološku neutemeljenost identiteta figure, jer figura jeste instrument premeštanja u motivaciji ili demotivaciji mimezisa i ekspresije tela. Razlikovanje telesne energije, zvučne energije muzike i očekivanje značenjskog efekta jeste “proizvodni zev” (*hiatus*) koji upravlja efektima koje vidim i čujem – njihovih repetitivnih pokreta i kombinacija svakodnevnih i apstraktno-formalnih gestova. Odnosi repetitivnih kretanja figure u pokretu i repetitivnosti zvukova u muzici je ono što gledalac/slušalac “oslovljava” ili “imenuje” u ovom događaju gledanja/slušanja izvođenja plesnog komada. On ima posla sa nad-determinisanim kretanjem: ponavljanje naglašava i pojačava

¹⁰⁰ Žilber Ruže, “Trans ili ekstaza”, u “Trans i opsednutost”, iz *Muzika i trans. Nacrt jedne opšte teorije odnosa muzike i opsednutosti*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1994, str. 15-27.

¹⁰¹ Sintetičkim se ovde naziva pristup zasnovan na iskustvu (iskustvenim propozicijama). U odeljku “Sintetički pristup značenjima muzike” želim da konstruišem govor o smislu, značenju, filozofiji i plesu/muzici iz iskustva gledanja/slušanja (čulnog doživljaja i saznavanja) muzike. Vid: Imanuel Kant, “O razlici analitičkih i sintetičkih sudova”, iz *Kritika čistog uma*, BIGZ, Beograd, 1990, str. 36-39; A.J. Ayer, “The A Priori”, iz *Language, Truth and Logic*, Penguin Books, Middlesex, 1983, str. 104-105 i Džozef Kosut, “Umetnost posle filosofije”, *Polja* br. 156, Beograd, 1972, str. 3.

¹⁰² Mary Wigman, “Filozofija modernog plesa” (1933), iz Selmas Jeanne Cohen (ed), *Ples kao kazališna umjetnost*, Cekade, Zagreb, 1988, str. 177.

¹⁰³ Npr, gledam/slušam koreografsku postavku Anne Terese de Keersmaeker *Rosas danst Rosas* – u pitanju su dve verzije: scenska i filmska verzija koju je režirao Thierry De May. Vid: Marianne Van Kerkhoven, Rudi Laermans, *Anne Teresa De Keersmaeker*, Kritisch Theater Lexicon, Vlams Theater Instituut, Brussels, 1998, str. 10-12.

¹⁰⁴ Ukazuje se na razliku re-semantizacije plesnog/muzičkog (traganja, na primer, za simbolima u telesnim gestovima i muzici) i plesa/muzike kao distribucije telesne/zvučne energije (zaticanja, na primer, unutar prostora i vremena raspodele gestualne i njoj odnošće zvučne energije). Sintetičkim pristupom se efekti iskustva distribucije zvučne energije preobražavaju u posredna i prenosna značenja. Tragovi fenomena (onoga što se pojavljuje pred čulima: oko/uhom) postaju osnova (*Grund*) značenja plesa/muzike, a ne otkriveni i formalno locirani znaci ili simboli gestova plesa/muzike. U ovom kontekstu rasprave, pojmovi “znak” i “simbol” su suvišni, a pojam “značenje” je veoma posredno upotrebljen u vezi sa plesnim/muzičkim iskustvom.

determinaciju. Prekidi, pauze, zamrzavanja i karakteristični okret-zabacivanje glavom naglašava repetitivnost kretanja u odnosu na repetitivnost muzike, ali i u odnosu na repetitivnost koja ima semantičku funkciju (skrivanja, otkrivanja, potiskivanja, zavođenja, obelodanjenja). Odsustvo kretanja je u funkciji naglašavanja kretanja. Nema slučaja, omaške, izraza, obećanja, već samo ohlađeno odvijanje procedure na nekom ovde i sada. Sintetičkim pristupom, namerava se načiniti rez u odnosu na gledanje/slušanje kao prizivanje metafora, simbola ili alegorija iz neodrečenog *filozofirajućeg* ili *teorijskog* ili književno-pripovednog *žargona* (žargon koji se u plesnoj kulturi gradi iz prizivanja prošlih /možda romantičarskih/ filozofskih imenovanja telesnog doživljaja).¹⁰⁵ Sintetičkim pristupom, negovanim iskustvom direktnog slušanja i posrednog mišljenja pokušava se uspostaviti saznavanje plesa iz čulne energije za koju se traže sasvim bliska gotovo u dodiru značenja i njihove zastupničke korespondencije sa posrednim i od iskustva otuđenim teorijama značenja filozofije jezika, lingvistike, semiotike ili semiologije. Negovano gledanje, slušanje i sofisticirano emocijama otvoreno mišljenje pretvaraju krutost, tj. očigledni ili skriveni objektivni red repetitivne plesne/muzičke celine, pojave plesnog dela u "tečnost" ili tok, fluks i nasipanje estetskog doživljaja (iskušavanja lepog, čulno tempiranog). To se ne dešava u neočekivanom aktu gospodarskog ili božanskog novog stvaranja - re-kreiranju plesa/muzike u gledanju i slušanju, već u prepuštanju stimulusima (*pulsiranju*)¹⁰⁶ delovanja samog izvođenog dela kao telesne pojave (*fenomena*). Neposrednost... Ako gledati/slušati ples znači osloboditi njegovo delovanje u neposrednom iskustvu, onda se re-dinamizovanje gledanja i slušanja uspostavlja u prelazu od projektovane plesne činjenice na aktuelitet plesne pojavnosti u polju muzike. Dinamizacija gledanja/slušanja muzičke pojavnosti dela kao čulne i, zatim, posredne konceptualne mogućnosti, jeste osnova na kojoj se odigrava odnos značenja plesa u stvaranju i u iskustvu gledanja/slušanja. Plesu kao telesnoj i muzičkoj prostirućoj energiji je potrebno, muzikom prizivano, iskustvo gledanja, slušanja i, možda, plesanja. Gledanje, slušanje i plesanje su povezani u iskustvu plesa kao umetnosti. Zato, ples kao umetnost upravlja jednim saznavnim interesom sopstvenog tipa¹⁰⁷ koji se realizuje ili kojim se raspolaže počevši od neposrednog saznanja unutar čulnog (vidnog/slušnog) doživljaja. Ples kao da raspolaže nataloženim iskustvima i značenjima koja izvan njega ne postoje.

ANALITIČKI PRISTUPI PLESU

RADIKALNA KRITIKA SINTETIČKOG GLEDIŠTA

(KA SEMIOLOGIJU PLESA)

Analitički¹⁰⁸ pristup značenju i smislu plesu je određen eksplanatornim i interpretativnim pristupima

¹⁰⁵ Pojam "žargon" preuzimam iz Adornovog dela *Žargon autentičnosti. O nemačkoj ideologiji*, Nolit, Beograd, 1978, str. 51-97. Zatim, ukazujem na to kako sistemski govor nemačke klasične filozofije kasnog XVIII i XIX veka postaje u XX veku popularni (popularizatorski, poučni) žargon diskurzivnog potvrđivanja smisla klasične i popularne muzike obrtom govora o telu u žargonu romantizma o srcu, duši i duhu. Iza draperije prividne nevinosti kao da otkrivam moć jezika da sakrije podatno telo plesa/muzike. Ovde se pozivam na raspravu: Roland Barthes, "Rasch", iz *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representation*, University of California Press, Berkeley, 1985, str. 308.

¹⁰⁶ O "pulsu" se može govoriti na osnovu doslovnog iskustva gledanja, slušanja i telesnog doživljaja dinamike čulne (telesne, zvučne) energije. S druge strane, diskurs o pulsu (pulsiranju) se može psihoanalitički predočiti kao pojam "pulzije" koji mi dozvoljava da dinamiku čulne (zvučne) energije povežem sa pitanjima o želji. To sam izveo iz sasvim arbitarnog čitanja spisa Alenke Zupančič, "La Jetée ali ljubezen kot pulzija", *Problemi* 7-8, Ljubljana, 1998, str. 31-41.

¹⁰⁷ Svaka umetnost u doba moderne (od prosvetiteljstva XVIII veka pa do pozne moderne kasnih 60ih i ranih 70ih godina XX veka) želi da ograniči saznavni interes na saznavni interes sopstvenog tipa. U plesu/muzici se ta specijalizacija interesa (razloga za specijalizacijom) uspostavlja oko pitanja posebnosti odnosa čula vida/sluha u odnosu na druga čula i time oko pitanja koliko se samo znanje "o" i "iz" plesa/muzike razlikuje od znanja o plesu/muzici posredstvom drugih opštih mogućnosti saznavanja mišljenja, filozofije, teorije umetnosti ili posebnih nauka o umetnosti (psihologije, sociologije, semiotike i semiologije plesa/muzike). Povezujući saznavni interes muzike za čulo sluha (čulno saznavanje), muzika se utemeljuje u okvirima estetičkog predočavanja estetskog kao neposrednog čulnog saznanja. U ovom razmatranju sam pošao od približnih primena na ples/muziku izvesnih pretpostavki o čulnom koje je problematizovao, drugim povodom od povoda plesa/muzike, Gottfried Boehm u "Smisao slike i čulni organi", u Zoran Gavrić (ed), *Gottfried Boehm*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1987, str. 001-019.

¹⁰⁸ Analitičkim pristupom plesnom/muzičkom delu se naziva pristup koji se odnosi na definicije i posledice definicija muzike

plesu kroz smisao i značenja verbalnog jezika lociranim u teorijama jezika¹⁰⁹. Analitički pristup je zasnovan na pretpostavkama i intencijama istraživanja odnosa korespondencije značenja u plesu (mada i značenja plesa) i značenja teorija jezika. Te pretpostavke¹¹⁰ su:

1. nema unapred date definicije smisla i značenja, odnosno, nema unapred zadate koncepcije značenja plesa - nema unapred zadate semiologije ili filozofije jezika koja objašnjava i interpretira značenja i smisao plesa,
2. smisao i značenja su situirani u *polju* plesa i *polju* nauka o značenju na različite, a često i neuporedive, načine koji se mogu do izvesne mere dovoditi u vezu i porediti se,
3. treba proučiti funkcionisanje modela nauka o značenju i značenja plesa kroz različite mogućnosti i sa različitim stajališta – na primer, svaki poredak opštih semioloških modela značenja i posebnih značenja plesa može se re-semantizovati¹¹¹ i postati nosilac, odnosno, kritička instanca rasuđivanja o značenju i smislu plesa,
4. semiologija kao teorija značenja i ples kao praksa stvaranja umetničkih dela jesu otvorene i promenljive prakse koje tvore često neuporedivi odnosi potčinjavanja, dominacije, ponavljanja i potiskivanja u društvenom *polju* (politici, religiji, seksualnosti, svakodnevnici, umetnosti i kulturi),
5. spor između gledanja, slušanja i iščitavanja (energije i simbola, govora i pisma, odnosno, “slova” i “duha”) u semiologiji i, sasvim neuporedivo različito u plesu, jeste spor između mogućnosti i prava na različita čitanja i problematizovanja odnosa tekstova ili tekstualnih produktivnih mogućnosti (semiologije-kao-teksta o vantekstualnom i plesa/muzike-kao-teksta u preobražaju vantekstualnog u tekstualno),
6. pažnja je usmerena na razlike u imenovanju koje pripadaju tradiciji i imenovanju koje se pojavljuje u neposrednoj aktuelnosti semiologije i, zatim, plesa/muzike u odnosu na filozofski orijentisanu meta-semiologiju kao teoriju značenja koja se može primeniti u smislu verbalnog predočavanja plesa/muzike, s druge strane, postoji ta bitna napetost (značenjska razlika) između “imenovanja” unutar društvenih nauka i unutar plesa/muzike i njihovih poetičkih nauka/teorija,
7. uočivo je istorijski razlikujuće istrzanje filozofski ili “meta” orijentisane semiologije¹¹² i plesa/muzike iz mitskog konteksta mišljenja i pevanja¹¹³ ukazivanjem da i ples/muzika i filozofski orijentisana semiologija mogu biti predočene kao neizvesne diskurzivne prakse (institucije posebnih kompetencija predočavanja, zastupanja i upotrebe znanja o jeziku i o plesu), i
8. istorija filozofski orijentisanog semiološkog teksta i istorija plesa teksta jeste istorija njihovih recepcija.

Na ovim pretpostavkama se može zasnovati analitička, strukturalistička ili materijalistička poststrukturalistička interpretacija koja približava ples/muziku i filozofiju analizom mogućnosti značenja. Zadatak postavljene analize značenja, na primer, gledam/slušam postavku Anne Terese De Keersmaeker *Rosas danst Rosas*, nije otkrivanje ili dešifrovanje skrivenih ili potisnutih značenja (suština: ljudskog bića, rodnog identiteta, klasnog pozicioniranja, rasnog ili etničkog suočavanja) plesnog/muzičkog dela ili konstruisanje aproksimativnog *rečnika* korespondencija tajnih-simboličkih plesnih/muzičkih i lingvističkih-javnih ne-plesnih i ne-muzičkih značenja. Nije reč o otkrovenju, već o analizi mogućnosti interpretacije plesnog/muzičkog dela kroz strukturalne (semiotičke, semiološke) modele nauka o znaku i značenju. Zaista, kako mogu “čitati” pokret, ponašanje, hodanje, odnose prema odeći, ili odnose dva-ili-više ženskih tela u pokretu, provlačenje prstiju kroz kosu, agresivnost

kao umetnosti – Immanuel Kant, “O razlici analitičkih i sintetičkih sudova”, iz *Kritika čistog uma*, str. 36-39; A.J. Ayer, “The A Priori”, iz *Language, Truth and Logic*, str. 104-105; i Džozef Kosut, “Umetnost posle filosofije”, str. 3.

¹⁰⁹ Filozofiji jezika, semiotici, semiologiji.

¹¹⁰ Pošao sam od sheme *analitike filozofijskog teksta* koju je razvio Nenad Mišćević u poglavlju “Struktura filozofijskog teksta / Pristup” knjige *Bijeli šum (studije iz filozofije jezika)*, Dometi, Rijeka, 1978, str. 172-174.

¹¹¹ Re-semantizacija se definše kao podvođenje pod postupke koji *oživljavaju* smisao i značenja neke tvorevine ili svojstva.

¹¹² Filozofskog interpretiranja semiologije.

¹¹³ Ukazuje se na analitički zahtev da se izvesni uobičajeni ili normativni izrazi (formulacije) govora o plesu/muzici odvoje od mitskih (metaforičnih, simboličkih, alegorijskih) očekivanja nedokučivog *spoja* i *razvoda* mišljenja i pevanja. Polazi se od teze da svaki govor o poreklu, na primer, poreklu plesa/muzike jeste već mitski (pripovedanje o događaju celovitosti mišljenja i pevanja) i metafizički (ponuda projekta za *konstruisanje* odgovora na pitanje “Šta je istina plesa/muzike?”). Zato, nije toliko bitna kritika mitskog i metafizičkog govora, jer kritika mitskog i metafizičkog već potpada pod uticaje mita i metafizike pošto se njima bavi. Bitno je razdavajanje re-semantizacija mitskog i metafizičkog govora (mitskih i metafizičkih funkcija i efekata), odnosno, njihovo izbegavanje.

upućenu drugom, agresivnost upućenu sebi, igru zavođenja, privlačnost, procedure odbijanja, upućivanje ili skrivanje pogleda itd...? Mogu ih “čitati” kao prevođenje vizuelnih ili audiovizuelnih znakova (elementarni nivo) ili kôdova (složeni novo) u verbalni jezik identiteta, ali ne u odnosu na moje iskustvo gledanja/slušanja, već u odnosu na interpretativno determinišuće čitanje tekstova kulture koji se odnose na pitanja roda, pitanja nasilja, modele predočavanja ženske psihologije, emocionalnosti, komunikacije, njene recepcije u mom (muškom pogledu), pitanja mode... Ono što je bitno jeste da ja tražim tekst i tekstove (često, metatekstove kulture, umetnosti, plesa) kroz koje ću sprovesti ove znakove i kôdove, i kroz koje ću iščitati “govor” i “pismo” pokrenutog, gestualnog, ponašajućeg, apstraktnog ili konkretnog plesnog tela.

Pristup problemu i analizi

Ukazaću na neizvesne rasprave i predloge formulisanja opštih u filozofiji predočenih zamisli značenja i smisla i primene tih zamisli na problem značenja¹¹⁴ i smisla plesa/muzike. Ovim se ne želi reći da je ples/muzika strukturiran na način semantike, odnosno, da ima semantičku strukturu u onom smislu u kome se opisuje semantika unutar filozofije prirodnih (lingvističkih) jezika. Namera mi je da obećam ili naslutim da ples/muzika pod određenim uslovima uspostavlja ili obavlja neizvesne ili neke semantičke funkcije i postiže, odnosno, čini potencijalnim neke semantičke mogućnosti ili efekte i time daje referentne i/ili performativne odnose za plesno telo u pokretu. Pri tome, semantičke funkcije koje postoje i deluju u plesu/muzici, sa plesom/muzikom ili se izvode na plesu/muzici čine da se formalni poredak plesa/muzike može u odnosu na neke navike ili iskustva razumevanja plesa/muzike, retrospektivno, predočiti (modelovati) kao poredak značenja (semantička struktura) i smisla (metasemantička struktura). Zadržimo se na nekoliko primera. Kako čitati telo u pokretu: gest provlačenja ruke kroz kosu, okret glavom, poravnavanje odeće (zatezanje majice), pogled dva ženska tela, itd...? Kao telesni ili bihevioralni rečnik ili indeksaciju “ženske svakodnevice”. Kao, vitgenštajnovski rečeno, prelazak sa velikih (sublimnih, univerzalnih, metafizičkih) termina “plešućeg bića” (balerine) na analitički rečnik specifikacije i indeksacije svakodnevice (tela koje identifikuje sebe u odnosu na upotrebu gesta u svakodnevici i iz svakodnevice ga izdvaja kao indeks plesa – strukturiranja umetničkog plesnog dela). Da, ovo je čitanje iz poznog Wittgensteina¹¹⁵. A, čitanje iz poststrukturalističke Hélène Cixous polazi od pisma¹¹⁶, zapravo od koncepta da nema identiteta bez pisma i tada, moje čitanje, klizi preko njenog (igračicinog tela) kontekstualizujući pokret rukom kroz kosu kao pismo (upućeno) od možda “neurotične” suzdržanosti, zaustavljanja ili premeštanja želje/žudnje žene. Čin zatezanja majice kao gest obrta iz “histeričnog” predhodećeg haosa u stadijum: *OK! ja sam OK! i idem dalje...* ili kao gest privlačenja i zadržavanja pogleda Drugog/Druge... Ponašanje igračice ili ponašanja igračica su elementi identifikacionog pisma/pisanja unutar igre-kaoisipisivanja-roda (nestabilnosti, ontologije i premeštanja). To karakteristično ponavljanje pokreta i gesta jeste nešto što ukazuje na želju, ali i otpor žudnji. Želja jeste devijacija: ona je ekscenčno, konstantno, ponavljano “odvrćanje od cilja” kao da se ide ka cilju... Reč je o logici ponavljanja i potiskivanja, usmeravanja i preusmeravanja... itd. itd... *Rosas danst Rosas* je “telesno pismo” o ekscentričnosti istovremenog pokazivanja i potiskivanja žudnje. Ali, ovakve identifikacije nema bez dodatog značenja, bez učinka dodatih, približenih i pripijenih tekstova kroz koje moj pogled – pogled gledaoca plesa u polju slušanja muzike – počinje da se preobražava u sistem ili fragmente sistema punih verbalnih značenja. Intertekstualnost ili “inter-plesnost” jeste ona situacija kroz koju se jedan plesni-tekst konstituiše upijajući u sebe čitavo mnoštvo drugih plesnih i vanplesnih tekstova. Tačka čitanja određuje interpretaciju onoga što se odigrava pred okom, upisujući se kao trag u ono što vidim i čujem preobražavajući to što vidim i čujem u specifičnu, orijentisanu i vođenu naraciju (pripovedanje o plesu,

¹¹⁴ Suočavamo se sa jednom dramatičnom razlikom: značenje plesa/muzike nije sam ples/muzika + dodato značenje, već *značenje muzike* u semiološkom smislu jeste proizvodnja plesa/muzike unutar specifičnog institucionalnog i tehničkog sistema (ili organizovane prakse) “kroz” odnose koji su očigledno značenjski (ideološki) orijentisani. Drugim rečima, za semiološki pristup ne postoji ples/muzika bez značenja, jer proizvodnja muzike se dešava u kritičnom značenjskom okružju konstituisanja subjektivne, subjektive i društvene realnosti – Žan Luj Bodri, “Lingvistika i tekstualna proizvodnja”, *Treći program RB* br. 34-35, Beograd, 1977, str. 531-545; Augusto Ponzio, *Jezična proizvodnja i društvena ideologija*, Školska knjiga, Zagreb, 1978. i Rosalind Coward, John Ellis, *Jezik i materijalizam. Razvoj u semiologiji i teoriji subjekta*, Školska knjiga, Zagreb, 1985.

¹¹⁵ Ludvig Vitgenštajn, *Filozofska istraživanja* (#116), Nolit, Beograd, 1981, str. 81.

¹¹⁶ Susan Sellers (ed), *The Hélène Cixous Reader*, Routledge, London, 1994.

o telu, o identitetima tela)... Poredak značenja i poredak smisla su na neizvestan¹¹⁷ način *akumulisani* (nagomilani, upisani, centrirani) oko formalnog poretka plesnog/muzičkog dela i kao takvi mu daju nov ili drugačiji status: plesno/muzičko delo zadobija status sveta umetnosti. Zato, plesno/muzičko delo nije samo ono što oko vidi i uho čuje, već i splet okolnosti i uslova diskurzivnog karaktera koji okružuju pojavljivanje plesnog/muzičkog dela u formalno-pojavnom smislu. Ne postoji emocija, već samo okružujući tekstovi istorije i aktuelnosti koji stvaraju mogućnost konstruisanja ili rekonstruisanja ponašanja koje izgleda kao emocionalno ponašanje. Tekst je uređujuća *konzola* prema kojoj se mogu odrediti, zaista identifikovati plesni telesni tekstovi... I krajnje retorički: *dosta je bilo ekspresionizma, ali dosta je bilo i mimezisa onog prvotnog, prethodećeg i izvornog... bitan je zapravo određujući rad kontekstualizacija vanplesnih i plesnih kultura i posebnosti prodiranja individualizovanog gesta u kontekstualnu opštost (označitelja u označeno, pojedinačnog u univerzalno)*. Ples Anne Terese De Keersmaeker postavlja prenaplašeno pitanje o dramaturgiji “pojedinačnog” (znaka) i “univerzalnog” (simbola), a to znači o dramaturgiji označitelja i označenog u promenljivim, kliznim i izmičućim znacima (tekstovima) upotrebe, iskazivanja, izražavanja, komuniciranja, pokazivanja i prikazivanja tela¹¹⁸.

DEKONSTRUKTIVNI PRISTUP PLESU

TELO/TEKST I POSTSEMIOLOŠKA PITANJA O EFEKTIMA PLESA

Dekonstrukcija je simptom¹¹⁹, a to ne znači da je to razlog da nju ne treba dekonstruisati...

Kako ples, na primer, postavka *Rosas danst Rosas*, prethodi meni koji govorim o plesu? Na koji način prethodi mom radoznom pogledu koji invertuje sliku (čulni doživljaj) u taktilni osećaj toplote, hladnoće, grubosti, mekoće, nežnosti, neprijatnosti, uživanja, drugosti, prisutnosti, zavedenosti ili očaranosti, odnosno, hrapavosti, necelovitosti, sklonjenosti ili odloženosti. Kako filozofija dira u pitanja institucije plesa? To je političko diranje. Sasvim neodređen i nestabilan odnos mojih doživljaja plesa i znanja o plesu uhvaćen u zamku institucionalizovanih repera identifikacije plesa u odnosu na javni i privatni diskurs, slobodno i radno vreme, posedovanje ili neposedovanje stabilnog identiteta, itd... Ja ne želim da formalizujem svoje iskustvo gledanja postavki Anne Terese de Keersmaeker, naprotiv: mene zanima margina. Kako se taj ples izvodi na *margini* smisla, ispuštajući odgovor i obećavajući trajektoriju... Čega? Tela i pogleda u ime dodira. Ali, ja ne želim ni da prevedem njen projekt pokreta i gesta u sasvim lokalizovane-ili-univerzalizovane naracije niti da se prepustim *slobodnoj igri* tekstualnih mogućnosti upisa, ispisa, iskliznuća, naslojavanja, obećanja ili cenzurisanja i potiskivanja značenja telesnog ponašanja u plesnom okviru. Ono što me opsesivno privlači u njenom plesu jeste neprevodivost gestova i kretanja, odnosno, bihevioralnosti igračica u verbalni govor i nemogućnost da se plesna bihevioralnost plesačica odvoji od kulturom nuđenih diskursa o telu, rodu, društvu. Ta neprevodivost gesta i ta neprekidnost pokreta ne proizlaze iz toga što ja ne mogu prevesti pokret rukom kroz kosu, nagli okret glave iz mirovanja ili hladni netransparentni pogled nje ka njoj u lavinu simbola (ženskost), metafora (drugost) ili, čak, alegorija (posebnost, neočekivanost, metafizičnost) govornog jezika. Naprotiv... ali svestan sam da svaki put kada učinim takav prevod ja nešto arbitrarno, nemotivisano ili delimično motivisano, potencijalno i ekscentrirano u odnosu na očekivanja upliva margine i centra pretvaram u očigledno pojednostavljene kliše neurotične, histerične, homoerotične/autoerotične ili, naprotiv, asexualne, odnosno, otuđene, formalizovane, mehanizovane, izolovane, do simptoma dovedene, možda čak i mizogine predstave “od” žene. Čak i to imenovanje rečju žena jeste jedan od klišea baleta, plesa, umetnosti i svakodnevice – centriranje ženskog naspram muškog tela, supstitucija muškog ženskim telom (svakako, može i obratno), naglašena ženskost (nesigurnost, nesmeštenost, briga, uzmicanje). Svaki prevod je upadanje u kliše koji se ukazuje kao relevantna granica¹²⁰ na osnovu koje prepoznajem, identifikujem, imenujem i posređujem u komunikaciji ples sa drugim tekstovima kulture... Ta granica, koja se zasniva na razlici (*différence*), kroz kliše se odlaže i razlučuje (*différance*) i premešta u svet mogućih obećanja bez

¹¹⁷ Promenljiv, neodređen, arbitran, slučajan, nemotivisan.

¹¹⁸ O konceptima prikazivanja tela u plesu videti, na primer: Sally Banes, *Dancing Women - Female Bodies on Stage*, Routledge, New York, 1998.

¹¹⁹ Žak Derida, “Neka pitanja i odgovori”, iz “Jacques Derrida” (temat), *Tekst 2b*, u *Delu* br. 3-4, Beograd, 1992, str. 43.

¹²⁰ Jacques Derrida, “Timpan”, iz “Pisava in transcendentalno” (temat), *Problemi* št. 1-2, Ljubljana, 1998, str. 223-243.

granice: univerzalnu sliku tela koje je odraz *bića* (pa i ženskog *bića*)... I zato je on, Jacques Derrida, za nas, pokušao da pokaže da je nemoguće zatvoriti neki kôd (na primer, njen pokret rukom, njeno stresanje ili zatezanje majice u brujanju *glasova* o ženskosti) ili jezički sistem (sistem bihevioralnih interpolacija apstraktnih kretanja i konkretnih svakodnevnih gestova) u njegove unutrašnje stroge granice date jasnom slikom racionalnih identiteta... Kao da plesna racionalnost može biti prevedena različitim jezicima; svakako, oni nisu isti, jednako vredni, mada se biraju nasumice... izvan izbora po pravilima ili kriterijumima vrednosti. Zapravo, problem je u sledećem: ako odbijemo prevođenje telesne bihevioralnosti u verbalni govor, *mi* se odričemo mogućnosti razmene između dva fenomenalno različita pisma: pisma plesnog tela i pisma pisanih slova (fonetskog pisma). Naprotiv, ako prihvatimo lakoću prevođenja (iskliznuća jednog mogućeg teksta u drugi, sasvim različiti pojavni tekst) tada ulazimo u entropijsku proizvodnju metastaziranih značenja. Sve je moguće u odnosu na sve drugo. U pitanju je ekonomija, a ne verifikacija istinitosti gesta, pokreta telom, bihevioralnosti. Zato, problem nije u izboru između prevoditi to ili ne prevoditi to, već u prelasku sa taktike mimezisa¹²¹ (predočiti na osnovu sličnosti ili motivacija koje deluju kao sličnosti, porediti analogne veličine), na strategiju i njene taktike ekonomisanja sa preuređivanjem, prilagođavanjem, interpoliranjem, zahtevanjem i nadanjem da između onoga što jeste tekst-tela i onoga što jeste tekst-znanja (i, zatim, i tekst doživljaja) postoji mnoštvo diskurzivnih mogućnosti koje ne proizlaze iz moje moći da pripovedam o njima, već iz materijalnog otpora koje one pružaju mom materijalnom poretku pisanja na telu koje jeste u pismu konstruisana figura: koncepta, ideologije, politike, uticaja i vladanja. Pismo o plesu stvara na pismu plesa “tanak” sloj privida, ali obećavajućeg, privida koji kao koža obuhvata, odvaja i biva ispunjen ekonomijom raspoređivanja tela, slika i pojmova. Zato, ples jeste ekonomija (deridijanski rečeno “ekonomimezis”¹²²) raspoređivanja, preplitanja, ispadanja, nemanja, imanja, upisivanja, ostavljanja ili brisanja *traga*¹²³ između tela, slike i pojmova u teškom proizvodnom radu pisma. I scenska i filmska plesna postavka Anne Terese De Keersmaeker *Rosas danst Rosas* ne prethodi meni, odnosno, ja ne prethodim njoj, već, naprotiv, mi smo u odnosu napetosti koja ne može biti istina izvan društva, napetosti mojih i njenih mikrosvetova¹²⁴. Filmska verzija radi sa dva sistema *tragova*: (a) sa koreografskim tragovima plesa (telo usmereno ka gestu tu i sada), i (b) rediteljskim tragovima filma (telo preusmereno i odloženo /razlučeno/ od tu i sada kroz “filmsko pismo”). Njen ples nije slobodna igra izvan povesti smisla, ali nije ni efekat povesti smisla, ona jeste deo konstruktorskog rada na povezivanju moguće trenutne strukture koja će nam pokazati svoje granice, rubove, ivice, ponore i, zatim, nas suočiti sa materijalnim otporima ovog trenutka: poznog kapitalizma i njegove dizajnirane *fancy* alijenacije. *Rosas danst Rosas* jeste konstrukcija *fancy* alijenacije, na mestu upozorenja o ovom trenutku i njenoj strukturalnoj zatečenosti, bačenosti, osetilnosti, čulnosti, telesnosti - zapravo, o ženskoj subjektivnosti unutar poznog kapitalizma u vreme neposredno pre ili neposredno posle pada Berlinskog zida. Pisanje ne vodi učvršćivanju označenog već razlabavlivanju figure pisma, onom istom gestualnom olabavlivanju i zatezanju i olabavlivanju tela kome pribegavaju igrači u izvođenju dela *Rosas danst Rosas*. Njihov cilj nije nešto drugo do suočenje da postoje različite istorije njenog tela: na planu seksualnosti, politike, svakodnevice življenja, estetike, pa i ukrštenih istorija američkog minimalističkog plesa i evropskog *Tanzteatra*... mogućnosti koje nam nude mogućnost da se zakačimo za njih kao nekakva pregrada ili klin u bujici (*fluxu*). Zato savremeni ples nije usredsređen na pitanja o konceptima plesa, već na efekte koji koncepti pokazuju u rastavljanju, omekšavanju, stezanju, uobličavanju, u gubljenju forme i u isticanju svojih kontura - slično kretanju i gestualnosti ili degestualnosti tela-koje-je-figura i koje je figura-kao-telo u *Rosas danst Rosas*. To je kao kod Blanchota u navodu kod Derride: “Da li se to događa?” – “Ne, to se ne događa” – “Nešto ipak pristizhe” (*L’attente l’oublie*)¹²⁵. Ekonomija motivacije i demotivacije se otkriva u nesigurnosti, izmicanju i umnožavanju mogućnosti. Zato, nismo sigurni da li rečenica “Nije moguće

¹²¹ Timothy Murray, “Introduction: The Mise-en-Scène of the Cultural”, iz *Mimesis, Masochism, & Mime - The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, The University of Michigan press, Ann Arbor, 1997, str. 1-26.

¹²² Žak Derrida, “Ekonomimezis”, *Treći program RB* br. 112, Beograd, 2001, str. 175-208.

¹²³ Jacques Derrida, “Freud and the scene of writing”, iz *Writing and Difference*, str. 246-291. Obratiti pažnju na raspravu “traga” na strani 288-289.

¹²⁴ Konteksta, lokalnih paradigmi, mašina produkcije pisanja telom ili rečima, izvođenja i gledanja/slušanja.

¹²⁵ “Imati uvo za filozofiju - Razgovor Lucette Finas sa Jacquesom Derridom”, iz “Jacques Derrida” (temat), *Tekst 2a u Delo* br. 1-2, Beograd, 1992, str.173.

zaglušiti sve što odzvanja padajući - prilika je da se kaže (kao jedna glavica žira, koja dobro pada) - na bubanj jezika” govori o Derridinom spisu “Timpan” ili plesnoj postavci Anne Terese De Keersmaecker *Rosas danst Rosas*. Ne da nismo sigurni, već sa našom (mojom, mojom i tvojom, ali i njegovom i njenom) nesigurnošću ekonomišemo gradeći slike koje su, ne mimezisi, već ekonomimezisi (organizacija tela u figure, a ne prikazivanje figurama sveta ili emocija).

Za dekonstrukciju nije pitanje da li postoji emocija ili znanje, ples ili filozofija, itd... već je pitanje na koji način koreograf-ili-plesač, odnosno, reditelj u svojim praksama uspostavlja razlike/razluke u odnosu na filozofa – i filozof u svojim razlukama/razlikama od koreografa-ili-plesača, odnosno reditelja. Pitanje je kako se u različitim praksama/produkcijama konstruišu “postojanja”... “prisutnosti” ili, sasvim precizno, “odsutnosti”: ono “jeste” ili ono “~~jeste~~”.

Ne postoji “subjekt” pisma kao plesa, ako se pod tim podrazumeva neka suverena usamljenost ili izvornost koreografa/plesača.¹²⁶ Subjekt pisma plesa je *sistem* odnosa među slojevima: magičkog masiva, psihičkog, društva, sveta. Unutar te scene ne može se naći punktualna prostota klasičnog subjekta. Zato dekonstrukcija nije neutralna – ona interveniše na hipotezama kojima se ples u polju materijalnih ekonomija opire.

PSIHOANALITIČKI PRISTUP PLESU

PLES U POLJU POGLEDA : PSIHOANALIZA I UŽIVANJE

Psihoanaliza, pre svega Lacanova, polazi od bitnog okreta od psihoanalize kao teorije bioloških (anatomskih, fizioloških) organizama ka strukturalnim i time ka lingvističkim sistemima predočavanja nesvesnog. Prešlo se sa razine fenomena na razinu jezika. Time što je Lacan izložio teoriju nesvesnog kao označiteljskog sistema, on je:

- oslobodio nesvesno biološkog značenja,
- oslobodio ga ekspresivne komponente i zamenio je aspektima i efektima sistema,
- približio nesvesno i jezik i time omogućio razvijanje teorije subjekta koja ne polazi od bioloških nagona već od mesta subjekta u jeziku,
- pokazao da se mehanizmi nesvesnog u grubim crtama podudaraju s mehanizmima jezika, i
- povezao jezik i subjekt, pokazavši da označitelju već pripada subjekt.¹²⁷

Zato psihoanalitički pristup plesu/baletu pokušava od ukaže na dva karakteristična nivoa rasprave: na odnos gledaoca i plesača/plesačice i na strukturaciju plesne figure kao idealnog-naspram-individualizovanog tela u polju pogleda, želje ili, čak, žudnje.

Šta je ples? Diskurs tela ili diskurs ponašajućeg tela? Svakako, nije reč samo o telu kao telu, već specifičnom, razlikovanom, razlučenom ispisanom i simbolički situiranom telu koje se pojavljuje kroz moduse figure žudnje, želje, uživanja i zadovoljstva/ili/užasa. U seksualnom odnosu postoji, pre svega, telesno (vizuelno, akustičko, haptičko) uživanje u telu drugog, odnosno, uživanje u sopstvenom telu. Reč je o uživanju u prividno-samom-telu i, zapravo, u nikada-samom-telu, a to znači u telu već prizvanom, prekrivenom, omotanom, označenom i naslojenom fantazmima¹²⁸. Telo seksa je istovremeno prisutno u dodiru tela telom i odsutno (odloženo) posredovanjima fantazma u pogledu i slušanju, zapravo i pogled i slušanje služe simbolizaciji koja seksualno pretvara u erotičko.¹²⁹

U belom baletu uživanje u telu jeste čulno uživanje u artificijelnoj idealizovanoj figuri u pokretu. Figura belog baleta zastupa pojedinačno ljudsko telo u pokrenutom *figuralizovanom* i *figurabilnom* prostoru koji nije specifično-pojedinačno-posebno mesto tela “od” individuuma (baš njeno ili baš njegovo telo), već jeste znak koji zastupa idealno telo (možda čak i *ideju* tela) lišeno specifičnosti – gotovo dovedeno do idealiteta glatkog savršenog “falusoidnog modusa” (bez obzira da li je reč o ženskom telu balerine ili muškom telu baletana /u belom baletu rodne karakteristike su karakteristike znakovnog punktuiranja/). Baletsko belo telo nije nago mada jeste na mestu nagosti kao znak za golo telo (kao ispunjenje potpune, totalne nagosti) za artificijelnu konstrukciju i rekonstrukciju “idealiteta”

¹²⁶ Parafrazirana rasprava subjekta u fusnoti br. 37 pisma Jacquesa Derride upućenog Jean-Louisu Houdebineu, iz Žak Derida, *Razgovori*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1993, str. 103.

¹²⁷ Nenad Mišćević, “Označitelj”, iz *Bijeli šum (studije iz filozofije jezika)*, str. 21.

¹²⁸ Mogućim identifikacijama, mogućim predstavama zastupanja i mogućim prizivanjima simbola.

¹²⁹ Mišel Fuko, *Istorija seksualnosti* 1-3, Prosveta, Beograd, 1982-88.

samog tela. Baletsko telo je lišeno svih sekundarnih znakova, redukovano na “objekt koji realizuje fantazam”. Nije u pitanju znak za ženu/muškarca koji ima falus (organ), već je to ono što ukazuje na ženu/maškurca koji *jeste* falus (poredak označitelja). Od uživanja “organom” ka uživanju tela-nad-organa. Lacan je tu sasvim decidan: “Ovde se razjašnjava funkcija falusa. U Frojdovom učenju falus nije fantazam, ako pod tim treba razumeti uobraziljsku pojavu. Nije kao takav ni objekt (parcijalni, unutrašnji, dobri, rđavi, itd...), ako se tim terminom vrednuje realnost koja sudeluje u nekom odnosu. On je još manje organ, penis, klitoris, koji simbolizuje. Frojd, svakako, nije bez razloga povodom falusa upućivao na idol što je falus bio za Stare. Jer falus je označitelj, označitelj čija funkcija u intersubjektivnoj ekonomiji analize, možda, podiže veo s funkcije koju je on imao u misterijama. Jer on je označitelj određen da označi svekolike učinke označenog, ukoliko ih označitelj uslovljava svojom označiteljskom prisutnošću.”¹³⁰ Plesna figura belog baleta “jeste” označitelj na mestu znaka, čija je funkcija da anticipira moguća značenja: jedan označitelj na mesto drugog označitelja, jedna figura na mesto druge figure u apstraktnoj igri uživanja. Zbog prelaska sa pojedinačnog uživanja na apstraktno uživanje - beli balet jeste taktika zamene seksualnog erotičnim. Ali to “jeste” nije prosta “biološka” prisutnost seksualnog odnosa, već je u pitanju složena igra razmene znakova u preobražaju tela sa organima u idealitet tela-falusa (označitelja). U pitanju je odloženo (razlučeno), pomeren, kao prisutno a u stvari neprisutno, izmičuće telo koje za nas jeste figura kao znak ili zastupnik za stvarno ili konkretno telo... Telo u belom baletu je uvek izmičuće žudnji za telom, ali za žudnju fatalno privlačno kroz moć figure. Jer ako je figura belog baleta ičemu nalik, to je onda montaža (sklapanje i homogenizovanje) tela u figuru i izvođenje iz bele figure potencijalnog ali izmičućeg i neuhvatljivog “objekta” uživanja. Ipak, sve je pre u idealizujućoj montaži nego u celini figure, mada... figura igra neku ili nekakvu ulogu zamene, nužne zamene tela koje privlači, neodoljivo privlači. Bela figura baleta se *nikada* ne “tuca” mada ona priziva, obećava i anticipira seksualni dodir, ona kao da govori o “dodiru” moćnim idealnim i savršenim falusnim telom stilizovanog artificijelnog pokreta, mada... Logika želje/neželje u odnosu na objekt (figuru koja zastupa telo unutar belog baleta) može se opisati sledećom Lacanovom spekulacijom: “Volište jagnjeći ragu. Niste sigurni da ga želite. Uzmite iskustvo lijepe mesarice. Ona voli kaviar, ali ga ona neće. Shvatite, da je predmet želje uzrok želji, i taj predmet uzrok želji jeste predmet nagona – tj. predmet oko kojeg se vrti nagon. ... Želja se ne vješa za predmet nego – želja ide oko njega, utoliko što on potiče nagon.”¹³¹ Upravo ta nesavladiva razdvojenost gledaoca koji uživa u pogledu koji pada na belo-falusno-telo i tela koje kao idealna glatka i čvrsta falusna figura u otuđenom artificijelnom prostoru kretanja izvodi svoju “zamršenu neutilitarnu igru” jeste središnji problem za psihoanalitičku analizu želje/žudnje unutar odnosa gledaoca-i-izvođačice/izvođača belog baleta. Može se reći da fantazija o idealnom (mada nemogućem telu) jeste ono kroz šta se konstituiše subjekt: subjekt koji može da želi nemogući objekt, lakanovski rečeno: *malo a (petit a)*. Lakanovska psihoanaliza¹³² nam dozvoljava da pratimo iskliznuće od simboličkog uređenje želje/žudnje do objekta (od semiotike figure do fenomenologije tela) i nazad od objekta žudnje/želje do simboličkog prostora i vremena konstruisanja figure iz tela ili figure oko ili nad ili preko tela, a to znači od fenomenologije tela do semiologije figure. U toj ireverzibilnosti se odigrava beli balet. Gledalac žudi za objektom-telom a nailazi na znak-figuru i za figurom žudi kao da je telo-objekt van svih značenja (simboličkih mogućnosti).

Moderni ples, naprotiv, koji nastaje destrukcijom “idealiteta” artificijelnog i otuđenog figuralnog zastupanja tela falusnim-telom belog baleta kao da “belom idealnom falusnom telu” vraća primarne i sekundarne specifičnosti karakterizacije “roda”: Isadora Duncan pleše bosa (bosa noga znak za prirodno telo, za slobodno telo, za ljudsko naspram baletskog tela) i puštene kose (znak za žensko telo, ženska seksualnost, erotičnost) u beloj haljini koja ne sputava već je oslobađa (znak za anatomsko, organsko, zapravo, biološko telo žene izvan artificijelnosti figure belog baleta). Duncanova pokazuje ono bitno, a to je da je svako telo figura, da “prirodno telo” nije prosta suprotnost “artificijelnom” figurabilnom telu belog baleta, već da je i ono intencionalno konstruisano kao “prirodno” u polju

¹³⁰ Žan Lakan, “Značenje falusa”, iz *Spisi (izbor)*, Prosveta, Beograd, 1983, str. 260.

¹³¹ Jacques Lacan, “O subjektu za koji se pretpostavlja da zna, o prvoj dijadi i o dobru - odgovori”, iz *XI seminar - Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986, str. 259-260.

¹³² Videti Mladen Dolar “Sum”, iz “Film & črka glas črta pogled realno(st) želja” (temat), *Problemi* št. 11-12 i *Ekran* št. 9-10, Ljubljana, 1987, str. 53-56.

značenja i koncipiranja metafizičkih opozicija prirodno-neprirodno. Ovim se uzrok želje (*malo a*) provocira, premešta... i personalizuje... Da li? Da li ples, za razliku od belog baleta, personalizuje objekt želje. Samo, sasvim, grubo uporedimo status nagog tela plesačice u *Triumfu smrti* (Kraljevski danski balet) i u komadu Yvonne Rainer *Judson Flag Show* (kraj 60ih rane 70e). U *Triumfu smrti* telo je nago ali ipak postavljeno kao idealni znak: koncept baletske figure je primenjen na pokazano nago telo koje ostaje ili koje odaje univerzalnu poruku opštih tematizacija tela: figura smrti, figura umiranja, figura rađanja, figura života, figura seksualnosti. Naprotiv u *Judson Flag Showu* je ponuđeno telo izvan figurabilnog u baletskom smislu, a to znači ponuđeno je kao nesavršeno personalizovano telo koje se uvodi ili sprovodi kroz političku anti-figurabilnost ekscesnog i subverzivnog individualizovanog tela. Jer, nago telo u Americi 60ih je telo protiv ratne i konzervativne opcije patriotskog identiteta i njihovog deklarativnog puritanizma.

Gledam/slušam postavku Anne Terese De Keersmaeker *Rosas danst Rosas*. Tu nema sumnje da je reč o plesnim-figurama koje u naslagama brisanih i taloženih tragova imaju i ukazivanja na sećanja na baletske figure. Baletske figure su brisani tragovi njene postavke. Gledam film šesti put... usredsređujem se na detalje. Otvara se prostor za realizaciju fantazma: ples i plešuća tela otvaraju prostor za realizaciju možda homoerotskog ili autoerotskog fantazma o objektu želje – o objektu želje koreografinje, plesačica, gledalaca. Usredsređena i naglašena ponavljanja pokreta, naglašena ponavljanja zvukova realizuju fantazam institucije za željeno telo. To je paradoks umetnosti i kulture 80ih i 90ih godina: preusmeriti se sa “fantazma o...” i usredsrediti se na “instituciju fantazma” kroz moduse “fantazma institucije”. Ples jeste označeni prostor za želju/žudnju upućenu ka njemu (telu) i izvedenu iz njega (tela). Tela plesačica u *Rosas danst Rosas* ples postavljaju kao instituciju ekonomisanja sa željom/žudnjom tela za telom u polju indeksacija koje ponavljanjem sve treba da učine očiglednim, mada se radi o suptilnim obećanjima, zavođenjima, ponudama, odbijanjima, prihvatanjima, cenzurama, povlačenjima – igra otkrivanja, skrivanja i otkrivanja. Reč je o demonstriranju otpora žudnji. Kao kada igračica u jednom trenutku stane, ukoči se i zatim zategne kraj majice – privid otkrivanja i skrivanja: oblačenja i svlačenja, davanja i odustajanja. Ali, ovde se ne radi o ponudi tela-kao-figure želji gledaoca, već jedno telo se nudi drugom telu unutar plesa ukazujući na ulančavanja “predstava” žudnje koje on/ona (gledalac/gledateljka) kao voajer prima, razumeva, doživljava, konceptualizuje ili fenomenalizuje. Dok je u belom baletu telo balerine/baletana bilo eksplicitno ponuđeno gledaocu za uživanje kao idealni objekt (idealno uživanje i odricanje od stvarnog uživanja), dok se u modernističkom plesu distanca gledalaca naspram plesača/plesačice narušavala (na primer, post-plesni terapijski hepeninzi¹³³ /*happening*/ Anne Halprin) u plesu Anne Terese De Keersmaeker *Rosas danst Rosas* gledaoca kao da nema (sve što se odigrava odigrava se među njima). Žudnja se realizuje na sceni/ekranu bez gledaoca, a gledalac gleda moć institucije da proizvede svoje objekte želje/žudnje. Ja, koji gledam/slušam komad *Rosas danst Rosas*, žudim nju: instituciju (*frame*, okvir, *parergon*)¹³⁴ koja čini mogućim izdvajanje objekta želje/žudnje posredstvom tela. Telo jeste simptom institucije, pri čemu ono nije nikada samo-telo, već telo koje se konstruiše iz naslaga istorijskih, geo-političkih i medijskih figura-žudnje ponuđenih za pogled i uho, odnosno, za drugo telo.

NOMADSKE MAŠINE PLESA - PLES KAO PERFORMANCE:

ČITANJE PLESA KROZ DELEUZA I GUATTARIA

Telo na sceni! Mašina na sceni! Proizvodnja pokreta: toka, reza, fluksa, upisa... Zatim... Telo u specifičnom i ne-scenskom ali na scenski način upotrebljenom ambijentu (beskrajni krovovi Njujorka kod Trishe Brown¹³⁵, prazna napuštena zgrada Anne Terese De Keersmaeker ili prazne fabrike/rudnici postindustrijskog pejzaža Iztoka Kovača). Telo plesačice. Tela plesačica. Telo plesачko bez mogućnosti bez potrebe bez zahteva identifikovanja rodnog identiteta. Različite mašine... mašine kretanja, pokretanja, premeštanja, smeštanja, upisivanja i transformisanja.

Beli balet, u jednom trenutku, dopustio je iskliznuća u ples ili belom baletu su bila dopuštena

¹³³ Anna Halprin, “Planetary Dance”, i Anna Halprin, “A Life in Ritual - An Interview by Richard Schechner”, *TDR* vol. 33 no. 2, New York, 1989, str. 51-66. i 67-73.

¹³⁴ O parergonu: Jacques Derrida, “Parergon”, iz *Istina u slikarstvu*, Svjetlost, Sarajevo, 1988, str. 38-76.

¹³⁵ Lucy R. Lippard, “The Geography of Street Time: A Survey of Street Works Downtown”, iz *Soho - Downtown Manhattan*, Akademie der Künste, Berlin, 1976, str. 199.

iskliznuća u plesno telo. Idealna-glatka bez organa figura belog baleta je zamenjena ne-idealnim-hrapavim telom sa organima koje se otkriva kroz nesavršenosti ali nužnosti pojavljivanja figure. Iz figure izbija telo. Telo je prekrivano figurom. U složenim procesima transformacija umetničkih disciplina kroz *happening*¹³⁶ i *performance art*¹³⁷ došlo je do obrta i od plesa “kao tehnike” ili “anti-tehnike” plesa (proizvođenja figura) u pokretanje mašina-tela. U performanceu baletsko i plesno telo jeste mašina izvođenja. A izvođenje je rad mašine, pokretanje mehanizama realnosti koja nije zadata ili zatečena već “izvedena” i “proizvedena”.

Gledam figure belog baleta i znam da se iza učinaka figurabilnog nalazi telo koje skriva svoje organe pokazujući se kao nekakva obećavajuća idealna predstava. Predstave tela skrivaju svoju ljudskost, mada, možda *nje* (ljudskosti) i nema, možda je ona tek slika od slike koju izvodi savršeno telo balerine/baletana. Pokrenuta aproksimirana i apstrahovana anatomija u pokretu... telo dovedeno do znaka... a proizvodnja znaka je nekava telesna retorika. Pokret zanemaruje delove u ime celine pokretnog i ubrzanog/usporenog, svakako estetizovanog figuralizovanog tela. Protok fluida (kretanje tela) je skriven. Lučenje je zanemareno, mada... adrenalin vrši svoju funkciju... mada ga, ipak, ne vidimo. U belom baletu, pa i u savremenom plesu (plesu prve 2/3 XX veka), fiziologija je stavljena u zagrade – zanemarena, cenzurisana, potisnuta, skrivena. Tek, možda, danas, u nekim kritičnim tačkama može se očekivati otkrivanje fiziologije, ali to je tada prelazak sa baleta na ples i sa plesa na *performance art*. Prelazak od baletske figuralike i plesne dekonstrukcije figure na performersku kibernetiku i biopolitičku mašinu *performance arta*. Stelarc¹³⁸ je na simboličkom-paradigmatičkom planu, verovatno, bitna instanca preobražaja baleta u ples i plesa u *performance art*. Telesne “mašine prikazivanja” koje skrivaju svoju anatomiju i fiziologiju unutar opni figura jesu “mašine” baleta i plesa. Telesne mašine koje otkrivaju (pokazuju, predočavaju) svoju anatomiju i fiziologiju jesu mašine *performance arta*. Zato, ples danas postaje “vrsta” (žanr ili para-žanr) *performance arta*. I zato nužno je danas telo suočiti sa:

- mehaničkim protezama,
- elektronskim protezama (od *cyber*-elektronsko-biološkog-tela do virtuelnog tela kompjuterskih simulacija),
- konceptualnim protezama – upotrebe plesnog tela kao *indexa* konceptualnih operacija na paradigmi (istoriji, stilu, kontekstu, modelima) baleta i plesa, i
- ideološkim protezama baletskog, plesnog ili performerskog tela u umetnosti kao kulturi.

Ali, u svakom od ovih primera telo jeste mašina, pokrenuta i nezaustavljiva mašina proizvodnje same proizvodnje artificijelnosti¹³⁹. Čini mi se da uvodni redovi u velikom knjigu nazvanu *Anti-Edip – Kapitalizam i šizofrenija*¹⁴⁰, koju su napisali Deleuze i Guattari, govore dovoljno jasno i očito o nečemu o čemu oni (filozof i psihoanalitičar) ne nameravaju u tom tekstu da govore, a to je telo-u-plesu kao *performansu* – reč je o telu koje jeste telo-mašina i različito od tela idealizacije tela u figuru. Oni su omogućili da ples u govoru i pismu rekonstruišemo modelom izvođačke mašine: proizvodne mašine, mašine koja proizvodi proizvodnju kretanja u svetu bez izvora i svetu bez ponora. Telo plesača proizvodi, ne presatje da proizvodi, čak i onda kada kao telo plesačice u *Rosas danst Rosas* usporava pokret, miruje, zamrzava svako kretanje. Od rotacione mašine (mlina, prese, glodalice) ili samohodne mašine (lokomotive, automobila, parobroda ili aviona) do aparata (erkondišna, kompjutera, usisivača) odigravaju se mogućnosti plesnog performerskog tela. Plesači kao da subvertiraju metaforu (svaku metaforu misli) i nude ogoljeni/pokazni proizvodni rad (preseke – zasecanja, usecanja u prostor i vreme; flukseve – tok, proticanje) mašine. Pogledajmo taj odlomak iz *Anti Edipa* sasvim, sasvim pažljivo:

To posvuda funkcioniše, čas bez prestanka, čas diskonti-nuirano. To diše, to greje, to jede. To sere, to tuca. Koje li greške što smo rekli *to*. Posvuda su mašine, nimalo

¹³⁶ Udo Kulterman, *Art-Events and Happenings*, Mathews Miller Dunbar, London, 1971.

¹³⁷ RoseLee Goldberg, *Performance - Live Art 1909 to the Present*; Paul Schimmel (ed), *Out of Actions: Between performance and the object, 1949-1979*, Thames and Hudson, London, 1998; i Trace Warr, Amelia Jones (eds), *The Artist's Body*, Phaidon, London, 2000.

¹³⁸ Marina Gržinić (ed), *Stelarc - Political Prosthesis & Knowledge of the Body*, Maska, Ljubljana, 2002.

¹³⁹ Jedan pogled na strategije i taktike artificijelnosti je razradila Bojana Kunst u knjizi *Nemoguće telo - Telo in stroj: gledališče, reprezentacija telesa in razmerje do umetnega*, Maska, Ljubljana, 1999.

¹⁴⁰ Žil Delez, Feliks Gatari, *ANTI-EDIP: Kapitalizam i šizofrenija*, IK Zoran Stojanović, Sremski Karlovci, Novi Sad, 1990.

metaforično rečeno: mašine mašina, sa svojim spajanjima, povezivanjima. Mašina-organ priključena je na mašinu-izvor: jedna emituje neki fluks, druga ga preseca. Dojka je mašina koja proizvodi mleko, a usta – mašina spojena sa ovom. Usta anoreksične osobe se dvoume između mašine za jedenje, analne mašine, mašine za govorenje, mašine za disanje (napad astme). Tako svi mi nešto majstorišemo; svako na svojim malim mašinama. Mašina-organ za mašinu-energiju, uvek postoje fluksevi i rezovi. Predsednik Šreber ima nebeske zrake u turu. *Solarni anus..* I budite sigurni da to funkcioniše; predsednik Šreber oseća nešto, proizvodi nešto i može da postavi teoriju o tome. Nešto se proizvodi: to su učinci mašine, a ne učinci metaforâ.¹⁴¹

Da li ste nekada pročitali bolji opis pojedinačnog ili nekakvog opšteg (uopštavajućeg) plesa u epohi *performance arta*... Ne... ovo je onaj “pravi” opis koji nas vodi u središte problema, koji nas usmerava na telo kao mašina koje proizvodi efekte u rezovima vremena i prostora kroz flukseve koje uspostavlja, koje prekida, po kojima klizi... izmiče... To je politička praksa: telo je proizvodnja unutar društva koje se kroz tu proizvodnju konstituiše/transformiše. To su učinci mašine - tela u polju flukseva i rezova. Sva posredovanja su sekundarna - mogu biti još još još umnoženija, naslojenija, prebrisanija, ali ona su tek sekundarni nebitni učinci... Primarno je to da se nešto proizvodi, da telo nešto proizvodi, da telo sebe proizvodi za drugo telo, da mašina proizvodi sebe proizvodeći se kao mašina među mašinama. Politika jeste pitanje o ekonomiji i proizvodnji i potrošnji tela. Nema izvora, već samo proizvodnja. Ples kao *performance* je proizvodnja proizvodnji tela, proizvodnja potrošnji tela. Deleuze i Guattari zapisuju: “Proizvođenje, proizvod, svojevrsna identičnost proizvod-proizvođenje”.

Mašina ima logiku! Mada... ovo su krajnja, rubna i ivična mesta na kojima plesna *performerska* mašina kretanja mora da se suoči, ne više sa teorijom tehnike kretanja (igranja, plesanja, *performerskog* izvođenja) i teorijom dekonstrukcije tehnike, već sa teorijom plesa koji je došao do svoje ivice. Tu ples postaje teorija, kritična i kritička... I tu se susrećemo sa Belom, Le Royom, Charlatzom... sa konceptualnim pitanjima plesa u *performanceu* teorije na sceni i preko scene...

NE SASVIM BLISKI KONTAKT: PLES I TEORIJA

U ovom tekstu-raspravi sam suprotstavio nekoliko sasvim različitih “pozicija” koje se tiču odnosa baleta, plesa, teorije i filozofije. Tu sam nameravao da ukažem na nekoliko konceptualnih odnosa:

- (i) konceptualno-fenomenalnu transfiguraciju baleta u ples i modernog plesa u ples posle moderne,
- (ii) odnos teorije i plesa kroz zamisao diskursa plesa,
- (iii) status teorije kao pisma o pismu i oko pisma plesa u odnosu na druge tekstove kulture,
- (iv) status filozofije kao telesnog mišljenja o plesu kao telesnom kretanju u prostoru i vremenu pod uokvirenjima specifičnih kultura (kontekst) i specifičnih konstituenata (institucija),
- (v) odnos teorije i filozofije kao rivalskog sukoba mišljenja i pisanja u i oko plesa, i
- (vi) mogućnosti da se “simptomi” istraživanja dekonstruišu kroz uporedna ukazivanja na neuporedivosti izvesnih “pozicioniranja gledišta”.

Zato ovaj tekst ne razrešava pitanja o plesu, već konstruiše i posreduje mapu odnosa teorija i filozofskih pristupa/prestupa plesu. Ta mapa nije neutralna – ona interveniše...

¹⁴¹ Žil Delez, Feliks Gatari, “Želeće mašine”, iz *ANTI-EDIP: Kapitalizam i shizofrenija*, str. 5.

IZVOĐENJE (KONCEPTUALNOG) PLESA:

AKTER KAO/I AUTOR KAO 'AFORMER' KAO 'PERFORMER' (KAO JÉRÔME BEL...) ¹⁴²

Ana Vujanović

»Je suis Jérôme Bel«, predstavlja se akter na mikrofону, na početku *The Last Performance* (1998.) – inscenaciji francuskog koreografa Jérômea Bela. »I'm Andre Agassi«, predstavlja se potom u teniskoj odjeći drugi akter – to je Jérôme Bel sam, koji će kasnije tvrditi: »Je ne suis pas Jérôme Bel«. Tekst ne čini ono što propovijeda, piše Paul de Man u *Allegories of Reading* glede vlastite metoda isčitavanja. Ovdje to vrijedi i za scenski tekst. Jer performativnost, činjenje riječi (prema John L. Austinovoj knjizi *How to do things with Words*, primjerice) zakazuje, griješi zato što se jezik (scene) konstituira u osciliranju između performanse i reference, zato što (scenski) tekst sebe doslovce defigurira.

Ovim pasusom počinje tekst Krassimire Kruschkove o izvođenju analitičkih, konceptualnih plesnih radova savremenog francuskog koreografa Jérômea Bela¹⁴³. Dalje u tekstu, ona izvodi veoma inteligentnu i zanimljivu teoretizaciju ovih izvedbi¹⁴⁴ praveći (p)re(la)z od Austinovog koncepta performativa ka Hamacherovoj zamisli aformativima. Tim postupkom, ona Belovo scensko izvođenje (i scensko izvođenje Belovih koreografija) određuje kao aformativno, kao vid 'Afformance Arta', odnosno kao istovremeno delovanje i nedelovanje, kao nesigurni performativ koji sam sebe anulira na sceni: Je suis Jérôme Bel, I'm Andre Agassi, Je ne suis pas Jérôme Bel...

U ovom tekstu, razviću raspravu pokrenutu Kruschkovim tekstom, pokušavajući da teoretizujem izvođenje savremenog plesa, sa aspekta poststrukturalističke materijalističke teorije¹⁴⁵ teksta-umetnosti-izvođačkih umetnosti. Cilj te rasprave jeste proširivanje problemskog polja (konceptualizacija) savremenih scenskih izvođenja, kao i pokušaj (privremenog) određenja i razumevanja njihovih društvenih intervencija: politično-kvazipolitično-antipolitično-transpolitično-apolitično-polypolitično-~~pretanopolitično~~-itd. Dakle, još jednom ću pokrenuti lanac '...performativ-aformativ-performativ...', kako bih kroz njega provela 'intervenciju' scenskog (plesnog) izvođenja od emancipatorski zasnovane zamisli delovanja umetnosti na društvenu realnost (na primer, tretiranjem određenih /kritičnih/ društvenih tema), preko označiteljske intervencije scenskog izvođenja u društvenoj realnosti kao njegovom nestabilnom i nestalnom semiotičkom kontekstu (zasnovane na zamisli rada sa označiteljskim materijalom).¹⁴⁶

¹⁴² Ovaj tekst je svojevrsna teorijska replika na tekst Krassimira Kruschkova, "Akter kao/i autor kao 'aformer' (kao Jérôme Bel kao Xavier Le Roy)", *Frakcija*, br. 20/21, Zagreb, 2001, str. 53-60. Ono što me u tom tekstu pre svega interesuje jeste mehanizam proizvodnja značenja i odnos performativ-aformativ savremenog scenskog, odnosno plesnog, izvođenja. Tako se moj tekst ne bavi analizom Belovih ili Le Royevih plesnih radova već centriram opštiju teoretizaciju plesnog izvođenja (a koja se dalje može sužavati i temeljno sporovoditi na konkretnim primerima), pokrenutu Belovim plesom. U skladu sa takvom koncepcijom, u tekstu se ne navode Belovi radovi, već se kao referencijalna veza pojavljuje par kvazi-identifikacionih replika iz *The Last Performance*: Je suis Jérôme Bel, I'm Andre Agassi, Je ne suis pas Jérôme Bel... Radi lakšeg praćenja teksta, čitaoce upućujem na "Dosije: Jérôme Bel", *TkH*, br. 4.

¹⁴³ Krassimira Kruschkova, "Akter kao/i autor kao 'aformer' (kao Jérôme Bel kao Xavier Le Roy)"

¹⁴⁴ Termine 'izvedba' i 'performans' koristim sinonimno da označim scenski događaj (ne referirajući terminom performans na *performance art*). Pritom, uobičajeniji naziv za scenski događaj – 'predstava' izbegavam zbog bliskosti sa pojmom 'predstavljanje' (povezanim sa *mimesisom*). Termin 'izvođenje' koristim u onim slučajevima kada naglašavam prelaz sa fenomena izvedbe/performance, na problem procesa izvođenja (značenja).

¹⁴⁵ Dalje u tekstu – p.m.t.

¹⁴⁶ Ove dve intervencije izvodim iz i na osnovu 'relativne nezavisnosti' dve krajnje označiteljske funkcije: S₁ (simboličke) i S₂ (semiotičke); vid. Julia Kristeva, "Modern Theatre Does Not Take (a) Place", u *Mimesis, Masochism, & Mime; The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, Timothy Murray (ed), The University of Michigan Press, Michigan, 2000, str. 277-282.

IZVOĐAČKE UMETNOSTI I PROBLEM IZVOĐENJA SA ASPEKTA P.M.T.

Pojam izvođačkih umetnosti se, sa aspekta p.m.t. teksta-umetnosti, ne bi mogao (dosledno i pouzdano) uspostaviti ni kao klasifikatorni zbirni pojam, ni kao generativni pojam, niti kao kontekstualni umetnički pojam, već jedino kao problemski pojam koncentrisan na problem 'izvođenja' (analogno problemima teksta: pisanje, pismo /*écriture*/, intertekstualnost i/ili označiteljska praksa). Tako, ples određujem kao vrstu izvođačkih umetnosti zasnovanu na specifičnom problemu izvođenja. To znači da ga od drugih izvođačkih oblika ne razlikujem na osnovu fenomenalističkih razlika, već na osnovu razlika u načinima na koje ples (pro)izvodi značenja u svom izvođenju. Ovom metodom, plesno izvođenje se postavlja kao problem p.m.t. izvođačkih umetnosti i plesa, odnosno, plesnog dela kao teksta, ali tako da transgredira raniju p.m.t. teksta. Drugim rečima, izvođenje plesa postaviću kao 'okidač' za prevazilaženje ranije poststrukturalističke zamisli apsolutne tekstualne hegemonije (jedinственe) kroz sve društvene strukture u smeru ukazivanja na materijalnost onoga što se u specifičnom tekstu događa i/ili čini: uvodi, proizvodi, odlaže i briše. Na izvestan način, na početku se vraćam na poziciju jednog od ranijih Barthesovih tekstova, *Nulti stepen pisma*¹⁴⁷, kako bih iz njega izvukla (predderidijansku) zamisao pisma/pisanja (*écriture*) kao društveno angažovanog čina, odnosno, »ono malo čina što ostaje u pisanju«. Ovu zamisao uzimam kao polaznu tezu teksta, pa Belova plesna izvođenja postavljam kao čin, mada »ono malo čina što ostaje u izvođenju«. Centrirajući ovako postavljen problem, moja teoretizacija izvođenja u plesu se realizuje kao pozno poststrukturalistička teorija, teorija teksta problematizovana tragovima altiserovskog materijalizma, lakanovskom teorijskom psihoanalizom i analitičkom teorijom performativa i govornih činova i, posebno, njenom deridijanskom raspravom. Ona pokušava da se, u kompleksnom mnoštvu savremene teorijske intertekstualnosti, sopstvenim izvođenjem izbori za nekakvu (ma kako ograničenu, nesigurnu, odloženu, višeznačnu i neuspešnu) performativnost teksta (teorije ili scenskog izvođenja), ostavljajući pritom nerazjašnjenju sumnju nije li i ona (i nije li i on) tek tekstualni konstrukt, reči koje se rasipaju anticipirajući i promašujući sad-i-ovde čin.

Osnovna teza p.m.t. teksta jeste da tekst nije zatvoreni poredak znakova, niti delo, komad, celoviti objekt, već metodološko polje određeno kao intertekstualno područje i proces proizvođenja značenja, kao označiteljska praksa, odnosno, proizvodnost.¹⁴⁸ U kontekstu p.m.t. umetnosti, umetničko delo se posmatra kao specifična vrsta teksta, odnosno kao (društveno-političko-istorijski određen) 'trenutak' u procesu proizvođenja, razmene i potrošnje umetnosti kao unutar-društvenog ali (i) dopušteno-izuzetnog oblika označiteljske prakse.¹⁴⁹ Tako se, dalje, i izvođačke umetnosti mogu smatrati unutar-društvenim i dopušteno-izuzetnim oblikom označiteljske prakse koji se interpretira i/ili realizuje *in-process*-izvođenjem značenja u instituciji umetnosti. To znači da se pojedinačno delo izvođačkih umetnosti ne posmatra kao zatvoren i definitivan tekst (jedinствена značenjska celina), niti kao prostorno-vremenski određen i jedinstven događaj (fenomen; predočena pozorišna, plesna, operaska, itd. predstava) koji prikazuje ili predočava neko (celovito, unapred dato) značenje. Pojedinačno delo izvođačkih umetnosti se posmatra problemski: kao proces izvođenja značenja. Drugim rečima, ono se posmatra kao metodološko područje same *označiteljske prakse* u kojoj se na eksplicitan način materijalnost medija, odnosno njegova ekonomija (označiteljska i sintaksička strukturacija, organizacija, /re/distribucija), opire značenju koje mu je (intencijom umetnika/ce ili institucionalnim sistemom) zadato da predoči. To materijalno područje označiteljske prakse jeste intertekstualno i interdiskurzivno čvorište¹⁵⁰; poprište, scena nesvesnog označitelja umetnosti koja izmiče simboličkom

¹⁴⁷ Roland Bart, "Nulti stepen pisma" iz *Književnost, Mitologija, Semiologija*, NOLIT, Beograd, 1975. Jedan od razloga za ovaj povratak jeste i Belovo eksplicitno referiranje na ovaj Barthesov tekst, kao i na tekst *Smrt autora*, koje Bel uzima kao teorijska polazišta za svoj rad.

¹⁴⁸ Vid. Roland Barthes, "Od djela do teksta" u *Suvremene književne teorije*, Miroslav Beker (prirednik), Liber, Zagreb, 1986, str. 181-187 i Julija Kristeva, "Problemi strukturiranja teksta", *Delo*, god. XVII, br. 1, Beograd, 1971, str. 23-39.

¹⁴⁹ Vid. "Umetnost, društvo/tekst", (autori, Slavoj Žižek, Mladen Dolar, Rastko Močnik, Danijel Levski i Jure Mikuž) *Polja*, br. 230, Novi Sad, 1978, str. 2-5.

¹⁵⁰ Vid. Michael Pêcheux, "The Mechanism of Ideological (Mis)recognition" u *Mapping Ideology*, Žižek, Slavoj (ed), Verso, London and New York, 1995, str. 141-152

modus izvođenja kao teksta¹⁵¹. Postavljene ovako, izvođačke umetnosti su, dakle, uvek *na specifičan način* performativne. Svako pojedinačno izvođenje proizvodi određene učinke (u označiteljskoj mreži, krenuvši već od svog umetničkog, institucionalnog konteksta), odnosno značenja, koja nisu zadata predočavanju niti imanentna samom delu, već se pojavljuju kao konstruisani efekti proizvodnje u nestabilnom kontekstu (okružujućih tekstova) u kojem se delo izvodi.

Kada se p.m.t. teksta uvodi u kontekst umetnosti, smatram da ju je potrebno i samu delom transformisati u pokušaju da se umetnost pomoću nje interpretira. Na toj transformaciji posebno insistiram kada je reč o statusima i funkcijama savremene umetnosti. Tako se – polazeći od, a zatim i problematizujući, Althusserove koncepcije ‘relativno autonomnih označiteljskih praksi’¹⁵² (u koje spada i umetnost) u funkciji ‘ideoloških (državnih) aparatusa’ (*Ideological States Apparatuses*)¹⁵³ – dolazi do teze o paradoksalnom statusu i funkciji umetnosti i teze da se taj paradoks posebno mora imati u vidu kada se razmatra kompleksno polje savremene umetnosti. Taj paradoks pojavljuje se kao rezultat nemogućnosti potencijalnog performativa umetničkog dela da ostvari jednoznačan učinak u kompleksnom, protivurečnom, isprepletanom i mnogostrukom polju umetničke, kulturne, društvene intertekstualnosti. Od ove teze polazi i moje dalje bavljenje Belovim performansima. Zapravo, primenjena u oblasti izvođačkih umetnosti, ova teza znači da, dok bi se pojedinačno delo u hipotetičkoj situaciji potpune izolovanosti moglo posmatrati kao performativno a zatim i razmatrati sa aspekta svog jednoznačnog (npr. ideološkog) dejstva (kao performativnog učinka i uspeha, odnosno ‘sretnog ostvarenja’), dotle je delo koje je nužno intertekstualno i umreženo sa okružujućim tekstovima (u najužem kontekstu, sistema umetnosti ili Dantoovog ‘sveta umetnosti’) – a nijedno delo se u drugačijoj situaciji i ne izvodi – uvek na specifičan način neuspešno: njegov je performativ neodlučan, hijastički, redistributivan, neutrališući i višeznačan. Za centralne primere i probleme izvođačkih umetnosti (npr. različite vrste teatra, plesa ili *performance arta*) ova se teza može i zaoštriti, pa bismo kao jedan od najznačajnijih aspekata njihovog izvođenja mogli izdvojiti performativni neuspeh i samog pojedinačnog (čak i teorijski izolovanog od drugih izvođenja) dela, npr. Belove plesne izvedbe, koje sinhronijski proizvodi mnoštvo značenja (nudeći se istovremenom mnoštvu pojedinačnih čitanja) u samo jednom konkretnom javnom izvođenju (npr. jednom performansu). Na ovaj način, status i funkcije izvođačkih umetnosti donekle pomeram iz okvira centralne teze rane p.m.t. prema kojoj bi oni bili očigledni ideološki aparatusi. Drugim rečima, hoću da ukažem da izvođačke umetnosti jesu svojevrsna ideološka i politička praksa, ali da ta praksa, upravo u svojim pojedinačnim izvođenjima značenja/učinaka – u kojem se materijalnost označitelja (i posmatranog i okružujućih tekstova) na eksplicitan način opire predočavanju i izražavanju intencionalno zadatih značenja – neprestano izmiče kontroli, odnosno iskoračuje iz simboličkog u semiotički modus izvođačkog dela kao teksta.

Na osnovu izloženog, plesno izvođenje se može postaviti na sledećih nekoliko načina:

- izvođenje kao proizvodnja i ponuda (mnoštva) značenja;
- izvođenje kao značenjski proces, a ne znakovni sistem ili celina;
- izvođenje kao metodološko polje, a ne objekt i/ili umetničko delo;
- izvođenje kao označiteljska praksa, a ne praksa označavanja;
- izvođenje (kao označiteljska praksa) kao uvek društveni čin;
- izvođenje kao performativ, odnosno, semiotička intervencija.

Ovih nekoliko teza postavljam kao centralne probleme koje ću ispitivati kroz interpretaciju plesnog izvođenja kao performativa i, zatim dalje, preko performativa.¹⁵⁴ Pritom, neću raspravljati isključivo

¹⁵¹ Vid. Julia Kristeva, “Modern Theatre Does Not Take (a) Place”, u *Mimesis, Masochism, & Mime; The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, str. 279-280.

¹⁵² Vid. Louis Althusser, “Ideology and Ideological State Apparatuses” u *Mapping Ideology*, Slavoj Žižek (ed), Verso, London and New York, 1995, str. 100-141; i Luj Altise, “Protivrečnost i nadodređivanje” i “Marksizam i humanizam” u Luj Altise, *Za Marksa*, Nolit, Beograd, 1971, str. 85-131. i 203-239.

¹⁵³ Louis Althusser, “Ideology and Ideological State Apparatuses”

¹⁵⁴ O drugačijim načinima interpretacije plesnog izvođenja (izvođenje kao mimezis, kao ekspresija i kao prikazivanje) vid. Bojana Cvejić, Tanja Marković, Ljubiša Matić, Maja Mirković, Miško Šuvaković i Ana Vujanović, “Fragmentarne istorije

izvođenje kao '(u)živi scenski čin koji se realizuje u kontekstu umetničke institucije' = izvedba, performans – mada to jeste centralni problem – već problem izvođenja značenja koje ostvaruje jedno (izvođačko, plesno) delo u kompleksnom kontekstu okružujućih tekstova društva, kulture i umetnosti, pa i kontekstu sopstvenog simboličkog modaliteta (institucionalnih zadataki). Ovako postavljeni problemi izvođenja mogu biti problemi plesa, dramske predstave, opere ili *performance arta*, ali i dramskog teksta, radio-drame, muzike ili video-filma (pa šire i različitih oblika kulture: obreda, ceremonija, masmedija, religije ili različitih javnih spektakla) mada oni najčešće ne centriraju taj problem (izvođenje).

IZVOĐENJE PLESA: PERFORMATIV I PREKO PERFORMATIVA

Interpretaciju plesnog izvođenja kao performativa započecu jednom negacijom. Upotrebu teza teorije performativa u konstituisanju (teorije) izvođačkih umetnosti je, na izvestan način, unapred osporio sam Austin¹⁵⁵, smatrajući da je ozbiljna performativnost 'na sceni' nemoguća: »[...] 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.«¹⁵⁶ Autori koji su ispitivali delovanje performativa u izvođačkim umetnostima polazili su od dva stava prema ovoj izjavi. Oni koji proučavaju performativnost u dramskom tekstu kao Shoshana Felman¹⁵⁷, fiktionalnu dramsku situaciju 'uzimaju kao' stvarnost, pa dramske likove posmatraju kao aktere koji pokreću radnju ili u njoj učestvuju. Ostajući u stvarnosti dramske fikcije, Shoshana Felman se ne osvrće na Austinovu primedbu, niti je ona značajna za problem njenog rada. S druge strane, autori koji se prvenstveno bave izvedbom moraju se pozabaviti primedbom kojom je sam autor teorije odbacio mogućnost ostvarenja ozbiljnog performativa na sceni, na kojoj se neprestano suočavaju dve stvarnosti: stvarnost 'fikcije' i stvarnost 'realnog (konteksta) izvođenja'. Tako, Aldo Milohnić u eseju *Performativno kazalište*¹⁵⁸ ispituje i osporava Austinovu tvrdnju, a zatim i ukazuje na primere performativa ostvarenih u teatru (koje je pronašla Maja Ogrizek), a koje je Austin prevideo i/ili 'prećutao'.¹⁵⁹ Hans-Thies Lehmann, u *Epilogu Postdramatskog teatra*¹⁶⁰, mada eksplicitno ne referira na Austinov komentar, podržava stav o odvojenosti i odvojivosti 'stvarne' (doslovne, svakodnevne) i teatarske stvarnosti (a na kojoj se zapravo temelji Austinova primedba), kada scenskom izvođenju sasvim oduzima mogućnost ozbiljne performativnosti, tvrdeći da teatar to može samo da 'fingira'.

Prema Austinovoj primedbi, a u odnosu na scensko izvođenje, izdvojiću sledeće stavove. Može se istaći da se Austin nije bavio umetnošću, niti je bio detaljno upoznat sa problematikom pozorišta (posebno ne savremenog). Njegova primedba se odnosi na ono što je on smatrao pozorištem, a to je očigledno tradicionalno evropsko dramsko pozorište. Ono (kao da) je zaista, zbog svoje zasnovanosti na fiksijskoj konvenciji ('kao da' konvencija), neperformativno u doslovnom Austinovom smislu. Njegove primedbe 'u naročitom smislu', 'neozbiljni govor' i 'parazitski odnos' očigledno se najpre odnose na domen dramske fikcije dramskog teatra koja je izvedena kao drugostepena ('parazitira', što se može prevesti sa 'predstavlja je') u odnosu na svakodnevnu, realnu stvarnost. Pretražujući dalje po toj logici, uskoro bismo mogli stići i do brojnih 'ozbiljnijih' performativa u savremenim izvođačkim umetnostima, kao što su npr. 'nevidljivo pozorište' Augusta Boala, minimalni ples ili *happening* (a prethodno svakako i performerski futuristički teatar). Tako ćemo zaključiti da je Austin, i ne znajući, ovom primedbom pogodio u jedan od centralnih problema izvođenja (posebno izvođenja kao

plesa u XX i početkom XXI veka: DISKURSI, POZE I TRANSGRESIJE PLESA", *TkH*, br. 4, str. ; posebno poglavlje III Teorijska istorija plesa u XX i početkom XXI veka

¹⁵⁵ Vid. Dž. L. Ostin, *Kako delovati rečima*, Matica srpska, Novi Sad, 1994.

¹⁵⁶ Ibid, str. 32

¹⁵⁷ U Shoshana Felman, *Skandal tijela u govoru*, Naklada MD, Zagreb, 1994.

¹⁵⁸ Aldo Milohnić, "Performativno kazalište", *Frakcija*, br. 5, Zagreb, 1997.

¹⁵⁹ Maja Ogrizek pronašla je i 'dokazni materijal' da je i pre nego što je Austin izneo pomenutu primedbu već postojalo kao performativno – futurističko pozorište; vid. ibid, str. 52, fusnota 22

¹⁶⁰ Vid. Hans-Thies Lehmann, "Postdramatski teatar – Epilog /prvi dio/", *TkH*, br. 3, Beograd, 2002, str. 122-126.

performativa) u izvođačkim umetnostima: problem institucionalnosti umetnosti i konvencionalnosti umetničke institucije koja se opire uvođenju performativa na scenu i osujećuje svaki njegov ulazak pretvarajući ga odmah u 'kao-performativ'. Može se, međutim, i ceo problem okrenuti naglavačke. Upravo to i čini Derrida interpretirajući Austinovu primedbu na sasvim drugačiji način¹⁶¹ (u čemu mu se kasnije pridružuje i Kaler¹⁶²). Ukratko, Derrida postavlja par ozbiljnih pitanja ovoj primedbi. Prvo je da li je ikada ostvariv kontinuirani totalni kontekst koji bi mogao (a prethodno i: morao) zaista omogućiti komunikaciju, pa time i ozbiljnu performativnost i performativni uspeh iskaza. Drugo je zar za performativ nije upravo konstitutivna njegova ponovljivost (i ponavljanje) koja je tako očigledna kada se radi o performativu u teatru, pa nije li onda performativ u svakodnevnom govoru izveden iz, pa time i parazit, scenskog performativa.

Izvođenje plesa: predstavljanje i performativnost

Dalju raspravu plesnog izvođenja kao performativa izvodim polazeći od Derridinog određenja performativa u tekstu *Conjuring Marxism*: »Performativ je tumačenje koje transformiše ono što tumači«¹⁶³. U strožem teorijskom smislu: Performativ je označiteljska praksa, tj. semiotička intervencija teksta¹⁶⁴.

Sa aspekta p.m.t. teksta, performativnim se može smatrati bilo koje plesno izvođenje onda kada se ono odriče celovite značenjske (pred)određenosti (koju materijalnost dela /odnosno, materijalni čin izvođenja/ treba da predstavi i/ili izrazi) i – uspostavljajući se kao proces umesto zatvorenog sistema – otvara svoju materijalnu označiteljsku mrežu intertekstualnom okruženju. U širem smislu, performativnost se može razmatrati u svakoj izvedbi tako što se pažnja usmerava na otpor koji pruža njena materijalnost očekivanom ili unapred-datom celovitom značenju, tj. na intervenciju izvođenja u njegov semiotički kontekst i obratno.

Dinamički referent: referencijski eksces

Problem performativnosti izvođenja u plesu razviću dalje uvođenjem teorijske psihoanalize performativnog referenta. Problemom performativnog referenta Austin se ne bavi neposredno, mada ukazivanjima na značaj konteksta, ukupne govorne situacije i zavisnosti performativa od okolnosti iskazivanja¹⁶⁵, eksplicitno ukazuje na njegov značaj za ostvarenje performativa ali i – a što je još važnije – ukazuje na promenu pozicije referenta. Promena pozicije referenta performativa se odnosi na činjenicu da performativni iskaz nema isto značenje u različitim kontekstima, odnosno da kontekst u kojem je izveden direktno utiče na značenje iskaza. U drugačijim okolnostima iskaz neće ostati bez ikakvog značenja, ali/već će imati drugo značenje jer će se odnositi na drugačiji referent, učinak na koji referira će biti različit, neki drugi.¹⁶⁶ Performativni referent je, dakle, prema Austinu, dinamički. Emile Benveniste, kritikujući Austinovu teoriju u okviru lingvistike¹⁶⁷, zaoštava razlike među konstativima i performativima i, zatim, objašnjavajući položaj performativnog referenta, izlaže tezu o autoreferencijalnosti performativa. Ona se ostvaruje savršeno simetričnim performativnim referentom, koji je identičan označenom samog iskaza.¹⁶⁸ Međutim, shvatanje performativnog referenta kao savršeno simetričnog označenom iskaza nije potpuno. Po istom ovom lingvističkom ključu, Benveniste je dalje iz razmatranja performativa isključio promašaje, a upravo su oni centralni performativi. Shoshana Felman, kritikujući – sa stanovišta teorijske psihoanalize (dramske književnosti) – Benvenisteovu kritiku, ukazuje da je performativni referent zapravo referencijski izgred, učinak performativnog iskaza koji se ne može svesti na iskaz. Autoreferencijalnost performativa, prema njoj, podrazumeva asimetričan odnos iskaza i iskazivanja, odnosno višak iskazivanja (ilokucijsku moć) koji

¹⁶¹ Žak Derida, "Potpis, događaj, kontekst", *Delo*, god. XXX, br. 6, Beograd, 1984, str. 7-36.

¹⁶² Vid. Džonatan Kaler, "Konvencija i značenje: Derida i Ostin", *Delo*, god. XXX, br. 6, Beograd, 1984, str. 49-69.

¹⁶³ Jacques Derrida, *The Spectres of Marxism*, *Conjuring Marxism*

¹⁶⁴ Up. Julia Kristeva, "Modern Theatre Does Not Take (a) Place", u *Mimesis, Masochism, & Mime; The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, str. 277-282.

¹⁶⁵ Vid. *Kako delovati rečima*, str. 18, 25. i 90.

¹⁶⁶ Ibid, str. 32-33.

¹⁶⁷ Vid. Emil Benvenist, *Problemi opšte lingvistike*, NOLIT, Beograd, 1975.

¹⁶⁸ Vid. *Problemi opšte lingvistike*, str. 212.

nadilazi sam iskaz: »Ako jezik performativa referira na samoga sebe, ako se sam proizvodi kao navlastita referencija, taj jezički učinak nije zbog toga manje čin koji nadilazi jezik i preobražava stvarno – autoreferencijalnost nije ni savršeno simetrična ni potpuno zrcalna, već proizvodi *referencijski eksces*, izgred kojim se stvarno upisuje u značenje.«¹⁶⁹

Razmatrajući savremene plesne izvedbe sa ovog aspekta, možemo postaviti tezu da materijalnost izvođenja ne predstavlja i nije *mesto ispoljavanja* unapred datih značenja, već materijalna praksa koja se ostvaruje u stvarnosti i čiji su učinci deo te stvarnosti (upisuju se u nju i ona u njih). U tom smislu, izvođenje plesa je materijalni čin koji se sad-i-ovde (u određenom, specifičnom fizičkom i društvenom vremenu i prostoru) izvodi, a u tom izvođenju proizvodi značenja upisujući u njih i elemente sad-i-ovde stvarnosti. Dakle, značenje plesne izvedbe ne može biti *immanentno* konceptu, tekstualnoj i muzičkoj osnovi (kao 'iskazu'), pa ni samoj izvedbi, već se tek-izvodi u dijaloškoj (pisanje-čitanje) situaciji određenog konteksta izvođenja plesa.¹⁷⁰ Ovim postupkom možemo izvesti tezu da se dinamički performativni referent kojeg ples stvara u svom izvođenju ne nalazi ni u jednoj drugoj stvarnosti, nego upravo u onoj koju izvođenje anticipira, a koja se realizuje u dijaloški strukturiranom kontekstu izvođenja. Za Belove anti-plesne performanse kao performative, to bi bila dekonstruisana i/ili 'transformisana tumačenjem' institucija plesa, koju njegova izvođenja anticipiraju i konstruišu (svojim anti-plesnim karakterom) da bi zatim na nju referirala (i u okviru nje bila prepoznavana kao plesna dela).

Performativni neuspeh plesnog izvođenja

...Je suis Jérôme Bel, Ich bin Susanne Linke...

Prema logici doslovne primene Austinove koncepcije performativa¹⁷¹, mogli bismo izvesti zaključak da je izvođenje u baletu neperformativno, a izvođenje u plesu performativno: izvođenje u dramskoj predstavi ili baletu je nužno neperformativno usled delovanja pozorišne 'kao da' konvencije, a izvođenje u *performance artu*, *happeningu*, fizičkom teatru ili savremenom plesu nužno performativno usled delovanja konvencije realnog činjenja. Na to ograničenje ukazuje Lehmann u *Postdramatskom teatru*: »Činitelji politike rijetko poznaju efekte vlastite djelatnosti kako su uljuljkani u – možda iluzornu – izvjesnost da nešto uopće čine, tj. da je ono što čine svakako neka vrsta djelatnosti. Iako možda ne znaju što to sve znači, podgrijavaju time – možda dobrohotnu, a u svakom slučaju upitnu – iluziju da je to što rade na neki način 'značajno'. Sasvim suprotno teatru koji ne proizvodi čak niti predmet koji bi kao radnja mogao biti iluzoran; koji i kada se radi o subverziji iluzije fingira; i koji je samo u onom slučaju dvosmisleno 'realan' kada se bježeći od isprazne prividnosti približi realnome. Teatar svako moguće predstavljanje prožima nesigurnošću da li je nešto bilo predstavljeno – svaki mogući akt neizvjesnošću da li se doista radilo o aktu – svaku tezu, poziciju, djelo i smisao osciliranjem i potencijalnim prekrizivanjem.«¹⁷² S druge strane, izvođenje u nekim drugim neteatarskim i parateatarskim izvođačkim institucijama bi, prema toj logici, bilo nužno performativno, ponovo usled delovanja institucionalne konvencije. Ovog puta radilo bi se o konvenciji doslovnog, realnog činjenja kakvo je dozvoljeno i očekivano u *performance artu*, fizičkom teatru, neoavangardnom plesu, akciji ili *happeningu*.

Ipak, problem performativnosti izvođenja u kontekstu umetničke institucije ovom interpretacijom nije iscrpljen. Lehmannova jasna i promišljena teza zapravo ni malo ne odmiče od doslovne primene koncepta performativnog iskaza u teatru. Međutim, izvođenje u institucijama izvođačkih umetnosti daleko se preciznije može razumeti, i to upravo u smislu njegovog društvenog delovanja, ako performativnost shvatimo – sa aspekta p.m.t. teksta – kao potencijalitet označiteljske prakse. Odbacujući tu mogućnost (ili: isključujući problem izvođačkog performativa previđanjem te mogućnosti), umetnost ostavljamo na poziciji sasvim izuzetoj od društvene realnosti. (Čak u prvoj

¹⁶⁹ *Skandal tijela u govoru*, str. 68.

¹⁷⁰ Op. cit, str. 66.

¹⁷¹ Vid. detaljno u B.Cvejić, T. Marković, Lj. Matić, M. Mirković, M. Šuvaković, A. Vujanović, "Fragmentarne istorije plesa u XX i početkom XXI veka..."

¹⁷² Hans-Thies Lehmann, "Postdramatski teatar – Epilog (prvi dio)", *TkH*, br. 3, Beograd, 2002, str. 122-125, str. 125.

instanci, ostavljamo je izuzetom od konteksta umetničke institucije u kojoj izvođenje, kao čin, interveniše /reprodukuje je, redistribuiše, preoznačava, dekonstruiše./ Na taj način, ne samo da potvrđujemo modernističke zamisli autonomije umetnosti u odnosu na društvenu realnost, već i umetnost oslobađamo bilo kakve odgovornosti za intervenciju u društveni kontekst koju ona, kao označiteljska praksa, neprestano izvodi, čak i mimo simboličkog modusa koji joj je intencionalno određen (odnosno, dat).¹⁷³

Pošto ovu tezu smatram ključnom za konceptualizaciju izvođenja savremenog konceptalnog plesa (i Belovih plesnih radova u okviru njega), razviću je dalje. Uvešću pojmove neuspešnih performativa (Austina i, pre svega, Felmanove) i aformativa (Wenera Hamachera¹⁷⁴ a zatim Lehmana i Kruschkove).

Neuspešni performativ, prema Felmanovoj i Austinu (ili Felmaninoj 'postderidijanskoj' i lakanovskoj interpretaciji Austina), je performativ koji je proizveo referencijsku iluziju i na taj način izneverio obećanje čina anticipirano jezičkim iskazom. Njemu je, na izvestan način, blizak pojam aformativa, kao nesigurnog, neodlučnog performativa, kao onog što je »neperformativno u blizini performance«¹⁷⁵. Hamacher uspostavlja pojam aformativa kao »omogućivanje koje ni u jednoj formi ne može biti aktualizirano, kao omogućivanje i onemogućivanje, kao djelovanje i istodobno nedjelovanje...«¹⁷⁶. Kruschkova objašnjava Hamacherovu zamisao aformativa: »Hamacher nadalje precizira vlastiti neologizam čime misli na 'konstituciju jezika samog' koja 'nije tek jedan od jezičkih aktova već performativ naprosto koji zbog svoje pred-strukture, značenjske tuđosti i moguće figuralnosti mora ostati suspendiran, kao što i sve o njemu ovisne performative sam suspendira', čime se oni ne mogu jednostavno više misliti kao performativi, već kao uvjeti njegove formacije i kao njegovo 'razmještanje'«¹⁷⁷.

Lehmann pojam aformativa koristi u oblasti teorije savremenog (postdramskog) teatra kako bi naznačio njegovu neperformativnost i – na osnovu nje, a u opreci sa nazivom 'izvođačke umetnosti' (*performing arts*) koji ima isto etimološko poreklo kao i termin 'performativ' – izveo novi naziv: *Afformance Art*. »Zbog toga teatar sve manje čini – ako izuzmemo profitabilnu i nakaradnu masovnu zabavu mjuzikla«, utvrđuje Lehmann, »Producira sve manje značenja, kako postoji mogućnost da se u blizini nulte točke (u funu, u zastoju, u šutnji pogleda) nešto dogodi: ono sada. Dubiozni performativ, *Afformance Art*«¹⁷⁸. Kruschkova ga na sličan – mada ne sasvim – način primenjuje u interpretaciji Belovih plesnih izvedbi: »Hamacher govori da se prije svega radi o nečemu 'apsolutno ne-performativnome', čak i kada 'nije aformativno, tj. kada nije negacija formativnoga' [...]. Možemo tako performans aktera kao/i autora koji se afirmativno sam anulira nazvati 'aformans'; riskantna igra afirmacije među-čina, ne-zbivanja, mimike bez oponašanja (Jacques Derrida: *La double séance*)«¹⁷⁹.

Međutim, ako izvođenje u kontekstu izvođačkih umetnosti okarakterišemo kao neuspešni performativ i/ili kao aformativ to, ipak, još uvek ne znači da ono nije performativno. Izvođenje Belovog (anti-)plesa dalje svakako neću 'jednostavno misliti kao performativ(no)', već nudim drugačiju, poststrukturalističku, interpretaciju izvođenja plesa kao performativa. Teza od koje polazim jeste da je neuspešni performativ, zapravo, ne samo najčešći, već konstitutivni i osnovni oblik performativa. Analogno tome, ni aformativ nije neperformativan, već se može svrstati u (novu) vrstu neuspešnih

¹⁷³ Up. kako Kristeva eksplicitno određuje semiotički modalitet označiteljske prakse: "Semiotičko je distinktivnost, neekspresivna artikulacija: ni bezlična supstanca ni značita numeracija. Ako je se može zamisliti u krik, u vokalizmu ili pokretima djeteta, semiotičko zapravo funkcioniše u govoru odraslih osoba kao ritam, kao prozodija, igra riječi, besmisao smisla, smijeh. Semiotičko se može šifrirati, sonograf bilježi i najmanje oglašavanje. Ali ne može mu se mjeriti smisao – semiotika nema značivih jedinstava, koji se mogu lokalizirati", Julija Kristeva, "Subjekt u jeziku i politička praksa", str. 18.

¹⁷⁴ Izloženog u Werner Hamacher, "Die Geste im Namen. Benjamin und Kafka" u *Entferntes Verstehen*, Suhrkamp, Frankfurt, 1998; i Werner Hamacher, "Afformativ, Streik" u Christian Hart Nibbrig (ed), *Was heisst "Darstellen"?*, Suhrkamp, Frankfurt, 1994; prema Krassimira Kruschkova, "Akter kao/i autor kao 'aformer'...", str. 59, napomene 2 i 3

¹⁷⁵ Hans-Thies Lehmann, »Postdramatski teatar – Epilog (prvi dio)«, str. 125.

¹⁷⁶ »Die Geste im Namen. Benjamin und Kafka«, str. 232; prema "Akter kao/i autor kao 'aformer'...", str. 58.

¹⁷⁷ "Akter kao/i autor kao 'aformer'...", str. 59, napomena 3

¹⁷⁸ "Postdramatski teatar – Epilog (prvi dio)", str. 125.

¹⁷⁹ "Akter kao/i autor kao 'aformer'...", str. 54.

performativa, odnosno promašaja. Njegova bi formula, nastala na osnovu igre sa etimološkim korenima, glasila: “*Affor*: A-formacija”. Ili, kako to Bel demonstrira scenskim izvođenjem – *Je suis Jérôme Bel*: Je ne suis pas Jérôme Bel; odnosno, još očiglednije: *I’m Andre Agassi*: Je ne suis pas Jérôme Bel. Ili, u širem smislu: *Ples*: Anti-ples. *Par excellence* primer performativnog promašivanja anticipiranog čina. Međutim, upravo manjak, neuspeh i promašaj – lakanovski – odnosno, odlaganje/razlika i brisanje – deridijanski – i jesu konstituenti svakog čina, svakog sad-i-ovde, svakog izvođenja. Polazeći od te teze, Felmanova – spajajući Derridu i Lacana – i navodi performativ (obećanje) kao karakteristični primer promašivanja stvarnosti¹⁸⁰. Lingvističkoj interpretaciji performativa – kao npr. onoj koju je izveo Benveniste – promakao je ovaj aspekt performativnosti kojem je čak i sam Austin posvetio gotovo najveću pažnju u svojoj teoriji. Lehmann tako čini slično previđanje koje se desilo i Benvenisteu (a na koje ukazuje Shoshana Felman) kada performativ poistovećuje sa ispunjenjem anticipiranog čina¹⁸¹, pa tako zaključuje da je neuspešni scenski performativ zapravo ‘apsolutni ne-performativ’. U obe interpretacije se, naime, dešava da se perlokucijski učinak iskazivanja ili teksta ili izvođenja poistovećuje sa ilokucijskom snagom, potencijom karakterističnom za performativ. Performativ, pa i izvođenje u plesu kao performativ, treba, međutim, pre svega razumeti kao označiteljski potencijalitet, kao anticipaciju čina koji se može (a u lakanovskom smislu čak mora) promašiti, ili, može (a u deridijanskom smislu čak mora) odložiti i prebrisati. Taj promašaj, ta ne-prisutnost pritom – i to je ono što je od najvećeg značaja za razumevanje performativnosti izvođenja Belovih plesnih radova – ne znači potpuno odsustvo bilo kakvog čina, odnosno neproizvodnju značenja u približavanju nultoj tački. Sasvim suprotno, i samo je čin, čin izneveravanja anticipiranog čina (npr. identifikacija performerera ili autorstvo) čiji učinak ne izostaje mada je zapravo drugačiji od obećanog: proizvodnja značenja koja izmiču i prevazilaze ono što je naznačeno samim iskazom, odnosno intencionalno pretpostavljeno i zadato (učinak je semiotička intervencija u instituciju plesa).

Moramo napustiti zatvarajuću poziciju pojedinačnog umetničkog dela (Belova plesna izvedba), kako bismo interpretirali njegove materijalne intervencije u ne-stalni (intertekstualni, institucionalni) kontekst. U tom odnosu, aformativnost Belovih izvođenja pokazuje se kao moćna ilokucijska potencija. Zapravo, upravo izvođenje Belovih plesnih radova, kao neuspešni performativ, jeste ono konfliktno performativno čvorište institucije savremenog plesa. Dekonstruktivistički eksces (izvođenjem proizvedeni performativni referent) koji odbija da iznova neproblematično definiše i potvrdi instituciju, prostom reprodukcijom. Deridijanski: tumačenje koje transformiše ono što tumači. Eksces (anti-ples) koji se upisuje na očekivano mesto (plesnog umetničkog dela) i time preispituje, problematizuje i dekonstruiše čitavu instituciju, razglavljujući njene utvrđene, prethodno-postojeće institucionalne mehanizme (odnose centra i margine, paradigme, konvencionalnu zadatost). U toj intervenciji potvrđuje se teza Shoshane Felman da se performativni referent ne može poistovetiti sa označenim performativa i da upravo u toj previđenoj referencijskoj iluziji (zamki) leži ilokucijska moć performativa. Drugim rečima, potvrđuje se da dinamička referencijalnost kojom performativ proizvodi referencijsku iluziju ne znači jednostavno i nereferencijalnost, kao ni savršeno simetričnu autoreferencijalnost (označeno=referent) performativa. Tako i plesno izvođenje može biti »scenski ‘aformance’ (raz)stavljanje afirmacije, osiguranja, potvrđivanja, podupiranja: afirmacija bez afirmiranog, referenca bez referenta [...]«¹⁸², a da time nije (apsolutno) ne-performativno. Referent performativa, kao i referent plesnog izvođenja, je anticipirana mogućnost, koja neprestano izmiče performativnoj (i) scenskoj referenci. Izvođenje značenja u plesu, koje se sada može poistovetiti sa (inter-)tekstom kao proizvodnošću, tako je i u kontekstu izvođačkih umetnosti, uvek performativno: uglavnom ili mada ili upravo neuspešno (u smislu doslovne Austinove performativnosti).

¹⁸⁰ “Obećanje preskače nedostatak sadašnjosti anticipirajući budućnost. Izgleda da je skandal zavođenja bitno povezan sa skandalom izneverenog obećanja...” i “Zamka zavođenja sastoji se stoga u tome što proizvodi referencijsku iluziju pomoću iskaza koji je – *par excellence* – autoreferencijalan: iluziju stvarnosti ili izvanlingvističkog čina obavezivanja stvorenu iskazom koji referira samo na sebe”, *Skandal tijela u govoru*, str. 86.

¹⁸¹ Benveniste, naime, smatra da performativ koji nije uspešan i nije performativ.

¹⁸² “Akter kao/i autor kao ‘aformer’...”, str. 54.

Vratimo se još jednom na Kruschkovinu interpretaciju Belovih plesnih performansa. Sada bismo, nakon izložene teoretizacije, već mogli doći do stava da ona, insistirajući na zavodljivoj tezi o aformativnosti (kao fragilnoj ne-performativnosti u blizini performativa) Belovog plesa, previđa da je upravo to izvođenje ono koje 'najozbiljnije' (u smislu performativnosti) interveniše u instituciju savremenog plesa. Ono s jedne strane destabilizuje autorstvo, onemogućava identifikaciju, proizvodi aformativne, fragilne identete, ali sa druge, proizvodi veoma snažan referencijski izgred koji ponovo iščitava čitavu instituciju, njenu istoriju i njene sada-važeće mehanizme. Slično važi i za Lehmannovu interpretaciju postdramatskog teatra, koji, mada možda fingira doslovnu (ostinovsku) performativnost, svojim izvođenjem i izneveravanjem obećanja, menja celokupnu instituciju savremenog teatra (od dramskom ka postdramskom). Radi se o očiglednom performativnom referencijskom izgred, koji i sam Lehmann potvrđuje upravo generalnom postavkom svoje studije koja se pojavljuje kao sistemska studija o redefiniciji institucionalnog sistema savremenog teatra.

Nagoveštavajući, na početku teksta, raspravu umetnosti sa stanovišta p.m.t. teksta-umetnosti ukazivanjem na mogućnosti rasprave Althusserove teze o umetnosti kao ideološkom aparatusu, pokušala sam da pokrenem pitanje nemogućnosti (ili smetnje) ostvarenja uspešnih performativa u kontekstu (posebno savremene) umetnosti. Moja bi teza po tom pitanju (a posebno o Belovim plesnim izvedbama) bila, međutim, drugačija od Lehmannove koja ukazuje da savremeni teatar sve manje čini (da je sve manje performativan) usled jenjavanja procesa proizvodnje značenja u mogućnosti približavanja onom 'sada', u kojem se nešto može desiti. Nema 'punog pristustva'. 'Sada' izmiče i performativ, koristeći konvencionalne institucionalne mehanizme uvek necelovitog konteksta, upravo na to i računa. Moja teza je, donekle, drugačija i od Kruschkovine koja ukazuje da je scensko izvođenje Belovih performansa, kao aformans, odnosno 'riskantna igra afirmacije među-čina, nezbiivanja, mimike bez oponašanja', neperformativno. Ne, performativno je, mada jeste među-čin, nezbiivanje i mimika bez oponašanja, upravo tako što i jer računa na i preskače sad-i-ovde prisutnost čina, zbiivanja, oponašanja. Performativno je utoliko što radi sa postojećom institucijom plesa i svojim izvođenjem uspostavlja, konstruiše novu instituciju kao svoj kontekstualni referent.

Zapravo, performativ savremenog scenskog izvođenja obećava, promašuje i izneverava sada, prisutnost, čin i/ili zbiivanje usled sve ubrzanije proizvodnje sve gušćih i kompleksnijih intertekstualnih označiteljskih mreža umetnosti koje se međusobno neutrališu, iščitavaju, anuliraju i osporavaju i time opiru obećanom ispunjenju (ostvarenju), dostizanju anticipiranog referenta: Je suis Jérôme Bel, I'm Andre Agassi, Je ne suis pas Jérôme Bel, I'm Hamlet... Institucija se tako pokazuje kao ne-stalni, pokretni kontekstualni okvir (*frame*). Belovi plesovi se mogu postaviti kao pokazni primer, oprimerenje, ove teze. Performativnom potencijom ova izvođenja pokazuju način na koji jedno delo ulazi u sistem umetničke institucije i biva pročitano u njemu, ali istovremeno, pokazuje i način konstituisanja te institucije. Ono je iščitava i samo u njoj biva iščitano. Kontekst (umetnička institucija kao skup okružujućih tekstova) nije ni stabilan (fiksni), niti kontinuiran; svako ga izvođenje iznova redistribuiše, uglavnom ga potvrđujući, nekad problematizujući, a u slučaju Bela, (de)(re)konstruišući ga. Analitički (a ne samo duhoviti i inteligentni) konceptualni plesni performans (anti-ples) Jérôme Bela je eksplicitni primer takve performativnosti na sceni.

POKUSAJ PRIVREMENOG ZAKLJUCIVANJA RASPRAVE IZVOĐENJA PLESA KAO I PREKO PERFORMATIVA

Raspravu izvođenja i/odnosno izvođenja plesa kao performativa završiću sa nekoliko privremenih teza. Jedna je da niti umetničkom, ovde plesnom, izvođenju treba ostaviti bezbednu izuzetu poziciju neperformativnosti, niti se, sa druge strane, može očekivati da ono može u društvenoj realnosti delovati na način 'terorističkog akta' (ostinovskog performativa).

Za izvođenje u umetnosti je, dakle, konstitutivan taj poluautonomni status koje ono dobija u društvu, ta izuzetost umetničke institucije i njena delimična izuzetost.¹⁸³ Taj status i institucionalni mehanizam nisu regulatorni elementi (izvođačkih) umetnosti (od kojih se umetnost može ili treba osloboditi), već

¹⁸³ Vid. Fredrik Džejmson, *Političko nesvesno*, Rad, Beograd, 1984, 1, str. 43-44.

je konstituišu kao specifičnu označiteljsku društvenu praksu: oni jesu njena funkcija. Ako se umetnost ne ostvaruje kao takva praksa na tom privilegovanom mestu – koje se (svakako) nalazi usred društvene stvarnosti – ona više nije umetnost (ples) nego društveni događaj koji pripada nekom drugom sistemu praksi unutar društvene strukture (tada i zaista može biti ‘teroristički akt’). Međutim, ako se ostvaruje na tom mestu – ona se izvodi, na generalnom društvenom planu, kao performativni neuspeh jer: ona u društvenoj strukturi, kao označiteljska praksa, jeste performativna, ali u jednom od poluautonornih područja označiteljskih sistema (području umetnosti). Belovi plesni radovi, ma kako delovali (ili bili) kao poigravanje ili intencionalno fingiranje doslovne performativnosti neoavangardnog plesa, *performance arta* ili fizičkog teatra, zapravo jesu performativna označiteljska praksa u i za označiteljski sistem (instituciju) savremenih izvođačkih umetnosti. Althusserova koncepcija poluautonomija, nikako ne treba da sklizne, kako insistira Jameson, ni na jednu ni na drugu stranu (ni na stranu potpune autonomije, niti na stranu direktnih delovanja jednog sistema na drugi).¹⁸⁴ U suprotnom, dobijamo s jedne strane modernističku tezu o autonomnom području umetnosti, a sa druge, neoavangardističku tezu o direktnom društvenom angažmanu umetnosti. Kruschkova i Lehmann, mada sami o tome ne govore eksplicitno, kao da ipak ostaju na poziciji stava o razinskoj strukturi društva u kojoj bi opstala mogućnost delovanja ‘odozgo prema dole’ (u strožem smislu: od nadgradnje ka bazi). Uviđajući, sa te pozicije, nemogućnost Belovih plesnih radova i/ili postdramskog teatra da deluju kao ozbiljni društveni performativ (‘na način terorističkog akta’), oni ih jednostavno proglašavaju ne-performativnim, aformativnim. Međutim, altiserovska poluautonomna pozicija, scenskom, plesnom izvođenju ostavlja prostor i nužnost da redistributivno deluje na okružujuće tekstove, ali isto tako postavlja i ograničenje da jedan sistem praksi tek delimično i posredno može uticati na druge društvene sisteme i oni na njega.

Umetničko scensko, plesno, performersko izvođenje kao performativ nije dakle ni jednostavni autonomni odraz (slika, odslik, mimezis) društva ili njegov očigledni proizvod (efekat, učinak, rezultat, ‘nadgradnja’), niti čin kojim se deluje *na* (društvenu) stvarnost. Izvođenje jeste dinamički konstitutivni element društva. Njegova funkcija je, ipak, ograničena; ograničena je relativnom autonomijom označiteljskih sistema. Izvođenje plesa je označiteljska praksa koja deluje u instituciji umetnosti i koja se svojim semiotičkim modalitetom suprotstavlja, protivureći simboličkom modusu umetničke institucije.¹⁸⁵ (Parafrizirajući Kristevu: Položaj izvođenja plesa kao simboličke teze jeste ekonomija onoga što se može nazvati kastracijom.¹⁸⁶) Stvarnost, već mnogo puta pomenuta u ovom tekstu, na kraju nikako ne treba da bude određena drugačije nego kao dinamička označiteljska mreža koja se neprekidno iščitava, ukršta, dopisuje, briše, upisuje, neutrališe... Scensko izvođenje tako ne stvara (društvenu) stvarnost tako što je sa nekakve spoljašnje pozicije reprodukuje vernim prikazivanjem (ili iskrivljavanjem njene tačne slike), niti tako što sa te pozicije direktno utiče na ostale označiteljske sisteme, već tako što jeste njen deo (ona mu je unutrašnja spoljašnjost!) i, kao takvo, kao unutar-društvena i izuzetna označiteljska praksa, učestvuje u procesu njenog stvaranja iščitavanjem, cenzurisanjem, ukrštanjem, brisanjem, anuliranjem, dekonstruisanjem: (neuspešnom) performativnošću kojom ulazi u instituciju i biva pročitano u njoj.

¹⁸⁴ Vid. isto, str. 38-43, i 45-66.

¹⁸⁵ Vid. i Julia Kristeva, “Modern Theatre Does Not Take (a) Place”, u *Mimesis, Masochism, & Mime; The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, str. 277-282.

¹⁸⁶ Up. Julia Kristeva, “Subjekt u jeziku i politička praksa”, *Dometi*, god. XIII, br. 9, Rijeka, 1980, str. 18.

NEŠTO POPUT FENOMENA

Mårten Spångberg

Fenomen tela najteži je od svih problema.

Martin Heidegger

*Treba prilaziti stvarima sa ravnodušnošću, kao da nemaš nikakvu estetsku emociju.
Izbor readymadeova baziran je na vizuelnoj indiferentnosti i, u isto vreme, na potpunom
odsustvu dobrog ili lošeg ukusa.*

Marcel Duchamp¹⁸⁷

Nova reklamna kampanja za Lee Cooper farmerke predlaže *Think Performance* što odgovara najmanje dva smisla, kao druga koža – “prirodni streč” /stretch/ – i kao značajni kanon u okviru savremenog evropskog plesa. Koža, koju za sobom možemo da ostavimo pošto je streč upisivanja postao redundantan usled programa kulturnog istraživanja, a gde je prirodno ono od čega treba da se udaljimo u korist “prevođenja”. Insistiranje na marginalnim narativima mora se jednostavno označavati sa “prema”, uz dodatak šta/ko/kada, da se ne bi stizalo do sopstvene aporije, i podstrek za ovo mora zaista biti bezuslovan.¹⁸⁸

Ali šta je sa onom drugom kondicijom i zategnutošću, onom koja ne potiče od kože, čak ni od tela, već od plesa. Spremnosti (fitness) artikulisanom u trenutku kada teško da ikoga zanima da uđe u studio. U najmanju ruku pre komada – ili da upotrebimo savremeniju terminologiju: pre *propozicije* – stoji *misao*, napisana i overena. *Utilise ta tête*, kako stoji na nalepnici Lipton Icetea. Zašto postaje sumnjivo – ne u smislu korišćenja sopstvene glave – movati se po studiju? Odbijanje rada u studiju ne sme biti shvaćeno kao da se time mimoilazi važnost plesa ili poketa, već u smislu kako “studio” obuhvata ono što koreografija jeste i kojim metodama ona može biti stvorena. Današnjem koreografu studio je potreban u istoj meri u kojoj su vizuelnim umetnicima potrebne skele ili ne. Bilo koji alat bitan je dogod se konceptualno može proveriti, što se, pak, ne sme pabrakati sa umetničkim delom u sebi i kroz sebe – greška ne tako retka na mestu gde se tehnologijom ukrštaju i tela i njegovi pokreti. Isključivanje studija, isto kao i povratak studija, dva su komplementarna načina ukidanja mogućnosti, u jednostavnom odnosu društvenog prostora kao prostora konvencija i prostora aparatusa, interpretacija...¹⁸⁹ Drugim rečima, da se ne stigne do pravih funkcija studija kao sredstava koji omogućavaju da se koreografija artikulise u pogledu radikalno drugačije percepcije.

Prema tome, “misliti izvođenje” /*Think performance*/ ne znači odstupiti od tela. Paradoksalno, interes za jezik i njegove uslove u odnosu na telo u pokretu, postavilo je telo, ali drugo telo, u sam centar ovog upita. Ne radi se više o telu upisa koje se otkriva već o diskursima samog tog otkrivanja. Da li, možda, doživljavamo zaokret od analize ka dijagnozi, gde “dijagnoza ne uspostavlja činjenicu o našem identitetu sredstvima uzajamnog dejstva više distinkcija. Ona ustanovljava da smo mi ta razlika, da je naše rasuđivanje – razlika diskursa, da je naša istorija – razlika vremena, a mi sami – razlika maski. Ta razlika, daleko od toga da je zaboravljeno i ponovo vraćeno poreklo, ona je raspršivanje onoga što jesmo i šta činimo”.¹⁹⁰

To drugo telo je, međutim, višestruko, ne samo kao kliše – šta ono može biti ili postati – već uzimajući u obzir i njegovo trajanje – šta ono poseduje.¹⁹¹ Ovo telo nije samo telo koje postaje (*becoming body*,

¹⁸⁷ Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, New York, 1971, str. 48.

¹⁸⁸ Vid. Slavoj Žižek, *On Belief*, New York, 2001, str. 20. i str. 148-151.

¹⁸⁹ Vid. Jacques Rancière, *Eleven Theses On Politics*, Paris, 2000.

¹⁹⁰ Michel Foucault, *The Archeology of Knowledge*, London, 1995, str. 131.

¹⁹¹ Telo u sebi i telo kao sopstvo se ne može posedovati, ono može biti pripisano nečemu ili upisano u nešto, ali to nije telo, već umesto toga telo može biti shvaćeno kao, takoreći, po zakonu, ili drugim rečima, telo kao znak upisan u arhivu. Telo,

Deleuze & Guattari) već takođe i izbegavanje *mise-en-corps* (postavljanja u telo) izbegavanjem ili upražnjenjem granice, *Grenze* transformisano da bude “sa” i “u” sostvenom rascepu, *die Mit-Teilung der Grenze*¹⁹², postajući osmotsko telo koje ne funkcioniše kao manifestacija (u arhitektonskom smislu) već kao tok, fluidnost i bujica. To je telo u pokretu ali bez pravca koje neprestanim prevođenjem i upisivanjem sažima vrednost, vrednost koja je u sebi fluidna i lebdeća u onoj meri u kojoj telo nije medijum, i koja ne označava supstancu, ali koja izražava odnos između sila.¹⁹³ Takvo telo zasigurno nije novo ili toliko subverzivno – nedavno je Lacoste izveo korak dalje u ekonomiji globalnog marketinga: od *think performance* do “Postani ono što jesi”, potez koji evocira heroinu kompjuterskih igara, Laru Croft, kako je od digitalnog subjekta, koji je postojao samo kroz poteze i odluke igrača/reditelja, stigla do analogne – od krvi i mesa – heroine na velikom platnu, koja se nudi samo kao izvođač/glumica.

Opisan na primeru neulaženja u studio (da unekoliko generalizujemo), ovaj otpor prema duboko ukorenjenom klišeju da su ples i telo koje pleše na neki način odgovorni za razmenu izražajnih emocija, od tela plesača do tela onoga ko opaža, ni u kom slučaju ne isključuje emociju. Naprotiv, kao što je francuski koreograf Xavier Le Roy nedavno rekao u razgovoru nakon svog performansa *Product of Circumstances* (“Proizvod okolnosti”): “Emocija uvek postoji, želeo je ja ili ne”, nije pitanje u tome kako telo može da reprezentuje ili provocira ovu ili onu određenu emociju, već pre u tome koja posebna emocija izranja iz kog? tela u kom? kontekstu, i ni u jednom drugom.¹⁹⁴ Ovo označava pomeraj ka posebnosti tela (jednog ili više njih), dopuštajući mu/im da postanu ne samo nosioci diskursa, već i da iznose sebe kao diskurs, kao *Mit-Teilung* koji zadržava svoju posebnost ali ne insistira na imaginarnoj “nezavisnosti”, prema rodu, etnicitetu, identitetu, ekonomiji, nasilju, itd. Možda je telo u pokretu već izvelo svoj tihi ustanak pre postajanja/dolaska kao virulentna koreografija koja kombinuje karikaturu i radikalizam u frontalnom napadu na vladajuću 'hipo-kritičnu' etiku tela.

Ako je ples u poslednjih trideset godina (ponovo moramo generalizovati), sa jedne strane, bio zauzet transformacijama tehnika u iskaze, koristeći različite labavo organizovane gramatologije da ponudi izvandiskurzivne topografije u kojima se dešava plesni iskaz, to ga pozicionira izvan oblasti arhive. Drugim rečima – kao prezentaciju a ne kao reprezentaciju. Ono što vidimo da iskršava u poslednjih pet godina u evropskom plesu jeste težnja da se ne traži ono (ispod) što manifestuje polu-nemi žamor drugog, što bi moglo ili ne bi moglo biti izvandiskurzivnost, već upravo baš to samo telo koje Gilles Deleuze predlaže u svojoj knjizi o Nietzscheu:

“...telo je uvek plod slučaja /.../ i pojavljuje se kao 'najzaprepašćujuća' stvar, mnogo zapanjujuća, zapravo, od svesti ili duha. Ali slučaj, odnos dveju sila, takođe je suština sile. Rođenje živog bića, otud, ne iznenađuje, budući da je svako telo živo kao 'arbitrarni' proizvod sile iz koje je sazdano.”¹⁹⁵

Veliki broj koreografa polazi od toga da pokaže zašto koreografija ne može biti drugačija no što jeste, u kom pogledu je ekskluzivna od drugih i kako zauzima, u središtu drugih i u relaciji sa njima – mesto koje ništa drugo ne može da zauzme. Pravo pitanje za ovakvu analizu, sledeći Foucaultovu propoziciju u *Arheologiji znanja* (1972) nije, “šta je rečeno u tome što je rečeno”, već “šta je specifično postojanje koje se rađa iz onoga što je rečeno i ni iz čega drugog”¹⁹⁶, gde se pod “rečenim”, naravno, može uzeti i koreografski iskaz.

međutim, poseduje vreme, ekvivalentno Derridinoj postavci vremena kao sopstvenog povlačenja, “Vreme...ne daje ništa za gledanje. U najmanju ruku ono je element nevidljivosti po sebi. Ono povlači sve što može biti dato da se vidi. Ono samo povlači se iz vidljivosti. Može se biti slep za vreme, za esencijalno *nestajanje* vremena, štaviše, na izvestan način, ništa se ne pojavljuje a što ne zahteva i uzima vreme.” (Jacques Derrida, “Given Time: Counterfeit Money”, str. 6, prema *Becomings, Explorations in Time, Memory, and Futures*, Elizabeth Grosz (ed), New York, 1999, str.1

¹⁹² Koncept *Mit-teilung* (sa-opštenje) usvojen je od Werner Hamacher, videti Werner Hamacher: *Amphora*, u Triptyk, izd. S-O Wallenstein, (Stockholm, 1992).

¹⁹³ Vid. Dorothea Olkowski, “Flows of Desire and The Body-Becoming”, u *Becomings, Explorations in Time, Memory, and Futures*, Elizabeth Grosz (ed), str. 98-103.

¹⁹⁴ Vid. Michel Foucault, *Archeology of Knowledge*, London, 1995, str. 28.

¹⁹⁵ Gilles Deleuze, *Nietzsche & Philosophy*, London, 1986, str. 40.

¹⁹⁶ Vid. Michel Foucault: *Archeology of Knowledge*, (London, 1995), str. 26-30.

Posledica ovog zaokreta ka kritičkom stavu u odnosu na reprezentacije tela, štaviše, predstavlja zaokret od konstantiva i njegove kompleksnosti (zaokret koji se ne sme čitati kao okretanje didaktici) ka iskaznoj funkciji koja operiše u diskurzivnom polju i njenoj kompleksnosti. To, prema Foucaultu, predstavlja radikalni raskid sa paradigama fundamentalnog dijalektičkog tipa, a takođe i sa logičkim i pragmatičnim paradigama, stupajući u ono što on naziva paradigmom iskazne funkcije. Foucault postulira diskurzivnu jedinicu koja se može razlikovati od znaka, od rečenice i od propozicije. Pod “jedinicom”, Foucault smatra osnovni element koji bi jedan ili drugi metodološki put mogao da otkrije. Ova jedinica, insistira Foucault, ne postoji, ali upravo to nepostojanje oživljava način postojanja: *znakova* – utoliko što su iskazani a ne što su označujući; *rečenica* – utoliko što su iskazane a ne što su gramatičke; *propozicija* – utoliko što su iskazane a ne što su logičke. To je ta funkcija postojanja konstativa/tvrdnje, priznata jednostavnom činjenicom da je izrečena, a koju on naziva iskaznom funkcijom. Ona operiše u diskurzivnom polju, ili bi čak trebalo da kažemo – operiše *kao* diskurzivno polje.¹⁹⁷

U vizuelnoj umetnosti iskazna funkcija blisko je povezana sa Marcelom Duchampom i pojavom *readymade*-a. Kapacitet *readymade*-a, u diskursu Thierry De Duvea o Michelu Foucaultu, upravo je ovo pomeranje od označujućeg/gramatičkog/logičkog ka iskazanom, ili manje agresivno izrečenom. *Readymade* izranja iz transpozicije u iskaze tipa: “evo ga...” ili “ovo je...”, i upravo u ovoj transpoziciji funkcioniše *readymade*, pošto se jednom prizna za umetnost. *Readymade* je objekt, na primer, polica sa bocama koja ne čini ništa drugo sem što pokazuje sebe bez dodatnih pitanja. Ovaj iskaz ne konfigurira analizu misli kao uvek alegoričnu u odnosu na diskurs koji upotrebljava, već postavlja motivaciju iskazu “Ovo je umetnost”, i šta to govori za sebe posebno, govori i za umetničko delo uopšte.¹⁹⁸

Duchamp nije umanjivao umetničko delo kroz njegovu iskaznu funkciju i njegova interpretacija nije rađena da bude metodoška smicalica. Ovo iskazujuće stanje je validno za umetničko delo uopšte. “Ovo je umetničko delo”, naškrabano je na svemu što se zove umetnost i *readymade* nije ništa drugo do umetničko delo svedeno na upravo tu oznaku, i ne bi ga bilo da sa jedne strane to nije validno za svako umetničko delo i da nije retroaktivno odobreno od strane svih drugih umetničkih dela, bilo štogod ono htelo da bude. “Proizvesti *readymade* znači pokazati ga; prenositi ga znači promeniti mu kontekst; uživati u *readymade*-u znači pitati se šta će on u muzeju”.¹⁹⁹

Bez prišivanja -izama izvesnoj heterogenosti, da li je možda moguće (ne kroz porodičnu sličnost, stil ili kontekst, već pre kroz metodologiju i izvesni asketski ili neophodno trezven operacioni način) istaći preokret od iskazne (konstantivne) prakse (u kojoj “označiti” predstavlja sve) prema, kako bih rekao, “jednostavnoj iskazujućoj” praksi u današnjem koreografskom pejzažu. I, može li se zapaziti neophodnost ovog preokreta kao finalno napuštanje romantičarskog pogleda koji progoni ples i poimanje koreografije. U polju umetnosti koreografije videli smo da se događaju manje ili više privlačne revolucije: kloniti se dalje od baleta, narativa i alegorije, dalje od strukture i forme, dalje od emocije i alegorije ponovo, i verovatno možete imenovati još niz drugih, no, ipak koreografija nikada nije očistila kuću, i to je cena koju počinjemo da plaćamo, u znoju, ne, ne....u mislima i u iskazu “Ovo je koreografija”.

S malo humora bez uvijanja bi se možda moglo reći da je to Duchampov efekat u plesu, prema *readymade*-u (ili više ne), a ponajviše lagana opsesija lingvističkim ambivalentnostima i autorstvom (kao i autorizacijom). Obrt izvrsno pokazan, i preteran, u Belovom *Xavier Le Roy*, gde se produkuje tendenciozno prazan označitelj, koji, dok zadržava nesamerljivost između univerzalnog i posebnog, omogućava potonjem da preuzme reprezentaciju od prethodnog. Prazan znak je svakako paradoks,

¹⁹⁷ Vid. Thierry de Duve: *Echoes of Readymade: Critique of Pure Modernism*, u “The Duchamp Effect” izd.

Martha Buskirk and Mignon Nixon, (New York, 1986), str. 97.

¹⁹⁸ Ibid. str. 99-100.

¹⁹⁹ Ibid. str. 122.

koncept koji je uveo Roland Barthes. Prazan znak jednostavno više nije (ili još nije postao) – znak, i čak i da je postojao ne bismo mu dozvolili da se održi kao prazan, već bismo neprekidno u njega ulagali značenje, a tako i vrednost. Pa ipak, posezati za praznim znakom, ili ulagati u njegov neuspeh, što nije sinonimno sa prazninom koja implicira kolaps, ili imploziju značenja i vrednosti, bilo kroz beskrajni lanac intra-referencijalnosti, bilo kroz bezuslovnu indiferentnost, znači mogućnost konceptualne kritike u najmanje četiri vida – i šta je koreografija i šta ona može biti, kao i šta je telo i njegova pozicija u jeziku.

Najpre, odbaciti koreografiju/telo kao materijalni (stabilni) objekat, kao vid dematerijalizacije, očigledno je važan parametar u Le Royovom *Self-Unfinished*; na drugom mestu, odbaciti koreografiju/telo kao operaciju (*opus* u smislu robe) jednog autora ili autorskog kapaciteta, to je čitava namera Jérôme Belovog *Le Dernier Spectacle*, blisko se nadovezujući na Barthesov esej *Smrt autora*; na trećem mestu, odbaciti koreografiju/telo kao vizuelne fenomene, što je kontrapunkt telu u *cyberspaceu*, ili jednostavno internet telu, koje je, ili može biti, slobodno lebdeće telo ali ne u smislu rastavljanja od tela već kao biti zaposednut od “drugog” – još ne *inkarniranim* još jednom. To je izvestan vid “spiritualizovane materijalnosti”²⁰⁰ koja korisniku/posmatraču daje (setimo se Lare Croft) slobodnu vožnju za objekat *petit a*, otvoren prolaz ka neograničenoj projekciji želje, ili jednostavno ka *hardcore* pornografiji, i zaista mislim na h.a.r.d.c.o.r.e.

Ali, kako Žižek kaže, postoji ultimativna lekcija u vezi sa *cyberspaceom*: “Ne samo da gubimo svoje trenutno materijalno telo, već i shvatamo da takvog tela *nikada nije ni bilo* – naše iskustvo sopstvenog tela bilo je uvek-već ono koje ima imaginarno konstituisan entitet”²⁰¹. I, na četvrtom mestu je odbacivanje koreografije/tela kao insitucionalizovane vrednosti, što se u oblasti koreografije najbolje može videti na primeru projekta Xaviera Le Roya *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.*, koji ne samo da dekonstruiše teatar i tržište (posebno u *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S* 2.7 u Berlinu), već i telo i njegovu disciplinu, čemu se još jasnije obraća Christine de Smedt u projektu 9x9, re-kreiranom za i izvedenom od strane 81log različitog učesnika na svakom novom mestu (obično amatera).

Ipak, zadržana nesamerljivost u primeru *Xavier Le Roy*, gde je čak mera bazirana na relacijama prema ljudskom biću dekonstruisana (na ovom mestu posebno mislim na deo gde se razdaljina meri prema dužini stopala), ostaje upisana u diskurs koji još uvek ostaje ugovorno stanje najmanje do stepena formulacije dihotomije između transmitera i primaoca (ovaj diskurs se prirodno ne može izbeći), u pogledu neproblematizovanja ontološke razlike – *ono šta mi ovde činimo nije isto kao ono što vi činite tamo dole* – između scene i auditorijuma, barem kao događaj */event/* u sebi i za sebe. Insistiranje na adekvatnoj interpretaciji, adekvatnoj tačnom istovremenom iskazu, ravno je utopiji.

Ova dihotomija je upravo središnja sklopka ili “duplerica” performansa danas, i nalazimo se na raskršću gde ono što “izlazi iz onoga što je rečeno i niotkuda drugde” treba da se proširi na teren gde je *posebno* dopušteno da prouzrokuje generalizaciju relacija reprezentacije kao stanja konstitucije društvenog poretka. Društveno ovde, kao što se može reći i za kvalitet znaka (praznog/punog) u *Xavier Le Roy*, i dodao bih i Charmatzov *Con Fort Fleuve*, ne označava samo skup relacija, već i manjak reči kojima bi se one adekvatno označile. Društveno označava nerelaciju, jaz između reči i stvari (radnje/događaja) ili između *imenovanja* i *klasifikacija*.

Dogod ova ekspanzija nije artikulisana, koreografija i performans će favoriti u srcu anahronizma, doterani do svojih granica, što afirmiše neumeštenost događaja pod imenom revizionizam²⁰². To bi bio Xavier Le Roy – kako se ne predstavlja kao Michael Jackson, već prurušava u njega.

Pa ipak, moguće je obrnuti ne samo prurušenog Michaela Jacksona već i stvoriti neku vrstu metakritike u četiri koraka konceptualne kritike koja je data u gornjem primeru. To bi bilo obraćanje površini znaka, površini i ničemu drugom, investiranje u (na najmanje slično) poricanje bilo kog drugog značenja sem ilustracije iz prve ruke, kreiranje mnoštva interpretacija, u smislu predaje iskaza kao indiferentnosti sa beskrajnom potrebom za interpretacijom.

²⁰⁰ Slavoj Žižek: *On Belief*, (New York, 2001), str. 55.

²⁰¹ Ibid. str. 55.

²⁰² Vid. Jacques Rancière: *The Names of History*, (Minneapolis, 1994), str. 24-36.

Interpretacija, uslovno, ima veze sa viškom reči jednog događaja ili s viškom reči o njemu, na primer o izvođenju, ali interpretacija je oduvek nastojala da stvari zameni rečima i dozvolila je sebi, u ovoj beskonačnoj operaciji, da upadne u zamku reči. Predložiti transparentnost ovog beskrajnog lanca interpretacija, predstaviti znak koji iskrsava *ne* iz onoga što je rečeno već niotkuda drugde²⁰³, znači ogoliti arbitarnost procesa interpretacije i pokazati kako to daje značenje i efekat događaju ili iskazu, i kako taj proces neprekidno biva nadmašen drugim, već sledećim procesom. U Belovom *The Show Must Go On*, koji je u velikom stepenu tragedija ne samo po svojoj temi već i po dramaturškoj formi (prateći savršen aristotelovski model), interpretacija postaje bolno vidljiva kao prednji plan, površina, sačinjena od događaja i reči koje se uvek moraju izvlačiti iz laži svog pojavljivanja.²⁰⁴ Međutim, upotreba znaka kao znaka i ničega drugog do znaka, stvarajući indiferentnost kroz mnoštvo, ne nudi izvedenu kritiku već zadržava svoju snagu samo i jedino kao spektakl. *The Show Must Go On* je i najveći deo i to u najvećoj meri društveni spektakl, koji ne nosi želju da bude kritički, mada u svom "Just do it" patosu pati od pretnji homonimije poput kritike.

Ono što nijedna od dve mogućnosti ne nudi jeste ukidanje ontološke razlike, i dogod se ta razlika održava, koreografija živi pod pretnjom anahronizma, kroz koji već prolazi. Ovaj korak, između ostalih, preduzeo je Tom Plischke, kako u svom prvom grupnom projektu *Event For Television (again)* (i tematski mnogo oskudnije u *Re-sort* gde je publika pozvana da ko-kreira spektakl), tako i kao eksplicitni izvođač, ali što je još važnije, kao prenesen na drugi nivo samoispitivanja. Ova sfera zamagljenih granica je ta u kojoj znak, kao zauzimanje, može izgubiti svoje značenje i umesto toga formulisati smer mogućeg političkog ili etičkog ponovnog postavljanja mesta/scene u i kao sebe samog. Tamo gde prazan znak, stvarajući izvestan vid društvene neophodnosti, kao i površina površine znaka kao interpretacije, može umešati u sebe. Tako, društveno označava razmicanje reči i događaja od njihove istine, koja je neverbalna i ne odnosi se na događaje.

Interpretacija ovde postavlja izvesnu geografiju (kartografiju) mesta, gde postoje činjenice koje ne pripadaju performativnom poretku već zahtevaju performativni čin, ne drugačiji od interpretacije²⁰⁵ i ova "interpretacija" je sinonim za jednakost između performativa i arhive. Arhiva je ekstenzija memorije koja zahteva vidljive ostatke ili ostatke kojima se može ući u trag. Arhiva je istovremeno kapacitet koji određuje kreaciju jezika i memoriju i arhitekturu zakona, odnosno moć nad memorijom. "Performativni čin, ništa drugo do interpretacija" jeste pristupanje relacijama između arhivskog zahteva da izvođenje nestane i potrebe da se performans konstantno izvodi da bi se održavao u životu. Beskonačna borba da se ščepa, da se izvođenje postavi kao materijalna pojava, kao "autentično", i njena zavisnost od repeticiije, neophodno otelotvorena i sporno uvek performativna. "Sporno je da ovo telo, koje je dato izvođenju, nije nestalo, već je ono elastično eruptivno, održavajući se kroz izvođenje /.../ kao indiskretno, neoriginalno, uporno citirajuće, i kao ono koje ostaje."²⁰⁶

Napokon sa uzdržanom željom da se nastavi u političko, bez saplitanja o kvalitet ekspresije, jednostavni 'iskazujući iskaz' koji poseže za univerzalnim kreira tendenciozno prazno mesto, prazninu koja se može popuniti jedino posebnim. Upravo se kroz izbegavanje i istovremeno kroz *Mit-Teilung*, proizvodi sama praznina, serija krucijalnih efekata u strukturalizaciji društvenih relacija.²⁰⁷

²⁰³ Vid. Michel Foucault: *Archeology of Knowledge*, (London, 1995), str. 28, i posebno "What is this specific existence that emerges from what is said and nowhere else?".

²⁰⁴ Vid. Jacques Rancière: *The Names of History*, (Minneapolis, 1994), str. 32-34.

²⁰⁵ Ibid.

²⁰⁶ Vid. Rebecca Schneider: *Things Seen Once, Seen Again*, neobjavljeni članak predavan na Univerzitetu u Giessenu, Nemačka, 14 April 2000, str. 3-4.

²⁰⁷ *Révoltes logiques* collective, "Deux ou trois choses que l'historien ne veut pas savoir," *Le Mouvement social*, 100 (July-Sept. 1977), citirano u Jacques Rancière: *The Ignorant Schoolmaster*, (Sanford, 1991), str. xxi.

Epizoda iz prošlosti interesuje nas u onoj meri u kojoj postaje epizoda sadašnjosti u kojoj se izvode naše misli, akcije i strategije... Ono što nas zanima je da ideje budu događaji, da istorija bude u svim vremenima raskid, prekid, i da se ispituje samo iz perspektive ovde i sada, i samo politički.²¹

Ta univerzalnost nije jezik kojim je moguće govoriti, i njena artikulacija ne implicira da je dostupan adekvatan jezik. To jedino znači da kada izgovaramo njeno ime, ne možemo pobeći od jezika, iako možemo – i moramo – težiti ka probijanju njegovih granica.

Praznine su saopštene u odlazenju, to je jedan vid rendezvous-a.

Prevela Vesna Perić

ŠTA TREBA DA SE IZOSTAVI²⁰⁸

Goran Sergej Pristaš

hvala Petru i Tomu

Potreba da napišem ovaj tekst javila se kao rezultat dojma koji je na mene ostavio jedan broj predstava, diskusija i tekstova koji čine novi performativni sloj pod nazivom »*Think Performance*«. Pitanje koje želim ovde da postavim, ali pokušavajući istovremeno da pozicioniram neke od problema koji iz njega proizilaze, odnosi se na činjenicu da raslojavanje *Think Performance* reguliše vlastiti okvir vrlo specifičnim strategijama pozicioniranja: umetnici koji misle izvođenje, načini na koje oni to rade, načini na koje se *Think Performance* proizvodi ili kako se njegov identitet stabilizuje, a njegova efikasnost radikalizuje...

Bez sumnje, koncept *Think Performance* je u ovom trenutku jedan od najvažnijih stupnjeva u razvoju izvođačkih umetnosti, što želim u ovom tekstu posebno i da istaknem, ali postavlja se pitanje kako mu prići politički, a da vam, pri tome, sam *Think Performance* ne pride i politizuje. U cilju veće efikasnosti, preispitaću samo neke efekte koji prouzrokuju telesni šok, dok istovremeno afirmišu razloge koji imaju za posledicu »misaoni šok«²⁰⁹, da citiram Briana Massumija.

- Šta treba da se izostavi iz domena *Think Performance* da bi se doprlo do samog *Think Performance*?

Sinatagma *Think Performance* u svom obrazovanju daje obrise procesa *tragovanja* (*tracing*): pretpostavlja se da postoji uobičajena forma odnosa između misli i izvedbe, odnosno mišljenja i izvođenja. Brian Massumi, citajući Deleuzea i Guattarija, ističe da: »Ne može se računati na formiranje ako se pretpostavlja postojanje uobičajene forme, bilo da se radi o odnosu između sadržaja i izraza ili subjekta i sistema. Preciznije, ako svet izlaže konformitete ili saglasja, on ih *proizvodi*. Ako bismo ih posmatrali kao princip proizvodnje, to bi značilo da mešamo komponovanje sa onim što se komponuje, proces sa proizvodom. U pristupu koji se zasniva na tragovanju, proizvod prekriva proces, pod pretpostavkom da oni moraju strukturno da se podudaraju. Pretpostavlja se da je moguće da se konceptualno superimponiraju, kako bi se dobili zajednički logički obrisi. Prateći ovaj postupak, dolazimo do toga da proizvod i proces izgledaju kao verzije jedan drugog: kao kopije. Proizvodnja se poklapa sa reprodukcijom. Ako je ovaj proces možda i imao potencijala da dovede do stvaranja značajno drugačijeg proizvoda, taj potencijal je izgubljen – prekrilo ga je ono što već postoji.«²¹⁰

²⁰⁸ Objavljujemo ovaj tekst kao zapis saopštenja Gorana Sergeja Pristaša na internacionalnom simpozijumu *Vague, Volatile, Incomprehensible* ("Nejasno, neuhvatljivo, nerazumljivo"), održanog 8-10 novembra u Zagrebu, u organizaciji Centra za dramske umetnosti (Zagreb).

²⁰⁹ Brian Massumi (ed.), *A Shock to Thought*, Routledge, London and New York, 2002.

²¹⁰ Brian Massumi, "Introduction like a trough" u: ibidem, str. xviii.

Prolazeći kroz nataložene slojeve *Think Performance*, videćemo da se pristup traganja ne pojavljuje kao princip proizvođenja nekakvog *Think Performance*, već se pojavljuje u svom odnosu prema jednom od konstituenata njegovih strategija – prema publici. Pokazaću to na primeru izvedbe predstave »The Show Must Go On« Jérômea Bela u Zagrebu, koja je proizvela svojevrсни *jouissance* efekat u publici, i koja je slavljena kao da je reč o »poslednjem spektaklu na zemlji«. Predstava u kojoj, kako Mårten Spångberg ističe, »interpretacija postaje bolno vidljiva, izlazi u prvi plan, na površinu«²¹¹ proizvela je reakciju zadovoljstva približavajući se »slepoj ulici«, čorsokaku reprezentacije, ali i kraju rasprave. U plošnosti njegove površine, proizvod, prekriven procesom, pokazuje moć izvedbe. Lakoća koja proizilazi iz tehnike otkrivanja, po Heideggerovim rečima, »Gelassenheit«, »opuštanja«, »prepuštanja«, maskiranog kao puko »činjenje: just do it«, ali takođe i »otpuštanja«, »oprisutnjenja nečega što oprisutnjuje«, nečega »što leži pre i leži spremno«, pretvara Jérômea Bela u odgovornu, krivu i tragičnu ličnost, a stoga i u neku vrstu drugostepenog uzroka u potpunoj uzročnosti, ali ipak u dovoljnoj meri identifikovanog da bi se raspoznao kao subjekt. S druge strane, predstava »Self Unfinished« Xaviera Le Roya, izvedena u istom kontekstu, proizvela je osećanje želje publike u suočenju sa telom koje projektuje moć, telom koje nije utelovljeno već inkarnirano, te stoga više nije telo. U tom pogledu, indikativan je komentar petogodišnje devojčice koja je pitala majku da li bi mogla da dobije takvu igračku. Ulazeći u polje interpretacije, želim da napomenem da je u otkrivanju, doživljavanju tela Xaviera Le Roya kao isključenog iz sveta i izgubljenog u svom okruženju, isto dete upitalo: »A gde on živi?« Čini se da su predstave »The Show Must Go On« i »Self Unfinished« dve paradigmatičke predstave kada je reč o onome što nazivamo *Think Performance*, upravo zato što predstavljaju primere njegovog raslojavanja i destratifikacije.

Ako se zapitamo šta treba da se izostavi iz domena *Think Performance* da bi *Think Performance* produžio, uočićemo dve linije njegovog materijalizovanja: prva čini njegov princip razumljivosti i korespondira sa drugom, koja spada u domen radikalne *nerazumljivosti*. Nije teško da se uoči da teorija *Think Performance* veoma često ukazuje na ono šta *mora da se isključi* iz ekonomija diskurzivne razumljivosti kako bi te snage mogle da funkcionišu kao sistemi samoodržanja (ovde parafriziram Judith Butler). Ili, da citiramo njene reči, pitanje glasi: »U kom stepenu se materijalizacija rukovodi principima razumljivosti, kada joj je neophodno potrebno da utemelji domen radikalne *nerazumljivosti* koja se do kraja opire materijalizaciji ili ostaje radikalno nematerijalizovana?«²¹² Formacija *Think Performance* sledi putanju svih ranijih paradigmi, ali u drugačijim onto-istorijskim okolnostima. Dok su u uobličavanju spektakularne discipline i tehnike izvođenja dale kao rezultat utisak lakoće u baletskim predstavama i prikazivanju dramskog karaktera, lakoća se u slučaju *Think Performance* javlja kao rezultat spekulativnog rada koji stvara ideologiju izvođača koji nije idealan. Svi izvode, svako bi mogao da to izvede, svako *izvodi – ili u protivnom!*²¹³ U napuštanju ustrojavanja disciplinovanog subjekta, proces postajanja poprima dva različita vida: objektivizaciju tela kao entiteta koji je stvar testiranja, redundance i suočavanja sa stvarima u njihovoj očiglednoj vrednosti pošto »ne znamo šta sve telo može da uradi«, ili pak – a to je zanimljiviji i buntovniji način – utelovljenje misli koje se, što je posebno važno, pogrešno opisuje kao dematerijalizacija tela, kao u slučaju Xaviera Le Roya, gde takođe ne znamo šta telo može da uradi. Ono što se zapravo dematerijalizuje, ostavlja za sobom ali ne i kritikuje, zapravo je sam spektakl i njegove tehnike.

Površina predstavljanja zamenjuje se plošnošću interpretacije, koja je stavljena na telo izvođenja ili se zamenjuje mesom, površinom bića. Ono što se pojavljuje kao razlika između ove dve paradigme *Think Performance*, plošnosti i »mesnatosti« jeste činjenica da prva od njih i dalje barata sa sukcesivnim tačnim formama, dok ih druga destratifikuje pomoću *agramatičkog izraza*.²¹⁴ Za ovim izrazom bi moglo da se traga putem ispravnih formi, ali ipak, pošto je reč o *atipičnom izrazu*, on »proizvodi

²¹¹ Mårten Spångberg: *Something like a phenomenon*, rukopis. (Objavljeno u ovom broju TkH časopisa, članak pre ovoga teksta, str. .)

²¹² Judith Butler, *Bodies That Matter*, Routledge, New York and London, 1993, str. 35.

²¹³ Jon McKenzie, *Perform or Else*, Routledge, New York and London, 2001.

²¹⁴ Brian Massumi, »Introduction like a thought«, op. cit, str. xxii.

spvođenje-u-variranje ispravnih formi»,²¹⁵ kako ističu Deleuze i Guattari. Jasno je da je atipično izražavanje postalo roba, ali mi ne možemo jednostavno da ga zanemarimo samo zato što nam deluje neshvatljivo. Ova vrsta isključivanja dovodi do preteranog uprošćavanja na taj način što se kompresivni šok identifikuje sa spektaklom, tako što se izražajni zamah identifikuje sa znakovima i objektima čiji se efekat poklapa sa njihovom vizuelnošću. »Self Unfinished« je nedovršen zbog svog »netelesnog materijalizma«. ²¹⁶ Ova predstava je ukorenjena u sloj *Think Performancea*: menja se uloga reditelja i producenta ili manadžmenta predstave, menja se uloga publike ili novih upošljenika, i menja se uloga izvođača koji postaje sindikalni predstavnik publike. Performativni sistem pozorišta eskalira u svojoj efikasnosti.

Ali, ono što raslojava te naslage tela i subjekata jeste ponovno fokusiranje na nezanimljiva pitanja kao što su ko sam ja, šta sam ja, kako sam stvoren, ili kako se moj identitet stabilizuje – iako to nisu nevažna pitanja. Zanimljivije je pitanje, kako ističe Elisabeth Grosz, kako činim, šta mi omogućava da to uradim, šta čini u meni dok ja činim?²¹⁷

Ili, da se poigramo rizomatske igre citirajući Deleuzeovo *kvantitativno pisanje*, ali zamenjujući ga *kvantitativnom izvedbom*:²¹⁸ »Ne postoji razlika između onoga o čemu izvedba govori i od čega je napravljena. Otuda, izvedba takođe nema objekat kao nešto sastavljeno, izvedba ima samo sebe kao asamblaz, u vezi sa drugim asamblazima i u odnosu na druga tela bez organa. Nikada nećemo da upitamo šta izvedba znači, kao označeno ili označitelj; nećemo da tragamo ni za čime što bismo u njoj mogli da razumemo. Upitaćemo pomoću čega funkcioniše, u vezi sa kojim stvarima ona prenosi ili ne prenosi intenzitete, u kojim mnogostrukostima se nalaze i menjaju njene sopstvene mnogostrukosti, i kojim se telima bez organa ona približava. Izvedba postoji samo kroz odnos prema spoljašnjem i u spoljašnjem svetu. Sama izvedba je mala mašina; koji je (merljivi) odnos performativne mašine prema ratnoj mašini, ljubavnoj mašini, revolucionarnoj mašini itd. – i prema apstraktnoj mašini koja ih sve briše za sobom? Kritikuju nas što previše citiramo autore predstava. Ali, kada neko izvodi, jedino pitanje koje se postavlja jeste u koju drugu mašinu može odnosno mora da se uključi performativna mašina da bi proradila?«

- »The Show Must Go On« i društvena mašina

Želim da nastavim raspravu o ovoj predstavi iščitavanjem jednog autora koji je, kroz ideju četvrtog zida, kao objektivizujućeg ali takođe i formativnog principa utelovljenja, učvrstio distancu između izvođača i publike, a to je Denis Diderot.

U studiji »Upijanje i pozorišnost: Slika i Posmatrač u doba Diderota« /*Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Michael Fried daje primere tome kako Diderotova ideja jedinstva scene (uključujući i subjekte izvan slike) teži ka stvaranju ekstremne fikcije za koju se pretpostavlja da stvara utisak potpunog isključivanja prisustva posmatrača u bilo kakvom odnosu prema slici. Neizbežno je da će se pojaviti jedna jedina tačka gledišta u koju će se posmatrač udenući, ali slika ne sme da ima bilo kakve druge namere prema posmatraču. Svaka predstava koja namerava da direktno inicira kontakt sa posmatračem ili da prizna prisustvo posmatrača u prostoru scene (ili ispred scene) uništava integritet i jedinstvo slike. »Prizor koji je prikazan na platnu ili na sceni ne pretpostavlja očevica.«²¹⁹ U Diderotovoj kritici izražajnosti skreće se pažnja na činjenicu da ovo prisustvo često može da se iščita u fizičkim izrazima izvođača ili ličnosti prikazanih na slici, pri čemu je jedan od najkritikovanijih izvođačkih manira bila *grimasa*, izobličavanje lica. Grimasa, preterivanje, karikatura i profinjenost bili su osnovni problemi neukusnog slikarstva, ne zbog sopstvenog karaktera već zbog »svesnog odnosa prema publici, prema posmatranju«²²⁰ koje impliciraju. »Ako izgubite osećaj za razliku između čoveka koji se predstavlja u društvu i čoveka koji je uključen u neku radnju

²¹⁵ Gilles Deleuze and Felix Guattari: *A Thousand Plateaus*, The Athlone Press, London, 1988, str. 99.

²¹⁶ Michel Foucault: *Znanje i moć*, ed. Hotimir Burger i Rade Kalanj, Globus, Zagreb, 1994, str. 99.

²¹⁷ Cf. *Interview with Elisabeth Grosz* by Robert Ausch, Randal Doane and Laura Perez,

http://web.go.cuny.edu/csctw/found_object/text/grosz.htm

²¹⁸ Cf. Gilles Deleuze and Felix Guattari, op. cit., str. 4.

²¹⁹ Michael Fried, *Absorption and Theatricality*, The University of Chicago Press, Chicago and London, str. 97.

²²⁰ Ibidem, str. 99.

(...) bacite svoje kistove u vatru. Sve vaše figure biće akademizovane, krute i neprirodne.«²²¹ Nasuprot ovom maniru nalazi se ono što je *naivno*, koje je »stvar, ali sama stvar, bez i najmanje izmene«. ²²² Jer, »sve što je istinito nije naivno, ali sve što je naivno jeste istinito, pri čemu je ta istinitost primamljiva, originalna i retka«. ²²³

Međutim, naivnost i istinitost uspostavljaju se unutar slike, a ne u odnosu prema spoljnom svetu posmatrača. Zato je Diderot pokušao da što je više moguće odvoji pozorište od gledaoca. ²²⁴ Ali ovakvo odvajanje nije bilo samo iluzivne prirode. Formirajući ideju *pregnantnog trenutka* kao konstitutivne činjenice »dobro komponovane scene«, Diderot promoviše i njena pravila: zakone energije i interesa. Čini se da je reč o nečemu što je stvar *inter-esse*, bivanja između. U takvom sistemu postoji slobodan prostor za izvesne paralelizme u percipiranju ljudskih bića i objekata ili, drugim rečima, za potpunu objektifikaciju. Odnos scena-gledalac postaje odnos *objekt-gledalac*. U tom kontekstu, Diderotova orijentacija prema *tableau vivant* nasuprot *coup de théâtre* postaje jasnija i pragmatičnija.

Prostor izvođenja, koji predstavlja mrežu odnosa telesnog prostora i prostora koji mu je spoljašnji, određen je akcijom iznutra, te je on zapravo samo polje akcije. Međutim, Diderotovo pozorište je *fenomenološko pozorište* u kojem, kao i kasnije kod Artauda, scena postaje *mesto prelaska* ²²⁵ ideja u objekte. Sve ima podjednak značaj, ali tek treba da zadobije taj značaj »kao što ga ima u snovima«. ²²⁶

Pozorište, posmatrano kao polje akcije i *mesto prelaska*, na samom početku je *mesto integracije*, ali integracije različitih izvora pamćenja, znanja i senzacija bez ikakvih prioriteta ili hijerarhija. Okolnosti i likovi su neodvojivi jedni od drugih i ličnosti mogu da postoje izvan samog izvođenja jedino ako imaju slične okolnosti, jer, kako ističe Bert O. States, Hamlet ili hamletizam ne mogu da postoje bez Klaudija, niti mogu da postoje bez »nekakvog izjednačenog odnosa, ili zatvorenog polja, između čoveka i sveta, ili između mogućnosti i zahteva«. ²²⁷ Možemo ovde da istaknemo da Bel ili carstvo belizma ne mogu da postoje bez Le Roya.

«Isctan, imenovan, urezan događaj u određenoj situaciji, u postojećem, u okolnostima, urezuje se delimično pre a delimično posle», kaže Alain Badiou. ²²⁸ U tom (ne)vremenu (između onoga pre i posle) »događaj 'razrađuje' situaciju kao sopstvenu istinu«. ²²⁹ (...) Pošto je "događaj upravo ono što ostaje neodlučno između izvršenja i ne-izvršenja, pojavljivanje koje je neodvojivo od sopstvenog nestajanja, on se pripisuje nečemu što već postoji i, kao što se ovaj dodatak pokazuje, to 'već postojeće' zauzima položaj i svime upravlja. Jedini način da se neki događaj ostvari jeste, naravno, da se on imenuje, da se ureže unutar 'već postojećeg' pod nekim imenom (...) Imenovanje odlučuje o već-izvršenosti." ²³⁰ Situacija je, stoga, ta "istina" događaja, ona je njegovo ime: kao "Tonight", "Let's Dance", "Private Dancer" ili "The Show Must Go On":

Konflikt između različitih bivanja-između jeste zapravo konflikt integracije i u njemu likovi ne mogu da se odvoje od okolnosti, okolnosti od odnosa itd. Objektivnost svih fenomena integracije u teatru je ono što pozicionira pozorište između "sna i događaja", kao što bi Artaud rekao. Nije reč o iluziji shvaćenoj kao niz perceptivnih trikova, već o iluziji kao integraciji, kao utisku drugačijeg stila postojanja, o iluziji kao treperenju (*illudere*) događaja i kao iskušavanju realnosti. Ovaj specifični kvalitet manifestuje se u sve većoj otvorenosti ljudi prema stvarima, ali takođe i u njihovoj okrenutosti prema sebi, prema sopstvenom međubiću. Jer, Diderot kaže da je pozorište nalik na "društvo u kome svako žrtvuje neka od svojih prava zarad zajedničke dobrobiti i jedinstva." ²³¹ Ova ljudska karakteristika - otvaranje sopstvenog tela svetu objekata ili drugih tela, uključujući i propozicije može

²²¹ Denis Diderot, "Essais sur la peinture" u *O umetnosti*, Kultura, Beograd, 1954, str. 224.

²²² Citat Diderota iz *Pensées détachées* prema Fried, op. cit., str. 100.

²²³ Ibidem, str. 101.

²²⁴ O odnosu između Diderotove teorije slikarstva i pozorišta videti u tekstu Rolanda Barthesa, "Diderot, Brecht, Eisenstein" u *Maska 1/2.8*, Ljubljana (prev. Sonja Dular).

²²⁵ Bert O. States, *Great Reckonings in little rooms*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1985, str. 109.

²²⁶ Antonin Artaud: "Teatar okrutnosti (Prvi manifest)" u *Mogućnosti 11-12*, Matica Hrvatska, Split, 1970, str. 1379.

²²⁷ States, op. cit., str. 149.

²²⁸ Alain Badiou: "Ples kot metafora misli" (La danse comme métaphore de la pensée), u *Teorije sodebnega plesa*, ed. Emil Hrvatin, Maska, Ljubljana, str. 30.

²²⁹ Ibidem, str. 31.

²³⁰ Ibidem, str. 29.

²³¹ Denis Diderot, "Paradoxe sur le comédien", u *O umetnosti*, op. cit., str. 50.

da se nađe u radikalnom realizmu Stanislavskog koji računa na «okolnosti» koje oživljavaju «delimičnu samosvest na pozornici»,²³² kao i u delima manjeg teatarskog potencijala u kojima telo izvođača omogućava širenje plošnosti znakova čiji je autor, na primer, Jérôme Bel, ili koji su proizvedeni autoritetom slučaja. Od Diderota i Stanislavskog, preko Artauda i modernista pa sve do danas, uvek se promišlja različit stepen izvedbene osetljivosti prema okolnostima, prema svetu objekata.

Koje su predispozicije, šta je to što omogućava telu da zagrlji svet objekata? U prvom redu, okrenimo se teoriji Merleau-Pontyja da telo nije objekat.²³³ Ali, telo nikada nije istovetno ni sa subjektom. «Telo koje dodirujem nikada se ne poklapa sa telom koje dodiruje (...) Kao posledica ovog nepodudaranja, percepcija se takođe odlikuje presubjektivnim nivoom uključenosti u svet stvari, mešanjem sa «ne ja» koje subjektivnost pretpostavlja i od kojeg zavisi.»²³⁴ Mi delimo telo sa svetom, ali je to isto telo u kojem smo sahranjeni. Ne smemo da zaboravimo da telo nikada ne postaje u potpunosti činjenično, nikada totalni objekt, kao što je Barthes već pokazao. Telo će biti rastavljeno i ponovo sastavljeno u novom, artificijelnom telu. «Artificijenom, ali ne činjeničnom», nastavlja Barthes.²³⁵ Ova artificijelnost nije ista kao ona koju nalazimo u scenografiji ili nameštaju. Njena telesnost je akcentovana, akcentovana je čak i njena raspršenost u stvarima, a takvo je i njeno sapostojanje sa svetom, sa zavesom na sceni, ali ona je odvojena od sveta svojom različitosti koja proizvodi teatar, različitosti koja proističe iz pokušaja da se razume telo i njegova kontrola. Telo ulazi u fizički mehanizam, ali istovremeno i «netelesnu materijalnost», na koju će se vratiti malo kasnije. Takvo telo je spremno da uđe u sliku, da podseća na nešto drugo, a pozorište je upravo to mesto gde mogu da se nađu različite tehnike akcentuacije tela i tehnologije netelesnosti.

Govor o tome kako bi ova međumaterijalnost teatra, koja postoji između dva sveta, između predmeta i ideja, zapravo mogla da postoji u svetu znakova, jednako je blasfemičan kao i pokušaj da se snovi svedu na svet prepoznatih znakova i simbola, poričući pravo onome ko sanja da ima «realno» iskustvo i uronjenost u san. Naša iskustva u snovima i u pozorištu ne mogu da se svedu na bilo kakvu drugu interpretaciju, iako interpretacija čini deo njihovog samog postojanja, kao u predstavi «The Show Must Go On». Zato se pitamo da li je pozorište samo medijum čak i za one najplošnije znakove?

- «Self Unfinished» i religiozna mašina

U veoma inspirativnim tumačenjima Pasolinija i Sv Pavla, Michael Hardt ističe da «Napuštanje mesa predstavlja neku vrstu oslobođenja. Razotkrivene, strasti mesa oslobađaju se normativnih struktura organskih funkcija.»²³⁶ Ovde, kao u performansu «Self Unfinished», termin telo deluje nedovoljno. Telo kao konstrukt je suviše odvojeno od drugih stvari i tela, suviše uključeno u sparivanje sa svešću, ali je ono i žrtva. Ono trpi uticaje i pati zbog tužnih strasti, jer svako utelovljenje jeste konstrukt u kome se ujedinjuje maštoviti um sa materijom. Nasuprot tome, inkarnacija se u potpunosti odnosi na napuštanje – napuštanje i pražnjenje do mesa. U «Self Unfinished» mi smo očevici potpune površnosti bića, priznavanje punoći materijala, inkarnacije. Ali, taj materijal je očigledan u potiskivanju šoka. Meso postaje meso Nietzscheove munje. Ovde, kroz bljeskove poput sevanja munje, ono oseća. «Najuzvišenija operacija misli», prema Massumiju, «nije biranje, već negovanje i prenošenje te sile koju osećamo, kao ponovno osnaženje.»²³⁷ Mišljenje se ne sastoji u imenovanju, manifestovanju i označavanju – to su samo blede odsjaji mesa. «Mišljenje je duž cele linije. Ono jeste proces: sopstveno događanje.»²³⁸ Da zaključimo: sloboda koju nudi «Self Unfinished» leži u sposobnosti da se stvori problem, problem neobjektifikovanog tela, ali mesa koje ima želju, mesa koje zrači sopstvenu

²³² Konstantin Sergejevič Stanislavski, «Rad glumca na ulazi» (Rabota aktera nad rol'ju) u *Rad glumca na sebi II*, Cekade, Zagreb, str. 261.

²³³ Maurice Merleau-Ponty, «Telo kao izraz i reč», u Milan Damjanović (ed.), *Fenomenologija*, Nolit, Beograd, 1975, str. 339.

²³⁴ Stanton B. Garner, *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1994, str. 30.

²³⁵ Roland Barthes, «Baudelaire's Theatre», u *Critical Essays*, Northwestern University Press, Evanston, 1972, str. 27.

²³⁶ Michael Hardt, «Pasolini in the flesh», u: *A Shock...*, str. 82.

²³⁷ Brian Massumi, op. cit., str. xxxi.

²³⁸ Ibidem.

materijalnost umesto da materijalizuje označenu situaciju. Da bismo destratifikovali *Think Performance* i da bismo razmišljali o njemu u njegovim buntovnim oblicima, moramo da se odrekemo svake transcendentalnosti u korist vere u realnost koju živimo. U potrazi za produžetkom života i društva moramo da žrtvujemo svoj dar. Cinična plošnost bi mogla da se uzdrma radosnom ironijom. Da nastavimo na delezovski način, potrebni su nam razlozi da verujemo u ovaj svet, i «pretvaranje u meso biće naša radost».²³⁹

Prevela sa engleskog jezika Jelena Janković

IZVOĐENJE DRUGOG TELA

Bojana Kunst

U ovom članku želim da razotkrijem neke od problema koji se odnose na telo u plesu. Naročito želim da se fokusiram na problem izvođenja tela drugog i da pokažem kako u tom slučaju možemo da razumemo otelotvorenje kao način izvođenja, ili drugim rečima: otelotvorenje je u velikoj meri povezano sa pitanjem predstavljanja.

I.

U osnovi, o telu se danas govori na dva načina i smatram da oba načina treba da se preispitaju i istaknu da bismo zaista dosegli probleme koji su sadržani u savremenom predstavljanju tela.²⁴⁰ Stoga želim da istaknem, s jedne strane, koncept univerzalnosti tela, koji još uvek uživa veliku popularnost kada govorimo o plesu. Ovakav način mišljenja prisutan je, na primer, u uverenju da je ples «univerzalna umetnička forma, putem koje možemo svi, kao ljudska bića, da komuniciramo i delimo zajednička iskustva». Prema tom shvatanju, glavna garancija ovakve transkulturalne razmene jeste telo – koje je i glavni zajednički imenilac uverenja (prisutnog u nekim teorijama) da je ples univerzalna globalizujuća sila.

S druge strane, želim da ukažem i na suprotnu poziciju, koja ima veliki značaj za trenutno popularne multikulturalne i etnografske pristupe pitanjima tela. To je uverenje da, kada je reč o mogućim načinima razumevanja različitih tela, uvek postoji nepremostiva razlika – da je kulturna različitost toliko snažna da joj se ne može pobeći. U suočavanju sa drugim telom, iz nekog razloga nikada ne možemo da izbegnemo tu razliku, a ono što nam na kraju ostaje uvek je prepoznavanje distance i stalni napor da se poštuje uočena različitost. Ovu poziciju je snažno kritikovao čuveni kritičar postkolonijalizma Edward Said, pokazujući u svojoj poznatoj knjizi *Orijentalizam* (Orientalism) da postoji veza između esencijalizacije i glorifikovanja razlike, s jedne strane, i kolonizujućeg Zapada koji izgrađuje sopstveni identitet upravo zahvaljujući stvaranju razlike, s druge. Stoga, kada govorimo o neizbežnosti razlike, treba da se zapitamo kako se došlo do te razlike – kako su stvoreni kulturni pojmovi kao što su «crno, istočno, orijentalno itd.» i čiji identitet zapravo profitira iz stvaranja takvih granica i koncepata. Formiranje razlike, dakle, ima svoju predistoriju koja se može naći u samom konceptu modernosti i «kolonizujućeg i naprednog Zapada». Štaviše, možemo da kažemo da su, na neki način, oba koncepta – univerzalizma i razlike – manifestacije iste istorije 'zapadnog humanizma' i da se mogu naći naročito u hegemonističkom humanističkom poimanju istog u današnjim 'globalističkim' i 'liberalnim' shvatanjima drugog (ili u njegovoj multikulturalističkoj verziji poštovanja drugog).

²³⁹ Michael Hardt, op. cit., str. 79.

²⁴⁰ Kada je reč o opisu ova dva načina, osnovna referenca je članak Andréa Lepeckog «Telo u razlici», objavljen u *Telo / Razlika*, Fama, Zajedničko izdanje časopisa Frakcija i Maski, No. 1, Vol. I, 2000, p. 6-13.

Posebno je interesantno da se razotkrije kako i koncept *univerzalnog / istog* i koncept *različitog / drugog* imaju isto poreklo. Njihovi koreni mogu uspešno da se razotkriju ako posmatramo mesto tela u ovim konceptima. Posebno je interesantna okolnost da oba pristupa shvataju i predstavljaju telo na sličan način: telo se razumeva kao samorazumljivo i samodovoljno, kao činjenično stanje. Šta to tačno znači? Ovde mogu da nam pomognu reči Andréa Lepeckija (bivšeg dramaturga Vere Mantero i teoretičara plesa), koji u kontekstu pomenutih pristupa opisuje telo kao *nulti stepen kulture* i *nulti stepen komunikacije*.²⁴¹ Nas naročito zanima to što su iz ovog nultog stepena tela izvedene i univerzalnost i različitost, spajajući se čak u njemu. Takozvana «priroda» tela kao nultog stepena kulture jeste izvor za izvođenje, s jedne strane, kulturne univerzalnosti (svima nam je zajednička ista priroda), a sa druge strane, kulturne različitosti (različitosti tela su nepremostive i treba da se poštuju). Takozvano 'kretanje' tela kao nultog stepena komunikacije je glavni izvor kako za isticanje onoga što je zajedničko za sve (što svedoči o mogućnosti razumevanja), tako i za prepoznavanje potrebe za distanciranjem od drugog (priznavanje nerazumevanja). Možemo da kažemo da je telo istovremeno izvor i univerzalnosti i različitosti. Kako je to moguće?

Ovo spajanje osnovnih koncepata predstavljanja tela otkriva nam da su univerzalnost i razlika samo koncepti i ništa više, da su ideološke, istorijske i filozofske konstrukcije koje potiču iz kompleksne istorije stvaranja zapadnog identiteta, iz odnosa tog identiteta prema sopstvenoj hegemoniji i prema percipiranju identiteta drugog. Smatram da je naročito važno to što prepoznavamo potrebu za esencijalizacijom ovih koncepata. Ova esencijalizacija ne bi bila moguća ako se telo ne bi shvatalo kao dato, prazno, razotkriveno, samorazumljivo. Telo se tokom zapadne istorije uglavnom posmatralo kao 'nulta tačka', pri čemu je njegova priroda uvek stajala nasuprot kulturi. Međutim, upravo je ovo konstituisanje tela kao nulte tačke bilo glavni izvor za njegovo naknadno univerzalizovanje i razlikovanje uz pomoć različitih medicinskih, filozofskih, naučnih, etničkih, političkih, estetičkih teorija putem kojih je Zapad kreirao sopstveni identitet i odnos prema drugome. Nulti stepen tela je konstrukcija *par excellence* i uvek predstavlja odličan izvor i inspiraciju za različite ideološke, političke pa čak i rasističke intervencije.

Upravo zato je razumevanje tela i razmišljanje o njemu postalo tako važno u dvadesetom veku. Od posebnog značaja su feminističke i postkolonijalne studije, koje razotkrivaju podelu na prirodu i kulturu kao silu koja je tokom istorije rukovala zapadnim konceptima univerzalnosti i različitosti. Zbog toga Jean Luc Nancy kaže da telo ne postoji, a Elizabeth Grosz govori o telu kao nepostojanom, kao slaboj potencijalnosti koja se uvek ostvaruje i predstavlja putem kompleksnih procesa otelotvorenja, performativnih praksi i prevoda.

II.

Sada želim da predstavim konkretan primer na kome može jasno da se uoči da problem otelotvorenja nije jednostavan i da je uvek povezan sa načinima izvođenja tela. Primer potiče iz savremenog plesa, preciznije iz 'ponovnog spajanja' zapadnog i 'istočnog' plesa koje se odigralo nakon pada socijalizma (ali može uopšteno da se odnosi na izvođenje drugih tela u današnjem svetu spektakularnih dobara).

Kao što je poznato – uglavnom u svim komunističkim zemljama – savremeni ples je bio proganjan na teritoriju amaterizma, bez kontinuiteta u razvoju, ograničen na različite individualne pokušaje. Možemo da kažemo da je autonomno telo savremenog plesa, na neki način, uvek percipirano kao suštinska pretnja jednom i jedinom disciplinovanom i regulisanom telu komunizma. Iz razloga ove kontinuirane pretnje tela (autonomijom, oslobođenjem, slobodom modela reprezentacije itd.), na istoku je plesno telo bilo zaista dovedeno do nulte tačke – sa svojom 'amaterskom prirodom' koja ni u kom slučaju nije smela da se prepozna kao tekovina kulture. Mnogostruki potencijali tela, načini predstavljanja tela u međuvremenu (kao nepostojanog, nemogućeg, energičnog, prevodivog, neodređenog, neshvatljivog, privlačnog, magnetičnog, neodgovarajućeg, zavodljivog, odvratnog) nisu bili legitimni reprezentativni modeli tela na istoku. Tamo gde je izvorni demokratski impuls bio

²⁴¹ Ibidem, p. 6-14.

sasečen u korenu, gde nije bilo mogućnosti da se otkriva druga, sakrivena istorija, gde je svako telo moralo da nosi teret zvanične istorije, savremeni ples nije mogao da se razvija, ili – u pojedinim izolovanim slučajevima – izgleda da se održao u istoriji zahvaljujući nagonu za preživljavanjem. Slično tome, nije bilo moguće niti dozvoljeno uvođenje drugačijih spojeva od onih koji su tokom decenija bili uspostavljeni ili propisani; svaka različita istorija, svaki pokušaj autonomije, svaki različit način predstavljanja bio je marginalizovan i isključen.

Možemo da kažemo da je na istoku plesno telo zaista bilo dovedeno do nulte tačke – sa svojom amaterskom *prirodom* koja ni u kom slučaju nije smela da se prepozna kao tekovina *kulture*. Ali, kako je ova razlika stvarno artikulisana na početku 90-ih? Na prvi pogled, razlika je bila uočljiva prvenstveno u institucionalnom statusu koji je savremeni ples imao na Zapadu i na Istoku. Na jednoj strani, bio je institucionalno i istorijski priznat tokom više decenija, čime mu je bilo omogućeno da razvija sopstvenu institucionalnu, pedagošku i produkcijsku mrežu. Na drugoj strani, bio je decenijama marginalizovan, osuđen na nepostojanje ili borbu za opstanak, bez bazične strukture koja bi osigurala njegov razvoj, isključen iz dijaloga sa institucijama, kritikom, i tek u poslednjoj deceniji započinje delimično njegov uspon i borba za stvaranjem infrastrukture. Međutim, otvaranje istoka prema zapadu i obratno samo na prvi pogled može da se shvati kao, na neki način, *prirodna* potreba za profesionalizacijom i institucionalizacijom, kao razmena modela i znanja, kao potreba za prevazilaženjem različitosti. Zanimljivo je da se uoči kako ova institucionalna razlika razotkriva privilegovanost zapadnog savremenog plesa. Savremeni ples u svojoj institucionalnoj formi postaje, paradoksalno, znak savremenosti, urbanosti, modernosti, slobode, demokratije, globalizacije itd. Zahvaljujući mreži pedagoških ustanova i drugim manje ili više razvijenim infrastrukturnim proizvodnim mrežama, Zapadno telo se trenira i eksploatiše do maksimuma, u čemu mu na raspolaganju stoje brojne tehnike, razotkrivajući nam sopstveno otelotvorenje koje se dešava 'u realnom vremenu', sada. Naime, kada je reč o ovoj zapadnoj institucionalizaciji savremenog plesa, veoma je važna njena gotovo reprezentativna i isključiva vezanost sa sadašnji trenutak.²⁴² Način na koji je ponovno spajanje zapadnog / istočnog tela predstavljen razotkriva, paradoksalno, različite fizikalnosti: s jedne strane, zapadno plesno telo koje je u potpunosti opremljeno za sadašnji trenutak, a s druge strane – neartikulisano istočno telo, mračno, zatvoreno i neshvatljivo, privučeno prošlosti, koje čak i kada je artikulisano ne može da komunicira sa zapadnim pogledom a da to nema snažan politički, ili još bolje lokalni značaj. Možemo da kažemo da je razvoj savremenog Zapadnog plesa, na neki način, isključio potencijale i autonomiju tela, zbog čega se telo u međuvremenu otkriva kao specifična i ekskluzivna privilegija.

Problem je u tome što se, zahvaljujući beskrupuloznom diktatu sadašnjeg trenutka koji gotovo da uživa monumentalni položaj u savremenom plesu, osećamo neprijatno kadgod smo suočeni sa razlikom, sa 'fizikalnošću drugog'. Drugim rečima, zapadni pogled još uvek okleva kada treba da prizna autonomiju i potencijal kao svojstva tela Drugog, i radije ga posmatra kao neartikulisano, 'još uvek odsutno', zbunjeno, pomalo nespretno, suviše telesno, suviše romantično, narativno, nedovoljno prisutno, kao pokušaj, kao zakasnelu fizikalnost koja je uvek ograničena na specijalan kontekst (politički, tradicionalni, etnički, lokalni, marginalni itd). Zapadni savremeni ples je, na neki način, institucionalizovao ekskluzivno pravo na savremenost, urbanost, autonomiju, i što je još važnije, pravo na univerzalnost. Savremenom plesu koji nije deo zapadne institucionalizacije 'telesnosti' ne priznaje se ista legitimnost i originalna potraga za međunačinima, za potencijalnošću i prisutnošću tela, sa sopstvenim privilegovanim odnosom prema savremenosti i univerzalnosti. Umesto toga, on se percipira kao činjenično različit, zbog čega se redukuje na nešto što pripada prošlosti, drugo, drugačije. On se razumeva kao nešto što 'ne pripada sadašnjem trenutku', nešto 'zakasnelo' u kulturnom,

²⁴² Nikako nije slučajnost to što je savremeni ples u 60-im i 70-im postao, kao što je pisala Naima Pervost u svojoj odličnoj knjizi, važan ideološki izvozni proizvod 'slobodne' zapadne kulture. Ovo naročito može da se uoči u američkom izvozu kulture tokom 60-ih i 70-ih, koji su pažljivo planirale NEA i američka vlada, a posebno se odnosi na izvoz u Rusiju američkog akcionog slikarstva i savremenog plesa. Ovde je savremeni ples bio predstavljen kao demokratsko, oslobađajuće i kulturno telo drugog, simbol demokratije, razvijene zapadne kulture i savremenosti. Naima Pervost: *Dance for Export: Cultural Diplomacy and the Cold War*, Studies in Dance History, WU Press, Hanover & London, 1998.

tehnološkom, estetičkom itd. smislu. Zapad se, po mišljenju Lepeckija, ponašao kao da je sinhronicitet ekskluzivno pravo zapadne dramaturgije, a da je hronologija stvar geografije.²⁴³ Čak možemo da kažemo da je Zapad u drugome perverzno video sopstvene početke artikulisanja telesnosti.

III.

Iz ovog primera smo mogli da vidimo kako čak i samo telo može da postane ekskluzivna privilegija, kako može da postane znak specifičnog razumevanja autonomije i prisustva. Zato je veoma važno da se razume da način na koji se telo izvodi uvek razotkriva njegove krhke mogućnosti i potencijale. Izvođenje tela treba tako uvek da se shvati kao proces kulturne proizvodnje – u svoj njenoj nepredvidivosti i konvencionalnosti – i moramo da budemo svesni činjenice da se značenje odnosi na sadašnjost. Možemo da kažemo da je telo, na neki način, uvek »izvedeno«, ili po rečima H. T. Lehmann: »Zato telo predstavlja i scenu i scenografiju, samo telo je pozorište«.²⁴⁴ Ono je glumljeno kao univerzalno ili pak kao različito. Važno je da se uoči kako se konstruiše ovo fizičko i telesno izvođenje, »gde je scena a gde je gledalac, ko je sagradio scenografiju i ko je autoritarni reditelj«. U ovom »pozorištu« možemo da vidimo, na primer, kako se telo drugog snabdeva značenjima, fetišizira, postavlja na scenu, izobličuje, izvodi. Ako bismo telo shvatili kao pozorište, onda bismo možda mogli da iskoračimo iz zamke nulte tačke i da pokažemo telo u međuvremenu sa svim njegovim raznolikim mogućnostima: kao fizičko, nepostojano, nemoguće, energično, prevodivo, neodređeno, neshvatljivo, privlačno, magnetično, neodgovarajuće, zavodljivo, odvratno, ludo itd. Upravo ovo produkcovanje tela, njegova slaba potencijalnost koja je uvek rezultat kompleksnih procesa otelotvorenja, nalazi se takođe u fokusu savremenog teatra i plesa koji koriste otelotvorenje kao glavnu teatarsku strategiju. Ovaj složeni proces otelotvorenja ukazuje na potencijalnost tela kao nešto što stvara i što se stvara; telo je istovremeno izvođač i konstituise se u/zahvaljujući tim izvođenjima. Njegovo učešće uvek razotkriva kontinuirani proces ugovaranja društvenih odnosa.

IV.

Dakle, kakva vrsta subverzije je na delu kada posmatramo plesno telo na sceni i kontinuirani proces njegovog otelotvorenja? U sećanje nam dolazi poznati intervju sa J. Derridom u kome on govori o plesu i različitim aspektima feminizma. Intervju započinje rečenicom Emme Goldmann, devetnaestovekovne feministkinje-odmetnice, kojom je ona odbila poziv da se pridruži svojim koleginicama sifrazetkinjama: »Ako ne mogu da plešem, neću da uzmem učešće u vašoj revoluciji«.²⁴⁵ Ova rečenica, naravno, nosi odjek demokratskog impulsa koji je sastavni deo autonomnog tela u plesu. Za razliku od ustanovljene i prepoznatljive istorije tela (kao što, na primer, pokazuje figurativno-retorički kontekst baleta), autonomno telo plesa nas upoznaje sa »istorijom paradoksalnih zakona i nedijalektičkih diskontinuiteta, istorijom potpuno raznolikih džepova?, nesvodivih pojedinačnosti, novih i nepredvidivih seksualnih razlika...«²⁴⁶ Ali čak i sam Derrida žuri da doda, nešto kasnije u intervjuu, da možda i on samo nagađa šta je Emma Goldmann zaista želela da kaže. Stoga se početna »snaga« tela u plesu otkriva kao krhka, pošto oscilira između uverenja i realnih taktika glume i izvođenja. Inače bi ples, prema Derridi, imao formu oslanjanja na najnepredvidiviju i najneviniju slučajnost, »najneviniji ples bi osujetio *dodelu odredišta*, izmakao bi tim odredištima pod prismotrom; ples menja mesto i pre svega menja mesta. U njegovom gibanju, mesta više ne mogu da se prepoznaju.«²⁴⁷ Stoga je važno da se razume da, kao rezultat »veštački stvorenog ludila« (Valéry), ovo ludilo plesa (Derrida) predstavlja strategiju za izbegavanje organizovane, strpljive, marljive borbe i svake ekskluzivnosti (čak i u slučaju nekih subverzivnih feminističkih borbi, kao što pokazuje slučaj Goldmannove), kao i strategiju ulaženja u još jedan nemoguć i neophodan kompromis: »neprekidno, svakodnevno pregovaranje – individualno ili ne – ponekad mikroskopsko, ponekad hazardsko, uvek lišeno sigurnosti, bez obzira na to da li je reč o privatnom životu ili životu unutar institucija.«²⁴⁸

²⁴³ Ibidem, p. 14.

²⁴⁴ Hans Thies Lehmann: »Virtual Theatre Bodies«, *Bodies / Differances*, Fama, op. cit, p. 19-24.

²⁴⁵ Jacques Derrida: »Choreographies«, *Diacritics* 12, 1986, p. 66.

²⁴⁶ Ibidem, p. 68.

²⁴⁷ Ibidem, p. 68.

²⁴⁸ Ibidem, p. 68.

Ovo nije samo pitanje atopije tj. ne-mesta, kao što bi Derrida rekao, već i distopijsko pitanje vremena, nepostojanja *u trenutku* već povezivanja i razotkrivanja različitih načina postojanja i bivanja u sadašnjosti. Ako je izvođenje tela postalo strategija ekskluzivnosti – dezintegracija autoriteta gde se reprodukuje drugačiji autoritet – to telo gubi osećaj za vreme a njegova autonomija postaje stvar trenutka. Ali ovo bivanje u trenutku je privilegija dekoracije i stila – a razlike se uočavaju sa poštovanjem i učitivom naklonošću. Stoga, pravo pitanje koje treba da se postavi u vezi sa subverzivnim potencijalom tela, jeste sledeće: kako možemo da izađemo iz ekskluzivnosti našeg trenutka, kako možemo da rizikujemo i da razotkrijemo mreže putem kojih dobijamo taj trenutak?

Na kraju, zapitajmo se: kako možemo mi kao publika da izgradimo odnos prema različitim i brojnim fizikalnostima tela? Da li smo u stanju da prihvatimo radikalno odbacivanje taktike drugog, a da u isto vreme ipak dozvolimo i postojanje mogućnosti da sagledavamo jedni druge? Ovo pitanje je značajno upravo zato što mi danas uočavamo i srećemo (druga) tela najčešće unutar veoma specifične perspektive. Svi znamo da se nikada kao danas nije živelo u vremenu kada na scenama industrijalizovanog Zapada možemo da vidimo toliko plesa, pozorišta i muzika iz »ostatka sveta«. André Lepecki je rekao da je zapadna publika stalno angažovana u posmatranju ovih tela kao dela spektakla. Takođe znamo da je današnji izvođač u nevolji zato što se od njega takođe očekuje i da bude globtroter. Zato Lepecki kaže da je najveća ironija današnjice u tome što radikalno, etničko, religiozno ili uopšte drugo ulazi na pozornicu Zapada upravo kao *spektakularno dobro*²⁴⁹ Osim toga, upravo kao spektakularno dobro ono postaje vidljivo i prihvatljivo. Normalno je da u ovoj logici spektakularnih dobara postoje zahtevi da drugo glumi drugo i takođe da sebe predstavlja kao drugačije čime, takoreći, prodaje kontekst. Savremeni ples sa istoka ušao je na zapadno tržište kao spektakularno dobro, i od njega se očekuje da proizvodi drugo: ono mora, na neki način, da ostane egzotično i drugačije, bez prava na univerzalnost i ekskluzivnost savremenosti.

Kako možemo da posmatramo telo koje glumi za nas, kako možemo da uđemo u ovaj, takozvani, telesni teatar? Da li je dovoljno da sednemo i konstatujemo sa olakšanjem da postoji mnogo više univerzalnosti nego što smo očekivali? Šta ako je ova igra različitosti i univerzalnosti igra lenjosti, igra nesposobnosti da budemo šokirani, entuzijastični, dimuti, zgroženi, za ili protiv, igra našeg straha da budemo otvoreni, povređeni, srećni. Etika poštovanja je veoma prepredena i u osnovi je redukcionistička: da, ja te poštujem – ali ne diraj moju teritoriju. Čak i danas, u svetu spektakularnih dobara, ova mogućnost da se možda otvori vlastita teritorija čini položaj gledaoca tako fascinantnim – ne zato da bi se iskusila razlika, već da bismo iskusili našu vlastitu povezanost, našu odgovornost prema komunikaciji. Ovo iskustvo nije uvek iskustvo privilegovanosti, već snažne volje da se uskoči u polje međuvremena, da dozvolimo sebi da budemo dirnuti slabom potencijalnošću tela: njegovom energijom, primamljivošću, odvratnošću, magnetizmom, rečima, očima, neodređenošću, izolacijom, apstraktnošću, mesom. Možda ćemo da se izgubimo, a možda ćemo pronaći sebe, nebitno je sve dok smo spremni na to da budemo deo zahtevnog ali istovremeno i veoma radosnog procesa prevođenja. Jer prevođenje je, na kraju, upravo ono što čini telo.

Prevela sa engleskog: Jelena Janković

²⁴⁹ Andre Lepecki, op. cit., p. 6-14.

U ovom tekstu želim da sagledam neke aspekte odnosa između operiskog žanra i scenskog pokreta u stvaralačkoj realizaciji Trishe Brown i Anne Terese De Keersmaeker. Materijal kojim raspolazem obuhvata dva snimka: operu *Orfej* (*L' Orfeo*) Claudija Monteverdija u koreografiji Trishe Brown²⁵⁰ i film koji su prema plesnoj predstavi *Ottone, Ottone* načinili koreografinja same predstave, Anne Teresa De Keersmaeker, i Walter Verdin. Muzičku podlogu predstave, te time i filma, čini audio zapis Monteverdijeve opere *Krunisanje Popeje* (*L' Incoronazione di Poppea*).²⁵¹

U pomenutim ostvarenjima autorke preosmišljavaju dva važna vida pojave pokreta u operi. Trisha Brown deluje u polju afektivno-mimetičke funkcije pokreta na operiskoj sceni. Taj pokret je, u istorijskom smislu, bio jedna od temeljnih razlikotvornih tačaka između estetike opere i žanrova koji su joj prethodili.²⁵² Izvori upućuju na činjenicu da su prve operiske predstave bile 'začinjene' veoma istaknutom, čak i prenaplašenom, gestikulacijom, mimikom i kretanjem pevača na sceni u cilju što vernijeg prikazivanja raspoloženja koje dominira pevanim tekstom. Mimetički odnos tela pevača spram libreta vremenom je prerastao u specifičan vid operiske glume. Međutim, ono što je nekada bila mimička i gestualna kompenzacija za operisku fikciju, danas deluje klišeizirano i jednako artificijelno, nestvarno i 'nemoguće' kao i žanr u kojem se javlja. U tom smislu, pokret pevača na sceni pojavljuje se kao usputni efekat operiske predstave.

Trisha Brown 'zaobilazi' ovakvu vrstu kretanja u operi. Ona oslobađa pokret pevača od afektivno-mimetičkog učinka i osamostaljuje ga do nivoa autonomnog i konstitutivnog teksta operiskog žanra. Postavkom i koreografijom opere *Orfej* Brownova kao da trojnom sadejstvu literarnog, muzičkog i scenskog teksta opere dodaje još jedan, hijerarhijski ravnopravan, element. Pokret, kao performativ, poveren je pevačima koji, inače, u operi performiraju, to jeste, izvode muzičko-literarni tekst. Prema rečima koreografinje, takav pokret oscilira "između glume i plesa", a njegov cilj jeste da "pevaču vrati osećaj dostojanstva na sceni".²⁵³ Razumljivo, intenzitet, učestalost, karakter i brzina kretanja pevača direktno su zavisni od stepena (ne)mogućnosti čovekovog tela da istovremeno peva i pleše.²⁵⁴ U ovoj postavci zvuk i pokret su u stalnom dijalogu: pokret kao da stalno 'ulazi' u narativ i muziku i 'izlazi' iz njih. Trisha Brown ga u pojedinim scenama stavlja u funkciju narativa, ali ne na mimetičkoj, već na simboličkoj ravni. Na primer, oblik kruga na draperijama mizanscena u Prologu simbolizuje akustički fenomen slobodnog širenja zvuka u prostoru, ali istovremeno jeste i metafora uloge i snage muzike u dramskoj radnji opere. Plesačica je nitima pričvršćena za scensku konstrukciju na takav način da ne dodiruje tlo. Ona je, dakle, 'oslobođena' od gravitacionih sila, te se njeno kretanje saobražava sa simbolikom pomenutog kruga, kao i sa simbolikom alegorijskog lika Muzike. Dramski centar opere, Orfejeva molitva "Possente spirito" iz trećeg čina, takođe je jedna od scena u kojoj se pokret pridružuje tekstu i muzici. Prvi pokret koji pevač čini na sceni, kada spojene dlanove podiže do

²⁵⁰ Projekat je realizovan u koprodukciji Plesne trupe Triše Braun (Trisha Brown Dance Company) i Belgijske nacionalne opere La Monnaie u Brislu. U ovoj kući opera je i premijerno izveDena 1998. godine. Glavne uloge tumačili su Simon KeenlysiDe (Orfej) i Juanita Lascarro (Euridika). SuDelovali su i hor *Collegium Vocale* i orkestar *Concerto Vocale* pod upravom Renea Jakobsa (Rene Jacobs).

²⁵¹ Plesna predstava *Ottone, Ottone* nastala je 1988, i premijerno je izveDena na sceni Halles De Schaerbeek u Brislu, septembra iste godine. Film *Ottone, Ottone* nastao je tri godine kasnije. On ne predstavlja doslovno zabeleženo izvođenje predstave, već svojevrsnu sintezu teatarskog i filmskog jezika ostvarenu u dva Dela. Možemo ga protumačiti kao slobodnu adaptaciju predstave ili "kao komentar na postavku De Keersmaekerove". (Uporediti sa Marianne van Kerkhoven and Rudi Laermans, *Anne Teresa De Keersmaeker*, Kritisch Theater Lexicon 9 E, Brisel, Vlaams Theater Institut, 1998, 20.) Na osnovu tehnike montaže primenjene u realizaciji filma, kojom su režiseri strukturirali ne samo vizuelni već i zvučni sloj predstave, zaključujemo da ono što gledalac može viDeti na ekranu nije njen celokupan tok, već određeni izbor scena prvobitnog projekta.

²⁵² OvDe ne previđamo postojanje brojnih srednjovekovnih i renesansnih scenskih formi kao preteča opere.

²⁵³ NaveDeno prema dokumentarnom filmu o radu na postavci opere *Orfej* prikazanom na televiziji Arte.

²⁵⁴ U cilju postizanja što boljeg odnosa između dva različita izvođenja koje jedno telo ostvaruje, Triša Braun je najpre jednu od plesačica iz svoje trupe uputila na časove pevanja, a zatim, rukovođena njenim iskustvom i savetima, podučavala pevače umetnosti i tehnici plesa.

nivoa očiju, skriva Orfejeve oči tako da “nije jasno ko je on: strašno čudovište ili nešto drugo”?²⁵⁵ Stoga je simbolika ovog pokreta dvostruka: on se odnosi na moć i hrabrost Orfeja da siđe u Had i spasi svoju dragu, ali i na Orfejevu zaštitu od potencijalnih opasnosti koje ga tamo vrebaju. Trisha Brown kreira i apstraktne pokrete. U tom smislu, naročito su upečatljive horske scene. Premda su one u sižeju i muzičkom smislu statične, Brownova ih kretanjem pevača dinamizira do stupnja na kojem se opera, kao muzičko-scenski žanr, konceptualno širi ka autonomnoj muzičko-plesno-teatarskoj formi. U grupnim scenama ona kroz način na koji pevači/plesači ‘ispunjavaju’ scenski prostor neretko ostvaruje korespondenciju između simetričnih, zaokruženih, repriznih muzičkih struktura i oblika koji nastaju i nestaju pred očima publike. To su scene koje u potpunosti mogu zadovoljiti i onog gledaoca koji celokupan događaj posmatra kao plesnu predstavu. Stoga je efekat postavke opere *Orfej* u koreografiji Trishe Brown veoma zanimljiv. Gledalac ni u jednom trenutku nije u nedoumici: on prisustvuje operskom izvođenju, ali ono je *pokrenuto* i, na takav način, oneobičeno u odnosu prema konvenciji i tradiciji. Prisustvujući ovakvom izvođenju publika ne može zatvoriti oči i fetišistički se prepustiti uživanju u Muzici. Naprotiv! Gledalac *Orfeja* prisustvuje tenziji između potencijalno bezgraničnog širenja zvuka, sa jedne, i prostorno i gravitaciono ograničenog polja pokreta, sa druge strane. U tome je, možda, suštinski aspekt statusa ovog operskog dela na teatarskoj sceni. Ono nije izgubilo ništa ni od svoje spoljašnje pojavnosti ni od unutarne konzistentnosti: zastupljen je celokupan složeni operski mehanizam (produkcijaska mašinerija, teatarska scena, izvođački aparat...), kao i celovita narativno-muzička struktura Monteverdijevog dela. Međutim, u postavci Trishe Brown opera *Orfej* dobila je istaknutu i dinamičnu vizuelnu dimenziju koja pogled posmatrača čvrsto upravlja ka sceni. I upravo je to kritičko mesto ove produkcije u odnosu na tradicionalne operske postavke, načine na koje se one obraćaju publici i načine na koje ih publika percipira.

Nasuprot Trishi Brown, Anne Teresa De Keersmaecker deluje u polju formalne funkcije pokreta u operi, odnosno, pojave plesa kao činioca operske strukture. Pomak koji je ona načinila u odnosu prema tradiciji sastoji se u tome što je celokupna operska muzika, a ne samo njen jedan segment, poslužila kao zvučni materijal na koji se igra. Međutim, ples u predstavi *Ottone*, *Ottone* nikako nema dekorativnu, već narativnu, dramsku i ekspresivnu funkciju. De Keersmaeckerova je upotrebila operski narativ i muziku kao tekstove prema kojima je kreirala još jedan, plesni tekst. Za razliku od Trishe Brown, ona nije postavila operu, već je stvorila autonomno plesno-teatarsko delo. Zatim je u saradnji sa režiserom Walterom Verdinom na osnovu predstave *Ottone*, *Ottone* načinila istoimeni film, u kojem je prvobitnu teatarsku zamisao saobrazila filmskom mediju.²⁵⁶

Važno pitanje jeste šta je u ovom projektu ostalo od opere? Razmotrimo, najpre, siže opere *Krunisanje Popeje*. De Keersmaeckerova je literarni sadržaj opere upotrebila kao osnovu prema kojoj je kreirala plesne scene. U tom smislu, ukoliko je gledaocu unapred poznat siže Monteverdijevog dela ili, makar, osnovne konture priče, on može adekvatno propratiti zbivanja na sceni jer su ona uslovljena logikom narativa.²⁵⁷ Ipak, u filmu *Ottone*, *Ottone* postoje izvesna skraćivanja i dopune u odnosu na originalni libreto²⁵⁸ Giovannija Francesca Busenella. Ta skraćivanja nemaju jednake efekte po tok radnje. Neka su

²⁵⁵ Videti fus notu broj 4.

²⁵⁶ Osim na operskoj sceni i na audio snimcima, opera danas ‘živi’ i u okviru filmskog medija. Realizacija opere u ovom mediju može se kretati od manje ili više doslovnog beleženja operskih izvođenja na teatarskoj sceni, preko procedure filmovanja opera, koja podrazumeva izmeštanje likova sa operske scene u ‘stvaran’ ambijent odvijanja sižea i, često, višestruka literarno-muzička skraćivanja u odnosu na integralno Delo, do transformisanja operskog žanra saglasno mogućnostima i jeziku filmske umetnosti. U filmu *Ottone*, *Ottone*, reč je o modifikaciji plesne predstave koja je, nemnovno, zahvatila i muzički sloj projekta, te možemo reći da su reditelji na posredan način radili i sa samim operskim tkivom.

²⁵⁷ Poznavanje sižea opere *Krunisanje Popeje* nije od presudnog značaja za razumevanje predstave *Ottone*, *Ottone*. Ovu predstavu publika može gledati i bez pomenutog predznanja i to na nivou telesnih, prostornih i afektivnih odnosa koji se uspostavljaju među plesačima na sceni.

²⁵⁸ Danas su sačuvane dve verzije Monteverdijevog dela *Krunisanje Popeje*: jedna nastala prilikom venecijanskog izvođenja 1643, a druga prilikom napuljskog izvođenja 1651. godine. Ne samo da su one ravnopravno zastupljene prilikom međusobno različitih scenskih i audio realizacija ovoga Dela, već se neretko međusobno prožimaju. Istorijski izvori upućuju na činjenicu da su postojale i brojne druge verzije *Popeje* koje je kompozitor oblikovao za izvođenja ovoga Dela širom Italije. S obzirom na to, pod sintagmom “originalni libreto” podrazumevam tekst koji se nalazi u ovim dvema verzijama.

od manje važnosti, poput izbacivanja kraćih ili dužih²⁵⁹ segmenata u arijama ili dijalozima pojedinih likova. Premda su brojna i zastupljena u gotovo svakoj sceni koju je koreografinja iz strukture opere prenela u predstavu, ona ne utiču bitno na dramaturšku funkciju tih scena. Isto tako, reditelji su izostavljali i celokupne scene, poput dijaloga dvorjana ("Sento un certo non so che") i Ottoneovog nastupa ("I miei subiti") iz II, i Arnaltine ("Hoggi, hoggi") i Octavijine ("Adio Roma") arije iz III čina. Međutim, izostavljanjem pojedinih scena De Keersmaekera i Verdin su direktno uticali na logiku dramskih događanja. Ovo zapažanje se ponajviše odnosi na scene u kojima se u operi pojavljuje Seneca. Na primer, reditelji su izostavili dramaturški čvor I čina (Senecin dijalog sa Octavijom i sukob sa Neronom), zatim sam početak II čina (Senecin susret sa Mercuriom i vojnicima koji mu saopštavaju da će umreti), ali su zadržali segment u kojem se Seneca oprašta sa rođacima ("Amici, amici"),²⁶⁰ kao i scenu u kojoj Neron i Lucano slave filozofovu smrt ("Hor che Seneca è morto"). Zatim, osim početne *sinfonije*, De Keersmaekera i Verdin su izostavili i kompletan Prolog: međusobnu raspravu boginja sreće i vrline o tome koja od njih ima veću moć nad smrtnicima, kao i dolazak Amora, koji razrešava njihov spor. Stoga je pomalo 'nerazumljiva' scena u kojoj Popeja izražava svoju nadu da će joj Amor pomoći da ostvari cilj i postane kraljica. Amor se, ipak, tokom cele predstave pojavljuje na sceni kao nemi lik ispunjavajući, na takav način, funkciju sveprisutnog zaštitnika i čuvara ljubavi. Nakon što je osujetio Ottoneovu nameru da ubije Poppeju Amoru je dat i glas ("Ho difesa Poppea").

Suprotno prethodno pomenutim postupcima reditelja, izvesne intervencije koje su oni načinili u samom libretu doprinose koherentnosti dramskih dešavanja. Na primer, neposredno pred dijalog sa Popejom Ottone pevuši reči kojima će Arnalta u II činu uspavljivati Popeju ("Oblivion soave"). Tako se njegov nastup ukazuje kao veza između dva direktna suočenja Ottonea i Poppeje: prvog, kada Ottone otkriva svoje emocije Poppeji i drugog, u kojem će on pokušati da je ubije.

Anne Teresa De Keersmaeker i Walter Verdin su uglavnom sledili lirske niti sižeja te su priču o (ne)moralnosti života na rimskom dvoru, atmosferi borbe za krunu i moć, transformisali u niz ljubavnih scena između Poppeje i Neronu, i Drusille i Ottonea, uz paralelnu liniju neostvarenih ljubavi: Octavijine prema Neronu i Ottoneove prema Poppeji. Reditelji u film uglavnom nisu uvrstili one niti dramske radnje koje nisu u vezi sa ljubavlju pomenutih parova. O premeštanju težišta sa političkih događanja na emocije pojedinačnih likova, i to prevashodno ženskih (!), govori i činjenica da se Popeja i Drusilla pojavljuju i u govorenim nastupima. Reditelji su te nastupe najčešće jukstaponirali sa Monteverdijevom muzikom, a sasvim retko ih koristili kao jedini zvučni sloj filma. Čini se da je sadržaj njihovih reči sekundaran u poređenju sa činjenicom da Popeja govori u sadašnjem ili u budućem vremenu, a Drusilla svoj tekst izgovara koristeći potencijalne rečenice. To govori u prilog razlici u njihovom karakteru, kao i izvesnoj 'predodređenosti' ishoda događanja. Jer, na kraju će Drusilla, bez obzira na plemenitu i bezinteresnu ljubav prema Ottoneu, ipak ispaštati. Štaviše, gotovo kao 'lajtmotiv' filma javlja se Drusillin krik. Njime se i završava ostvarenje De Keersmaekere i Verdina. Možda je De Keersmaekera upravo stoga ime krivca za tragičnu Drusillinu sudbinu prokazala u naslovu filma i same predstave. Svojevrsan pandan pomenutom kriku jeste tužni plač Amora na podlozi 'udvojenog' glasa Drusille: govorenog, o kojem je već bilo reči, i pevanog, na tematici njenog dijaloga sa Ottoneom u II činu.

Kada je reč o muzici opere *Krunisanje Poppeje*, činjenica da je izvođenje muzike izmešteno sa scene i realizovano zahvaljujući audio snimku,²⁶¹ svedoči o tome da ono nije primarno. Muzičko izvođenje je 'samo' podloga za plesnu koreografiju. Međutim, Monteverdijeva muzika nije jedina koju je Anne Teresa De Keersmaeker koristila prilikom kreiranja *Ottonea*. Ona i Verdin su kolažno-montažnom tehnikom u zvučni sloj filma, a pretpostavljamo i predstave, dva puta inkorporirali odlomke *conutry* muzike – pesme "Jackson". Prvi odlomak javlja se u trajanju od samo nekoliko sekundi u drugoj sceni I čina opere prekidajući nastup Neronovih vojnika. U drugom odlomku pesma je data u celini. Ona se nadovezuje na razgovor Octavije i Nutrice u istom činu opere. Funkciju pesme možemo protumačiti na dva načina. S obzirom na to da se u toku njenog trajanja Oktavija nalazi na sceni sa slušalicama na

²⁵⁹ Na primer, prve dve scene I čina u kojima učestvuju Ottone i Neronovi vojnici ispred Popejine palate, veoma su skraćene, ali ipak zastupljene toliko da gledalac čuje De Ottoneovog lamenta i reakciju Neronovih vojnika.

²⁶⁰ Razumljivo, ukoliko nije prethodno upoznat sa sadržajem priče, gledalac ne može znati koji je razlog opraštanja!

²⁶¹ U predstavi je korišćen audio snimak izvođenja koje je ostvario Ansambl Monteverdi pod upravom Nikolausa Aronkura (Nikolaus Harnoncourt).

ušima, pesma može imati funkciju humorističkog 'slikanja' Oktavijinih duševnih preživaljvanja. Istovremeno, možemo je razumeti i kao parodijski postupak zamene muzičke pojavnosti Senece kao oličenja morala, vrednosti i razuma muzikom koja u ovom kontekstu izaziva sasvim suprotne konotacije.

Razmatrani postupci transformacije libreta i muzičkog sloja opere *Krunisanje Poppeje* Claudija Monteverdija su u predstavi, kao i filmu *Ottone, Ottone* "rezultirali adaptacijom koja je povremeno neobično dirljiva".²⁶² Na opisanoj literarno-muzičkoj podlozi Anne Teresa De Keersmaecker je kreirala upečatljivu koreografiju koja se pojavljuje kao zajednički rezultat plesnih sekvenci same De Keersmaeckerove, kao i varijacija na taj materijal i sasvim novih sekvenci proisteklih iz inicijative plesača u trupi.²⁶³ Posebno je zanimljiv postupak udvajanja ili, čak, utrostručavanja pojedinih likova (Octavije, Nerona, Ottonea i Drusille). Lik Senece 'prikazan' je grupom plesača na sceni. Za predstavljanje sporednih likova, poput vojnika i dvorjana, De Keersmaeckerova je namenila dvojicu plesača koji se od scene do scene različito odevaju. Plesna partitura u izvesnim segmentima korespondira muzičkoj, u smislu da plesni dueti Poppeje i Nerona i Drusille i Ottonea 'dupliraju' muzičke duete. Pored toga, pokret se povremeno javlja i potpuno samostalno. Na primer, na Octavijinu molbu upućenu Ottoneu da joj se pridruži u ostvarivanju zlog plana, on 'odgovara' plesnom tačkom bez muzičke pratnje.

Kao što je koreografkinja u okviru literarnog i muzičkog predloška spojila međusobno 'nespojive' elemente, o kojima je već bilo reči, tako je i scensku pojavnost figura na sceni načinila mnoštvenom poigravajući se istovremeno sa kostimima poput renesansnih (Ottone, Drusilla, Octavia, Neron, Arnalta), antičkih (Neron) ili, pak, savremenih (Poppeja, Octavia, Arnalta). Glavni protagonosti *Ottonea* vođeni su uzburkanim i ekstremnim emocijama, zanosom, pritajenim i otkrivenim strastima u međusobnim odnosima; gestovi i pokreti plesača su čas apstraktno hladni, čas naglašeno napeti, čas humoristični i ironični; scena je ponekad gotovo prazna, kad-kad slikarski 'obojena' i osenčena kontrastima između svetla i tame, a u pojedinim segmentima predstave na njoj se čak nalaze savremene tehnološke naprave... Sve ovo ukazuje na činjenicu da rediteljski i koreografski postupak Anne Terese De Keersmaecker referira ka esetičkom i idejnom dualizmu granične zone renesansnog i baroknog stila, sa jedne, i savremenom, postmodernom načinu kazivanja, sa druge strane. Na takav način, *pokrenuvši* nekakav 'treći' život opere danas,²⁶⁴ ona je ostvarila i nov način postojanja i disanja ovoga žanra.

U predstavama koje smo razmatrali opera je tretirana na dva bitno različita načina. Sa jedne strane, Trisha Brown ne utiče na status opere *Orfej* na sceni. Nju isključivo zanima pokret, kao jedan od konstitutivnih činilaca 'trodimenzionalne' teksture pomenutog dela. Shodno tome ona razrađuje i produbljuje plesni (scenski) tekst ne iskoračujući iz granica i uslova pojavnosti opere na sceni. Sa druge strane, Anne Teresa De Keersmaecker deluje na celokupnost ovoga žanra. Ona iz opere *Krunisanje Poppeje*, kao *muzičko-scenske* forme, odstranjuje samo muzičko izvođenje i zamenjuje ga *plesnim* izvođenjem operskog narativa praćenim Monteverdijevom muzikom.²⁶⁵ Stoga izgleda kao da se predstava *Ottone, Ottone* 'hrani' svojstvima opere i pri tome ih saobražava specifičnostima sopstvenog postojanja na teatarskoj sceni.

²⁶² Uporedi Marianne van Kerkhoven and Rudi Laermans, nav. Delo, 19.

²⁶³ Isto, 19.

²⁶⁴ Sintagma 'treći život opere' jeste aluzija na studiju *Druga smrt opere* Slavoj Žižeka i Mladna Dolara (Slavoj Žižek and Mladen Dolar, *Opera's Second Death*, New York/London, Routledge, 2002).

²⁶⁵ Kao da operska muzika ovde dobija status primenjene muzike!

OPERACIJA: ORFEJ - TRANSPLANTACIJA OPERSKIH ORGANA

Jelena Novak

The performance is simple like a surgical incision and complicated like major surgery
Hotel pro Forma

Koncept danske tetarske kompanije *Hotel pro Forma* zasnovan je na težnji da arhitektura prostora, kao i kontekst u kome se delo izvodi budu "saigrači" predstave. Pojam teatra je redefinisani svakom novom produkcijom, na šta skreće pažnju umetnička direktorka, rediteljka, Kirsten Dehlholm. Pored toga što su neka od njihovih dela isključivo vizuelno-teatarske kompozicije, ostvarenja *Hotela pro Forme* umnogome preispituju i svet muzičkog teatra. Pri tome je otklon od tipičnog, "normalnog" žanra opere, mjuzikla ili oratorijuma vidljiv već iz definisanja novog ili "prestupničkog" žanra u podnaslovu – na primer, *Monkey Business Class* (1996), "memorijalni mjuzikl i biometrički sistem kontrole", *Chinese Compass*, "slajd šou sa operom", *House of the Double Axe / XX*, "imaginarni oratorijum", *Operation: Orfeo* (1993-7), "vizuelna opera u tri stava (mit, memorija i percepcija)", *Site Seeing Zoom*, predstava sa "medijskim pristupom svetu sećanja", *Why Does Night Come Mother* (1989-90) "poezija, perspektiva i zakon gravitacije"...

Tradicionalnu operu je moguće posmatrati kao organizam koji funkcioniše prema određenim zakonitostima. No, čini se da je redefinisanjem operskog žanra u savremenim delima muzičkog pozorišta opera napustila "organski svet" i ušla u svet mašina. Operski "organizam" postao je "mašina" u kojoj se poput zupčanika i kaiševa sučeljavaju različite tekstualne strukture. S obzirom na to da se transplatacijom naziva operacija kojom se prenosi, presađuje deo tkiva ili organa, ili organ, uzet sa istog, ili sa drugog organizma, čini se da je moguće u slučaju muzičko/teatarskih dela Kirsten Dehlholm, odnosno *Hotela pro forma*, govoriti o transplantaciji "organa" tradicionalne opere, mjuzikla ili oratorijuma. Oni su ukomponovani u redefinišuću mašiniziranu strukturu koja rizomatično tka nove kontekste za "stare operske znake".

Delo *Operation: Orfeo* je nazvano vizuelnom operom u tri stava, ali njegova provokativnost zasniva se na poziciji opere koja to nije. U objašnjenju ovog ostvarenja kaže se da je to muzičko delo koje je zasnovano na principima vizuelne umetnosti. "To je rekonceptualizacija operskog žanra", tvrdi Dehlholm. "Sekvenciranje" između teksta libreta i muzike, uobičajeno za operu, zamenjeno je serijom tabloa sa muzikom koji se ne oslanjaju na narativnu strukturu. Libreto je tok reči "zavijen" u simfonijsko acapella pevanje. Kako to tvrdi Kirsten Dehlholm, u ovoj predstavi se ponovo otkrivaju elementi tradicionalne opere. Mit o Orfejevom putovanju u podzemni svet nije direktno, linearno saopšten. Trodelna struktura ukazuje na mit, ali ga nikada ne ilustruje. Muzika Bo Holtena uključuje akorde palestrinijanske provenijencije koje donosi hor, a povremeno se, kao kakav garant "operatičnosti", pojavljuju i citati iz istoimene opere Christopha Willibalda Glucka. Poigravanje sa operskim znacima doprinosi tome da ovo delo, iako "radi" sa operom, ne shvatamo kao operu, nego kao operaciju, kako je to u njegovom naslovu i naznačeno.

Slično poigravanje sa operskim znacima odigrava se u delu *Why Does Night Come Mother*, predstavi koja se gleda iz ptičije perspektive, scenskoj kompoziciji načinjenoj za prostor sa visokom tavanicom i uskom i dugačkom ravnom osnovom bele boje. Publika je na galerijama i gleda u scenu/pod. Na sceni leži pevač, a narator stoji, dok ostali izvođači leže, stoje ili šetaju. Delo je komponovano kao sekvenca uglazbljenih pesama i vizuelnih crno-belih slika među kojima je oslabljena svaka logička veza. Sopran solo koji te pesme izvodi u čitavom kontekstu je zapravo jedini, ali i najmoćniji znak koji na operu ukazuje.

Dehlholm se poigrava i sa geografsko istorijskim kontekstom opere, te se delom *Chinese Compass* razmenjuju tragovi opere između istočne i zapadne tradicije. Tekst dela čiji je autor Carsten Jensen "pokriven je", sa jedne strane, velikim ekranima, a sa druge "masovnim scenama" u kojima je uključen veliki broj izvođača. Pri tome, deonica tradicionalnog kineskog soprana se menja sa deonicama evropskih pevača - sopranom, altom i kontratenorom. *Chinese Compass* je skup operskih znaka koji lebde između dva različita konteksta/sveta. Ovo delo se uspostavlja na relaciji između filozofije Istoka i Zapada, a jedan od najbitnijih aspekata razlike između tih filozofija jeste shvatanje vremena. U

istočnjačkim razmišljanjima vreme nije deljiva kategorija kao na Zapadu, ono je kontinuum. U delu *Chinesse Compass* zapadnjačkim operna sredstva suprotstavljena su načinu interpretacije kineske tradicionalne muzike. Sličnom problematikom na teritoriji opere bavio se nedavno i kineski autor Tan Dun u svom delu *Marco Polo*.

Možda u najvećoj meri prestupničko jeste viđenje strukture oratorijuma Kirsten Dehlholm, obično vokalno-instrumentalnog dela većeg opsega, za vokalne soliste, hor i orkestar u kome se prikazuje određena dramska radnja, ali najčešće bez “pomoći” pozornice. Za oratorijume je najpre bio vezivan isključivo duhovni sadržaj, da bi kasnije u njega prodirala i svetovna tematika. *House of the Double Axe /XX* je delo postavljeno “oko” danske popularne pevačice Dicte. Uz još četiri muzičara, Dicte izvodi svoje pesme sa latinskim tekstom na sceni. Ovaj potez svakako jeste i daleka, ali jasna referenca na same korene oratorijuma, XVII vek, “duhovne vežbe” sveštenika Filipa Nerija i postupak travestire scopo spirituale kojim je u muzičkom delu tih “vežbi” ponekad uzimao poznate svetovne kompozicije na koje bi “sinhronizovao” duhovne tekstove. Kako se to u objašnjenju ove predstave ističe, ona je “kompozicija” za pesmu i resital. Dicte izvodi ljubavne pesme sa latinskim tekstom, imitirajući kôd prizivanja mrtvih. Za to vreme sedam ženskih izvođača recituje fragmente tekstova pop pesama kao magičnu formulu za pristup svetu živih. Pri tome, plesač se kreće između sedam žena i Dicte. Ona je granična figura distance i bliskosti, spoljašnjeg i unutrašnjeg, života i smrti.²⁶⁶ Predstava ima lavirintnu strukturu koja se takođe ukazuje kao referenca/znak srednjevekovnog zapadnoevropskog univerzuma. Na sličan način Dehlholm manipuliše i znacima mjuzikla, *Monkey Business Class* (1996) je sama struktura mjuzikla koja “igra”, struktura postavljena u kontekst poznokapitalističke ikonografije multinacionalnih kompanija, “inteligentnih zgrada”, biometričkih sistema čija je osnovna funkcija da utvrde autentičnost na osnovu specifičnosti organizma – otiska prsta, boje glasa. Stoga centralno pitanje ovog dela jeste pitanje autentičnosti oličeno u retoričkom upitivanju: Are you who you say you are?. To pitanje se svakako može postaviti i u odnosu na definisanje mjuzikla u podnaslovu – da li rasparčana struktura tragova mjuzikla (pevači, plesači i glumci koji saopštavaju narativ) upućuje na mjuzikl ili na njegove rekombinovane tragove? Parcionalizovane funkcije slojeva mjuzikla realizuju se uz kolažnu strukturu rekonponovanih pesama raznih žanrova popularne muzike – kantrija, bluza, diska...

Jedno od poslednjih ostvarenja *Hotela pro Forme* je *Site Seeing Zoom*. Njime autori preispituju poziciju muzičko-teatarskog dela u doba medija. Centralno pitanje je fascinacija nelinearnom strukturom mreže koja odslikava kompleksnu strukturu ljudskog pamćenja. Ovo je predstava u kojoj se “proizvode” priče od fragmenata različitih sećanja. Publika je navigator kroz virtuelnu arhitekturu i narativnost. Zumiranje, promena ugla gledanja, četvoro izvođača, četiri glasa, služe da bi portretisali digitalni “svemir”, a njihove priče su strukturirane kao pesme, pesme koje su daleki odzvuk opere od koga je ostao još samo “hladni” glas koji lebdi nad transplantiranim opernim organima.

KIRSTEN DEHLHOLM: HOTEL PRO FORMA²⁶⁷

Iza Vas su mnoge režije različitih teatarskih projekata. Kako biste opisali Vaše interese vezane za teatar?

Moja zaleđina je u vizuelnim umetnostima, nisam obučavana u teatru. Nisam zainteresovana za tradicionalno pozorište. Zanima me šta se može uraditi sa slikama, kako se slike mogu kombinovati sa prostorom, zvukom. Uvek sam veoma podstaknuta prostorom, onime što arhitektura sama pruža. Ukoliko izaberemo neku zgradu, ukoliko sve funkcioniše tamo, onda na primer, gradska skupština, muzej, ili opera mogu postati pozorišni prostor.

Uvek razmišljam o tome gde smo. Publika je, barem u ovoj zemlji, veoma konzervativna i obično odlazi na jednu vrstu događaja. Volim da predstavim stvari koje za neko okruženje nisu uobičajene... Naravno, nije lako promeniti publiku. To ide veoma sporo, ali to je ono čime se bavim već dvadeset pet godina.

²⁶⁶ Iz objašnjenja datih uz video kasetu ove predstave.

²⁶⁷ Razgovor sa danskom umetnicom Kirsten Dehlholm vođen je u maju 2002. godine u Kopenhagenu, na engleskom jeziku, a ga autorka ga je za ovu priliku prevela.

Prostor je jedna stvar, a tema može biti sasvim druga stvar, no ključno je sadejstvo sa formom, tj. načinom prezentacije. Važno je gde se nalazi publika, kako bi trebalo videti to delo, kako stajati, da li gledati dole, ili gledati pravo, da li se šetati okolo. Nije samo reč o tome kako će se nešto predstaviti na sceni.

Kako vidite mesto muzike u strukturi Vaših predstava?

Veoma je zanimljivo raditi sa muzikom, tu je ritam, merenje vremena... Muzika je umnogome izvor pokreta. Ona je u velikoj meri i jezik emocija i vremena. Mnogo je koristim, ali na veoma različite načine, često minimalistički, ali i kao pevanje jednog glasa.

Koristili ste renesansnu muziku...

Da, ali nažalost o njoj ne znam mnogo. Postavljala sam i režirala operu, tradicionalnu operu napisanu u sedamnaestom stoleću, i to je bilo za kraljevski teatar. Bilo je na okupu sve što je bilo potrebno – čitav orkestar, pevači, horovi. Nazvano je *Holkatenske*, što je ime danskog mita, ime kralja iz jedanaestog stoleća. On je heroj, o njemu je ispletena priča, mit. Delo je napisano 1789. godine. Izvedeno je samo nekoliko puta u Danskom kraljevskom teatru. Pozorište je pitalo mog kolegu i mene da je nanovo postavimo na scenu. To je bila mešavina različitih vrsta predstava, ali u isto vreme i kontekstualizujući način razmišljanja, kombinovan sa elementima opere, nešto veoma ritualno. Recimo i to da je bilo neshvaćeno.

Kada radim najpre napravim koncept. Zatim odaberem jednog, dvoje, troje umetnika sa kojima ću sarađivati... arhitektu, vizuelnog umetnika, kompozitora, veoma retko i scenografa.

Kako vidite odnos između onoga što postavljate na scenu i muzičke strukture? Da li bi njihove dramaturgije trebalo da budu paralelne, ili pak da teku jedna "protiv" druge?

Najpre, ne radim mnogo sa tekstom i tekst nikada nije osnova predstave. Mislim da bi dramaturgije trebalo da se odvijaju paralelno, to je zapravo ono kako radim. Obično kada postavljam neko od dela, nemam prilike da čujem muziku gotovo do same premijere. Znam samo koliko će ona trajati. Osmišljam pokrete. Znam neku vrstu ritma. Ukoliko se kompozitor i ja razumemo, onda imam poverenje u njen ili njegov rad, kao i u svoj rad koji je vizuelan. Smatram da se tokom nastanka predstave ne treba previše sastajati, jer rezultat toga može da bude ilustrativnost.

Volim da radim sa kontrastom. Smatram da slojevi predstave treba da budu separadni, da "guraju" jedan drugog, da u nekom trenutku vizuelni deo bude važniji od muzičkog, i obrnuto.

Kako je nastao koncept za Operation:Orfeo?

To je bio moj prvi rad predstavljen u proscenijum teatru. Bilo mi je traženo da uradim operu. Želela sam da uradim nešto sa muzikom, jer muzika vas može odvesti "u širinu", dalje... Muzika je ultimativna i apstraktna. Želela sam da to bude opera sa accapella muzikom. I, razmišljala sam o Glukovom *Orfeju i Euridici*, smatram da je ta opera veoma lepa. Razmišljala sam i o mitu, o tome da se napravi nešto što će taj mit napustiti. Pitala sam dirigenta i kompozitora Bo Holtena da iskoristimo njegove partiture, a želela sam da pitam i Johna Cagea da napiše muziku, i pitali smo ga, ali to je bilo neposredno pred njegovu smrt, tako da ga nisam srela. Onda smo odlučili da ćemo koristiti njegovu muziku, našli smo kompozicije koje su odgovarale horu, i Bo Holten je napravio njegovu muzičku strukturu, komponovao je dela. Dakle muzika Orfeja je delom muzika Johna Cagea, a delom muzika Bo Holtena i te dve muzike veoma dobro koegzistiraju. Cageova dela su gotovo teorijska, i veoma "oskudna", veoma minimalistična. Muzika Johna Cagea je u ovom slučaju bila poput kostura, a muzika Bo Holtena poput mesa. To je veoma dobro funkcionisalo.

Razmišljala sam o dvodimenzionalnosti i trodimenzionalnosti. Napravili smo džinovske stepenice koje su bile uokvirene ramom, tako da nikada ne vidite gde je njihov kraj. Te stepenice su korišćene kao platno za svetlo. Hor od dvanaest članova, jedan solo pevač i jedan plesač. Zamolila sam danskog pisca da napiše tekst libreto, i to je tekst koji je uglazbljen muzikom Bo Holtena. Poeziju ponekad prevodimo, ali nije zaista važno da pratite šta oni pevaju. Kada osmišljam vizuelni deo uvek ostavljam dosta prostora da se sa njime još nešto odigra. Stoga predstava nije pretrpana. To su slike koje se sporo kreću, uz koje mogu koegzistirati različite vrste muzike.

Pravili ste skice za vizuelni deo predstave, poput vizuelne partiture ?

Imala sam model stepenica i male figure od gline. Pomerale sam ih, izgledale su gotovo kao da žele da se pokrenu, da stoje, da legnu...

Napravila sam podelu na tri dela. Najpre dvadeset minuta tame kada se sedi i sluša. Samo ram koji uokviruje scenu je osvetljen. Bila sam veoma zainteresovana kako neko sluša kada ne vidi. Takođe, ta situacija referira na Orfejev silazak. Zatim se uključuju crvena i žuta svetla, a za dvadesetak minuta pojavljuju se prigušena svetla koja referiraju na uspinjanje Orfeja. Zatim dolazi oštro svetlo, onda kada on izgubi Euridiku, dvadeset minuta različitih vrsta svetala koje sam nazvala sećanjem. A nakon toga različite vrste jednostavnih slika koje su kreirane za svetlost i pokret. I uvek je tu muzika Cagea koja se smenjuje sa muzikom Bo Holtena koju peva hor. Kontemplativno. I ako dopustite sebi da o tome razmišljate, to je kao talas koji vas nosi na dugo putovanje koje je možda u smrt, a možda i sa druge strane smrti.

Kako vidite Vaš rad u širem kontekstu; kakav je Vaš odnos prema umetnosti Roberta Wilsona i njegovim "sporim slikama" na sceni?

Moglo bi se reći da je on moj kum. Videla sam njegov rad 1974. godine u Kopenhagenu, bilo je to dugo delo koje je bilo prilično neobično. Tada je još uvek bio nepoznat kao pozorišni reditelj, ali imali smo "petlju" da ga dovedemo u veliki teatar i on je za mene otvorio vrata. Njegov način konstruisanja sporih slika bio je otkrovenje. Videla sam još njegovih radova tokom sedamdesetih i osamdesetih. On je veoma bitan, u vezi sa time nema sumnje. Ali, nikad nisam osetila da ga kopiram, jer sam uskoro našla sopstveni izraz. Prvih petnaest godina nikada nisam radila u pozorištu. Bili smo uvek van pozorišta, u muzejima, ili nekakvim drugačijim prostorima. Naravno da sam bila zaljubljena u Wilsonov rad, inspirisao me je, ali to za mene nikada nije bio problem.

Ko je još uticao na Vas?

Kantor, on je Poljak, slikar i pozorišni reditelj, kao i Marina Abramović, smatram da je ona izuzetno snažan umetnik. Od pre nekoliko godina i italijanska trupa *Societas Raffaello Sanzio*.

Kako je nastalo delo Why does night comes mother koje se posmatra iz ptičije perspektive?

Stvorila sam ga kada sam videla prostor u kome će se ono kasnije i odigrati. To je bio veoma zanimljiv prostor, a želela sam da radim sa minimalističkim sredstvima i jednim operskim pevačem. Pitala sam danskog kompozitora Karla Agea Rasmussena. Dobro smo se razumeli. Svidelo mu se da napiše muziku za sopranistkinju koja leži na podu i stvorio je accapella muziku za nju. To se veoma dobro uklopilo u delo. U vizuelnom smislu, to je zaista bilo istraživanje prostora i gravitacije. Što se tiče pevanja, ono je bilo i snimljeno, tako da smo ponekad slušali snimljenu deonicu zajedno sa onom koja je pevana uživo, a ponekad je pevano samo uživo. Slično smo uradili i u *Orfeju*, imali smo nasnimljenu traku sa deonicama hora, i ponekad smo se poigrali sa nasnimljenim i uživo pevanim delovima. Naslov dela potiče iz dečije pesme, dete koje umire pita majku "velika" pitanja – zašto je Sunce crveno, zašto noć dolazi...

Kako ste odlučili da scenu smestite na pod?

Već dugo sam zainteresovana za način na koji vidimo. Obično gledamo samo horizontalno, retko na neakav drugačiji način. Ja volim da stojim na balkonu i gledam dole, samo da bih videla kako sve odjednom promeni svoje dimenzije. Kada sam videla zgradu gradske skupštine u Arhusu, ona je zaista pružila priliku na gledanje odozgo u prostor koji je dvadeset metara dug i dva i po metra širok. Stoga se predstava posmatra sa galerija.

Recite nešto o istoriji Hotela pro Forme²⁶⁸?

Hotel pro forma je naslednik moje prve kompanije čiji naziv je bio, otprilike, *Pozorište slika*, kompanije koja je funkcionisala od 1977-85 godine. Radili smo i sa muzikom, veoma malo pevanja, ali nismo upotrebljavali tekst. Kada je saradnja sa mojim kolegama prestala želala sam da nastavim sa

²⁶⁸ Za detaljnije informacije videti: www.hotelproforma.dk

tom vrstom vizuelnog pozorišta, to je bilo 1985. godine, znači ovakvom vrstom rada se bavim već dvadeset i pet godina. *Why does night come mother* je bila prva ozbiljna saradnja sa kompozitorom. Radila sam sa kompozitorima i ranije, ali ovo jeste bio jasan rez – muzika, pozorište, opera... Za mene je to bilo veoma važno delo.

Why does night come mother je moguće posmatrati i kao operu i kao performans, muzički tetar, teatar sa muzikom. U njemu su samo tragovi opere...

Da, u pravu ste. Ono što mi je uvek smetalo kod “normalne” opere jeste da u njoj postoji priča koju je potrebno ispričati, i ta priča je obično naturalistička. Sviđa mi se kada postoji apstraktniji okvir za rad, to daje i publici mnogo više slobode za razmišljanje. Postoje mediji, poput filma koji su pogodniji za saopštavanje priče nego što je to opera. Film je odličan za to.

Na koji način koristite savremenu tehnologiju u Vašem radu, da li je stavljate u narativni kontekst?

Ne linearno narativan. Načinili smo delo *Site Seeing Zoom*. Ono je kreirano tako da se u potpunosti projektuje na ekranima, i opet smo iskoristili muziku emitovanu sa trake za šta smo angažovali mladog francuskog kompozitora. Novi medij je način na koji je ova predstava nastala. Ona je o sećanju.

Zatim, napravili smo delo o Kini čiji je naziv *Chinese compass* za koju je muziku pisao danski kompozitor Pierre Dørge. On je zainteresovan za world music i jazz, ali ja sam želela da načinim delo o Kini, želela sam da napravim operu. Zamolila sam ga da napiše muziku za četiri operska pevača – tri Evropska pevača i jednu Kineskinju. Ukoliko slušate kinesku operu, uočićete da je veoma različita od evropske opere. On je napravio veoma dobru muziku za pevače i mali orkestar i ona je opet bila kombinovana sa drugim stvarima – sa tekstom koji je napisao danski novinar i pisac koji je putovao u Kinu. Čini se da je ovo delo moje najveće približavanje operi, ali ni tu nema radnje.

Kakav je Vaš odnos prema mjuziklu?

Napravila sam memorijalni mjuzikl *Monkey Business Class*. Razmišljala sam o mjuziklu, o onome iz čega se on sastoji: pevači, plesači, priča, stavila sam sve te tri strukture na scenu. Napred na sceni su tri pevača, na sredini scene su plesači i u dubini scene se odigrava priča, odnosno delovi priče, koje izvede dva glumca. Pevači su prototipi – kauboj, tradicionalna danska pevačica i japanska gejša. Muziku čine rearanžirane pesme mjuzikala. Ogromnu postavku sam realizovala zajedno sa arhitektama iz Njujorka i sa japanskom grupom izvođača.

Ko je bio kompozitor?

To nije bila samo jedna osoba – jer smo uzeli stare i dobro znane američke, japanske i danske pesme koje su rekomponovane. Pevači pevaju zajedno sa nasnimljenom pesmom. Što se tiče popularne muzike, pomenuću i delo *The House of the Double Axe*. To je saradnja sa danskom pop pevačicom Dicte. Ona je veoma dobar izvođač i kompozitor. Zainteresovala sam se za srednji vek, šta je to što je sveto, šta je to što je bilo sveto, sveta mlada devica koja je danas pop ikona. Zamolila sam Dicte da napiše muziku i da je izvede. Našli smo latinski srednjevekovni tekst. Dicte je napisala muziku u kojoj je učestvovao i hor od sedam mladih žena koje su deklamovale tekst iz današnjih pop pesama. *The House of the Double Axe* je u velikoj meri muzičko delo.

Kako vidite ulogu muzičkog teatra u medijskom društvu?

Uloga je važna i nostalgična. Klasična opera će u svakom slučaju preživeti, ona ima svoju publiku. Ona je čak u romantičarskom trendu sada. Parovi prave sastanke u operi... Ta romantika je možda potrebna kao kontrateža fast foodu. Ona u svakom slučaju ima publiku koju nova muzika nema. U ovoj zemlji moderna muzika nema brojnu publiku. Konzervativizam je još uvek veoma jak u svetu umetnosti i ukoliko želite da predstavite nekakav novi koncept, a pritom niste Robert Wilson, onda ste u nevolji.

Recite nešto o projektu na kome trenutno radite.

To je mešavina koncepta vezanog za svetlo i pokret, kao i različitih vrsta tekstova i muzike. Najpre ćemo završiti koncept svetla. U delu su korišćeni segmenti Goetheove drame, ali ta upotreba je veoma

apstraktna. Predstava se zove *Calling Clavigo*. *Clavigo* je ime dela koje je napisao Goethe. To je poput sećanja na Goethea. Razgovor između dvoje ljudi se postepeno pretvara u izvođenje sa dva plesača i tri pevača. U poslednjem delu će biti muzike sa dva pevača accapella, i dva plesača i zanimljivim svetlom. Biće to mešavina konceptualnog, i senzacionalnog i igra sa percepcijom. Delo *Calling Clavigo* će premijerno biti prikazano u novembru ove. godine na *Dansescenen* u Kopenhagenu.

Objavljujemo izvod iz doktorske disertacije filozofkinje i plesačice Jill Sigman, "Tela, duše i obični ljudi: Tri eseja o umetnosti i interpretaciji" (*Bodies, Souls, and Ordinary People: Three Essays on Art and Interpretation*, odbranjen na Princeton Univerzitetu, 1998), iz trećeg poglavlja "Uobičajeni pokret: *Trio A* i kako ples označava" (*Ordinary Movement: Trio A and How Dances Signify*), u kojem je razrađen filozofski analitički pristup problemima izvođenja "uobičajenog pokreta" na primeru seminalnog plesnog rada američke koreografkinje Yvonne Rainer, *Trio A*.

UOBIČAJENI POKRET: TRIO A I KAKO PLES OZNAČAVA

Jill Sigman

Yvonne Rainer

Yvonne Rainer je bila jedna od prvih i verovatno najreprezentativnijih članova *Judson* plesnog teatra. Nakon Dunnovih časova ona je izgradila atletske, svakodnevne i populističke estetike koja je naknadno povezana sa *Judson* teatrom i, šire, sa postmodernim plesom. "Prirodni pokret *Judson* grupe često je predstavljao sirovu, tvrdu akciju trčanja u punoj brzini, padanja u vidu neorganizovanih gomila, ili pak kotrljanja i klizanja poput deteta koje se spušta niz brdo ili uklizava u «kućicu». Samo uživanje tu proizilazi iz čiste i neformalne fizikalnosti pokreta."²⁶⁹ Ovu neformalnu fizikalnost niko nije bolje prikazao od Rainerove, koja u šali kaže kako je šezdesetih godina Steve Paxton izmislio hodanje, dok je ona izmislila trčanje.²⁷⁰

Yvonne Rainer je počela da se bavi plesom relativno kasno, u početku izučavajući tehnike baleta i modernog plesa. Postavši izuzetan izvođač, ona je odbacila tradicionalan moderni ples radi zasnivanja sopstvene oznake antierotičnosti, nastale kao reakcija na zavodenje, egzibicionizam i narcizam koreografije koju je poznavala.²⁷¹ U to vreme impulsivna i pravdoljubiva, svoju ideologiju odbacivanja sublimirala je putem manifesta za koji u »Oku na plesu« (*Eye on Dance*) kaže da je sada progoni:

Reći NE spektaklu *ne* virtuoznosti *ne* transformacijama i magiji i pretvaranju *ne* glamuru i transcendenciji lika zvezde *ne* herojskom *ne* antiherojskom *ne* beskorisnim metaforama *ne* angažovanju izvođača ili posmatrača *ne* stilu *ne* sledbenicima ideologije *ne* zavodenju posmatrača putem trikova izvođača *ne* ekscentričnosti *ne* ganutljivosti *ne* biti ganut.²⁷²

Premda pravdoljubiva i ekstremna, ova ideologija je Rainerovu motivisala da iznađe nove i revolucionarne načine kretanja. Zajedno sa ostalim koreografima *Judson* ere, ona je stvorila jednu novu estetiku, izgled i način pokreta tela igrača. Elizabeth Kendall to dobro opisuje:

²⁶⁹ Jill Johnston, "The New American Modern Dance", *Salmagundi*, Nos. 33&34, Spring/Summer, 1976, str. 168.

²⁷⁰ Rainerova je ovo izjavila u televizijskom intervjuu u emisiji ciklusa *Eye On Dance*, "PostModern Dance: Judson Dance Theater and the Grand Union," emitovanoj 25. juna 1990, sa voditeljkom Celiom Ipiotis i gošćama Yvonne Rainer i Sarom Rudner.

²⁷¹ Hecht, str. 21. Takođe pogledati *Eye On Dance*, kao i šta je sama Rainerova pisala o tome, posebno "A Quasi-Survey of Some 'Minimalist' Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora," u njenom *Radu 1961-73* (Work 1961-73, New York University Press, New York, 1974).

²⁷² Yvonne Rainer, "Some Retrospective Notes on a Dance for 10 People and 12 Mattresses Called 'Parts of Some Sextets', Performed at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, and Judson Memorial Church, New York, in March 1965," *Tulane Drama Review*, Vol. 10 (T-30), Winter, 1965, str. 168.

Ova ideologija odvela je Rainerovu do nove vrste tela i pokreta. Ona je odbacila sve radi jednostavnog, ogoljenog, iskrenog i neizražajnog pokreta, demokratskog plesa koji odgovara našem vremenu. Naravno, Rainerova je delala među prijateljima – takođe koreografima *Judson Church* šezdesetih godina, ali je od njih verovatno bila najstrastvenija kao i najpažljivija kada je u pitanju odnos sa publikom. Ona je zapravo izumela novo plesno telo, taj četvrtasti entitet bez roda koji je... odbacio svu aroganciju i eleganciju, sva savijanja i ugibanja i, posebno, sve tragove egzibicionističke plesne virtuoznosti... Tela u njenim radovima sa temom izvršavanja zadataka iz šezdesetih, u kojima su madraci i drugi objekti nošeni unaokolo, konstituisala su neku vrstu plebejskih baletskih tela sa intencionalno ograničenim poljem delovanja.²⁷³

Ovakva plebejska estetika nije imala elemente drame kao kod Grahamove ili virtuoznog izgleda, prisutne kod Cunninghama. Odbacivanje obe vrste egzibicionizma koje je Rainerova sproveda vodilo je u istraživanje problema zadatka i rada. Nju su zanimali ljudi koji hodaju, trče, skaču sa visine, nose madrace i druge objekte, balansiraju jastuke povrh glave i puze po daskama i gredama. Kritičari i komentatori, poput nekoliko citiranih niže, posvedočili su radnu, običnu atmosferu koreografija Rainerove²⁷⁴ – kvalitet koji je, privlačan ili neprivlačan, bio nesumnjivo nov i iznenađujući.

Ona je to ostvarila odstranivši iz svoje koreografije većinu sastojaka koji čine plesnu produkciju ... Čak i predivno rasterećena ili umetnički zasićena tradicija izgleda prisiljava nas na asociiranje sa profesionalnim plesnim teatrom.²⁷⁵

Čini se da je cilj izvođenja pokreta, koji su prirodni i ne-plesni upravo njihovo izvršavanje, a ne prikazivanje. Celokupan komad karakteriše jedan nedramatski, rasterećen, neformalan, ujednačen i "radni" pristup. To je potpuno drugačije od svih plesova koje sam do sada imao prilike da vidim.²⁷⁶

Publika posmatra izvođače kako pomeraju nezgrapne objekte primećujući, pri tom, kako radna tela prilagođavaju sopstvene mišiće, težine i uglove. Ukoliko je ples izveden kako treba, tada nema govora o predominaciji ekspresije nad imperativima praktičnih ciljeva, budući da je *raison d'être* komada upravo prikazivanje praktične inteligencije tela u funkciji profane, svrhovite aktivnosti – pomeranja madraca.²⁷⁷

Upotreba zadataka, objekata i rada kod Rainerove ne proizilazi iz odbacivanja tela, niti ga sugeriše. Njeno odbacivanje visokog sjaja radova Grahamove i Cunninghama ne predstavlja negaciju tela već pre modernističku redukciju na telo. Ukoliko se zaista ukloni sjaj – kostimi, svetla, plesna tehnika i bravure, tada ostaje samo telo kao i ono što je Rainerova nazivala "nenadograđena fizikalnost". Jack Anderson u svojstvu ove redukcije naziva Rainerovu "puritancem u obliku hedoniste": "kada je jednom odstranila sav spektakl plesa", veli on, "preostao joj je nesvodivi medijum koreografije – telo plesača. Ona voli telo sa svim njegovim nervima, mišićima, kostima i ligamentima - kao fizički instrument koji može da izvede gomilu stvari."²⁷⁸

Opis trija A

Nenadograđena fizikalnost se možda najbolje sagledava kroz *Trio A*. Ovaj ples, isprva izvođen kao trio u "Um je Mišić" (*The Mind is a Muscle*), docnije je često prikazivan kao solo. U pitanju je petominutna niska neakcentovanog i neprekinutog pokreta, svojevrsan fizički monolog dat u jednom tonu, sa mekošću i lakoćom svojstvenom ne bravuri baletskog igrača, već pre veštini pešaka koji hoda ulicom. Rainerova otpočinje time što stoji okrenuta profilom. Ona savija kolena i okreće se tako da joj

²⁷³ Kendall, str. 45-46.

²⁷⁴ U PBS-ovoj specijalnoj emisiji "Beyond the Mainstream" (režija Merrill Brockway i Carl Charlson, *Dance in America*, WNET-TV, New York, May 21, 1980), Rainerova se priseća kako su kritičari rekli da ona hoda kao da je na ulici.

²⁷⁵ Jack Anderson, "Yvonne Rainer: The Puritan as Hedonist," *Ballet Review*, Vol. 2, No. 5, 1969, str. 31.

²⁷⁶ Hecht, str. 13-14.

²⁷⁷ Noël Carroll and Sally Banes, "Working and Dancing: A Response to Monroe Beardsley's 'What is Going On in a Dance?'" *Dance Research Journal*, Vol. 15, No. 1, 1982, str. 37.

²⁷⁸ Anderson, str. 33.

je pogled uperen suprotno od publike, zatim maše rukama neformalno i neenergično i pravi dva koraka napred. Deo ovoga može lako biti zamenjen onim što svakodnevno vidamo na ulici, poput osobe koja čeka autobus: pojedini momenti su šaljiviji i manje obični, ali i dalje izvođeni sa istim osećajem otuđenosti i odsustva samosvesti.

Tokom plesa skoro da uopšte nema izmene u kvalitetu pokreta: mali koraci narodnog plesa i seksi ljuljanje kukovima izvode se sa podjednakom neiznijansiranim uniformnošću. Sve skupa ostavlja utisak racionalnosti i nepretencioznosti – koliko god da je pokret težak, on se izvodi tako da izgleda obično i ne deluje virtuosno. Mali kružni pokreti glavom ili ljuljanje ruku čine se kao da zahtevaju jednaku količinu napora, veštine i pažnje potrebne za stoj na rukama ili arabeske.

Komad uopšte ne deluje izvedbeno, budući da se ne reklamira ili telegrafiše činjenica da je u pitanju izvođenje. Plesačica nikada ne priznaje prisustvo publike: ona skreće pogled ili zatvara oči kada je okrenuta publici. Ona deluje hladno i rezervisano poput procenjivača koji odmerava komad zemlje, ili nekog premorenog stjuarda. Posmatrati nju kako se nonšalantno vrti, podiže nogu jednom rukom, savija, šeta i ljulja nogom podseća na prizor osobe koja vežba. Plesačica deluje izdvojeno i nezainteresovano.²⁷⁹

Ona takođe ostavlja utisak osobe sa kratkom pažnjom. Postoje stalni pomeraji težine, kao i izmene nivoa i pravca u izvođenju. Ništa se ne ponavlja. Kada plesačica započne novi pokret, ona ga ubrzo napusti: pokrene li se u novom smeru, ubrzo ga obrće. Ona izoluje jedan deo tela, a drugi potom pokreće (npr. pomera glavu napred-nazad, dok palcem levog stopala pravi polukružnu šaru na podu; rotira ruke u malim krugovima dok se kreće prema pozadini bine, ili pravi krugove glavom kada hoda dijagonalno prema njenoj ivici). Time se postiže efekat mnogih preklopljenih pokreta izolovanih delova tela, dok kretanja celog tela ima veoma malo. Jack Anderson kaže kako je ovaj rečnik pokreta "zasnovan na fiziološkoj mogućnosti osobe da istovremeno pomera nekoliko delova tela, što se ilustruje jednostavnim primerom mogućnosti da se dodiruje glava dok se trlja stomak. Iz ovih istovremenosti mogu nastati veoma komplikovani i teški obrasci pokreta, koji sugerišu fizičke vežbe pre nego balet ili tehničke sisteme kodifikovane od strane starijih generacija modernih plesača."²⁸⁰

Možda je najvažnija karakteristika *Trija A* činjenica da u njemu nema ničeg *imaginarnog*. Plesač se ne pretvara da je lakši ili teži nego što jeste, da troši više ili manje energije, ili da je nešto drugo u odnosu na osobu koja jeste. Stvari se dešavaju u realnom vremenu. Plesač nije telo koje se pretvara da je pokretno telo u prostoru: on jeste telo koje se pomera u prostoru i odluke o kvalitetu pokreta usmeravaju našu pažnju ka toj činjenici. Opisujući deo *Trija A*, Rainerova je rekla sledeće:

"Telo je teško, a da istovremeno nije u potpunosti opušteno. Ono što se vidi jeste kontrola usmerena na realno vreme neophodno da se realna težina tela sprovede kroz zadate pokrete, pre nego jedno pokoravanje nametnutoj komandi vremena. Drugim rečima, zadaci nametnuti (postojećim) telesnim energetske resursima čine se saobraznim zadatku ... ustajanju sa poda, podizanju ruke, ugibanju karlice, itd."²⁸¹

Naravno, ukoliko se stvari tako svedu, ono što vidimo kao posmatrača jeste *uvek* prava težina tela koje se kreće u pravom vremenu neophodnom za pokret tela. No, postoje i takvi trenuci kada se čini kao da nas je moguće ubediti da je težina tela različita od stvarne težine, te i da je proteklo vreme kraće ili duže od realnog vremena trajanja plesa ili plesnog pasaža. U klasičnom baletu balerina izgleda kao da je lakša nego što jeste. U baletu romantizma ona ostavlja utisak kao da lebdi, dok su se pozicije na vrhovima prstiju, skokovi i podizanja razvili da bi doprineli njenom prividnom opiranju gravitaciji.

Pojedini baleti se navodno odvijaju u trajanju od jednog ili više dana; vrsta virtuosnog *allegro* koji je Balanchine zahtevao od svojih plesača činila je da poskoci i skokovi izgledaju kao da traju kraće od uobičajenog vremena potrebnog telu da se pripremi za skok, odskoči u vazduh i ponovo prizemli. Ali, ovakvi primeri nisu ni na koji način ograničeni na balet.

²⁷⁹ Mark Franko se zadržava na odnosu emocije, ili njenog nedostatka, i plesa kod Rainerove, kao i na njenom potonjem istraživanju emocije kroz medij filma. On smatra da komentari Rainerove, a mi dodajemo – i koreografije kao što je *Trio A*, "naznačaju izvesno razdvajanje emocije od ličnog iskustva telesnosti. Oni sugerišu da su emocije *socijalni* materijal tela, dok ples jedino dozvoljava izražavanje jedne nepremostive privatnosti ili oblika zavođenja." Videti Mark Franko, "Some Notes on Yvonne Rainer, Modernism, Politics, Emotion, Performance, And The Aftermath", str. 294, kako se nalazi u: Jane C. Desmond (ed.), *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*, Duke University Press, Durham, 1997, str. 289-303.

²⁸⁰ Anderson, str. 33.

²⁸¹ Hecht, str. 22.

Kao što Rainerova ističe, različitost *Trija A* sadržana je u činjenici da količina fizičke kontrole i truda koju igrač demonstrira ima za cilj da očituje, a ne da prikrije, težinu i brzinu tela.²⁸² Tu bi trebalo da postoji izvesna vrsta iskrenosti i jednostavnosti u vezi sa opisanim načinom kretanja. Ovakve predstave o kretanju uveo je Cunningham još u 50im. On je notirao trend u umetnostima koji je prelazio disciplinarne granice: "Ove ideje se prevashodno tiču nečeg što upravo jeste takvo kakvo je, u svom vremenu i prostoru, a ne njegovih stvarnih ili simboličkih upućivanja na druge stvari. Jedna stvar jeste samo ta stvar." Hodanje je bilo samo hodaње, trčanje je bilo samo trčanje; Cunningham je smatrao da bi trebalo da ih volimo usled toga što jesu, i da ne tragamo za simbolizmom ili reprezentacijom. "To je poput ovog stana u kojem ja živim – ujutru pogledam unaokolo i zapitam se šta sve to znači. To znači: ovo je gde ja živim. Kada plešem, to znači: ovo je to što radim. Jedna stvar jeste samo ta stvar."²⁸³

Reakcije na Trio A

Videti takve stvari predstavljene kao umetnost u to vreme bilo je šokantno. Takođe, time je prouzrokovana velika navala interpretacija. Kritičari plesa, komentatori, članovi publike i plesači reagovali su na radove poput *Trio A* reakcijama u rangu od prikaza u novinama New York Times do snimanja crnobelog filma o plesu. Prilikom prvog izvođenja *The Mind is a Muscle*, jedan od izvođača je, čak, mahao belom maramicom privezanom za komad dekora. Ovakve reakcije najčešće su konstituisale ili prećutno podrazumevale interpretacije dela, makar i rudimentarne. Takve interpretacije mogu se podeliti u tri grupe, ili se okupljaju oko tri teme, od kojih smo se već susreli sa dve kroz početno razmatrana stanovišta Muellera i Baneseve.

Mnogi *Trio A* čitaju kao politički stejtment usmeren protiv elitizma plesa. Rad Rainerove bio je jedan od prvih primera u kojima izvođači nisu bili odabrani zbog svoje tehničke virtuoznosti, a koreografija objašnjavana razlozima tehničke inovacije. Stoga je slika plesa predstavljena kao nešto za ljude, nešto sa čime svako može da se poveže i oproma:

Rainerova je smatrala *Trio A* populističkim plesom: trinaest godina nakon što je sačinjen, ovaj ples se pojavljivao u njenim brojnim plesovima i izvođenjima, u plesnim koreografijama drugih, u *Grand Union* predstavama i na zabavama. Izvođen je podjednako od strane školovanih i neškolovanih plesača, učen tokom izvođenja i predstavljan stotinama ljudi. Kroz svoju formu i istoriju, *Trio A* funkcioniše kao poricanje elitizma umetničkog plesa, kulta zvezde i fetišizma savršeno uvežbanog i oblikovanog tela.²⁸⁴

Druge plesne grupe koje sam video bile su i dalje posvećene pripovedanju, psihološkoj analizi, sentimentalnoj drami, ili generalnoj pompeznoj teatralnosti – upotrebi plesača kao eksponata za prikazivanje tehničke virtuoznosti ili blistavosti koreografa (Graham, Limon, Lange, itd)... Sa takvim doživljajem preovlađujuće situacije modernog plesa u 1969-toj, bio sam spreman za to šta je Yvonne Rainer imala da kaže ili, preciznije, koreografiše. Bio sam spreman za neformalan način na koji plesači pristupaju pokretima i zadacima, njihov nepretenciozni način reagovanja na objekte i jednih na druge, za očiglednu strukturu jednakosti na kojoj je izvođenje počivalo, gde je svako pravio pokrete od sličnog značaja – i gde nijedan izvođač nije težio da osvoji više pažnje od drugih, već su svi nehatno isprobavali materijal izvođenja.²⁸⁵

Druga linija interpretacije tumačila je rad Rainerove kao slavljenje i uzdizanje tela, nešto čime se pokazalo da telo i njegovi prirodni načini kretanja, njegova "nenadograđena fizikalnost", mogu biti lepi. Naravno, ova poruka je bila u vezi sa prethodnom populističkom ideologijom, pošto se smatralo da rad prikazuje kako prirodno telo *takođe* – ne samo trenirano telo igrača, može biti lepo ili ubedljivo. Načini na koji se to telo kretalo bez obuke smatrani su privlačnim na svoj poseban način. Koreografija

²⁸² Ja bih naglasila da je trud pre očitovan, nego utrošen.

²⁸³ Merce Cunningham, "The Impermanent Art," ponovo štampano u: Richard Kostelanetz (ed), *Esthetics Contemporary*, Prometheus Books, Buffalo, 1989, str. 310-314; iz *Seven Arts* (Indian Hills, CO, 1955).

²⁸⁴ Sally Banes, "In Praise of Older Dancers," *Soho Weekly News*, April 12, 1979, str. 26.

²⁸⁵ Hecht, str. 15.

Rainerove predstavljala je svojevrsnu emancipaciju tela, i zahtevala vrednovanje njegovog "prirodnog" pokreta:

"Gospođica Rainer je ostvarila, da pozajmimo Cocteauovu frazu, 'rehabilitaciju običnosti.'... Yvonne Rainer ljubomorno čuva ljudsko telo. Da bi to učinila, ona je morala da provali u pozorište i obori idole teatra: iako ta akcija povremeno izgleda ekstremna nama koji takođe uživamo i u drugim plesnim formama, rezultat za gospođicu Rainer jeste način plesa u kojem telo deluje jednovremeno obično i uzbudljivo."²⁸⁶

Trio A ... smelo vodi u jedan novi pristup (za Zapadnjake) ljudskom pokretu. Nalik najstarijoj od telesnih disciplina, Tai Či, ovaj pristup se bazira na odnosu tela prema gravitaciji – njegovom predavanju i radu sa privlačenjem na jedan smiren, simbiotski način. Ovaj osećaj je takođe ključ za grupne pokrete Rainerove, sa njihovom opuštenim, delikatnim poigravanjem silama i privlačenjima – među članovima grupe i njihovim okruženjem.²⁸⁷

Postojala je, takođe, tendencija da se rad Rainerove poveže sa minimalističkom umetnošću u drugim medijima, kao i sa tadašnjim pop-art pokretom. Zbog toga je njen rad posmatran kao svedočenje o tome šta umetnost može da bude, na šta se može svoditi, i takođe o svakodnevnim produktima za koje se smatralo da su izvan sveta umetnosti. Warholove Brillo kutije su, na primer, predstavljene 1964, i Jill Johnston povezuje njegova prikazivanja reprodukovanih pop-ikona sa ravnodušnim prezentacijama potencijalno emotivno uzbudljivih situacija pokreta kod Rainerove:

Izgleda da, onda, nije nužno ophoditi se prema bilo kom objektu sa uobičajenim poštovanjem. Andy Warhol pravi monumentalnu sliku Campbell konzerve supe. Rainerova redukuje ljubav na plan akcije. Ljudi su taknuti novim kontekstom u kojem nalaze poznate objekte ili događaje.²⁸⁸

Carroll i Banes takođe porede rad Rainerove sa vizuelnim umetnostima:

Odabir običnog radnog pokreta za temu *Sobne usluge (Room Service)* ekvivalentan je "demitologizujućoj" tendenciji usmerenoj ka lepoj umetnosti koja postoji u mnogim radovima Jaspersa Johnsa. Johnsovi primeri, kao i Warholove Brillo kutije, čine pokušaj da doslovno potvrde ovu vrstu teorije nudeći remek-dela koja su, na osnovu određenih relevantnih karakteristika, neodeljiva od svakodnevnih objekata... ovi plesovi mogu da jasno predstavljaju modernističku temu antiiluzionizma, jer su njihovi pokreti u celosti praktični – doslovno izvođenje zadatka...²⁸⁹

Sama Rainerova poredi *Trio A* sa minimalističkom skulpturom u svom eseju "Kvazi-istraživanje pojedinih minimalističkih tendencija u kvantitativno minimalnoj plesnoj aktivnosti usred obilja" (*A Quasi-Survey of Some 'Minimalist' Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora*). Ove interpretacije njenog rada, čak i kada su različite, uvek pretpostavljaju da ona daje stejtment u teoriji umetnosti: nju tumače da govori o tome šta odgovara svetu umetnosti tako što uokviruje običan pokret na poseban način. No, ne moramo dalje nabrajati interpretacije rada Rainerove. Možemo se vratiti opštem pitanju o tome kako *Trio A* označava.

Kako *Trio A* označava?

Pojašnjenja

Ja ću se fokusirati na interpretaciju druge vrste. Ukoliko *Trio A* zapravo govori nešto o lepoti običnog pokreta ili o njegovom mestu u umetnosti, kako onda to tačno čini? Možemo podjednako da se pozabavimo istom vrstom ispitivanja koristeći bilo koje od prikazanih čitanja dela: biram ovu interpretaciju samo da bih imala mesto početka. Ne nameravam da dokazujem njenu ispravnost. Mueller je najverovatnije u pravu kada tvrdi da *Trio A* govori nešto o prirodnom pokretu. O tome se neće raspravljati ovde: uzeću ga kao važeće u ovom kontekstu. Uzevši da je *Trio A* delo umetničkog

²⁸⁶ Anderson, str. 34 i 36.

²⁸⁷ William G. Sommer, M.D., "Some Like Yvonne Rainer-- And Some Don't," (uvodni članak – odgovor Cliveu Barnesu), *The New York Times*, March 2, 1969.

²⁸⁸ Johnston, str. 170.

²⁸⁹ Carroll and Banes, str. 38-39.

plesa, i da govori nešto o prirodnom pokretu, *kako* to čini? Ukoliko uspemo da odgovorimo na ovo pitanje, bićemo na putu objašnjenja kako uopšte ples označava.

Ali prvo par pojašnjenja... Ja ne mislim da će odgovor koji tražimo biti jednostavan. Možda ćemo biti ponukani da mislimo kako se označavanje svodi na to šta kaže koreograf. Reći da ples označava nije drugi način kojim se želi reći kako pravljenjem tog plesa određeni koreograf kazuje nešto. Ili da plesač govori nešto. U tom slučaju se označavanje svodi na lingvističku maksimu, i tada ono što je označeno odgovara onome što je moguće pripisati osobi odgovornoj za delo. Zatim, možemo misliti da to *kako* ples označava nije mnogo različito od toga kako osoba kaže nešto, i da je najverovatnije u pitanju direktan rezultat namere te osobe da iskaže to što govori. Ali, plesovi žive sopstvenim životom i odvojeno od umetnika koji su ih sačinili, i moramo im se obraćati shodno tome. Umetnička dela funkcionišu drugačije od ljudi i, uostalom, jesu previše bogata i zanimljiva da bi se svela na to šta delo govori ili čini, prema tome šta sam umetnik govori ili čini. Zatim, namere koreografa ili izvođača, koliko god umni ti ljudi bili, jesu previše nejasne i u konstantnom fluksu da bi barem indirektno uticale na to kako delo označava. Reći da delo označava kao što osoba govori veštački bi ograničilo označavanje na to šta osoba namerava ili bi nas bespotrebno vezalo za teorije nesvesnog.

Mi, takođe, možemo biti povedeni mišlju kako je označeno dela pretežno pitanje njegovog konteksta. *Trio A* u očima Deborah Jowitt veoma je različit od *Tria A* za nekoga ko nikada pre nije gledao izvođenje plesa. *Trio A* koji je usledio nakon Grahame i Cunninghama vrlo se razlikuje od *Tria A* pre nego što je moderni ples postojao. *Trio A* izveden na Times Squareu veoma je različit od *Tria A* na bini Metropolitene opere. To što ples *može* da saopšti u velikoj meri je oblikovano ovakvim kontekstualnim faktorima. Ja ne potcenjujem njihovu snagu, ali sâm kontekst ne daje celu priču. Govor dela se razlikuje od jednog do drugog konteksta, ali kako u okviru zadatog konteksta ples uspeva da saopšti to što govori? Pitanje označavanja ne može biti odstranjeno odmahivanjem ruke kada je reč o pitanju konteksta. Naravno, *Trio A* donekle i govori nešto o običnom pokretu, budući da se razlikuje od klasičnog baleta. Ali, mnoge stvari se razlikuju od klasičnog baleta. Sam kontekst nije dovoljan za objašnjenje kako *Trio A* označava.

Krenimo sada u naše istraživanje pažljivim razmatranjem jednog načina putem kojeg bi *Trio A* mogao da kaže nešto o običnom pokretu i neuvežbanom telu. Prva, najprirodnija reakcija, glasila bi da on označava jednostavno time što *jeste* te stvari. U stvari, ukoliko možemo da kažemo kako *Trio A* nudi odgovor na pitanje, to bi izgledalo kao odgovor koji nudi: konačno, *Trio A* se pompezno *ispostavlja* da je pešački pokret. Ovako posmatrano, *Trio A* bi govorio nešto o pešačkom pokretu upravo jer jeste slučaj pešačkog pokreta i stoga poseduje mogućnost da nas navede na nekakvo mišljenje o tome; on upriličuje svoju temu. Ovaj mehanizam je uobičajen. Ja bih, na primer, mogla poželeti da kažem nešto o tome kako žene mogu biti filozofkinje u svetlu činjenice da sam ja žena i, takođe, filozofkinja. Pošto je ovo uobičajeno i očigledno, ja ću prvo razmatrati ovu mogućnost. Zatim, ako se suočimo sa poteškoćama, možemo se prikloniti drugom zaključku – da *Trio A* ne označava time što jeste pešački pokret, već time što je u nekoj drugoj vrsti odnosa prema pokretu, tako što ga, možda, predstavlja.

Preveli Iva Nenić i Miloš Milenković

Plesna tela menjaju Svet

Istoričari plesa često polaze od pretpostavke da je ples *odraz društva*. Na primer, u *Time and the Dancing Image*, Deborah Jowitt piše:

Zapadni pozorišni ples ... oduvek je brzo reagovao na savremene trendove. U svojim najvećim dubinama, kao i druge umetnosti, on odražava trenutnu sliku sveta; na svojoj površini on potvrđuje trenutne mode... Predstava plesača zavisila je od brojnih promena koje su nastajale kao odgovor na krupne društvene, političke, naučne i tehnološke preokrete, koji karakterišu period od početka devetnaestog veka... Nastojati da se igrači prošlosti spoznaju kao *proizvodi* svoga doba... predstavlja izazov [italik je dodat].

Za Jowittovu ples i plesači ne proizvode kulturu, već su sami njome proizvedeni. Ples i plesači odražavaju intelektualne i materijalne trendove u drugoj sferi ljudske aktivnosti; oni ne menjaju trendove. Isto tako, na panelu američkih tela i američke kulture sredinom 80ih, insistirala sam na tome da fizička tela odražavaju socialno/političko telo. Koristila sam binarni model – što je uticaj antropološkinje Mary Douglas – koja je suprotstavljala stilove prefinjenih glatkih tela kao simptome čvrstih stabilnih kontrolisanih kulturnih stilova. Dokazivala sam da su prefinjene, kontrolisane, virtuozne predstave tela snabdevane u različitim društvenim slojevima i crnačkih i belućih plesnih kultura u 80im (od heroine i *breakdancera* u *Flashdanceu*, preko Michaela Jacksona, do avangardnog koreografa Molissa Fenleya) bile metafore za doba «gramzivosti i sjaja» koje se neposredno suprotstavila vrućim živahnim i punim improvizacije plesnih stilovima 60ih i ranih 70ih (od Jamesa Browna do preokreta postmoderne grupe *The Grand Union*).

Pretpostavka istoričara plesa, proizašla iz teorije odraza, jeste da, bilo na sceni ili u društvenom životu, ples predstavlja ogledalo ili mikrokosmos gde su mehanizmi kulture, svakodnevnog života, pa čak i vlasti aktivno registrovani 'odozgo' na pasivnim telima 'odozdo'. U varijacijama ove predstave kulturnog modelovanja, Sally Peters piše da su »koreni (izložbe) balskog plesa u preslikavanju popularnih muško/ženskih odnosa specifičnih za dati period ili kulturu«, čak iako ona ovo vidi kao »ironiju jer izvođenje zahteva umetničku saradnju, ne puku potčinjenost koja se može javiti u društvenom plesu.« Ipak, za Petersonovu dvostruku refleksija zauzima svoje mesto u pozorišnoj areni izložbe balskih plesova, gde su prisutne rodno određene uloge koje je društvo upisalo na telima na mnogim nivoima »slivajući se« do nivoa umetničke koreografije.

U svakom slučaju, sada bih želela da približim i drugi pogled na ulogu plesa u društvu. Ne pobijam činjenicu da plesna tela povremeno odražavaju kako stvari stoje, ali želim da podvučem da ona takođe imaju potencijal da pokrenu promene. Dok možemo lako pokazati da ritualni plesovi u tradicionalnim društvima naznačuju realnost (ili se u to bar veruje), mi nameravamo da smanjimo uticaj i pozorišnog i društvenog plesa u modernoj Zapadnoj kulturi. Čak i standardni priručnici iz istorije plesa sadrže dokaze za to da Zapadni pozorišni ples poseduje kapacitet da menja svet.

Na primer, dvorski spektakli Catherine de Medici nisu bile puke ekspresije ili refleksije, već važan medij političkih pregovora. Baleti kraljice Catherine bili su deo političkog života, i obično su imali funkciju pomirenja, ujedinjujući političke i/ili religijske struje. Ali Lincoln Kirstein nagoveštava da su Bartolomejska noć i građanski rat u Francuskoj koji je proistekao iz nje, delimično, rezultati nekih loše napravljenih izbora u baletu *Odbrana raja*. Drugim rečima, politička greška u ustrojstvu baleta koja je dovela do masovnog krvoprolića. Pomirenje koje se završilo loše. U pitanju je bio alegorijski borbeni balet postavljen na scenu za Navarre-Valois svadbenu svečanost, u kojoj je Catherinein sin Charles IX, katolički kralj Francuske i brat neveste, odbranio Raj od svog kraljevskog zeta, protestantskog mladoženje, Henryja de Navarre, koji je, čuvajući Pakao, predvodio svoje snage u napadu – osuđenom na propast – na Raj. Kirstein tvrdi da je labav mir između Catherine i protestanta razbijen njihovom simboličnom borbom u ovom baletu pošto je, nakon nekoliko dana, ratobornost kulminala u pokušaju ubistva Admirala Colignya, vođe hugenota, od strane sluga Vojvode od Guisea. Bartolomejska noć bila je kraljevski odgovor na paniku.

Jowittova ukazuje da su »Labudovo jezero« i »Uspavana lepotica« bile opominjuće priče za ruski

imperijalistički dvor XIX veka. Poput literarnog žanra francuske bajke iz XVIII veka koji uključuje »Uspavanu lepoticu«, ovi baleti nisu bili samo puki odrazi, već su ustvari ustrojili – pomoću etičkih uputstava – pristojno ponašanje dvorske klase. »Priča«, kako Jowittova piše o Petipinom remek-delu, »sadrži naravoučenije: prekršaj u kraljevskoj učtivosti, čak i prema mrzovoljnim protivnicima poput loših vila, može dovesti do remećenja predodređenog toka događaja haosom.»

Brojni istoričari plesa su ukazivali na štetan uticaj minestrele XIX veka na moralnu stranu američkog života. Žestoki rasistički stereotipi afro-amerikanaca uzeli su oblik i verbalnog i fizičkog »humora« prema i belčkim i crnačkim minestrelskim scenama, na načine koji i dalje nadjačavaju popularnu kulturu, ne samo u SADu nego i u Evropi i Japanu takođe. U ovom slučaju, takođe, čini se da ples ne samo da reflektuje rasističke stavove već prisutne u kulturi, već ustvari pomaže da se oforme predrasude, sa predstavama vučenja nogu, tromih klovnova i nakindurenih prepređenih kicoša.

U primerima iz našeg veka, Natalia Roslavleva piše da su plesne prakse Isadore Duncan kao učitelja u Sovjetskom Savezu u 20im verovatno inicirale stvaranje nastavnog plana javnih škola u vidu »umetničke gimnastike« kao sportskog programa. Sistem kakav je bio razvijen u Sovjetskom Savezu nakon 1947. Zasnivao se na Duncaninoj »plastičnosti«, i Roslavleeva pripisuje izražajni stil sovjetskih šampionki gimnastičarki uticaju Duncanine tehnike. Drugim rečima, način igranja Duncanove uticao je na formiranje svakodnevnog vežbanja – naravno, na telima - skorašnjih generacija sovjetskog podmlatka.

»Vaše telo je bojno polje«*

Savremeno telo je postalo bojno polje ne samo u javnoj sferi u borbi oko prava na abortus, već i u školskim raspravama zasnovanim na teorijama kulture. Istoričari kulture polazeći od feminističke fukoovske perspektive stižu do pozicija bliskih istoričarima plesne teorije odražavanja da raspravljaju da se kultura potpunom tiranijom sveti individualnim telima. Oni tvrde da su tela disciplinovana, ukalupljena i preuređena pod uticajem dominantnih moći, koje simultano promovišu iluziju da su ljudi slobodni da konstruišu »slobodno« svoja sopstvena tela – kažu u smislu oblikovanja – prema svojim željama. Na primer, Susan Bordo piše da:

Popularne kulture ne koriste nikakve kočnice prema ovim fantazijama o preuređenju i samopreobražaju... Naravno, retorički izbor i samoodlučivanje i površne sličnosti u poređenju sa kozmetičkom hirurģijom kao saučesnika mode duboko je mistifikovano... Opšta tiranija mode – večita, neuhvatljiva, i upućivanje ženskog tela u učenje o ličnim neadekvatnostima ili nedostacima – jeste moćna disciplina za normiranje svih žena u ovoj kulturi.

Sada, Bordoova insistira na moći kulture nad telom ne zato što se priključuje gledištu na umetnost kao imitativnu. Ona je otvorila dijalektičke veze sa dve druge aktuelne teorije tela u savremenoj kulturi. Prva je teorija teoretičara postmoderne, poput Susan Rubin Suleiman, koja slavi telo sposobno da odstupa od bilo koje fiksirane uloge ili »glasa«, i da umesto toga uđe u tokove »beskrajnog komplikovanja i kreativnog pokreta«. Druga je preuzeta od teoretičara studija kulture, poput Johna Fiskea, koji slavi telo kao »gradilište otpora« gde su obični ljudi – oni koji nemaju političke moći – opunomoćeni, kreirajući svoj sopstveni društveni identitet i prepravljajući opresivne predstave tela stvorene od dominantne ideologije. Pišući o Madoni, na primer, Fiske izjavjuje da zvezda nije »uzrok patrijarhalne hegemonije«, što bi njeno stereotipno rodno vršenje uloge (naročito u uslovima podređenosti muškoj seksualnoj fantaziji) moglo da nagovesti. Ipak, ona opunomoćuje svoju primarnu publiku, mlade devojke, nudeći »praznine u svojoj predstavi (fizičkog i seksualnog zadovoljstva) kojim izbegava ideološku kontrolu i dozvoljava svojoj publici da stvara značenja koja povezuje sa svojim socijalnim iskustvom«. Bordoova izaziva Fiskeovu tvrdnju, ukazujući na to da je Madona nekada prihvatala neposlušnost svoje sopstvene fizičke zaobljenosti, dok je sada kao mršavija i mišićavija, što je rezultat određenog režima vežbanja, prosto zamenila ideal pohotnosti iz 50ih sa idealom uređene kontrole iz 80ih i 90ih.

Da li smo mi, kao osobe materijalnog sveta, potpuno žrtvovani od naše kulture ili smo imuni na nju? Meni se čini da su obe pozicije ekstremne. Odbaciti u potpunosti posredovanje ne bi bilo u skladu sa brojnošću izbora koje ljudi, čini se, praktikuju (čak i kod izvesnih ograničenja na »rasu«, klasu, rod,

* "Your body is a battleground", citat iz rada njujorške umetnice Barbare Kruger; prim. prev. N. B.

starost itd). Naposljetku, uzeću samo jedan primer, transvestite kao telesne kameleone, koji se pojavljuju u svim bojama, starosnim dobima, sa različitim prihodima (da ne pominjem rodove). Ali u isto vreme oni su, nepobitne krajnosti posredovanja u pogledu naših tela. One (te krajnosti) su stroge, ako ne i pod prisilom, nametnute našim telima u opsegu pravila o: zakonima, medicinskim režimima, moralnim kodeksima, etiketama, modi, i lokalnom zajedništvu ili porodičnom etosu. U SADu, na primer, nacionalna politika propisuje da je pušenje nezdravo. U određenim prostorima ono je dozvoljeno, a u nekim je moralno neprihvatljivo kao što je bilo pljuvanje u javnosti za naše dedove.

Uzeću drugi primer, iako je Michael Jackson jedinstven po neograničenom budžetu za plastične operacije i izbeljivanje, zaista je neverovatno kako neko može lako promeniti svoj crnački izgled u izgled belca. Ustvari, za neke, poput Jacksonovog brata Jermainea napraviti takvu promenu bilo bi fizički moguće, ali moralno neispravno. Izgleda da veza između tela i kulture, kao i između tela i prirode, obuhvata sredinu između discipline i kreativnog izraza. To znači da naša tela možemo menjati, ali samo do određene granice.

Tela su ansambli društvenih značenja

Proučavati istoriju plesa na način koji raskida sa našim znanjima koja često ne sežu daleko, znači baviti se ne samo zbirom umetnosti koje zalaze u umetničku plesnu produkciju – muzika, scenografija i kostimografija, rasveta itd. – već i interdisciplinarnom grupom društvenih praksi. Ovo je mesto na kojem bi rasprave u studijama kulture o telu bile instruktivne. Trebalo bi da postavljamo pitanja koja se tiču tela i moći. To zahteva uvrštavanje različitih moći koje ograničavaju ili oslobađaju telesno.

Možemo li istraživati društveni ples ili balet bez uvrštanja raznih vrsta telesnih kodova koje Norbert Elias prati u svojoj studiji *Istorija manira: proces civilizovanja*? Plesanje kao deo svakodnevnog društvenog života, čak i u današnje vreme kad često ne postoji jasna regulacija od strane društva, u prošlosti je imalo značajnu ulogu u treniranju manira, naročito na dvoru (i pandanu dvora u demokratskom društvu, poput vašingtonskog). Balet se pojavio na dvorovima Evrope u periodu od XVI do XVIII veka, ne samo kao simbolična pozorišna reprezentacija kraljevske moći, već i kao deo paketa telesne discipline u svakodnevnom životu plemenite klase. Do današnjeg dana održao se metod visoke-srednje klase da se kćerke vaspitavaju u duhu pristojnog držanja i ponašanja. Baviti se istorijom manira, dakle, znači naučiti i šta je bilo prihvatljivo i moguće na plesnim događajima – u odnosu, recimo, na blizinu partnerovog tela, individualne poze, pozicije udova, načina na koji se jelo, pilo, oblačilo, mirisalo, polno izražavalo itd. Kao takav, ples se počeo proučavati ne samo kao održavanje društvenog pedigrea, već i kao jedan od načina vaspitanja u obrazovanju klasnog porekla. Da li je valcer, na primer, odrazio ili zapravo promenio prihvatljivu razdaljinu između muškog i ženskog tela u javnosti? Da li je Elvisovo vrtenje kukovima (nastalo iz crnačkog plesa) promenilo stav bele omladine u 50im i 60im prema načinu na koji stoje i nose se? Više nego u makropolitici države i vlade, ples igra aktivniju ulogu u mikropolitici komuniciranja pojedinaca sa svojim telima.

Studije medicine pomerile su težište sa plesnog događaja. Kompilacija tekstova Elizabeth Aldrich o balskom plesu XIX veka sadrži i savete o izbegavanju zamornog zatrovanog glavnog temelja konstruisanja društvenog događaja. Šta se smatra bezbednim ili ne kada se govori o telesnoj težini igrača u savremenom baletu, pitanje je koje je pokrenulo rasprave na polju plesa, iako se istoričari plesa nisu potrudili da pronađu ovakve informacije za ranije epohe. U studijama koje se bave efektom *breakdance* vrtenja na glavi i kičmenom stubu ili uticaju aerobik vežbi na brzinu rada srca, plesno telo je subjekt (ne samo kao odraz) medicinskog diskursa koji prevazilazi granice samog plesa. U skladu sa znanjima o fizičkim opasnostima plesanja, kulturna borba oko načina raspadanja tela bez kontrole postala je jasna.

Trebalo bi da se bavimo proučavanjem pravnih zakona u vremenu kada pitanja zakonodavstva utiču na ples bez obzira na to da li se on dešava u zvaničnom teatru, vodviljskom pozorištu ili tržnom centru. Koji deo plesnog tela mora biti pokriven u javnosti, bilo u teatru ili društvenom plesnom okupljanju jeste jednostavno pitanje mode ali vremenom postaje i zakonsko pitanje – u slučaju zakona Njujorka koji je do kasnih 60ih zabranjivao totalnu obnaženost pokretnih, ali ne i mirnih tela na sceni. Gde i kada su određene vrste plesa osuđene? Religijski kodeksi, poput puritanskog, oblikuju i sami su oblikovani od plesnog tela. Kako je energija plesnog tela opasno seksualna i nekontrolisana.

Prakse svakodnevnog života, kao što su moda, nameštaj, čak i arhitektura utiču na, ali se i same nalaze pod uticajem plesnih tela i plesnog dizajna. Znamo da je frizura Marie Taglioni bila imitirana širom Evrope oko 1830. i da je modni kreator Paul Poiret oblačio parisko društvo u boje i obrasce pozajmljene od Bakstovih kostima za Djagiljevljeve Ruske balete. Valovite draperije Loïe Fullerine dale su prirodni izgled svim vrstama umetničkih, novokreiranih predmeta, baš kao i zgradi u kojoj je ona nastupala na Pariskoj izložbi 1900. U 80im, slavoljubiva balerina iz *Flashdancea* učinila je da puloveri sa golim ramenima, delo Jennifer Beals, postanu obavezna odeća američkih devojaka i mladih žena.

Društvena tela su plesna tela

Ovaj rad je dakle poziv za istoričare plesa da primete i analiziraju kako ples ne samo reprodukuje već i produkuje kulturne prakse izvan sveta plesa. Ovo je takođe i poziv za istoričare kulture da potvrde ples kao vitalni, aktivni element društva u trenutku kada pišu svoje istorije tela. Verovatno će simpozijum *Koreografisanje istorije* načiniti korak u tom pravcu.

Skorašnji članak Tima Armstronga u časopisu *Textual Practice* poslužio je kao primer kako se uloga plesa u formiranju kulture često previđa. Armstrongov fascinantni članak nosi naziv «Elektrifikacija tela na kraju veka». U njemu, on razmatra kompleksne kulturne stavove, s kraja XIX veka, o upotrebi ovog novog izvora u vezi sa telom: njegovu represivnu ulogu u državnoj egzekuciji kao i njegovu produktivnu energiju tehnologije koja je promovisala naučna istraživanja i povećala produkciju i konzumiranje dobara. Elektricitet je počeo da služi kao bogat izvor metaforičnog jezika za prikazivanje tela, naročito nervnog sistema i seksualnih želja. U svojoj analizi predstava elektriciteta i tela u noveli Theodore Dreisera, Armstrong čak pokazuje kako je u *Sister Carrie* novi jezik elektrifikacije bio metaforički upotrebljen u teatru (Carrie elektrifikuje svoju publiku, i njeno ime se pojavljuje «na videlu»).

Armstrong je pre svega zainteresovan za ono što knjižravnost kazuje o ovim aspektima elektriciteta i plesa, ali kod istoričara plesa postoji vidljiva rupa u ovom aspektu kulture. Upadljivo prisustvo plesa u kulturnoj opsesiji elektrifikacijom, može se pratiti od patentiranog dizajna osvetljenja Loïe Fuller (neke ostvarene u saradnji sa Marie Curies), preko teorija Isadore Duncan i Genéviève Stebbin o analogiji ljudskog pokreta sa električnom strujom.

Završila bih poslednjim primerom koji ukazuje na ulogu plesa u produkovanju kulture na osnovu svadbenog plesa. Naravno, ovaj ples igra značajnu ulogu u evropskom pozorišnom plesu; to je tema kojoj bi trebalo posvetiti mnogo više pažnje nego što će to ovde biti slučaj. Takođe, bilo bi korisno analizirati razlike između svadbenih plesova različitih etničkih kultura, što je u ovoj prilici nemoguće. Ipak, želela bih da govorim o implicitnim i eksplicitnim normativnim pravilima plesa u preovlađujućoj evro-američkoj kulturi.

Prema Emily Post, skup pravila po kojima se plesni partneri na prijemu uparaju je sledeći: prvo mlada i mladoženja plešu zajedno. Zatim mlada pleše sa sveskom, a mladoženja sa taštom, dok preostali par (mladoženjina majka i mladin otac) plešu zajedno. I konačno svako pleše sa svojim roditeljom (suprotnog pola naravno), dok druga dva roditelja - mladoženjina majka i mladin otac - plešu u paru.

Kao na dvorskom ili vojnom balu, struktura ove koreografije fino je usklađena sa važećom hijerarhijom i društvenim odnosima. Rukovodeći skupom, mlada i mladoženja su kralj i kraljica. I iako se čini da oni više igraju razne vrste fokstrola ili *two-step* plesa pre nego kotiljon, koreografisane promene partnera kod dva para ustvari veoma liče na kotiljon ili kadril. Ovde postoji i narativ o političkom sjedninjavanju, pretvaranju dve suprotne grupe – dve porodice – u harmonično društveno telo. U doslovnom prikazivanju različitih oblika srodstva generacije su spajane, razdvajane, orođivane. Ples ne zastupa ili odražava ove odnose, već ih izvodi, šifruje i ratifikuje u pravnom i čestom religijskom kontekstu.

Na mnogim američkim venčanjima, ne samo na jevrejskim, nakon izvedenog određenog broja plesova u paru od strane većine zvanica ovih skupova, parovi se pretapaju u veliku grupu kolo. Prema tome, narativ sada zalazi u drugo poglavlje: prihvatanje pojedinaca od strane uže porodice ujedno je i prihvatanje od strane velike zajednice. Ekstatična linija plesača uvlači preostale, guta one koji ne mogu plesati – ne zato što je naročito tolerantna, već zato što ne trpi gledaoce. Ovi plesovi mogu biti simbolični, ali takođe treba da obave praktičan zadatak – da spoje familije i da novostvorenu porodicu

uvedu u zajednicu.

Da bi istorija plesa, kao grana istorije kulture, zauzela mesto koje joj pripada, istoričari plesa treba da pokažu da plesna tela jednostavno nisu stvorila divertismane. Možda će tada istoričari kulture biti uvereni da treba ozbiljno shvatiti centralnu poziciju plesa u našoj kulturi.

prevela Nataša Bogovac

DOKUMENTACIJA O SAVREMENOM PLESU

ARHIVI SAVREMENOG PLESA

Bojana Cvejić

U situaciji, koja se može zamisliti kao krajnja udaljenost i nekompatibilan odnos između onoga “ovde”: lokalne (jugoslovenske, beogradske) scene, ‘prazne’ za praksu konceptualizacije plesa, i onoga “tamo”: aktuelnog trenutka u kojem zapadnoevropski ples može da ponudi ne tendenciju, već gotovo teorijski zapečaćen korpus i prezasićeno ispisanu teritoriju plesnih radova nove generacije koreografa, plesača i teoretičara 90-ih (Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Boris Charmatz, Tom Plischke, Thomas Lehmen, Tino Sehgal, La Ribot, Mårten Spångberg, Gerald Siegmund i dr.), teško je odlučiti o tome kako da se predstavi *telo* savremene plesne prakse – pre nego što može da se ovde pokaže, izvede.

Problem suočavanja konteksta koji uzajamno, jedni za druge, nisu uopšte zainteresovani (zamislite: ples u Jugoslaviji i, posebno, Beogradu koji u istorijskom smislu nije dosegao ni modernistički stupanj strogog preispitivanja i pročišćenja medija i jezika, i ples u zapadnoj Evropi, posle postmodernizma, u doba umetnosti kao kulture, koji svoju političnost nalazi u radu sa institucionalnim pretpostavkama kao što su status autora, izvođenja, objekta, gledateljstva, spektakla, označitelja, tela itd.) neće biti rešen još jednim tekstom, ovoga puta u časopisu *TkH*, koji bi dao svoju eksplikaciju “onoga što se zaista dešava s tim savremenim konceptualnim plesom na zapadu” i to pre nego što se ta plesna produkcija ‘uveze’ za publiku ovde. Konteksti su toliko neuporedivi da jednostavno ne pomaže da se generiše još jedan tekst koji bi se izravno bavio *objektima* ovih radova. Iako bi to možda bilo rešenje pogodno ‘prirodi’ teoretizacije sprovedene u samim radovima. Jer, oni obećavaju obrt od prakse ka teoriji plesa, odnosno, inscenaciju teorije u plesu, spektakularnu ili eksperimentalnu, ali koja se u institucionalnom okviru, prema publici, intelektualnoj ili neupućenoj, materijalizuje kao performativni promašaj. Nije nužno poznavati prekrizene ‘izvore’ ili reference Rolanda Barthesa i Gillesa Deleuzea, na primer, da bi se spoznao materijalni efekat ovih radova u zapadnoevropskoj kulturi – ispražnjenje fikcionalne kategorije ‘umetničkosti’ plesa radi plesa (vrednosti ‘lepog’, ‘funkcionalnog’, ‘istinitog’, sublimnog, ‘fizičnog’, bilo kakve vrednosti, bilo kojeg ‘kako’ itd.). Prazno, kao što se ples otvara kao otvoreni koncept, prazno koje, ipak, iritira, jer ne nudi višak za pogled subjekta da se pronade gubeći se u onom što mu izmiče. Prazno, koje tek onda može i da ponudi mogućnosti, ako mogućnosti odlaze preko znanja o tome “šta je ples”.

Zato..., može se jedino ponuditi *telo* kao arhiv, dokumentacija savremene plesne prakse. Najpre, informativan uvid (zvanične biografije, spiskovi radova), a onda, bez zavaravanja u to da je objektivna i neutralna informacija moguća, arhivirani su i izvodi iz najava, prikaza, kritika, intervjua, kao u *paketu* koji se nudi producentu u nadi da će omogućiti izvođenje. Uključivanjem konteksta zapadnoevropske kulture insistira se na okretu – ne šta *jesu* plesna dela, već kako ona postoje u recepciji u datom kulturnom okruženju, na aktuelnoj sceni i tržištu izvođačkih umetnosti. Čitaocu se može učiniti neozbiljnim, suludim, necenzurisano ređati promišljene analize, sofisticirane teorijske opservacije i komercijalna pojašnjenja. Ali, upravo u tome se nalazi procep; to nešto između

razumevanja i nerazumevanja u prihvatanju konceptualizacije plesa danas, što pokazuje produktivnost 'promašaja'. Zato će ovi, nepotpuni, horizontalno rasprostrti podaci, uspeti zasigurno u jednom: da pokažu mehanizme istorijskog asimilovanja, pripremanja i prilagođavanja 'materijala' plesnih dela za ono što je društvo spektakla spremno da prihvati. Tako će iz ovih izvoda izbijati opravdanja za "zašto nam je, ipak, sve to interesantno". *Beautiful Jérôme*, inteligentan humor, seksi spektakl, Xavier, taj molekularni biolog u plesu... Sve su to nalepnice kojima se dopušta mesto u kulturi, i to u ambivalentnom odnosu prema htenju autora, gde je relativan odgovor na pitanje da li se takva recepcija protivi "originalnim intencijama" (*šta je to?*) ili upravo simulacijski računa i na taj efekat. Istorija koja, dakle, estetizuje (slučaj Bela) ili racionalizuje dozvoljeni 'izuzetak' čudnovatosti, 'ekonomiju' netipičnog plesača, biologa koji je sa svoje naučnosti 'kompetentan' da istražuje potencijalite tela (Xavier Le Roy).

Tu više ništa nije 'čisto', belo, nepredstavljivo – kada prosuđuje pogled spolja, iza prozora.

Pored asamblaža dosijea Jérômea Bela i Xaviera Le Roya, ovde direktno govore i dve priče u prvom licu koreografa/plesačice, Nikoline Bujas – Pristaš, i učesnika u plesnoj sceni u Sloveniji, dramaturškinje Ede Čufer. Njihove glasove ne iznosimo iz razloga istorijsko-geografske blizine konteksta, već zbog snažne autonomne pozicije kojima se ovi pojedinci i kulture upisuju na internacionalnoj sceni plesa, glasove koji istražuju, konceptualno ispituju ili na sopstvenom telu rade s fundamentalnim pitanjima plesa, tela, izvođenja, poetike plesne predstave.

KOREOGRAFIJA-IN-PROCESS: Nikolina Bujas-Pristaš

razgovarale: Nikolina Bujas-Pristaš, Bojana Cvejić, Ana Vujanović

From: Ana Vujanovic; Date: Wednesday, October 16, 2002 10:30 AM; To: Nikolina Bujas-Pristas; Cc: Bojana Cvejić; Subject: **UVOD**

S obzirom da Bojana (Cvejić), Nikolina (Bujas-Pristaš) i ja živimo na različitim mestima, a da nam je e-mail jedan od osnovnih načina komunikacije, ovaj razgovor ćemo sprovesti kroz e-mail prepisku između nas tri. Jedan od osnovnih, uobičajenih i očekivanih, ciljeva razgovora za objavljivanje u časopisu mogao bi biti da beogradskim čitaocima predstavimo mladu zagrebačku koreografinju i plesačicu, jednu od osnivača teatarsko-plesne grupe BADco, Nikolinu Bujas-Pristaš. Međutim, pored ovog, osnovni cilj koji postavljamo pred sve tri jeste pokušaj da se jedan savremeni i aktuelan 'koreografsko-plesni koncept-i-praktični rad-u-procesu', kakav je Nikolinin, poetički (od strane Nikoline, a uz našu pomoć) i teorijski-interpretativno (od strane Bojane i mene, a uz pomoć Nikoline) konceptualizuje, kontekstualizuje i dovede do jasnog govora – i to upravo u trenucima njegovog nastajanja, procesa ili 'zaleta'. Smatramo da će razgovor, u pokušaju da ostvari ovaj cilj, biti značajan, koristan i podsticajan i za lokalne mlade koreografe/kinje, plesače/čice i teoretičare/ke-kritičare/ke, posebno u vremenu inicijalnih začetaka beogradske plesne scene koji su započeti prošle sezone otvaranjem plesne scene Bitef teatra.

Za početak, Nikolina, trebalo bi da se ukratko predstaviš našim čitaocima.

From: Nikolina Bujas-Pristas; Date: Monday, October 21, 2002 7:10 PM; To: Ana Vujanovic; Cc: Bojana Cvejić; Subject: **CV**

Rođena sam u Zagrebu 1976.godine. Završila sam Školu za ritmiku i ples u Zagrebu, surađivala sa Kilinom Cremonom (Cunningham tehnika), učestvovala na ljetnjoj školi Alvin Ailey Dance Center i brojnim radionicama (Norio Yoshida, Martin Sonderkamp, Martin Kravitz, Lanonima Imperial, DV8, Nienke Reehorst & Inaki Azpillaga, Martine Pillet, Neodanza, Russel Maliphant, Tamara Huilmadt, David Zambrano, Performingunit). Od 1994. do 2000. godine bila sam članica Zagrebačkog plesnog

anasambla. Sada studiram Engleski jezik i Komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.

Od 1995. do 2001. godine, kao plesačica i/ili koreografinja, učestvovala sam u projektima: *Lovci čežnje*, *Nadohvat sjećanju*, *Ispovijedi*, *Krava Licario Sveta Oppiano*, *Žurba duše* i dr.

Godine 2000, zajedno s Goranom Sergejem Pristašem, Pravdanom Devlahovićem i Ivanom Sajko, osnivam BADco. (Bezimeno autorsko društvo). Do sada BADco. je realizovao četiri projekta: 2000 – *Čovjek.Stolac*, režija: Goran Sergej Pristaš; 2001 – *Diderotov nećak ili krv nije voda*, režija: Goran Sergej Pristaš; *2tri4*, koreografija: Nikolina Bujas (2), Pravdan Devlahović (*tri*), Aleksandra Janeva (4) (Koreografija 2 je moj prvi samostalni rad.); i 2002 – *Solo Me*, koreografija: Nikolina Pristaš i Pravdan Devlahović.

From: Bojana Cvejic; Date: Wednesday, October 23, 2002 10:18 AM; To: Nikolina Bujas-Pristas; Cc: Ana Vujanovic; Subject: **TVOJA KONCEPCIJA PRISTUPA PLESU**

Tvoja formacija u različitim školama plesa, te koreografski rad i na solo projektima, u kojima i sama plešeš, i u okviru saradnje sa rediteljima na drugim predstavama, upućuju na to da si ti zainteresovana za medij, za 'ples u plesu'. Ovu konstataciju postavljam kao pitanje, zato što se na plesnoj sceni danas izdvojila jedna tendencija koja ples konceptualizuje, sa cinične distance, kao predmet društvene komodifikacije, i u tome teži da dematerijalizuje fenomen plesa u ime diskursa o plesu: dakle, šta je ono što određuje tvoj pristup?

From: Nikolina Bujas-Pristas; Date: Monday, October 28, 2002 12:45 AM; To: Bojana Cvejic; Cc: Ana Vujanovic; Subject: **INTERES ZA TELO**

Moj pristup bitno određuje interes za tijelo kao nešto što me neprestano iznenađuje otporom i protočnošću, nešto čime je moguće i nemoguće manipulirati, nešto što mi predstavlja svakodnevni problem. Ponekad mi se čini kao da ono ima svoj život van mene, da 'misli' brže od mene. U tom smislu, pozicija koreografinje meni ne znači ništa drugo osim toga da mi ona omogućuje pripremanje terena, postavljanje čvrstih okvira za ono što me uistinu zanima. Neposrednost doživljaja tijela u pokretu, njegova mogućnost da munjevito razmjenjuje na nekoliko paralelnih razina, u dinamici vlastitog kretanja, sa tijelima koja se istovremeno kreću u istom prostoru, sa pogledima i poticajima izvana.

Činjenica da ples postoji jedino u trenutku, pa tako svakom sekundom svog trajanja nestaje, a unatoč tome ima vrlo konkretne učinke, da moje tijelo vrši neki rad i time nudi gledatelju mogućnost uspostavljanja određenog odnosa prema onome što gleda, prema meni odnosno mom tijelu i intencijama, čini mi se kao dovoljno dobar, otvoren kanal za djelovanje.

Paradoksalno, mene više zanima kako tijelo može dematerijalizirati ples.

From: Ana Vujanovic; Date: Monday, November 04, 2002 10:26 PM; To: Nikolina Bujas-Pristas; Cc: Bojana Cvejic; Subject: **PROBLEMI TELA**

Tvoj odgovor, u kojem telo postavljaš prilično višeznačno, navodi me da pokrenemo bartovsko pitanje o telu u kontekstu tvog plesa: "Koje telo? Imamo ih više..."

S jedne strane, čini mi se da je ono za tebe, kao tvoj primarni koreografski interes i instrument, na neki način (osnovni) objekt tvog koreografskog i plesачkog rada. Koreografija koju postavljaš kao čvrst okvir za rad sa telom i/ili na telu može se tumačiti na taj način. Ipak, sa druge strane, kao da se taj objekt kroz tvoje koreografsko/plesачko 'priznavanje' i 'uvažavanje' njegovih otpora, neposlušnosti, nepredvidljivosti i izmicanja emancipuje i, na izvestan način, preuzima kompetencije subjekta ('telo koje misli'). Time ono bi zaista moglo dobiti mogućnost da sopstvenom materijalnošću dematerijalizuje uspostavljeni, pretpostavljeni ili očekivani fenomen plesa. Zanima me koji je koncept tebi bliži, odnosno na koju se od ove dve koncepcije odnosi tvoja upotreba pojma tela.

Rasprava o konceptu tela ili statusu tela u tvom plesu može se u ovom smislu dalje razviti i tvojim razmatranjem mogućnosti tela kao samog scenskog biosa, onog potencijalno subverzivnog mesta nediskurzivne (prediskurzivne, naddiskurzivne, mimodiskurzivne...) slobode samog fizisa u njegovom punom prisustvu na sceni ili, naprotiv, scenskog tela kao onog diskurzivnog proizvoda i efekta koji

sopstvenim prisustvom samo indeksira (obećava i briše, najavljuje i odlaže) puno prisustvo (bez diskurzivnih determinanti).

From: Nikolina Bujas-Pristas; Date: Friday, November 10, 2002 9:15 PM; To: Ana Vujanovic; Cc: Bojana Cvejic; Subject: **KOREOGRAFIJA/PLES NA REVERZIBILNOM PUTU OD ZAMISLI KA REALIZACIJAMA**

Iskreno, ne znam bih li se nužno odlučivala za bilo koju od mogućnosti, ili, možda je točnije reći trenutno evidentno odabirem obje, jer mi ples upravo to omogućuje. Između mišljenja objektiviziranog tijela i bezsubjektnog subjektiviteta, nalazi se područje moje kreativnosti.

Te su dvije pozicije toliko isprepletene da mi je vrlo teško odrediti gdje što počinje, a gdje završava. Koreografija i njeni uvjeti dolaze kao posljedica neke odluke (npr. plesat ću fontove ili plesat ću zatvorenih očiju i sl.), pa s obzirom na to često postoji konflikt između onoga što hoću od svog tijela u određenoj koreografiji i onoga što je tijelu ugodno, poznato. Moje tijelo je tijelo koje je godinama bilo podvrgnuto različitim sustavima discipliniranja upravo zato da bi mu se proširio dijapazon kretanja. Dakle, način na koji koristim tijelo ipak je negdje određen tim sustavima (ja nisam balerina, mimičarka, gimnastičarka isl). Međutim, iako koristim ta znanja, ne mogu im pobjeći, jer su ona činjenica upisana u moje tijelo, ona su samo oruđe.

Čini mi se da je 'tijelo koje misli' ili točnije, tijelo koje bježi mislima, možda češće ideja koja pomaže u mišljenju plesa nego stvarna činjenica, ona je možda više nešto čemu težim ne bih li barem na momente iskočila u sferu onoga o čemu ne znam, o čemu ne odlučujem. William Forsythe to lijepo objašnjava kada kaže da što manje kontroliraš pokret to više o njemu znaš, više razumiješ njegove diferencirane oblike i dinamiku. "Pokušavaš lišiti svoje tijelo pokreta, za razliku od mišljenja da proizvodiš pokret."

Moja koreografija/izvedba/ples uvijek se nalazi na reverzibilnom putu od mišljenja, odluke, ideje ka realizacijama. Na tom putu postoje ispadi u nepoznato, bljeskovi nekontrole, iznenađenja.

I tek onda više nije riječ samo o tijelu koje pleše, već tijelu koje se topi u pokretu, koje isparava i kao takvo ono može postati tijelo koje dematerijalizira ples.

From: Bojana Cvejic; Date: Wednesday, November 13, 2002 1:18 AM; To: Nikolina Bujas-Pristas; Cc: Ana Vujanovic; Subject: **ZADATO-PROIZVEDENO I ODNOS PREMA GLEDAOCU**

Da li su odluke koje donosiš, one koje upravo spominješ (plesanje fontova, plesanje zatvorenih očiju), te koje obezbeđuju minimum zadatog u situaciji u kojoj dalje razvijaš 'ponasanje' tela, koje može da iznenadi, da produkuje nerazumljivo ili, pak, sasvim poznato? Da li je to minimum uloga konstrukcionog mišljenja, kao uspostavljanja početnog okvira u kojem se, onda, razvija drugi vid mišljenja u radu s telom?

Da li bi mogla da opišeš te dalje korake, kako se uodnošavaju procesi zadatog-proizvedenog, tela koje misli i vidova kontrole koje intelektualno (verovatno i afektivno) uspostavljaš? Da li, pri tome, uopšte misliš na gledaoca? Da li se može tvoje telo udvojiti, kao da nije 'tvoje telo', već telo iz kojeg ti izlaziš i koje posmatraš, nešto poput "je est un autre, mon corps est un autre, est le corps d'un autre", da parafraziram Rimbauda?

From: Nikolina Bujas-Pristas; Date: Tuesday, October 19, 2002 12:25 AM; To: Bojana Cvejic; Cc: Ana Vujanovic; Subject: **"KAKO?" KOREOGRAFSKO/PLESAČKOG PROCESA**

Svaki proces, novu predstavu intimno osjećam kao novo područje koje valja pokušati preispitati i preispitati, izazvati ga.

U 2, plesati zatvorenih očiju je bila moja želja, a inzistiranje na njoj je postao problem kojeg je trebalo koreografski/plesački misliti. To je na neki način bio maksimum zadatog kojem je trebalo oduzimati na spektru mogućnosti. I dok neko vrijeme, i nakon početka rada, nisam točno znala što hoću, znala sam vrlo točno što neću: zatvaranje očiju kao put za dostizanje neke nedohvatne nutrine, stanja, neodređenu plesnu improvizaciju (u smislu, nek se pleše štogod samo da je zatvorenih očiju), sentimentalnu intimu između dva ženska tijela u prostoru, tematizaciju sljepila i sl. To su bile stavke koje su se pojavile na probama. Pojavili su se i problemi komuniciranja; s jedne strane, između nas dvije (riješeni zvukovima koje proizvodimo), a s druge, u odnosu na gledatelje (signali koje odašiljemo dlanovima i koji su

ujedno i jedini signali usmjereni direktno na publiku, uvjetno rečeno). Dalje, postalo mi je nedovoljno samo oduzeti mogućnost gledanja jer, nakon nekog vremena, bivale smo sve sigurnije u pokretu i prostoru, pa sam željela još više ograničiti kretanje, plesati samo nogama i stopalima, ili samo trupom i rukama s nogama u nestabilnoj poziciji i sl. Tako da je želja od koje sam krenula u rad ostala nešto od čega se nije odustajalo (barem dok se nešto ne pokaže nemogućim), ali je dobivala sve uža i uža određenja.

Solo Me ima drugačiju priču. Zanimalo me tematizirati ideju (samo)započimanja te je li uopće moguće neposredno komunicirati s drugim s pozicije izvođačice.

Što se tiče neposrednosti komunikacije, ili možda je bolje reći – razmjene, jedan moment afirmacije te teme jest na razini samog postavljanja plesnih materijala u odnosu s Pravdanom (Devlahovićem). Naime, predstava je tako strukturirana da se prvo izvode individualna sola, pa “duet” u kojem se materijali supostavljaju, mijenjaju “vlasnike”, metastaziraju, da bi na kraju opet bila dva sola, ali inficirana jedan drugim. Negdje u tom smjeru nalazi se onda i ono što me zanimalo u kontaktu s gledateljem, kao druga afirmacija iste teme: unatoč različitim pozicijama naći područje zajedničkog iskustva. Ponovno dozvoliti osjetljivost spram drugog. Predati svoju sigurnost dijelom u tuđe ruke (ući u fizički kontakt s čovjekom iz publike), čak dopustiti da drugi govori umjesto mene (otvoriti prostora nesporazumu, obostranoj nelagodi), približiti se do granica gubljenja obrisa tijela (do mjesta na kojem je moj pogled tako blizu gledateljevom da se funkcija pogleda gubi). Kako je činjenica Pravdanovog autorstva (i ne samo njegovog) utjecala na moju koreografiju, tako činjenica gledaoca utječe na svaku pojedinu izvedbu.

(Samo)započimanje čini formalni temelj mog prvog sola. U pripremama za rad na predstavi čitala sam Petera Sloterdijka (*Doći na svijet, dospjeti u jezik*). Zavele su me rečenice poput: “Započimati može samo netko tko je već započet”, ili, “Možda ipak spada u pravila igre i to da njene početke možemo naslutiti uvijek samo naknadno”, pa sam se htjela malo poigrati i s tim višestrukim ponavljanjem započimanja. Za to sam smislila 14 različitih plesnih fraza i slagala ih u raznim kombinacijama s kraja prema nečemu što sam si odredila kao nultu/početnu točku. No mojim dramaturzima, Ivani (Sajko) i Sergeju (Pristašu), ta zamisao nikako nije postajala vidljiva. Plesati fontove bila je Sergejeva sugestija nakon što sam se već više od mjesec dana borila s tim Kako???. Dakle, uzela sam onaj prvi niz pokreta, pročistila ga i postavila kao osnovnu koreografiranu rečenicu (‘rečenicu bez gramatičkih pravila’). Cijela koreografija zapravo je ispisivanje te rečenice u osam različitih fontova. Tako se svaki put nakon ispisane rečenice, vraćam na početak koji je uvijek isti. Na taj način se riješilo pitanje početaka, barem u formalnom smislu. Međutim, “pravi” počeci se događaju jedino u kontaktu s gledateljem. Iz rečenice (fiksirani plesni material) u fusnotu (direktni kontakt s gledateljem), pa ponovo u rečenicu, za mene znači drastičnu promjenu pažnje, ispad iz fiksnog u neposredno i natrag iz kojeg mi je nemoguće izaći neaficirana. Zato kažem: “pravi” počeci događaju se samo u tim trenucima, jer od mene traže da se svaki puta ispočetka priblerem i, s onim što sam dobila, krenem dalje, ispočetka...

Bitno je sada reći da se stratifikacija početnih zamisli dogodila u procesu i ovisila je kako o meni, tako i o Pravdanu, Ivani i Sergeju.

Vratila bih se sada još malo na ono što uvijek i isključivo ovisi samo o meni, a to je: Kako plesati?

Odabrati fontove bilo je lako. Uzela sam povijesnu enciklopediju tipografije, tražila fontove koje ili povijesno ili formalno mogu povezati s plesnim tehnikama koje sam radila (npr.

Helvetica/Cunningham, Prosac Light/akrobatika) ili koji su mi dali vizualnost koju sam željela dobiti u pokretu (*Elliot's Appollo Blue Eyeshadow, Windings, Arial Narrow Special G2*). Odabranih struktura i načina bavljenja njima sam se onda držala. Dakle, onog momenta kada točno znam što želim, preostaje jedino prisiljavati tijelo da upravo to radi...

Vratila bih se sad i na deo pitanja: “Da li se može tvoje telo udvojiti, kao da nije ‘tvoje telo’, već telo iz kojeg ti izlaziš i koje posmatraš, nešto poput ‘je est un autre, mon corps est un autre, est le corps d’un autre’ ...?”

I da i ne. Naime, ja nikada ne mogu vidjeti, doživjeti kao gledatelj to svoje tijelo kada pleše. To se uostalom kaže i u predstavi: “Ništa nije javnije od onog što je meni nevidljivo” (P. Sloterdijk) i, u tom smislu, imam osjećaj ‘que mon corps est le corps d’autre’. Može zvučati banalno, ali kada se na video-

snimci gledam, imam osjećaj da nikada ne bih znala ili mogla ponoviti ono što vidim. Međutim, s pozicije nekoga tko to radi ne mogu reći 'est un autre', jer ja taj ples svakodnevno fizički iskusujem, tijelo ga registrira u osjetima tako da, osim momenata iznimne "prozirnosti" u tijelu, to tijelo i osjećam kao svoje.

From: Ana Vujanovic; Date: Thursday, November 21, 2002 11:56 PM; To: Nikolina Bujas-Pristas; Cc: Bojana Cvejic; Subject: **SOCIJALNO-KULTURALNA KONTEKSTUALIZACIJA**

Za kraj bih ti postavila pitanje koje se tiče tvog odnosa prema i mesta u savremenoj hrvatskoj plesnoj sceni. Kako bi ti sebe kontekstualizovala u tom okviru? Koji su tu tvoji uticaji ili relacije? Da li prepoznaješ određene 'struje' na toj sceni i da li se identifikuješ sa nekom od njih ili se, svojim koreografskim konceptom i plesom, postavljaš naspram njih? Da li ti je bitan tvoj mikrosocijalni, odnosno mikrokulturni okvir? Kako ga postavljaš u svom radu ili se uopšte ne obazires na njega?

From: Nikolina Bujas-Pristas; Date: Tuesday, November 26, 2002 12:22 AM; To: Ana Vujanovic; Cc: Bojana Cvejic; Subject: **DRUGAČIJE VIDENJE PLESA**

Ja sam kao plesačica izronila iz Zagrebačkog plesnog ansambla, ansambla s 25godišnjim kontinuitetom u suvremenom plesu. U određenom razdoblju, taj je ansambl nuždom preuzeo vrlo važnu ulogu u edukaciji (uglavnom) plesačica, što on i danas čini. Međutim, institucionaliziranost odnosa, umjetnička opredjeljenja ansambla i dinamika unutar jedne takve prilično zatvorene grupe u određenom je trenutku prestala biti ono što je meni trebalo za dalje. BADco. kao skupina je i nastao jer smo stvari vidjeli na drugačiji način. Iskreno govoreći, moj prvi koreografski rad je nastao iz potrebe da pokažem da ja ples znatno drugačije vidim, ali istovremeno i iz svojevrsnog emotivnog revolta prema, recimo, suvremenoj hrvatskoj plesnoj sceni. Govorim o projektu *2tri4* u kojem su, pored mene, svoje prve autorske radove napravili i Pravdan i Aleksandra (Janeva). Kako smo imali poticaj, a onda i bezrezervnu prijateljsku i umjetničku podršku od Sergeja i Ivane, počeli smo i sami vjerovati da možemo... i moramo(!).

Po mojem mišljenju, hrvatski je ples zbog nekih socijalnih razloga, ali i apatije, intelektualne, umjetničke "inercije", neinformiranosti (plesu ne treba znanje, mišljenje već emocija i sl.) neko vrijeme ugodno lebdio u zrakopraznom prostoru. Pritom nikako ne želim reći da informacije nisu stizale (Tjedan suvremenog plesa, radionice, *Frakcija*, Eurokaz...), ali vrlo često nisu dopirale ili im je za to trebalo vremena. Nikada nisu npr. sustavno obrađeni radovi Milane Broš, Milka Šparambleka, Lele Gluhak Buneta, jer generacija koja je tome i mogla svjedočiti nikada nije o tome uozbiljeno pisala (tek ove će godine Tjedan plesa prikazati obnovljene koreografije Milane Broš). Isti slučaj je i s teatrom Kugle ili Coccolemocca

Mislim da se situacija polako mijenja. Tome je pridonijela i činjenica da se cijela stvar malčice izmaknula iz centra, zahvaljujući tome što su se počeli pojavljivati neki mladi ljudi (nije riječ samo o plesači/ca/ma) poput Željke Sančanin, heterogene grupe Eks-scena i dr. koji plesu pristupaju kritički i koji imaju dovoljno inata, potrebe da se bore za svoje ideje i htijenja. Počela se polako popunjavati ona praznina koja je nastala uslijed ozbiljnog manjka novih autora.

Bitno je u kontekstu koji, općenito gledajući, ne daje previše razloga za optimizam, imati ljude s kojima možeš polemizirati, imati dinamičan odnos, utjecati i biti podložan utjecaju, biti potaknut na rad, na razmišljanje. Zapravo, ne samo bitno, nego i nužno.

RAZGOVOR O SAVREMENOJ PLESNOJ SCENI U SLOVENIJI: DISPOZITIVI MALIH KULTURA

razgovarale: Eda Čufer, Bojana Cvejić

Bojana: Za početak, molila bih te da se predstaviš, posebno u odnosu na tvoje učešće u plesnoj sceni u Sloveniji.

Eda: U početku 80ih sam studirala dramaturgiju na AGRFT u Ljubljani i, bez obzira na to da je sve sto sam kasnije radila u praksi izaslo iz kritičnog odnosa prema toj instituciji i prema praksi koju ta institucija podupire i pothranjuje, ja sebe smatram dramaturgom. To

znači – bilo čime da se bavim: plesom, pozorištem, vizulanoj umetnošću, pisanjem ili, u poslednje vreme, kuratorstvom, radim kao dramaturg.

Mnoge moje kolege, uključujući koreografa Iztoka Kovača sa kojim sam radila u 90im, zastupaju mišljenje da je oznaka i pojam "dramaturg" ili "dramaturgija", arhaičan, pošto se referira na "dramu", "dramsko" etc. To je nešto što pripada nekom prevaziđenom, konvencionalnom poimanju pozorišta, društva etc. Meni to ne smeta ("drama", "dramsko", "dramatično" – se uvek mogu prilagoditi i prevesti na druge, suvremenije nivoe mišljenja i označavanja kao sto su narativno, fikcija, imaginarno etc.) ...I čak mislim da u suvremenim umetničkim i teorijskim praksama nestaju sve ostale funkcije kao sto su reditelji, koreografi, glumci, plesači, istoričari, kuratori, slikari, muzičari, kompozitori, odnosno, da se te funkcije obnavljaju i razvijaju samo kroz razvijanje i prakticiranje određenog "dramaturškog mišljenja" (pojam je posuđen od Bertranda Dorta).

Moje učešće u slovenačkoj plesnoj sceni nije baš obimno. Osim što sam u prvoj polovini 90ih intenzivno surađivala sa Iztokom Kovačem i trupom En-Knap, mislim da je za mene bilo značajnije da kroz tu suradnju razvijam praktičnu svest o položaju, značenju i problemima obstoja, razvoja i utecaja neke marginalne socialne strukture, kao što je suvremeni ples u nekom društvu (slovenačkom) koje nije do kraja razvilo ni svest ni institucije koje bi mu omogućavale ravnopravnu participaciju (kulturnu i političku) u takzvanom "modernom svetu". Svoje učešće, ako je to pitanje, opredeljujem kao veliki DA suvremenom plesu. To znači da verujem u njegov estetski, kulturni i politički potencijal i da mislim da nema "modernog", "demokratskog", "otvorenog" društva bez prakse, teorije, institucija i tržišta specijaliziranog, informiranog i funkcionalnog u pravcu razvijanja suvremenog plesa etc.

Bojana: Neke umetničke prakse, žanrovi i forme beleže emfatičan početak, gotovo kao odluku ili eksperiment u zasnivanju; uzmimo, na primer, operu. Nema opere u kulturi bez društvenog ugovora. Kada je reč o plesu (u razlici prema baletu), svaka kultura ima sopstvenu priču, osobeni put razvoja. Kako bi u Sloveniji, koja je slično, recimo, Belgiji, 'mala' kultura sa razvijenom plesnom scenom, opisala taj put?

Eda: Slovenija, kao sto kažeš, ima svoj "zajeb", "paradigmu", "dispozitiv". Pošto je to kultura literature, ta je "paradigma" ili "dispozitiv" jedino reflektirana i toeretski i filozofski artikulirana u polju literarnog angažmana. Genracija intelektualaca koja ide od Odra 57 (lokaciju pozorišnog tipa sam odabrala samo zbog teme našeg razgovora) pa nadalje do generacije 68 etc, je kroz misao Dušana Pirjevca, Tarasa Kermaunera i onih koju su dalje razvijali tu misao, došla do koncepta takozvane "Prešernovske paradigme". To je definiranje društvenih i političkih uslova po kojima "ona najvitalnija, naradikalnija generacija pesnika, reformatora, umetnika", po nekom unutarnjem društvenom pravilu, nikako ne može da postigne "društveni ugovor" sa svojom generacijom političara, birokrata koji poseduju izvršnu moc u smislu realnog delovanja u pravcu širenja, institucionaliziranja, diferenciranja te svesti u oblik nekog šireg "društvenog ugovora", društvene realnosti etc. Politički i birokratski establishment uvek odabere kao svoje reprezentane one koji su već potrošili svoj radikalizam, to jest, prethodnu generaciju. To je, na neki način, tipično lokalna priča, paradigma, dispozitiv, koja verovatno deluje i u drugim "lokalnim" sredinama. I, iako možda podseća na zakonitosti delovanja "tržišta" u Zapadnom svetu, to nikako nije ista priča. Zapadno tržište potroši radikalizam neke generacije time da asimilira, apropiira, upotrebi sadržaje i strategije

radikalnih inicijativa, dok u ovim lokalnim slučajevima politički pritisak – koji uvek zadobiva formu "društvenog ugovora" – lomi i, pre svega, društveno-javno izolira pojedinca ili određenu generaciju. Sad, aplikacija ovog zakona na konkretne uslove istorije modernog ili suvremenog plesa u Sloveniji je na nekom nivou jednostavna i transparenta, dok bi na nivou pominjanja konkretnih primera tražila dublju historijsku analizu, koja nikad nije bila urađena.

Ali ima jasnih simptoma koji potvrđuju taj "zajeb".

Slovenija je geografski blizu Austrije, Nemačke etc. Pre prve i druge Jugoslavije, bila je deo Austougarskog imeperija. U vreme historijskih avangardi postojali su pojedinci koji su se školovali kod Mary Wighman, kod Rudolfa Labana, radili su sa Piscatorom i drugima, znači – bili su deo su te "evropske" scene. Neki od njih su čak postizali vrhunske rezultate u okviru te scene – kao par Pino i Pia Mlakar ili Meta Vidmar – i mogli bi bez problema ostvariti svoje živote i karijere u tim sredinama. Ali, nešto ih tera da svoja znanja i iskustva donesu natrag; ima nekog izazova u tome. Genealogija i arehologija političkih pritiska koji su Pinu i Pii Mlakar ili Meti Vidmar sprečavali da bilo kako urade nešto (bile su tu i ideje o osnivanju škola i o Mlakarevima kao umetničkim direktorima Opere i Baleta) je priča ze sebe koja još uvek "ne sme" da bude ispričana. Ali, u svakom slučaju, Mlakarevi ili Vidmareva NISU pojedinci koji bi se degenerirali, potrošili, kroz aktivno učešće u borbi – dialogom sa nekim postojećim komunističkim političkim ili birokratskim establishmentom u 40im, 50im i 60im godinama (to jest, u vremenu kad bi njihov utecaj mogao biti vitalan za društvo i za specializiranu scenu). – TO NISU PRIČE O KOMPROMITIRANIM POJEDINCIMA, nego su oni jednostavno nestali iz javnog života i postoje još samo kao mitovi za marginalne, specializirane sredine, mitovi koji nove generacije inspiriraju i podstiču na nešto što se nije razvilo, ostvarilo. Na neku društvenu prazninu koju treba ispuniti. – TO SU PRIČE O NESTALIM POJEDINCIMA. Pitanje je svakako da li je samo komunistički sistem bio razlog za njihov neuspeh, iščeznuće ili ta paradigma, taj zajeb, taj dispoitiv deluje šire u vremenu, čak i preko određenih političkih sistema koji su u modernim vremenima delovali u ovim kulturnim i političkim prostorima. To pitanje svakako polazi iz iskustva sadašnjsti, iz točke gledišta 90ih, kad bi se moralo, bar za "Slovence", nešto promeniti.

Posle njih (Mlakara i Vidmarove) – a nisu oni bili jedini, ali za druge 'manje ribe' (možda čak inspirativnije za današnje prakse) mi čak ni ne znamo, jer nisu bili deo naše historijske obuke – je došlo jedno jako dosadno razdoblje (60ih i 70ih), u kojem je komunistička vlast pokušavala svesti suvremeni ples (kao i druge suvremene trendove, kao sto je konceptualna umetnost etc.) na totalno amaterski nivo, to jest na razinu takozvane "ljubitelske kulture". Ljubiteljska kultura je nešto slično kao "hobi", "razonoda posle ozbiljnog posla". To znači da su te prakse bile finacirane i organizirane preko takozvanih ZKS (Saveza Kulturnih Organizacija). Time im je automatički, kao "društveni konsenz" bio oduzet status profesionalnosti. Znači, tu je postojala određena represivna toleranca, čiji cilj je bio svesti sve ove koncepte na nivo generacijskog ludovanja, praznjenja, preboljevanja. Na dečju igru bez društvenih i političkih implikacija.

Posve druga priča je određen rascep koji deli takozvane literarne i filozofske radikalne trendove (koji su uprkos delovanja takozvane "prešernovke paradigme" baš u 80im, kroz nacionalističke impulze, uspeali plasirati taj "zajeb", iako lociran samo u okvir literature, filozofije, dramtike i politike, u okvire određenog elitističkog nivoa društvenog konsenza. Suvremeni ples, suvremeno pozorište, performans ili konceptualni ili post-konceptualni trendovi su, naravno, ostali van te nove (u politici desno i nacionalistički definirane) radikalne inicijative koju je u Sloveniji zastupala, pre svega, *Nova Revija*. Taj

rascep je danas sve prisutniji u realnoj politici i svakako je zanimljivo da "sve što nas zanima" postoji van fokusa tog rascepa. To je naše posve slovenačko ludilo, donekle benevolentno ludilo za druge, ali za nas same jako destruktivno ludilo, koje je teško bilo kome izvana objasniti.

Iako se izvana, preostatak slovenačke, neliterarno orjentisane umetničke scene, često povezuje sa delovanjem intelektualnog kruga slovenačkih Lakanovaca i poststrukturalista, iznutra ta veza nikad nije bila eksplcitna. Lakanovci su možda zaslužni za širenje nekog analitičkog mišljenja u smislu razumevanja delovanja nekih lokalnih i, u poslednje vreme, globalnih ideoloških mehanizama koji deluju ("iznad") dok se niko od njih nije nikad bavio umetnošću kao neposrednom estetskom i političkom praksom kao potencijalom promene i utecaja na šire društvene i ideološke platforme od "ispod". Praktički poticaji i modeli za tu vrstu delovanja su uvek dolazili izvana.

Posle više ili manje mrtvačkog razdoblja 70ih, dolazi faza Ksenje Hribar koja je svakako presudna za razvoj suvremenog plesa u 80im i 90im. Hribareva ponovno donosi znanja izvana, vraća se sa već izgrađenom plesnom i pedagoškom karijerom sa London Contemporary Dance. Hribareva je kompleksan slučaj o kojem je teško govoriti površno. Ili još gore, danas u ljubljanskoj plesnoj sredini niko ne može govoriti o njoj, jer možda svi imamo losu savjest bez obzira što "nismo krivi" (pojedinačno) za njen slučaj. Možda ne možemo artikulirati njen slučaj, jer ono što je stvorilo taj slučaj još uvijek nije rešeno. Ono što je ubijalo i ubilo Ksenju Hribar (metaforički naravno, ali i fizički, to je moje osobno mišljenje) još uvijek ubija sve potencijalne puteve, perspektive, smernice koje je ona pokušavala stvoriti, otvoriti. Ona je zaboravljena, iako je nitko od nas, koji smo je poznavali i družili se sa njom, nije zaboravio. Jer je nekako svima jasno da je njenom smrću otišlo nešto što je stvaralo plesnu scenu 80ih i potencijalno stvorilo plesnu scenu 90ih u Sloveniji. I nikako ne znamo kao ponovno stvoriti taj "vitalni, biološki krug" koji je ona uspjela ostvariti usred totalne pustinje i nezamislivih političkih pritiska usmerenih direktno na "nju" kao pojedinca.

A sad o komparaciji slovenačke i belgijske, odnosno flamanske scene, koja je pomenuta u pitanju. Pre par godina sam čitala u *Ballett International* jedan tekst u kojem pisac, čijeg imena se ne sećam (ali bila je sigurno ženskog roda), postavlja tezu da su najvitalniji predlozi u plesu krajem 80ih izašli iz sredina koje su bile motivirane nekim nacionalističkim impulzom, da se potvrde u nekoj novoj evropskoj i globalnoj areni. Pisac je pomenio upravo belgijsko-flamski, slovenački i portugalski primer. Te paralele su možda opravdane, sigurno bi se i mogao dokazati utecaj belgijske scene na slovenačku scenu krajem 80ih i početkom 90ih, ali isto tako verujem da su pomenute sredine (političke i birokratske) zauzele jako različit odnos prema tim, možda sličnim, impulzima i da danas te paralele više ne važe. Slovenija svakako nije razvila institucije i produkcijske strategije, niti intelektualne produkcije koje bi uslovaljavale i omogućavale tim praksama da opstanu na tom novom evropskom tržištu. Kao rezultat, lokalno postoje određene institucije manjeg dometa, kao što su različiti festivali, Zavod Maska ili program Cankarjevog Doma, koji se ne bave toliko svesnom produkcijom i distribucijom domaćeg potencijala, nego uvozom i posredovanjem onog što je danas više ili manje "in" na takozvanoj evropskoj sceni.

Bojana: Koje plesne škole su izvršile dominantan uticaj, te da li se uopšte može govoriti o nekakvoj paradigmi slovenačkog plesa i ko od koreografa ili grupa bi je, po tvom mišljenju, predstavljao?

Eda: Svakako, u istorijskom smislu ima različitih topografija (Wighman, Laban, Graham, Cunningham...) koje su bile dovedene izvana u lokalnu sredinu, ali nema neke prave geografije. Utecaji se ne mogu posmatrati kao mapa koja se crta iznutra, nego uvek, za svaku generaciju, utecaji, škole, praktički podsticaji, uzori, dolaze izvana. Kao i za mnoge marginalne sredine, za Sloveniju su postmoderni uslovi nudili određenu šansu, pošto se u tim uslovima nije tražio angažman u potpunom savlađivanju neke škole, nekog univerzalnog jezika, nego upravo sposobnost integriranja i manipuliranja u okvirima različitih telesnih i fizičkih veština, jezika, akumuliranih u jako različitim školama, uslovima. U tom smislu je Iztok Kovač sigurno paradigmatički primer autora koji je svesno prihvatio eklektizam svog profesionalnog i društvenog angažmana.

Bojana: Kako bi se u ovom trenutku mogla mapirati scena različitih interesa i profila savremenog plesa u Sloveniji?

Eda: Ne znam, ali 'osećam' da je naša lokalna plesna scena spremna za nekritičko prihvatanje impulza izvana više nego ikad u poslednjih 20 godina. Ovo stanje mi se ne čini da je toliko produkt želje (možda intelektualnog siromaštva i lenjosti) same scene, nego produkt producerske i kulturne politike, politike koja se ne bavi ničim drugim nego strategijama kako da se scena "pojede unutar sebe". To samo-izderavanje se naravno ostvaruje putem totalno iracionalnih (korumpiranih) sistema financiranja. Možda je to paranoična observacija, ali eto, to je moja observacija, koja ne podrazumeva automatički da producerski ili kulturno-politički sektor radi bilo šta svesno. Upravo zbog toga što ništa tu nije svesno i transparentno, proizlaze sva strava i užas. Možda se ta observacija zasniva samo na ponovnom opažanju mehanizma te neke beskonačne igre, na delovanju nekih nesvesnih poriva koji

dolaze iz nekog starog "zajeba", koji je ubio ili onemogućio mnoge vitalne i konstruktive snage i znanja koje su se, u više i ili manje dalekoj prošlosti, pokušavale ostvariti i razviti u ovim nesretnim prostorima tokom 20og stoljeća. Ali eto, suvremeni ples, suvremena umetnost, to su te uvek marginalne strukture nekog društva. U nekim zapadnim sredinama ta marginalnost je dobro upotrebljena kao društvena i politička strategija obnavljanja, revitalizacije određenog društva. U nekim drugim sredinama, istorija i iskustvo potvrđuju da se mirno mogu menjati politički sistemi a da se ne menja dispositiv koji te, najmarginalnije, suvremene prakse lokalno uvek vraća na početak, na to da se one samo mogu pokrenuti iz lokalnog, društvenog ništavila, iz ludila, iz neznatnog preostatka koji bi u geopolitičkom sustavu današnje Evrope trebao biti nešto sasvim drugo ako bi te zemlje htele ući u realnu političku igru, pozivajući se na neku svoju realnu, dokazivu, historijsku, demokratsku substanciju.

Bojana: Da li, po tebi, ima i koliko udela kulturna politika države Slovenije? Kako se državni interesi manifestuju u institucionalnoj i finansijskoj podršci?

Eda: Ja apsolutno verujem u pozitivnu ili destruktivnu moć određene kulturne politike. Istorijske analize bilo kakve scene koja je u istoriji dostigla takozvani univerzalni status – što je upravo samo status nekog šireg kulturnog i političkog konsenza – bi dokazale da je impuls, kreativnost, predlog uvek već postojao, ali da ne bi nikad postao predmet neke šire svesti ako taj predlog ne bi postao, zbog tih ili onih razloga, predmet neke šire kulturne politike, kulturnog konsenza, koji se ne može ostvariti samo unutar grupe ljudi koja formuliše određeni predlog. I u tom smislu – smislu podrške širih sredina, u smislu izgrađenih funkcionalnih lanaca koji povezuju praksu, teoriju, institucije-produkciju i trziste – se Zapadni (evropski i severno-američki) prostor razlikuje od svih ostalih kulturnih i političkih prostora planete. Naravno, i od naših.

SAVREMENI JUGOISTOČNOEVROPSKI DISKURSI PLESA **Konfrontance 2002 – Prag, 24.10-02.11. 2002.**

Branka Fišer, Ana Perne, Asen Terziev Todorov i Ana Vujanović

SVRHovitost deskriptivnog pristupa?

Branka Fišer & Ana Perne

Seminar plesne kritike, pod vođstvom renomiranih kanadskih plesnih kritičara, Maxa Wymana i Susan Mertens, održan je tokom trajanja festivala novog plesa *Konfrontance* od 24. 10. do 02. 11. 2002 u Pragu. Učestvovali smo kao mlade kritičarke savremenih izvođačkih umetnosti, a izabrane smo na osnovu dosadašnjeg rada. Polazište je bio seminar napravljen za dopunu kritičke prakse delatnika na području savremenog ili novog plesa. Ples je jedan od najinovativnijih savremenih izvođačkih oblika. Svojom hibridnošću i propustnošću, verovatno, predstavlja najadekvatniji umetnički oblik koji stalno zahteva odgovarajuću teorijsku i kritičku refleksiju u postmodernoj epohi. Uprkos velikom broju tekstova, koji se nameravaju baviti produkcijom s tog područja, još ne postoji opšte prihvatljivi rečnik, s kojim bi bilo olakšano piscu da »prevodi neverbalni umetnički oblik u jezik«. Tako, glavni problem kritike ostaje pitanje o tome kako se prikačiti na 'savremenu izvođačku predstavu', kako je zahvatiti i kako je čitati.

Max Wyman i Susan Mertens su nam u intezivnim razgovorima otvorili nužnu nišu, prolaz, kojim nam je omogućen pristup plesnoj predstavi i pisanju o njoj. Taj pristup, u kome je glavni naglasak stavljen na čitaočevu celokupnu vizuelizaciju predstave, u osnovi se oslanja na dodavanje subjektivnih asocijacija i od čitoca prepoznatih predstava. Tako, pretežno deskriptivno usmerena kritika postaje preplet naročite plastične imaginacije koju čitalac, zaista, infiltrira u spoljašnje slike predstave, a njena

dubinska struktura mu se daje tek u glavnim crtama. Takav način pisanja svesno se opire unosu preciznijeg teorijskog oslonca. Ili drugačije rečeno, kritika se tako oblikuje da proizlazi iz same predstave, iz njenog inherentnog materijala.

Kritika, koja se pre svega usredsređuje na traženje govornih ekvivalenata ima svoje dobre i slabe strane. Čitoaca uvodi u atmosferu slika predstave i time stimuliše njegovo domišljanje, a sa baroknom prekomernošću zna ga uvesti u prezasićenost. Umesto da predstavu rasvetli, ona je lako zamagli, drugim rečima, postoji mogućnost da kritičareve retoričke sposobnosti prikažu predstavu drugačijom. Osim toga, zbog naglašavanja uspostavljanja dijaloga između kritičara i čitalaca, zapostavljen je preostali član osnovnog trougla, a to je stvaralac. Ne teži se tome da se negira kritičar-učitelj, već se ide za kritikom, koja bi pored predstavljanja predstave čitaocu, poslužila i za potrebe *feed-backa* stvaraocu. Prednosti i nedostaci spomenutog pristupa se moraju pogledati i sa formalnog gledišta, u smislu razlikovanja između dnevne (pogotovo kraće) kritike u časopisima, koja je namenjena najširoj čitalačkoj publici, i esejističkih tekstova u stručnim časopisima. Esejistički kritički tekstovi se bave filozofskim, kontekstualnim i drugim stajalištima. Temeljni problem koji smo susreli na seminaru je bilo smanjenje razlika između različitih vrsta kritike. Pristup voditelja seminaru je bio usmeren na prvu vrstu kritike, a pristalice druge vrste kritike nisu u njemu prepoznali primaran način za prenos suštine predstave.

preveo sa slovenačkog jezika Miško Šuvaković

KONFRONTANCE 2002: SEMINAR O PLESU KAO IZAZOV ZA TEORETIČARA TEATRA

Asen Terziev Todorov

Iako se ne bih mogao pohvaliti da sam pohađao veći broj seminaru, ne mogu a da ne priznam da sam sklon stanovištu da se seminari ili diskusije (posebno kada imaju međunarodni karakter) pokazuju kao najbolji način komunikacije, u kojoj se može razmatrati i preispitati realna faza sopstvenog razvoja – obrazovnog, profesionalnog, čak i ličnog, itd. Suočen licem u lice sa drugima, ubrzo počinješ da osećaš nepostojanost, a katkada i uzaludnost, svog bezbedno-arhiviranog načina mišljenja. Razgovor i iznošenje sopstvenih ubeđenja i stavova postaju dvosmerno upravljani proces: kako se u takvom kontekstu ne može tako lako formirati sud, sopstveni govor se poklapa sa jednom intenzivnom, gotovo ugušujućom unutrašnjom aktivnošću grozničavog ponovnog promišljanja, pri kojoj, sa alarmantnim unutrašnjim osećajem, ne možeš da ne primetiš posustajanje ili čak iščezavanje onoga što si dotle smatrao utvrđenim ili samoobjašnjivim.

To je veoma bolno stanje anksioznosti, a zaista i zadovoljstva, u koje se nikad ne bi moglo dospeti dok si ušuškan samo u prijatnim (i dremljivim!) predelima svog prirodnog i uobičajenog okruženja.

Seminar poseduje retku aromu istinski uzbudljivog uskuštva. Ako se predaš svim provokacijama koje hitro promiču preko tvog vidokruga, ako se uzdržiš od zavodljivih izazova brzog shvatanja i zaključivanja, onda kasnije možeš otkriti da je tvoje mišljenje okupirano uzbudljivim sećanjima na ranije nedoživljen osećaj, a tvoj jezik obogaćen novim načinima kombinovanja reči koje vode značenju. To je ugodan proces gubljenja i dekonstruisanja Sebe, dok se tvoj *background* polako raspara i moraš ga rekonstruisati ponovo.

Šest dana provedenih u Pragu, posvećenih intenzivnom razgovoru i gledanju, izgleda da to potvrđuju. Provokacija je bila čak i veća, utoliko što je tema seminaru bio “novi ples” – koji je u velikoj meri fizički i prostorni fenomen, dakle, nejezički u svojoj osnovi.

Pisanje o “novom plesu” je u mojoj zemlji [Bugarska] potpuna novina i uglavnom se njom bave pozorišni kritičari. Tokom prethodne decenije, posle sloma komunizma, bugarsko društvo se suočilo sa problemom ponovnog promišljanja i ponovnog pronalaženja adekvatnog načina postojanja za savremene umetničke forme. Usudujem se da tvrdim da se najsnažniji proces pojavio i odigrao u pozorišnoj zajednici, kada su umetnici počeli grozničavo da istražuju tehnike prikazivanja koje su se smatrale neprikladnim u ranijim konzervativnijim vremenima, sa ciljem da dosegnu savremene evropske tendencije.

Kako je izgledalo da će “savremeni” ili “novi” ples (a ovo su zaista klizavi termini!) uključiti nove, neisprobane načine postavljanja izvođačkog tela na scenu i tako uvesti nova stanovišta o mišljenju scenske izvedbe, bilo je prirodno što su nove plesne grupe (koje su uglavnom dolazile iz inostranstva)

bile dočekane sa velikim interesovanjem na pozorišnim festivalima, uporedo sa porastom interesa i žeđi za formama nazvanim »fizički teatar«, »teatar pokreta«, »ambijentalni teatar«, itd.

Na prelazu od kraja 90ih godina ka početku novog milenijuma, pojavilo se više umetničkih figura: Gallina Borissova, Mila Iskrennova, Rossen Mihaylov i, najnoviji i nadolazeći, Ivo Dimchev. To su samo neka od imena koreografa i plesača koji su ostvarili značajne umetničke rezultate u oblasti novog plesa (ili plesnog teatra). Mada, nažalost, ta su imena prvo prepoznata u inostranstvu, a tek naknadno u Bugarskoj, našoj zajedničkoj zemlji porekla.

Za pohađanje seminara u Pragu, sam se više pripremio sa željom za saznanjem, jer je teorijska evaluacija "novog plesa" nešto što tek odskora počinje da se razvija. Moj opšti utisak je da teorijsko znanje zasnovano na iskustvu teatra može biti podjednako korisno kao i znanje zasnovano u klasičnom baletu ili istoriji plesa. Može se steći jasan stav o tome kako pristupiti plesnim delima, koristeći termine nekih od slavnihi teoretičara koji istražuju nepostojane osnove savremenog "performansa".

Na primer, možete koristiti napomene Patricea Pavisa o "prikazivanju" i "neprikazivanju" ["representation" and "non-representation"] ili njegovu "teoriju vektora", ako želite da verbalizujete svoje iskustvo percipiranja intenzivnih, električnih pokreta Akrama Khana. Ili se možete okrenuti Kinutu Ove Arntsenovim razmatranjima "hibridnosti" žanrova, kada treba pisanom rečju da izrazite uznemirujući i šokantan pogled na Yann Marussichevo plavo-krvareće telo u njegovom polu-instalaciji polu-performansu "Bleu Provisoire". Ili se možete uhvatiti za Lyotardovo usredređenje kojim referira na "energetski teatar", kada treba da nagovestite fluidni ples pet izvođača u "Verosimile" [Thomasa Hauerta i grupe *The Zoo*] u kojem je napetost između označitelja i označenog bila tako elegantno zamagljena u pokušaju prizivanja sasvim postmoderne preokupacije isklizavanja identitetâ.

I tako ostaje tipičan paradoks kritike – kako upravljati živom deskripcijom događaja i kako izbeći, u najvećem mogućem stepenu, filtriranje kroz jezičku, neizbežnu, interpretaciju. Ili: kako izraziti svoje iskustvo "erotizma" (S. Sontag) umetničkog dela?

Hteo bih da završim (mada bez definitivnog zaključka) u terminima zdravog humora, citirajući jedno od mojih omiljenih *besmislenih* dela iz književnosti:

"U zimu, kada su polja bela,

Pevam ovu pesmu da bi ti uživao

U proleće, kada šume ozelene,

Pokušaću i reći ću ti šta mislim.

U leto, kada su dani dugi

Možda ćeš razumeti moju pesmu:

U jesen, kada lišće žuti,

uzmi pero i mastilo i zapiši je."

(L. Carrol, *Through the Looking-glass*)

Ovo je prva verzija pesme Humpty Dumptya o poruci ribama. Pogledajte šta se dešava ako stavite "plesati/ples" umesto "pevati/pesma"! Neistovetnost iskustva i interpretacije toliko je veliko koliko i godinu dana dug vremenski period. Upravo je to ono čega je Humpty Dumpty bio svestan i uvek preplaćivao reči – i što je još značajnije, znao je da su glagoli "najdostojanstveniji". "Plesati" je glagol.

prevela sa engleskog jezika Ana Vujanović

KONFRONTANCE: KRITIKA KRITIČKOG SEMINARA – ili kako se diskursi identifikuju jedan naspram drugog u alegorijskoj slici

Ana Vujanovic

O Internacionalnom festivalu novog plesa u Pragu i Seminaru za kritičare održanom u okviru njega bi se moglo pisati sa raznih aspekata. Ja ću se ipak u ovom sažetom prikazu usresrediti na kritiku kritičkog seminara, kritiku koju izvodim sa pozicija svoje prethodne pripremljenosti i namera i njihovih suočenja i realizacija u jednom sasvim novom kontekstu.

U Prag sam otišla sa nekoliko namera. Prva je bila da, ukoliko se pokaže moguće, pronađem nekoliko mladih teoretičara/ki izvođačkih umetnosti iz Jugoistočne Evrope sa kojima bi se dalje mogla

uspostaviti neka vrsta saradnje. S obzirom da se moj prikaz nalazi u zajedničkom tekstu iza prikaza Branke Fišer i Ane Perne iz Slovenije i Asena Todorova iz Bugarske, očigledno je da je takva namera bila ostvarljiva. Zanimale su me sličnosti-u-razlikama i razlike-u-sličnostima, ali za početak pretežno ono prvo. Nadala sam se da teorijska platforma koju stvaramo sa *TkHom* nije sasvim mikrosocijalni fenomen/problem. Kada sam, posle predstava, u pauzama poluslobodnog vremena ili tokom svakodnevnih oficijelnih diskusija, slušala ili razgovarala sa Anom, Brankom, Asenom i još nekolicinom, shvatila sam da ona to zaista i nije, da postoje mnoge dodirne tačke između nje i savremenih ‘platformi’ u drugim bliskim kontekstima. Postoje slični problemi, slične teorijske i umetničke infrastrukture, slične preraspodele znanja i moći... – jednom rečju, veoma sličan materijalni poredak diskursa. O njima i njihovoj strukturaciji bih u ovom, sasvim subjektivnom i interpretativnom, prikazu volela da pišem.

Ono što mi je tokom Seminara bilo posebno značajno i zanimljivo jeste što se ‘taj diskurs’ (da ga za trenutak operativno postavim u jedninu, a uskoro ću to i razložiti) identifikovao naspram (što ne znači i nasuprot) diskursa koji su sobom doneli i demonstrirali kanadski predavači koji su vodili Seminar (Max Wyman i Susan Mertens). Iako niko nije imao takvu nameru, ja sam njihov diskurs i to suočenje sa njim doživela kao ‘rukavicu u lice’, mada pre u inspirativno-provokativnom nego ugrožavajućem smislu. Za početak sam bila zapanjena. Susan i Max su, kao potpuno prirodnu i samorazumljivu stvar, počeli da nam objašnjavaju kako se piše kritika plesa, koji su njeni ciljevi, sredstva, funkcije, odnos sa umetničkim delom i sl. Kažem ‘kao prirodnu stvar’, jer je takav njihov pristup potpuno odbacio *problem kritike*: kao da se samo po sebi podrazumeva šta kritika jeste. Kao da ne postoje različite vrste kritike, različiti kritički diskursi sa svojim specifičnim namerama, sredstvima, funkcijama. Za njih je kritika imenica samo u jednini: Kritika. Drugi izazov za mene je bilo njihovo definisanje *te Kritike*: ona je deskriptivna, neinterpretativna i intencionalno apolitična i ateorijska. Upravo sve suprotno od onoga što ja ili mi (oko *TkHa*) smatramo²⁹⁰: da je deskripcija uvek interpretacija podržana i uslovljena političkim i teorijskim okvirom u kojem i radi kojeg se stvara. Slično suočenje je doživelo i još nekoliko učesnika seminara.

Sad je trebalo izboriti se za ‘drugi glas’. Međutim, tu dolazimo do jednog paradoksa koji ima širu primenu: taj drugi glas – jer se pojavljuje kao ono naspram prvog (ponuđenog, dominantnog, moćnog..., a diskurs predavača je, regulisan institucionalnim mehanizmima i hijerarhijama, uvek taj) – nužno deluje agresivno. Zar to nije alegorijska slika svakog suočenja margine i centra znanja i moći? I, evo nas odmah pred slikom statusa, položaja i ograničenja diskursa postsocijalističke Jugoistočne Evrope u odnosu na dominantne savremene Zapadne diskurse (u ovom slučaju diskurse izvođačkih umetnosti/plesa i njihovih teorija). Upadajući u tu pripremljenu alegoriju, diskurs koji je ponudilo i izvelo (ili: /re/prezentovalo) nas petnaest učesnika iz Jugoistočne Evrope je počeo da se uobličava u sledećem pravcu: sve njegove heterogenosti su počele da blede, da se redukuju... i slika je postajala sve homogenija; a naspram diskursa predavača, ta (svakako tek relativno i uslovno) homogena reprezentacija se pokazivala kao izrazito politična, izrazito ‘ideološki osvešćena’, izrazito teorijska (čak i kada to nije bila) i izrazito problematizujuća. Paralelno sa tim, diskurs predavača se formirao u bezkonfliktni, hegemoni deskriptivno-(iskreno) impresionistički diskurs. Čak, moj prvi utisak je bio da je ‘naš’ diskurs zaista na taj način različit od onog s kojim smo se tokom Seminara suočili. Kasnije, kad sam raščlanila celu situaciju, shvatila sam da oni nisu takvi (ili su samo relativno takvi) sami po sebi, već tek u suočenju jedan sa drugim u pripremljenoj alegorijskoj slici borbe za diskurs.

Za kraj, pokazaću to na sopstvenom primeru. Sva moja insistiranja su bila usmerena na ekspliciranje teorijsko-političkih pozicija i stavova koji se u kritičkom eseju očituju kroz odnos (kritičara) prema problemima savremenog plesa, kao što su: odnos plesnog dela i institucije plesa; problematizacija plesnog dela kao umetničkog komada, objekta (kao robe-objekta razmene i potrošnje); rad sa kodifikovanim pokretima – reprodukcija ili transgresija kodifikacije; upotreba scenskih pokreta iz nezapadnih kultura u Zapadnom plesu koja može ići u rasponu od posrednog neokolonijalizma do samoorijentalizacije ili samobalkanizacije ili samoegzotizacije itd... Osim toga, svoja teorijsko-politička insistiranja sam pokazala i formom kritičkih eseja (koje smo pisali svako veće posle predstave, a

²⁹⁰ O tome detaljnije vid. blok “Ka novoj kritici izvođačkih umetnosti: Slučaj *Diderot*; povodom predstave *Diderotov nećak ili krv nije voda*, BadCo. Zagreb, novembar 2001”, u *TkH*, br. 3, Beograd, 2002, str. 256-267.

sutradan diskutovali): nekoliko njih sam izvela kao uživo izvedene performanse-dijaloge (zajedno sa Tanjom Marković, koja je bila jedna od učesnica) u kojima je najveći deo posvećen preispitivanju (ne)upitnih pozicija kritike, dok su prikazi konkretnih predstava tek potom sledili i to uvek na dva različita načina (jedan je demonstrirala Tanja, a drugi ja). Dakle, ono što bih mogla izvući kao svoj bazični stav jeste da nema i ne sme biti samorazumljive i neupitne pozicije kritike. Da bih to pokazala, ja sam morala da delujem u homogenizujućoj, hegemonizujućoj, bezkonfliktnoj atmosferi koja je samorazumljivost i podrazumevanja postavila kao osnove dominantnog diskursa. Ipak, delujući na taj način (iako nužan ili možda: upravo stoga što je nužan), ja sam 'upala u zamku' alegorije i postala njen očekivani element. Jer, upravo svojim insistiranjima na teorijsko-političkim eksplikacijama, dominantnom diskursu sam ostavila alibi kvazipomirljive neupitne univerzalnosti – koju zatim ja pokušavam da osporim ili preispitam sa svoje partikularne pozicije. Na taj način, potvrdila sam njenu dominaciju, a sopstvenu (i šire jugoistočno-evropsku) marginalnost.

U tom smislu, izvešću širi zaključak, podložan kritici. Čini mi se da se može primetiti da teorijsko-umetnički diskurs Jugoistočne Evrope (i dalje ostajem u domenu plesa ili, najšire, izvođačkih umetnosti), iako nije homogen, ima izvesne (homogenosti sklone) karakteristike: izvesnu, da tako kažem, 'povećanu dozu' političnosti/teoretičnosti i povećanu dozu jasnoće/preciznosti/oštine (u oba smisla) u njenim eksplikacijama koja verovatno proizilazi iz svesti o sopstvenoj partikularnosti. Na tim polaznim karakteristikama bi se čak mogao izgraditi i nekakav prepoznatljiv diskurs teorije izvođačkih umetnosti Jugoistočne Evrope u doba postsocijalizma.²⁹¹ Ja se sasvim slažem sa tim da je nužno izgraditi svoj diskurs da bi se uopšte postojalo, ali pritom, smatram, treba biti svestan da se taj (sada-nepostojeći-a-nastajući) diskurs izgrađuje kroz borbu i kao borba (u situaciji već-postojanja nekih diskursa izgraditi diskurs znači – izboriti se za diskurs). U tom smislu, ako bi se diskurs jugoistočno-evropske izvođačke (ili plesne) teorije izgrađivao na ovim navedenim polaznim pretpostavkama (uslovno rečeno, karakteristikama), on bi morao računati na to da time istovremeno 'radi za' dominantne diskurse, koji se u suočenju sa njim (p)ostavljaju kao pomirljivo univerzalni, kao neoštro neborbeni jer se mnoge stvari podrazumevaju, kao apolitično-ateorijski jer su već iznad politike i partikularnih teorija itd. Verovatno je to neizbežan mač sa dve oštrice.

²⁹¹ Što je, po mom shvatanju, i jedna od namera osnivanja net-kriticizma Jugoistočne Evrope, koju su pokrenuli sami učesnici neposredno po završetku Seminara.

PLES KAO METAFORA MISLI²⁹²

Alain Badiou

Gorke noći igranki, stegnuto telo, snebivljiva naredba: nisam li sa plesom uvek imao neku vrstu adolescentske prepirke? Mogu li o njemu da govorim a da pritom moje sećanje odviše ne zaposednu ženske figure koje će zauvek ostati nepristupačne?

Ne, ja neću govoriti o plesu, neću ovom prilikom izneti autobiografiju adolescentskog tela. To ću pak telo staviti u zaklon filozofema koje su mi, uz pomoć vremena, dozvolile da prihvatim njegovu krutost, pa čak i da tu krutost preobrazim u draži nečeg što se na otmen način udaljava od sebe. Naravno da ples, ma koliko da je podvrgnut telu, jeste misao, i postoji duga i zavojita istorija te misli. Ipak, tu građu neću uzeti za polazišnu tačku. Krenuću zaobilaznijim putem, kao što sam već činio kada je trebalo da u igranci pronađem čari njene predstave pre nego njenog transa. I, razume se, biće reči o misli. O misli kada se ova na koncu javlja pod metaforom plesa. Bilo da ples *opisuje* misao, bilo da misao valja da promišljamo kao ples, ili kao da pleše, znamo da je sve to naročito Nietzscheov nalog.

Zašto se Nietzscheov ples javlja kao neizbežna metafora misli? Ples se, naime, suprotstavlja velikom neprijatelju Zarathustra-Nietzschea, neprijatelju koga on označava kao »duh težine«. Ples je pre svega slika misli kojoj je oduzet svaki duh težine. Važno je odrediti *ostale* slike te suptrakcije, tog oduzimanja, jer one upisuju ples u jednu gustu metaforičku mrežu. Tu je, na primer, ptica. Zarathustra izjavljuje: »Zato što mrzim duh težine ja ličim na pticu«. To je prva metaforička sprega između plesa i ptice. Recimo da postoji izvesno plešuće klijanje ili rađanje nečega što bismo mogli da nazovemo pticom unutar tela. Tu je, na opštijem planu, slika uzletanja. Zarathustra takođe kaže: »Onaj ko nauči da leti daće zemlji novo ime. Nazvaće je *lakom*«. Reći za ples da je novo ime za zemlju, to bi uistinu bila jedna veoma lepa i promišljena definicija plesa. Tu je još i dete. Dete, »nevinost i zaborav, stalno otpočinjanje, igra, točak koji se pokreće sâm od sebe, prauzrok, prosto potvrdno kazivanje«. Reč je o trećem preobražaju, na početku Zarathustre, posle kamile, koja je suprotnost plesu, i lava, koji je isuviše nasilan da bi *lakom* mogao da nazove iznova započetu zemlju. I trebalo bi odista reći da ples, koji je ptica i uzlet, isto tako jeste i sve ono što označava dete. Ples je nevinost zato što je telo dok ga još nije bilo. On je zaborav zato što je telo koje zaboravlja na svoju prisilu, svoju težinu. On je nov početak, zato što pokret kojim se pleše uvek treba da bude takav kao da iznalazi svoj sopstveni početak. Ples je, naravno, igra jer oslobađa telo svake društvene mimike, svake ozbiljnosti, svake doličnosti. »Točak koji se pokreće sâm od sebe« – i to je veoma lepa moguća definicija plesa. Jer on je poput kruga u prostoru, ali kruga koji je sâm sebi sopstveni začetak, kruga koji ne opisuju sa spoljašnje strane, već kruga koji sâm sebe ispisuje. Prauzrok – svaki pokret, svaki obris plesa treba da se pojavi, ne kao posledica, već kao ono što je sâm izvor pokretljivosti. Prosto potvrdno kazivanje, zato što ples zračeći čini da nestaje odričnog, sramnog tela.

A zatim će Nietzsche govoriti i o izvorima, opet na liniji slika koje razlažu duh težine. »Moja je duša izvor što vrca«, i telo koje pleše je, razume se, upravo u stanju da vrca, iz tla, izvan sebe samoga. Na koncu, tu je i vazduh, vazdušni element, koji sve to sažima. Upravo zahvaljujući plesu samu zemlju možemo da nazovemo »vazdušastom«. Zemlja se u plesu posmatra kao da je krasi stalno snabdevanje svežim vazduhom, ples pretpostavlja dah, disanje zemlje. To je stoga što je središnje pitanje plesa

²⁹² Reč je o izlaganju Alena Badioua na Međunarodnom skupu o plesu i koreografskom istraživanju pod naslovom *Ples i misao, jedna druga pozornica za ples* (Danse et pensée, une autre scène pour la danse), koji je održan u Parizu u januaru 1992. godine. Zbornik radova sa skupa izdala je 1993. godine grupa »Germs« (Grupa za proučavanje i istraživanje spontaneističkih medija) iz Samrona.

odnos između okomitosti i sile privlačenja, između okomitosti i privlačenja koji se pronose telom koje pleše i omogućavaju mu da ispolji jednu paradoksalnu mogućnost: da zemlja i vazduh razmenjuju svoje položaje, da prelaze jedno u drugo. Iz svih ovih razloga misao pronalazi svoju metaforu u plesu, koji sažima niz sastavljen od ptice, izvora, deteta, neopipljivog vazduha. Ovaj niz nam, dakako, može izgledati veoma bezazleno, skoro beznačajno, on je poput dečje priče u kojoj više ništa nema značaja niti težine. Ali treba razumeti da po Nietzscheu, usled njegove vezanosti za određenu moć i određenu jarost, po njemu *prelazi* ples. Ples je u isto vreme jedan od pojmova ovog niza i silovito prelaženje po njemu. Zarathustra će o samome sebi reći da ima »stopala razjarenog plesača«.

Ples predstavlja prelaženje u moć nevinosti. On ispoljava tajnu žestinu onoga što se pokazuje kao izvor, kao ptica, kao detinjstvo. U stvari, ples stiće metaforično značenje misli upravo usled Nietzscheovog ubeđenja da je misao svojevrsno *ojačanje*. Ovo ubeđenje se načelno suprotstavlja tezi po kojoj je misao načelo koje se ostvaruje na spoljašnji način. Za Nietzschea se misao ostvaruje samo tamo gde se javlja, misao je delotvorna »na licu mesta«, ona ojačava, da tako kažemo, od same sebe, ona je, štaviše, pokret sopstvenog ojačanja.

U tom je slučaju ona slika plesa sasvim prirodna. On vidljivo prenosi ideju misli kao suštinski bitnog ojačanja. Tačnije, recimo da je reč o jednoj *određenoj viziji* plesa. Jer ova metafora uistinu вреди samo ako odbacimo svaku predstavu plesa kao spoljašnje sile koja se nameće gipkom telu, kao spolja upravljane gimnastike tela koje pleše. Ono što naziva plesom Nietzsche u potpunosti suprotstavlja jednoj takvoj gimnastici. Na kraju krajeva, mogli bismo da zamislimo da nam ples izlaže neko poslušno i mišićavo telo, telo koje je ujedno kadro i potčinjeno. Da zamislimo, recimo, jedno telesno ustrojstvo koje se sprovodi zarad podvrgavanja koreografiji. Ali za Nietzschea je takvo telo suprotnost telu koje pleše, telu koje *unutar sebe* razmenjuje vazduh i zemlju.

A šta bi u Nietzscheovim očima bilo ono plesu suprotno? »Poslušnost i vešte noge«, eto kako on definiše Nemca, i to rđavog Nemca. Ne, reći će Nietzsche, to je rđava Nemačka kojoj je prava suština *vojna parada*. I, u biti, prava suprotnost plesa bio bi upravo odnos prema telu koje se ispoljava u vojnoj paradi. Šta je to vojna parada? To je poravnato, udarno telo, vodoravno i zvučno. To je telo ritma kojim se tuče. Dok je ples vazdušasto i vešto, okomito telo. Nipošto udarno telo, već telo »na vrhovima«, telo koje nabada po tlu kao da je ovo oblak. I površ svega to je bezglasno telo, nasuprot telu vojne parade koje tresak njegovog sopstvenog a teškog udara naknadno propisuje. Na kraju krajeva, ples za Nietzschea označava okomitu misao, misao ustremljenu svojoj sopstvenoj visini. A to je očigledno povezano sa temom potvrdnog kazivanja, koju po Nietzscheu obuhvata slika »velikog Juga«, kada je sunce u zenitu. Ples je telo posvećeno svom zenitu. Ali, možda još dublje, Nietzsche u plesu, istovremeno kao sliku misli i kao stvarnost tela, vidi temu pokretljivosti koja je čvrsto vezana za samu sebe, pokretljivosti koja se ne upisuje u spoljašnje određenje, već se pomera tako da se ne odvaja od svog sopstvenog središta. To je jedna nenametnuta pokretljivost koja se sama razvija kao da je širenje svoga središta.

Naravno, ples odgovara niećeovskoj ideji misli kao postanka, kao aktivne sile. Ali taj postanak je takav da se u njemu oslobađa jedna *jedinstvena* potvrdna unutrašnjost. Pokret nije pomeranje niti preobražaj, već putanja kojom prolazi i koju održava večna jedinstvenost jedne tvrdnje. Do te mere da ples predstavlja sposobnost telesnog nagona ne poglavito da se projektuje u prostor izvan sebe, već pre da bude obuhvaćena potvrdnom silom privlačenja *koja je zadržava*. I to je ovde verovatno najvažnije: ples je ono što, nezavisno od pokazivanja pokretâ ili od brzine u njihovim spoljašnjim obrisima, utvrđuje snagu njihove zadržke. Naravno, snaga zadržke pokazaće se tek u samom pokretu, ali je važna sama moćna čitljivost zadržke.

Ako ples shvatimo na ovaj način, suština pokreta nalaziće se *u onome čega nije bilo*, u onome što je ostalo nedelotvorno ili je zadržano u unutrašnjosti samog pokreta.

To bi uostalom bio još jedan način da se odričnim putem dođe do ideje plesa. Jer nagon koji nije zadržan, telesnu silu koja se očas uslišava i ispoljava, Nietzsche naziva *vulgarnošću*. On piše da je »svaka vulgarnost prouzrokovana nesposobnošću da se odupremo nekoj sili«. Ili pak da je vulgarnost »to što smo primorani da reagujemo, da se pokoravamo svakom nagonu«. Ples ćemo prema tome definisati kao pokret tela kojem je oduzeta svaka vulgarnost.

Ples ni u kom slučaju nije oslobođen telesan nagon, divlja energija tela. On je, naprotiv, telesno ispoljavanje *nepokornosti* nagonu. Ples pokazuje kako u pokretu nagon može da se učini nedelotvornim, tako da ne bude reč o poslušnosti već o zadržci. Ples je misao kao pročišćenje. Nalazimo se na stanovištu suprotnom svakoj doktrini plesa kao primitivne ekstaze ili nehajnog opetovanja tela. Ples je metafora lake i tanane misli upravo zato što pokazuje suštinski bitnu zadržku u pokretu i tako se suprotstavlja spontanosti vulgarnosti tela.

U tom slučaju možemo na odgovarajući način da promislimo ono što je rečeno u vezi sa plesom kao lakoćom. Da, ples se suprotstavlja duhu težine, da, on je ono što zemlji daje njeno novo ime – »laka« – ali na kraju krajeva, šta je to lakoća? Reći da je to odsustvo težine ne vodi daleko. Pod lakoćom treba podrazumevati sposobnost tela da se ispoljava kao *neprimorano* telo, što uključuje i telo koje samo sebe ne primorava, to jest, u stanju je neposlušnosti prema svojim sopstvenim nagonima. Ovaj se neuslišeni nagon suprotstavlja Nemačkoj (»poslušnost i vešte noge«), ali on pre svega zahteva *načelo sporosti*. Lakoća ima svoju suštinu i u tome joj je ples najbolja slika, po tome što je kadar da ispolji prikrivenu sporost onoga što je brzo. Plesni pokret, razume se, odlikuje izvanredna brzina, on je čak virtuozan u brzini, ali takav je samo onda kada ga nastanjuje njegova skrivena sporost, koja je potvrdna sila njegove zadržke. Nietzsche proglašava da »volja mora da nauči da bude upravo spora i oprezna«. Recimo da ples može da se definiše kao razvijanje sporosti i opreznosti tela-misli. U tom bi nam smislu plesač ukazivao na ono što volja može da nauči.

Iz ovoga očigledno sledi da je suština plesa virtuelan pre negoli aktuelan pokret. Virtuelan, recimo, kao tajna sporost aktuelnog pokreta. Ili, tačnije, ples u krajnje virtuočnoj brzini iznosi na videlo tu skrivenu sporost *u kojoj se ono čega ima ne dâ razlikovati od svoje sopstvene zadržke*. Na vrhuncu same umetnosti, ples bi pokazivao čudnu jednakost, ne samo između brzine i sporosti, već i između pokreta i ne-pokreta. On bi ukazivao na to da, iako je pokreta bilo, to bivanje ne može da se razlikuje od virtuelnog nebivanja. Ples se sastoji od pokreta koji, zaposednuti svojom zadržkom, ostaju na neki način neodlučeni.

U pogledu moje sopstvene misli, ili doktrine, ova nietzscheanska egzegeza sugerise sledeće: ples bi bio metafora obustavljanja svake prave misli u događaju. Jer upravo je događaj ono što ostaje neodlučeno između bivanja i nebivanja, jedno iskrsavanje koje je nerazaznatljivo od svog nestajanja. Ono se pridodaje onome što već postoji, ali tek što se taj dodatak ukaže, »postojeće« polaze svoja prava i sve uzima pod svoje. Očigledno, jedini način da se ovekoveči jedan događaj jeste da mu se dâ neko ime, da se upiše u »postojeće« u svojstvu prekobrojnog imena. »On sâm« uvek je samo svoje sopstveno nestajanje, ali, ako bude upisan, može da se zadrži kao na kakvom pozlaćenom rubu svog gubljenja. Ime odlučuje ono što je bivanje bilo. U tom bi smislu ples pokazivao misao kao događaj, ali *pre nego što ta misao stekne ime*, na krajnjoj ivici njenog istinskog nestajanja, u iščezavanju *nje same*, bez utočišta koje joj pruža ime. Ples bi pokretom donosio *još uvek neodlučenu* misao. I to bi bila samorodna ili neustaljena misao. Tako je, u plesu ima metafore neustaljenog.

Ovim bi postalo jasno kako to ples izvodi vreme u prostoru. To je tako jer događaj zasniva sopstveno vreme tek od trenutka u kojem se imenski ustaljuje. Pošto bude označen, imenovan i upisan, događaj u situaciji, u »postojećem«, ocrtava jedno pre i jedno posle. Time neko vreme počinje da postoji. Ali ako je ples metafora događaja »pre« imena, on ne može da učestvuje u tom vremenu koje tek ime, svojim rezom, ustanovljuje. Plesu je oduzeta vremenska odluka. U plesu, dakle, ima nečeg što je od pre vremena, nečeg prevremenskog. I taj će se prevremenski element *izvoditi* u prostoru. Ples je ono što obustavlja vreme u prostoru.

U *Duši i plesu* (l' Ame et la Danse), Valéry se plesačici obraća sledećim rečima: »Kako si izvanredna u svojoj neizostavnosti!« Mogli bismo uistinu da kažemo da je ples telo podvrgnuto neizostavnosti. Ali neizostavno upravo i jeste vreme pre vremena kojeg će biti. Ples, kao oprostorenje neizostavnosti, bio bi metafora onoga što svaka misao zasniva i uređuje. Mogli bismo isto tako da kažemo: ples izvodi događaj pre imenovanja i tu, prema tome, na mestu imena postoji tišina. Ples ispoljava tišinu od pre imena, baš kao što ples jeste i prostor od pre vremena. Primedba koja će ubrzo uslediti tiče se, naravno, uloge muzike. Kako možemo da govorimo o tišini kada je svaki ples, čini se, u tako snažnoj nadležnosti muzike? Jasno je da postoji jedno poimanje plesa koje ga opisuje kao telo podvrgnuto muzici i, još istančanije, kao telo podvrgnuto ritmu. Ali takvo poimanje iznova i još uvek tvori »poslušnost i vešte noge«, onu našu tešku Nemačku, čak i kad bi ta poslušnost priznavala muziku za svog gospodara. Recimo bez oklevanja da svaki ples koji se potčinjava muzici od muzike stvara vojnu muziku, bez obzira na to da li je reč o Chopinu ili Boulezu, i pritom se preobražava u jednu rđavu Nemačku.

Bez obzira na to što je reč o paradoksu, treba naglasiti da u pogledu plesa *muzika ne služi nietschemu drugom do da obeleži tišinu*. Ona je dakle nezaobilazna jer tišina treba da bude obeležena da bi se kao tišina ispoljila. Ali tišina čega? Tišina imena. Ako je tačno da ples izvodi imenovanje događaja u tišini imena, mesto te tišine naznačeno je muzikom. To je tako prirodno: izvorišnu tišinu plesa možete da označite samo putem krajnjeg zgušnjavanja zvuka. A krajnje zgušnjavanje zvuka jeste muzika. Valja, dakle, primetiti da uprkos svim pojavnim oblicima, koji nastoje da se »vešte noge« plesa potčine nalogu muzike, u stvari je ples taj koji upravlja muzikom, tako što muzika obeležava izvorišnu tišinu u kojoj ples predstavlja samorodnu misao, u slučajnoj i nestajućoj ekonomiji imena. Ako se shvati kao metafora događajne dimenzije svake misli, ples prethodi muzici na koju se oslanja.

Pored velikog broja drugih posledica, iz ovih se pretpostavki izvode, da ih tako nazovem, načela plesa. Ali ne plesa promišljanog polazeći od njega samog, od njegove tehnike i njegove istorije, već plesa kakvom utočište pruža i kakvog prihvata filozofija.

Ta načela su savršeno jasna u dva teksta koje je Mallarmé posvetio plesu, dva teksta duboka koliko i kratka, dva, po mome osećanju, definitivna teksta.

Razlikujem šest takvih načela; svi se ogledaju u odnosu plesa i misli i svi upravljaju neizrečenim poređenjem između plesa i pozorišta. To su:

- 1 – neminovnost prostora;
- 2 – bezimenost tela;
- 3 – izbrisana sveprisutnost polova;
- 4 – oduzimanje sebe samog;
- 5 – nagota i
- 6 – apsolutan pogled.

Prokomentarišimo ih jedno za drugim.

Ako je tačno da ples izvodi vreme u prostoru, da pretpostavlja prostor neizostavnosti, onda za ples važi jedna *neminovnost* prostora. Mallarmé to ovako nagoveštava: »Samome po sebi, plesu je, čini mi se, potreban stvaran prostor«. Obratimo pažnju, plesu *samome po sebi*. Ples je jedina umetnost koja je *primorana* na prostor. To naročito nije slučaj sa pozorištem. Ples je, kao što sam već rekao, događaj pre imenovanja. Pozorište je, naprotiv, samo posledica jednog izvedenog imenovanja. Čim ima teksta, čim se dâ neko ime, iziskuje se vreme, a ne prostor. Pozorište čini već neko ko čita za stolom. Razume se, možemo pored toga da mu damo neku pozornicu, nekakav dekor, ali sve to, za Mallarméa, ostaje nevažno. Prostor nije *suštastvena* neminovnost pozorišta. Ples, nasuprot, prostor obuhvata u svojoj suštini. On je jedina misaona figura kojoj je ovo svojstveno, tako da bismo mogli da kažemo da ples simbolizuje *oprostorenje* misli.

Šta da pod tim podrazumevamo? Treba još jedanput da se vratimo na događajno poreklo svake misli. Jedan događaj je uvek smešten u situaciju i nikada je se ne tiče »cele«: postoji nešto što sam ja nazvao

događajnim *predelom*. Pre nego što imenovanje zasnuje vreme u kojem događaj »obrađuje« situaciju kao svoju istinu, postoji taj predeo. A kako je ples pokazivanje onoga što imenu prethodi, *valja* da se razvije kao kretanje jednog predela. I to jednog čistog predela. U plesu, kako se izrazio Mallarmé, »ima nekog devičanstva predela«. I još dodaje: »nekog devičanstva predela o kojem se ne misli«. Šta znači to da se o »njemu ne misli«? Znači da događajni predeo nema potrebu za uobraziljom dekora. Dekor pripada pozorištu a ne plesu. Ples je predeo takvo kakvo jeste, bez figurativnog ukrašavanja. On zahteva prostor, oprostorenje, i ništa više. To je što se tiče prvoga načela.

Što se tiče drugog – bezimenosti tela – kod njega ponovo nailazimo na nepostojanje bilo kakve reči, na ono što je pre imena. Telo koje pleše, onakvo kakvo se pojavljuje u događajnom predelu, onakvo kakvo se oprostori u neizostavnosti jeste telo-misao, ono nikada nije *neko*. Za takva tela Mallarmé kaže da su »uvek samo obeležje i nikada nisu neko«. Obeležje se najpre suprotstavlja podražavanju. Telo koje pleše ne podražava neki lik niti bilo kakvu pojedinost. Ono ne *predstavlja* ništa. Pozorišno telo, pak, uvek je obuhvaćeno podražavanjem, ono je obuzeto ulogom. Telo koje pleše nijedna uloga ne uzima pod svoje, ono je obeležje čistog iskršavanja. Ali »obeležje« se takođe suprotstavlja svakom obliku izražajnosti. Telo koje pleše ne izražava nikakvu nutrinu – ono je to što, po samoj površini, kao vidljivo zadržana jačina, *jeste* nutrina. Ne bivajući ni podražavanje ni izražajnost, telo koje pleše je obeležje kakvog pohoda u devičanstvu predela. Na tom će mestu ono upravo i pokazati da misao, prava misao, obustavljena u događajnom iščezavanju, jeste uvođenje *bezličnog* subjekta. Bezličnost subjekta jedne misli (ili jedne istine) prouzrokovana je time što jedan takav subjekat ne prethodi događaju koji ga omogućuje. Nema, dakle, mesta u kojem bismo mogli da ga pojмимо kao »nekog«. Time što je pristupno, telo koje pleše će označiti da je ono *nalik prvobitnom telu*. Telo koje pleše je bezimeno stoga što se kao telo rađa pred našim očima. I isto tako, subjekat jedne istine, ma šta da mu prethodi, nikada unapred nije onaj »neko« koji on jeste.

Kada je reč o trećem načelu – izbrisanoj sveprisutnosti polova – možemo da ga izvedemo iz naizgled protivurečnih Mallarméovih izjava. To je ona protivurečnost koja se javlja u suprotnosti koju ja ustanovljujem između »sveprisutnosti« i »izbrisane«. Recimo da ples pokazuje sveobuhvatno da postoje dva polna položaja (čija su imena »muškarac« i »žena«) i da istovremeno tu dvojinu uopštava ili briše. S jedne strane, Mallarmé kazuje da je »svaki ples samo tajanstveno i sveto tumačenje poljupca«. U središtu plesa, nalazi se tako spoj polova i to je ono što treba da nazivamo njihovom sveprisutnošću. Ples se u celini *sastoji* od spajanja i razdvajanja polno određenih položaja. Svi pokreti zadržavaju svoju jačinu po putanjama čija glavna teža objedinjuje položaj »muškarac« i položaj »žena« a zatim ih razjedinjuje. Ali, sa druge strane, Mallarmé takođe zapaža da »plesaćica nije žena«. Kako to da je svaki ples tumačenje poljupca – spajanja polova pa, ako idemo do kraja, i seksualnog *čina* – a da pritom samu plesaćicu ipak ne možemo da nazovemo »ženom«, baš kao ni plesača »muškarcem«? Stvar je u tome što od polnog određenja, od želje i ljubavi, ples zadržava samo čistu formu: onu koja uređuje trojstvo koje čine susretanje, spajanje i razdvajanje. Ova tri pojma ples kodifikuje tehnički (kodovi se u znatnoj meri razlikuju ali su uvek na delu) a njihovo prostorno povezivanje uređuje koreografija. Ali na kraju, trostrukost susretanja, preplitanja i razdvajanja dostiže čistotu takve silovite zadržke koja se odvaja od svog ishodišta.

U stvari, sveprisutnost razlike između plesača i plesačice i putem nje »idealna« sveprisutnost razlike između polova, održava se samo kao *organon*, kao pomoćno sredstvo odnosa između približavanja i odvajanja, tako da par plesač/plesačica *imenski* ne može da se nadredi paru muškarac/žena. Ono što se u sveprisutnom ciljanju na polove pokreće jeste, na kraju krajeva, uzajamnost bića i iščeznuća, bivanja i poništenja, čiji susretanje, preplitanje i odvajanje obezbeđuju prepoznatljivu telesnu kodifikaciju.

Rastavna energija čije polno određenje predstavlja kôd stavlja se u službu metafore događaja kao takvog, odnosno, onog na šta svako biće liči pri nestajanju. Upravo zato se sveprisutnost razlike polova briše ili ukida, pošto nije predstavljački cilj plesa već formalna apstrakcija energije čiji obris priziva u prostor stvaralačku snagu nestajanja.

Povodom četvrtog načela – oduzimanja sebe samog – pogodno je osloniti se na jedan sasvim čudan Mallarméov iskaz: »Plesačica ne pleše«. Upravo smo videli da plesačica nije žena, ali ona štaviše nije ni »plešačica«, ako pod tim podrazumevamo nekoga ko izvodi ples. Povežimo ovaj iskaz sa jednim drugim: ples je, poručuje nam Mallarmé, »pesma oslobođena svekolikog pisarskog oruđa«. Ovaj drugi iskaz je paradoksalan koliko i prvi (»Plesačica ne pleše«). Jer pesma je po definiciji trag, nekakav upis, naročito po malarneovskom poimanju. Pesma »oslobođena svekolikog pisarskog oruđa« je upravo pesma oslobođena pesme, pesma od koje se oduzima ona sama, baš kao što je i plesačica, koja ne pleše, ples od kojeg se oduzima ples.

Ples je kao neka neupisana ili obezbeležena pesma. I ples je takođe kao ples bez plesa, kao nekakav obesplešan ples. Ovde do izražaja dolazi suptraktivna dimenzija plesa. Od svake prave misli oduzima se znanje na kojem se ona zasniva. Ples je metafora misli upravo po tome što telesnim sredstvima pokazuje da se od misli u obliku njenog događajnog iskršavanja oduzima svako prethodno postojanje znanja.

Kako ples pokazuje takvu suptrakciju? Upravo zbog toga što »prava« plesačica nikada ne sme da se pokaže kao neko ko *ume* da pleše to što pleše. Njenim umećem (koje je tehničko, neizmerno i u bolu stečeno) prelazi, kao nijednim drugim, puko iskršnuće njenog pokreta. »Plesačica ne pleše«, to znači da ono što vidimo nijednog trenutka nije ostvarenje nekog umeća, iako to umeće od početka do kraja čini njegovu građu ili stožer. Plesačica se nalazi u čudesnom procepu sveg svog plesakog umeća, ona ne izvodi nikakav ples, ona *jeste* ona zadržana jačina koja ispoljava neodlučenost pokreta. U stvari, plesačica ukida sve što u plesu ume jer svoje telo izlaže kao da je ono *pronalazak*. Stoga predstavu plesa čini telo od kojeg je oduzeto svako telesno umeće, telo kao *pomaljanje*.

Za takvo telo ćemo obavezno reći – i to je peto načelo – da je nago. Jasno je da je od male važnosti je li telo empirijski nago, ono je takvo u suštinskom smislu. Baš kao što ples pohodi čist predeo i dekor mu, dakle, nije potreban (bez obzira na to da li ga ima ili ne), tako i telu koje pleše, telu koje je telomisao u svojstvu događaja, nije potreban kostim (bez obzira na to da li na sebi ima ili nema baletsku suknjicu). Ova je nagota od suštinske važnosti. Šta kaže Mallarmé? Kaže da »ti ples predaje nagotu tvojih zamisli«. I dodaje da će »tiho ispisati tvoj život«. »Nagota« se ovde shvata na sledeći način: ples, kao metafora misli, predstavlja nam misao tako *da se ova ne odnosi ni prema čemu drugom do prema samoj sebi*, u nagoti svog iskršavanja. Ples, to je misao *bez odnosa*, misao koja se ne odnosi ni na šta, niti šta drugo postavlja u odnos. Reći ćemo takođe da je ples čisto *izvršenje* misli, jer odbacuje sve njene moguće ukrase. I otuda, sa svojom naročitom težnjom, on je ispoljavanje *čedne* nagote, nagote pre svakog ukrasa, nagote koja ne potiče od toga što se ukrasi ogoljuju, već, naprotiv, nagote kakva se javlja pre svakog ukrasa – kao događaj koji se javlja »pre« imena.

Šesto i poslednje načelo ne tiče se više plesačice, pa čak ni plesa, već gledaoca. Ko je gledalac plesa? Mallarmé je u odgovoru na to pitanju posebno zahtevan. Jer kao što plesač, koji je obeležje, nikada nije neko, tako i gledalac plesa treba da bude strogo bezličan. Gledalac plesa nikako ne može da ima osobenost onoga koji *gleda*.

Uistinu, ako neko posmatra ples, on je time neizbežno *voajer*. Ovo proizilazi iz načela plesa i njegove suštine (izbrisana sveprisutnost polova, nagota, bezimenost telâ, itd...). Ova načela mogu da postanu delotvorna jedino ako se gledalac odrekne svega osobenog i žudnog što njegov pogled može da obuhvati. Svaka druga predstava (a ponajpre pozorište) zahteva da gledalac pozornici preda svoju sopstvenu želju. Ples, u tom smislu, *nije predstava*. On to nije jer ne dopušta žudan pogled koji, čim je plesa, može da bude samo voajerski pogled u kojem plesne suptrakcije same sebe ukidaju. Potrebno je, dakle, ono što Mallarme naziva »bezličnim ili bleskavim apsolutnim pogledom«. Teškog li zaduženja, zar ne, što ga nameće suštinska nagota plesača i plesačica.

O »bezličnome« smo upravo govorili: ako ples predstavlja samorodnu misao, može da je predstavlja tek ako se obraća na uopšten način. On se ne obraća osobenosti želje, čije vreme uostalom još uvek nije ni zasnovao. Upravo on na videlo iznosi nagotu zamisli. U tom smislu pogled gledaoca treba da prestane da po telu plesača traži predmete svoje želje, koji upućuju na ukrasnu ili fetišističku golotinju.

Da bi se stiglo do nagote zamisli, potreban je pogled koji, budući rasterećen svake žudne potrage za predmetima koje (kako bi rekao Nietzsche) podržava »vulgarno« telo, stiže do nevinog i prapočetnog tela-misli, do pronađenog ili pomoljenog tela. Ali takav pogled nema niko.

»Bleskav«: pogled gledaoca plesa treba da pojmi odnošenje bića prema nestajanju. On ne može da se zadovolji jednom predstavom. Uostalom, ples je uvek jedan lažan tonalitet. Ne postoji konačno trajanje predstave, postoji stalno ispoljavanje događajnosti u njenom iščezavanju, u neodlučenoj jednakosti njenog bića i njenog ništavila. A tome odgovara samo *odsev* pogleda, a ne njegova potpuno zadovoljena pažnja.

»Apsolutan«: misao predstavljena u plesu treba da se smatra zauvek stečenim dobrom. Upravo zato što je apsolutno prolazna umetnost, pošto nestaje čim je bude, ples u sebi čuva najsnažniji napon večnosti. Večnost se ne sastoji u tome što se »ostaje onakav kakav jeste« niti u trajanju. Večnost je upravo ono što očuvava nestajanje. Kada se jedan »bleskav« pogled dohvati iščezavanja, on može da ga zadrži samo čistog, izvan svakog empirijskog sećanja. Nema drugog načina da se sačuva ono što nestaje osim da se čuva večno. Ono što ne nestaje možete da sačuvate ako ga izložite pohabanosti tog čuvanja. Ali kada ga se poduhvati pravi gledalac, ples ne može da se pohaba, upravo zato što on i nije ništa drugo do apsolutna prolaznost njegovog susreta. Eto u kom je smislu pogled na ples apsolutan.

E sad, ako ispitamo šest načela plesa, možemo da utvrdimo da istinska suprotnost plesu jeste pozorište. Tu je, naravno, i vojna parada, ali ta je suprotnost odrečne vrste. Pozorište je *potvrđna* suprotnost plesu.

Već smo nagovestili kod nekolicine načela da pozorište krši šest pomenutih načela plesa. Usput smo naznačili da pozorište, pošto u njemu tekst vrši imenovanje, nije primorano na čist predeo i da je glumac sve sem bezimenog tela. Lako bismo dokazali da u pozorištu nema ni izbrisane sveprisutnosti polova, već, sasvim suprotno, preterane igre uloga polnog određenja. Kao i to da pozorišna igra, ne samo da nije oduzimanje sebe samog, već je i preobilje sebe: ako plesačica ne pleše, glumac je obavezan da glumi, da glumi da čini, i to u pet činova. U pozorištu nikada nema ni nagote, već je kostim obavezan, pošto je tu i sama nagota kostim, i to jedan od najupadljivijih. A što se tiče pozorišnog gledaoca, od njega se nipošto ne traži bezličan, apsolutan i bleskav pogled, jer ovde priliči uzbuđenje zamršenog uma u trajanju jedne želje.

Između plesa i pozorišta postoji suštinska suprotnost.

Nietzsche dotiče ovu temu na najjednostavniji mogući način: antipozorišnom estetikom. Naročito u poslednjim Nietzscheovim delima, i to u okviru njegovog potpunog razilaženja sa Wagnerom, modernoj je umetnosti istinski dato u zadatak da (u korist metafore plesa, kao novog imena koje se daje zemlji) od sebe oduzima mrzak i dekadentan uticaj teatralnosti.

Potčinjavanje umetnosti pozorišnom efektu Nietzsche naziva »histrionizmom«. Tu ćemo ponovo naći ono čemu se svaki ples suprotstavlja, a to je vulgarnost. Okončati sa wagnerovskim histrionizmom znači suprotstaviti lakoću plesa lažnoj vulgarnosti pozorišta. Bizet je poslužio da se imenuje ideal muzike »koja pleše« nasuprot teatralizovanoj Wagnerovoj muzici, koja se ponižava time što, umesto da bude obeležavanje tišine plesa, jeste naglašavanje težine igre. Ova ideja po kojoj je teatralnost samo načelo kvarenja svih umetnosti, nije moja, a, treba naglasiti, nije ni Mallarméova. Mallarmé kazuje sasvim suprotno kada piše da je pozorište »vrhunska umetnost«. Mallarmé potpuno uviđa da postoji suprotnost između načela plesa i načela pozorišta. Ali, daleko od toga da na osnovu toga izvede zaključak o histrionskoj nedostojnosti pozorišta, on podvlači njegovu *umetničku* nadmoćnost, a da pritom ples ipak ne lišava njegove pojmovne čistote.

Kako je to moguće? Da bi se to razumelo, treba istaći jedan izazovan ali neophodan iskaz: *ples nije umetnost*. Nietzscheova greška je u tome što je verovao da postoji zajednička mera plesa i pozorišta,

mera koja bi bila njihova umetnička snaga. Nietzsche, na svoj način, nastavlja da raspoređuje pozorište i ples u klasifikaciji umetnosti. Kada zauzvrat izjavljuje da je pozorište nadmoćna umetnost, Mallarmé time nipošto ne nastoji da tvrdi njegovu nadmoćnost u odnosu na ples. On, naravno, ne kaže da ples nije umetnost, ali mi to možemo da kažemo umesto njega, ako prodremo u istinski smisao šest načela plesa.

Ples nije umetnost zato što je *znak mogućnosti umetnosti, onakve kakva je upisana u telo*.

Hajde da malo pojasnimo ovu krilaticu. Spinoza je govorio da mi pokušavamo da saznamo šta je misao iako ne znamo čak ni za šta je sposobno telo. Ja bih rekao da je ples upravo ono što pokazuje da je telo sposobno za umetnost, kao i tačnu meru u kojoj je ono, u datom trenutku, za nju sposobno. Ali reći da je telo sposobno za umetnost ne znači stvarati »umetnost tela«. Ples označava tu umetničku sposobnost tela a da pritom ne određuje neku posebnu umetnost. Kada kažemo da je telo kao telo sposobno za umetnost, pokazujemo ga kao telo-misao. Ne kao misao koja je izražena telom, već kao telo koje je misao. Eto čemu služi ples: da se pokaže telo-misao pod iščezavajućim znakom jedne umetničke sposobnosti. Osetljivost na ples kod svakog pojedinca dolazi od toga što ples, na svoj način, odgovara na Spinozino pitanje. Za šta je telo kao takvo sposobno? Ono je sposobno za umetnost, što će reći da može da se ispoljava kao samorodna misao. Kako nazvati emociju koja nas pritom obuzima, ma koliko malo da smo vični bleskavom, bezličnom i apsolutnom pogledu? Ja ću je nazvati *egzaktnom vrtoglavicom*.

To je vrtoglavica jer se u njoj kao prikriveno pojavljuje beskonačno u konačnosti vidljivog tela. Ako se sposobnost tela, u svojstvu umetničke sposobnosti, sastoji u ispoljavanju samorodne misli, ta je umetnička sposobnost beskonačna a telo koje pleše je i samo beskonačno. Beskonačno u trenutku njegove vazdušne milosti. Ovde nije reč o ogranietzschenoj moći telesnog vežbanja, već je vrtoglava upravo beskonačna moć umetnosti, i to svake umetnosti, umetnosti kakva je ukorenjena u događaju koji joj propisuje svoje izgledе.

Sa druge strane, ta je vrtoglavica egzaktna, jer, na kraju krajeva, važna je zadržana tačnost, ona koja utvrđuje beskonačno, važna je skrivena sporost a ne očigledna virtuoznost. To je krajnja, milimetarska tačnost odnosa između pokreta i onoga što pokret nije. I na taj način se u najstalnijoj egzaktnosti javlja vrtoglavica beskonačnog. Čini mi se da se istorija plesa, o kojoj ne znam gotovo ništa, rukovodi stalnim obnavljanjem odnosa između vrtoglavice i egzaktnosti. Šta će ostati virtuelno, šta će se aktuelizovati i kako će umesno ta zadržka osloboditi beskonačno? To su istorijski problemi plesa. Do ovih je pronalazaka došla misao. Ali kako ples nije umetnost, već samo znak sposobnosti tela za umetnost, oni iz velike blizine prate svaku istoriju istina, uključujući i istine koje podučavaju umetnosti u doslovnom smislu ove reči.

Zašto postoji istorija plesa, istorija egzaktnosti vrtoglavice? Zbog toga što ne postoji *jedna jedina* istina. Da nje ima, bilo bi i definitivnog ekstatičnog plesa, jednog mističnog događajnog vraćanja, u koji su bez sumnje ubeđeni okretni derviši. Naprotiv, postoje iz osnova različite istine, postoji slučajan mnogokratnik misaonih događaja. Ples kroz istoriju prisvaja za sebe tu mnogostrukost. A to pretpostavlja stalno preraspoređivanje odnosa između vrtoglavice i egzaktnosti. Treba bez prestanka iznova dokazivati da je *današnje* telo sposobno da se ispoljava kao telo-misao. Pa opet, danas uvek znači isključivo nove istine. Ples će plesati samorodnu događajnu temu tih istina. Nova vrtoglavica, nova egzaktnost.

Stoga se valja vratiti na naš početak. Da, ples je baš svaki put novo ime koje telo daje zemlji. Ali nijedno novo ime nije poslednje. Ples, to telesno predstavljanje onoga što istinama pripada pre imena, bez prestanka ponovo imenuje zemlju.

Alain Badiou, novembar 1992.

sa francuskog preveo Ljubiša Matić

Debate i mišljenja

Catherine Roux: Zahvaljujem Alainu Badiouu koga sam slušala sa velikim zadovoljstvom. Dok je komentarisao šest načela preuzetih od Mallarméa, zabavljala sam se malom varijacijom njegove teme koju bih htela da mu predložim kao problem. Čini mi se da bismo tih šest načela mogli da primenimo na Corneillevo pozorište ili barem na Kornejevu misao o pozorištu, što možda baš i nije jedno te isto. Mislim na tri rasprave o dramskom spevu koje je Corneille napisao 1660. godine. Ipak ne bih volela da vam varijaciju namećem. Mogli bismo da krenemo od jedne do druge tačke, a ja ću vam jednostavno dati dva ili tri primera. Neminovnost prostora: kod Corneille postoji iščezavanje mesta radnje i neminovnost predela. Nema više empirijskog prostora. I, ono najteže: izbrisana sveprisutnost pola. Svađa oko *Sida* (Cid), naročito ono što se dogodilo između Georges du Scuderija i Corneillea, dobro bi pokazala da Corneille vidi *Sida*, ne kao pozorišnu igru između polova, već kao režiju ljubavi. Ostala načela je daleko lakše primeniti na Corneillea: načelo suptrakcije, pošto se poetska invencija po Corneilleu vrši samo ako se od nje oduzima ono što je utvrđeno i opštepoznato: načelo objektivnog pozorišta ili apsolutnog pogleda. Kod Corneillea imamo jednu potpuno ogoljenu teoriju objektivnosti pozorišta a koju nije on pronašao. Da li je reč o homonimiji, valjalo bi temeljno proučiti. Da li treba razdvojiti pozorište od misli o pozorištu? Izvesno je da misao o pozorištu na kakvu sam upravo ukazala ili podsetila jeste prava suprotnost histrionizmu. Došla sam da vam govorim o Operi i plesu u Francuskoj klasične epohe. Tu imamo ples koji je potčinjen umetnosti pozorišta i u kojem ljubitelji pozorišta vide izdaju. Da li ovih šest načela tvori dovoljnu razliku da bismo pozorište razdvojili od plesa?

Alain Badiou: Bio sam skoro siguran da ćemo ući u grdne komplikacije čim se dotaknemo pitanja pozorišta i plesa. Pitanje koje ste mi upravo postavili obrazlaže ih na sasvim argumentovan način. Ja bih se vrlo verovatno priklonio pretpostavci po kojoj je neophodno razlučiti pozorište od misli o pozorištu. To je iz razloga koji me već odavno čudi, a to je da misao o pozorištu uvek na izvestan način pokušava da odredi ono što ću ja nazvati čistim pozorištem. Pozorište je misao na svoj sopstveni način. Kada ono nastoji da se promišlja kao takvo, da promišlja samo sebe, privlači ga ideja čistog pozorišta. U suštini, ples je skrivena tajna čistog pozorišta. Hoću da kažem, ako pokušavate da promišljate pozorište pa malo-pomalo usredsredite svoju misao o pozorištu na suštinsku čistotu njegovog pokreta i njegovih uslova, tu će biti kontrolisane i stroge suptrakcije, ako tako mogu da kažem, empirijske teatralnosti. Taj prikriveni model, i više ili manje izričit – koji je, ponekad, kod Mallarméa takav u punoj meri, ali kod ostalih nije – biće, u stvari ono što sam rekao o plesu. Nije začuđujuće što veoma često kod velikih pozorišnih mislilaca i naročito kod onih najvećih odjedanput osetimo da ne prave razliku između temeljnih načela koji bi mogli da pripadaju plesu i načelâ pozorišta. Ističem da je pozorište suštinski nečisto. Ne znači da mu time nešto prebacujem, jer ne postoji nijedan razlog za tvrđenje da je čisto nadmoćno u odnosu na nečisto – u pojedinim slučajevima možemo čak da tvrdimo i suprotno. Kod pozorišta postoji jedna suštinska nečistota, koja je isto tako vezana za njegovo političko ustrojstvo, za njegov organski odnos prema državi i usled kojeg se pozorište raspoređuje po registrima koji su izvorno nečisti jer su u stvari iz osnova raznorodni. Međutim, svaka misao o pozorištu pokušava da raznorodno svede na manju meru. Svodeći raznorodno na manju meru, mi deteatalizujemo pozorište, odnosno, ukidamo njegovu nečistotu. Na taj način iskršava figura koja će po mnogočemu ličiti na načela plesa koja smo upravo izložili.

I obratno, vi naravno znate da teatralnost ima moć privlačenja nad čistim plesom. Uzajamno približavanje i udaljšavanje dveju umetnosti iscertava jedan izuzetno složen istorijski prostor. Međutim, ako pokušamo da promislamo čist ples, verovatno ćemo stići ne do pozorišta u strogom značenju te reči, već do nečega što je neka tačka nemogućeg. Tačka stvarnog u plesu, koja bi u potpunosti odgovarala njegovom sistemu načelâ, bila bi jedan jedini pokret, jedan određen pokret, i to bi bilo sve.

Eto šta ćemo naći ako malo razgrnemo Mallarméova načela. Ali ples ne može da bude ni to, on ne može da bude jedan određen pokret niti bilo koji pokret. Kako bi pokrete povezao, kako bi bio množina pokretâ, kako bi bio ples, on će ipak pomalo crpsti iz pozorišta. On je na kraju, sa pozorišne strane, uvek neznatno nepročišćen. Konkretna situacija je uvek situacija između nečistog pozorišta i čistog plesa. Postoji jedna igra preplitanja, igra približavanja i udaljšavanja, koja će uostalom definisati različite tendencije, grupisanja, proglaše, manifeste, istorijske sukobe, itd...

Sylvie Crémézi: Ja imam sasvim drugačiji pogled na ples, pogled kojih bih nazvala energetske i vibracionim, u smislu u kojem ga tradicija nalazi već kod antičkih filozofa ili čak kod Lajbnica i njegove teorije monada. Umesto da govorimo o prevremenskom, zašto da ne govorimo o bezvremenosti i o besprostornosti plesa kao puta prema bezvremenskom i besprostornom. Zašto da ne govorimo o jednoj svetloj sveprisutnosti pola?

Alain Badiou: Sasvim je izvesno da je drugi mogući put, čak i u okviru spekulativnog pristupa plesu, ovaj na koji vi ukazujete. Taj put se sastoji iz pokušaja da se pitanje plesa upiše u filozofiju prirode. Ja sam usvojio put koji se upravo, i to do samih krajnosti, sastoji u izbegavanju da se ples po svaku cenu upiše u filozofiju prirode. Za mene ples označava telo-misao a ne telo-telo. Ja pokušavam da iz predstave o plesu sklonim filozofiju koja bi bila filozofija tela, prirodnog tela i, konačno, stecišta kosmičke energetike. Takav diskurs može da zasnuje svoju sopstvenu doslednost ali to očigledno nije onaj koji sam ja ovde predložio.

Videćemo posledice. Ne vidim ništa neprilično u tome da govorim o nevremenskom pošto sam govorio o večnosti. U plesu postoji nešto što događaj izlaže ideji večnog. Međutim, ako ples pojmite kao vibrirajući fenomen, ipak ćete se vremena teže osloboditi vi nego ja jer ćete morati da pokažete kako se fenomen vibracionog nereda upisuje u prostor-vreme. Pojmiti ples kao put prema bezvremenskom i besprostornom je verovatno malo teži.

Učesnik u razgovoru: Ja smatram da je umetnost umetnost bez obzira na to kakva su joj tehnička sredstva. Umetnost ne poznaje deobu. Umetnost naročito treba da se kloni svakog manihejstva, ako ne i da se protiv njega bori. Ples je prevazilaženje pola jer ga u potpunosti obuhvata. Umetnost ne oduzima.

Učesnik u razgovoru: U takozvanim primitivnim plesovima ili u religioznim afričkim plesovima, koji su uopšteno govoreći sveti plesovi a naročito su plesovi pročišćenja, muzika ima funkciju, i to ne transritmičku već upravo suprotnu. Ovi plesovi nastaju pre sa ciljem da se iznova prolazi put onoga što bismo mogli da nazovemo »potiskivanjem« prirodnih nagona nego da bi se oni postavili na pozornicu ili pretočili u ples. U plesovima pročišćenja, u kojima se neko dovodi iz stanja transa u normalno stanje, ples uvodi izvestan jaz između onog što je prirodno i ponovnog pristupa ljudskosti. Osobu koja se nalazi u transu ponovo uče da hoda uspravno. Kako bi je ponovo naučili hod, kreće se od četvoronošca, od gmizavca, od nepokretnog stvorenja. Ovde ples ima skoro suprotan smisao nego onda kada se promišlja kao neposredan izraz prirode.

Pitanje: Ja bih hteo samo ukratko da prokomentarišem vašu zamisao plesa. Ona ima smisla samo u savremenom društvu, u kojem ples možemo da zamislimo bez muzike ili čak i bez pozorišnog elementa. Kako biste ovaj problem razrešili u baletu kao što je, recimo, *Žizela* (Giselle)?

Alain Badiou: Nije na meni da taj problem razrešavam. Ali ne kažem to da bih izvrdao vaše pitanje. Trudio sam se da, polazeći od filozofije, otkrijem ono što je filozofija tvrdila kao mogućnost poistovećenja čistog plesa. Sve naizgled nečisto što se da navesti, sve što bi spadalo u pozorišno iskustvo, sa libretom, ispričanom pričom, svaki veliki klasični balet, nastanjuje iznutra, čak i pored tih nečistih elemenata, načelo čistote. Na kraju krajeva, svaki koreograf će ovu napetost obraditi na svoj način. Pronaći će svoj sopstveni stil. Koreografska mašta uvek se sastoji u vaskrsavanju čiste novine plesa, u situaciji koja je uvek istorijska, dakle nečista, a naročito kad je ples u pitanju, koji jednim delom ima odlike pozorišta.

Učesnik u razgovoru: Uzeću za primer jednu krajnost povodom jedne određene koreografije. Rekli ste da u plesu nema pola. Znamo da u antičkim grčkim društvima muškarac treba da izražava svoju muževnost a žena svoju ženstvenost.

Alain Badiou: Vi se držite samo polovine onoga što sam rekao, štaviše naglasio. U plesu ima nečeg što poništava pol, ali je on sveprisutan. Oba ova iskaza treba bez izuzetka zajedno da se navode: postoji sveprisutnost i u isto vreme nešto što liči na brisanje. Budući, kao svaki filozof, sklon da stvari vidim pod uglom večnosti, ja bih pretpostavio da, čak i u najarhaičnijim plesovima, onim koji se ponajviše razlikuju od modernog doba, itd., ta napetost svejedno postoji, i da je ona neraskidiva od fenomena plesa. U plesu postoji nešto što uvek predlaže uistinu tipizirane polne uloge.

Gil Mons: Vaši stavovi me navode na moju studiju o Etienneu Decrouxu. Decroux je, naročito u svom delu *Reč o mimu* (Parole sur le mime), ali i u manifestu svoje doktrine, pokušao da čistotu uzme za načelo stvaranja jedne vrste pozorišta koje on naziva telesnim mimom. On pravi radikalnu kritiku zastarelog, građanskog pozorišta. Tu se nalaze suprotstavljena načela, naročito nagota. Decroux rečima skida kostim sa glumca da bi mu nadenuo samo jednu malu pregaču, odnosno, čak da bi ga obezličio, stavlja mu komad tkanine na glavu.

Jacqueline Barbin: Vaše izlaganje me je veoma zainteresovalo ali niste govorili o ulozi nesvesnog u plesu i o položaju subjekta i objekta.

Alain Badiou: O tome sam govorio samo onda kada sam rekao da mi se čini kako ples na poseban način, kao jedan nemoguć imperativ, zahteva od gledaoca »uklanjanje« predmeta želje. Što se ostalog tiče, radije bih rekao

da nesvesno treba ostaviti tamo gde jeste, što će reći, da i dalje nesvesno bude. Na neki način, ne verujem baš da je, u oblasti umetnosti, svest o činjenici da nesvesno postoji sama po sebi delotvorna. Ono što sam rekao bio je pokušaj unutrašnjeg određenja vidljive suštine plesa. Bolje je da pitanje nesvesnog metodološki ostavimo po strani, jer zbilja nikada nisam video da se nesvesno može prizvati na drugi način osim u režimu metadiskursa po ovom pitanju. Bolje je nesvesno ostaviti što je bliže moguće njegovog čvornog iskustva, tamo gde je otkriveno i obrađeno, a to je analitičko lečenje. Ja bih rado prečutao sve ono što liči na primenjenu psihoanalizu. To je moj lični poriv, a ne, ako tako mogu da kažem, poriv sa zadržkom, to jest, taj poriv ne pleše.

GRANIČNI PRELAZI IZMEĐU VRSTA

Hans-Thies Lehmann

Na mesto međuljudskog dramskog sukoba u mnogim predstavama devedesetih godina stupilo je telo. Ove »postdramske« slike telâ odražavaju aktuelnu situaciju pozorišne scene, koja prevazilazeći granice vrsta – plesa, pozorišta i performansa – otvara nov pogled na ljudsku egzistenciju skraj XX veka.²⁹³

Živo telo je složena mreža nagona, sila, energetske tačke i tokova, u kojoj koegzistiraju senzomotorički procesi i nagomilano telesno sećanje, genetski kod i telesni udari. Svako je telo više od jednog: radno telo, telo zabave, sportsko telo, javno i privatno telo, telo od mesa i kostiju. Kulturološki posmatrana predstava o tome šta »jedno« telo jeste leži u osnovi »dramskih« promena i pozorište artikuliše i odražava takve predstave. Ono predstavlja telo i u isto vreme koristi telo kao suštinski znakovni materijal. Ipak, u ovoj se funkciji pozorišno telo ne iscrpljuje: u pozorištu je ono vrednost za sebe i kao takvo može da stekne jednu posebnu prisutnost, silinu, sopstveni potencijal opaženosti, značajnost. Pa ipak, fizička stvarnost tela u pozorištu pre moderne ostala je u načelu uzgredna. Kao ovaploćena »vladavina prirode nad čovekom« (Rudolf zur Lippe), telo se disciplinovalo, treniralo i oblikovalo za službu označitelja, ali nikada samo po sebi nije bilo autonoman problem ili tema pozorišta. To što se na neki način uvek samo podrazumevalo, ne treba da čudi; ipak je forma drame suštinski nastala »dramskim« usredsređivanjem na »duhovne« sukobe – za razliku od punoće epskog tkanja i sklonosti za konkretan detalj kakva je potrebna pripovedanju.

Očigledno je da je, što se tiče značenja tela kao sopstvene, s jedne strane emfatične a, s druge, problemske datosti u pozorištu, izvršena jedna dubinska promena. Pitanje koje treba da postavimo o slici tela, tačnije, o paleti savremenih slika telâ u pozorištu, glasi stoga (barem) trojako:

1. pokazati istorijsku razliku u načinu na koji se pozorišno telo ispoljava danas u poređenju sa ranijim pozorišnim epohama;
2. objasniti raznolikost same palete da bi se u različitim odlikama slike tela uvideli delotvorni motivi;
3. razotkriti kontekst u kojem ovi fenomeni stoje – pošto se pozorište ipak razvija u dodiru sa savremenim naučnim, filozofskim i umetničkim diskursima tela.

Živo ljudsko telo je u dramskom pozorištu novog doba bilo nosilac znaka i samo znak. U renesansi i baroku imalo je vrednost prepoznatljive površine: takoreći kao čiviluk za odeću bremenitu smislom i simbolikom, kao aparatura pomoću koje je čovek otvoreno mogao da izvodi veoma čitljive, gotovo jasno kodifikovane društvene geste. Ovo telo u funkciji table za izlaganje moglo je i samo da stekne alegorijski položaj, ali kao takvo, kao bezglasen prekid ritma jezičkog označavanja, nije se dovodilo u pitanje. Stalno varirano jedno i jedino značenje tela (naime, nejako stanje čoveka kao stvorenja)

²⁹³ Reč je o tekstu prvi put objavljenom u godišnjaku časopisa *Ballet International/Tanz aktuell* za 1999. godinu, čiji je tematski deo nosio naziv *telo.kon.tekst* (körper.kon.text). Tekst se jednim delom zasniva na izlaganjima koje je autor razvio u knjizi "Postdramsko pozorište" (*Postdramatisches Theater*, Frankfurt, 1999). (Prim. ur.)

doprinelo je radikalnoj konceptualizaciji iskustva kao telesnog bića. Telo je bilo objekat dešifrovanja i otuda jedno istinski apstraktno telo. Step en apstrakcije i stilizovanje, skoro van tokova spoljašnjeg sveta, klasicističkog dramskog jezika, koji je isključio neposredno imenovanje realija, jeste izraz preobražaja svakog konkretnog telesnog iskustva u (retoričkoj, martirološkoj) opštosti značenja.

Kada je pozorišno telo u XVIII i XIX veku podučilo umetnost da složenoj i višeznačnijoj »duši«, »osećanju«, pozajmi gestualni izraz, predstava je za pozorišnog gledaoca postala tečaj za izučavanje psiholoških izraza lica. Ovo se ipak zadržalo kod utvrđivanja tela kao autonomne iskustvene stvarnosti. Telesnost je važila za jedan sâm po sebi neproblematizovan temelj kojim se omogućivalo izražavanje onog »prirodnog znaka« čije je otpremanje među kodirane, »umetničke« znake omogućivalo telo. Prvobitno nepostojanje samog tela kao pozorišne teme menja se tek kada, istovremeno sa pojačano istraživačkim naučnim ispitivanjima tela, dotad proganjani sadržaji prodr u pozorište jednog Ibsena, Hauptmanna, Strindberga: ometenost u razvoju, alkoholizam (kao u Hauptmannovoj drami *Pred izlazak sunca*), telesno uslovljene slabosti, polne bolesti, po život presudni telesni nedostaci (hrmanje Ibsenovog Malog Eyolfa), psihosomatske reakcije (duševno ubistvo u Ibsenovom *Rosmersholmu*), planski izazvano ludilo (Strindbergov *Otac*), itd. Takve teme pojavljuju se na početku moderne, krajem XIX veka, dakle, u vremenu u kojem je i u naučnom i u pravnom i u društvenom smislu prodrlo promenjeno tumačenje tela, čiju je genezu i diskurzivnu logiku razjasnio Michel Foucault. Nije slučajno da se ovaj razvoj u naučno-istorijskom pogledu u novije vreme obrađuje sa mnogih stanovišta. Izložbe kao što je *L'âme au corps*²⁹⁴ i ispitivanja istorije medicinskih i fizioloških diskursa u XIX veku svedoče o tome. Ova paralela postaje rečita usled činjenice da je i sada kao i onda središnje iskustvo predstavljalo s jedne strane svođenje čoveka na svoje biološko telo, a s druge, otpor prema time postavljenim i u isto vreme sudbinskim granicama.

Dok u laboratorijama čovek želi da izoluje telo i da testira i utiče na njegove mogućnosti i sposobnosti funkcionisanja, on istovremeno traži, takoreći kao zamenu za dimenziju agonalnog nadmetanja koje se povlači pred medicinskim testiranjem, neke nove i pomalo neobične oblike sportskih takmičenja kao masovne zabave. Tokom osamdesetih godina XIX veka u konjske trke spadaju i neobične trke za gledanje na kojima ljudi staju protivu konja, pa još i trkači obučeni kao džokeji trče trke sa preponama (kao da su sami, nalik kentaurima, svoji sopstveni konji). Telo svedoči o svojoj »stvarnosti« u ekstremnom kretanju i napreguću, tek pri agonalnom susretu sa drugim telima u značenjski bogatim odnosima. Naročito uticaji medicine na diskurs tela kao središte njegovog podizanja na naučni nivo izoluju telo od svega što ga je prethodno povezivalo sa kosmosom, duhom i društvenošću. Promenjena misao o telu time u isto vreme počinje da telo odvaja upravo od svega onog što ga je kvalifikovalo za nosioca drame – da se ono samo shvati kao mesto pokazivanja dramskog sukoba.

Čini se da se forma drame zasniva na dalekosežnoj konceptualnoj odsutnosti tela i da, obratno, prisustvo tela onemogućuje dramu. Telo stupa na pozornicu kao emfatična/problemska stvarnost u trenutku kada temelji načina pozorišnog predstavljanja, koji imaju središte u pojmu drame, bivaju uzdrmani. Ako je, dakle, pre moderne telo postajalo izričit predmet samo u izuzetnim slučajevima koji potvrđuju pravilo njegove diskurzivne graničnosti (falus antičke komedije, bol Filoktetove rane, zemaljske i paklenske muke u crkvenom pozorištu, Gloucesterova grba, Woyzeckova bolest), onda se seksualnost, bol i bolest, telesne razlike, mladost, starost, boja kože (Wedekind, Bruckner, Jahn) počev od moderne pojavljuju kao teme koje »stiču pravo građanstva«. U isto je vreme tokom istorijske avangarde otpočeo »brak čoveka i mašine« (Heiner Müller) sa spajanjem organskog i mehaničkog. On se nastavlja, kao tema tela uopšte, i u znaku naprednih medijskih tehnologija i obuhvata ljudsko telo, koje, povezano sa informacionim sistemima, rađa nove utvare.

Između problemskog i tehno-tela treba da bude spomenuto još i idealizovano telo. Tokom istorije pozorišta ljudsko telo je isto tako bilo podvrgavano naizmeničnim zakonima idealizujućeg uzdizanja kao svi objekti na koje je nagon za podražavanje bacio pogled i otada sprovodio njihovu obradu kroz »estetsku funkciju«. Istovremeno sa telesnim nedostacima (ili onim što se pod tim smatralo) od vremena moderne i idealizovanje tela dobija polemičku vrednost koja uspostavlja značenje: vrednost po sebi postaju lepota, pokretljivost, snaga, ljupkost, izraz.

²⁹⁴ *L'Âme au corps* – fr. Duša u telu (Prim. prev.)

Bilo je potrebno moderno osamostaljenje svih pozorišnih znakova kao autonomnih estetskih dimenzija kako bi ljudi postali svesni da je među pozorišnim elementima ne samo prostor, slikovitost, ritam, svetlo, već i samo telo sposobno da se i više od pukog prisustva održi kao označitelj. Ono sada postaje *agent provocateur*²⁹⁵ jednog čulno oslobođenog iskustva, koje se ne bavi prisustvom neke stvarnosti i nekog značenja, već treba da se pojmovno shvati u prvom redu kao iskustvo potencijalnog, mogućeg. Dok je naturalizam pružao telo samo kao temu, koja je ostala sputana u jednoj dramskoj formi što je odavno zapala u krizu, u modernom plesu, u futurističkim telesnim akcijama i slikama otuđenog tela, telo postaje konstitutivno u formalnom smislu. Ali tek telo u doba medija – a pod tim ćemo ovde podrazumevati vreme pošto su se medijski svetovi šezdesetih i sedamdesetih godina raširili i postali sveprisutni – još jedanput radikalnije postavlja telesnost u središte pozorišta. U poređenju sa klasičnom modernom možemo da konstatujemo da se posle prvog koraka, emfatičnog prisustva tela, katkada intenzitet tela više ili manje direktno dovodi u vezu sa svojim stvarnim odnosom prema gledaocima. Drugim rečima, u središtu novog pozorišta nalazi se izričito stvorena saprisutnost sa gledaocem a telesno iskustvo se uređuje po ovoj saprisutnosti.

Time što je usmereno samo na svoju sopstvenu prisutnost, telo otvara radost i strah pogleda u paradoksalnu punoću i prazninu mogućeg: pozorište tela je pozorište potencijalnog. Telo donosi potencijalno kao jedno preteće oduzimanje, kako ga Lyotard promišlja u poimanju uzvišenog, ali i kao obećanje vrednosti.

Posledice po pozorište mogu da se vide u tome što pojedine nove pozorišne forme ispituju po telesnoj prisutnosti u njima. U opažanju tela shematski može da se razlikuje bogatstvo vidova: pogled, razmena pogleda, motoričko poistovećivanje, fascinacija glasom i izgledom, uključivanje gledaoca, fizički kontakt, telo i predmeti – da spomenemo samo neke.

STVARNO TELO

Uporno usredsređivanje italijanskog pozorišta *Societas Raffaello Sanzio* na autentičnom telu iako je ili upravo zato što je ono razoreno, dobar je primer izvanredno tesnog uzajamnog dejstva slikarske i skulpturalne dimenzije tela sa njegovom pozorišnom prisutnošću. Ova čudesna trupa, jedno od najvažnijih italijanskih eksperimentalnih pozorišta, postoji od 1981. godine. Za svaki novi rad oko jezgra trupe, koje čine brat i sestra Romeo i Claudia Castelluci, okuplja se nov ansambl. Često se kod njihovih likova pojavljuje drugačija ili bolešću izmenjena telesnost. Dolazi do vraćanja tela kao nedokučive i nepodnošljive stvarnosti. »Svako telo ima svoju sopstvenu priču«, objašnjava Romeo Castelluci svoje interesovanje. Važne predstave ove trupe jesu *Santa Sofia – Kmerski teatar* (1985), *Gilgameš* (1990), *Hamlet – žestoka površnost smrti jednog mekušca* (1992), *Mazoch* (1993), *Orestija* (1995) i *Julije Cezar* (1997). *Orestija* vrvi od citata iz slikarstva: jedan glumac je izdužen i suv kao neka Giacomettijeva prilika. Drugi je do te mere obućen i našminkan u belo da podseća na plastiku Georgea Segala. Dok mirno leži u rastapajućoj nepokretnosti, glumica koja igra Klitemnestru doslovno podseća na kakvo brdo mesa ofarbano u crveno. Njena težina kao telo-znak prenosi njenu moć, ali dominira neposredan čulni utisak svakog ogoljenog izlaganja njene telesne mase. (U *Juliju Cezaru* će na sličan način Cicerona predstavljati jedan gorostas, od sala sazdat glumac, koji se ne prihvata radnje, već je ka publici većim delom predstave okrenut svojim grdnim golim leđima). Kasandra, koju je Agamemnon doveo sa sobom kao robinju, zatvorena je u neki sanduk na skelema, koji oknima od mlečnog stakla izobličuje njene crte, tako da se čoveku čini da pred sobom ima neku sliku Francisa Bacona. Pozorište se ovde nalazi u najbližem susedstvu slikarstva i nisu slučajno Castellucijevi u svom detinjstvu rado provodili vreme na mestima »živih slika«. Čovek bi pomislio (i pozavideo) što jedna takva avangardistička estetika u Italiji može tako bez ustručavanja da se inspiriše na tradiciji renesansnog slikarstva, dok bi nešto slično u Nemačkoj – nekakvo *Pozorišno društvo Albrecht Dürer* – teško moglo i da se zamisli.

Telo u ovom pozorištu putem ritma i vremenske dimenzije svoje pojave preuzima jednu od jezika udaljenju, vlastitu stvarnost. Pozornica signalizuje, i putem jezika, da se određene »scene« šekspirovske drame igraju ili odigravaju, ali se pritom pojedinačni procesi igre rastežu do krajnjih

²⁹⁵ agent provocateur – fr. podstrekač, izazivač (Prim. prev.)

granica: putem ove ceremonijalne oneobičenosti i trajanja scenske radnje preovlađuje utisak jedne ritualu slične prisutnosti čudnovatog, ekstremnog tela, ali ne i poziv na misaono tumačenje dramskih likova. Castelluci insistira na oba aspekta: »Ono što vidimo kada gledamo *teatro mistico*²⁹⁶, ne postoji u svetu.« Ali pozorište istovremeno predstavlja jedno ritualno ponavljanje sveta. Za telo ovo znači da putem izvesnog *estremismo*²⁹⁷ svog stanja i pojave (krajnost stvarnih zaostalih, deformisanih, bolesnih ili samo začuđujućih tela) ostvaruje jednu u svetu inače nevidljivu *bellezza*²⁹⁸. Pozivanje na Raffaella nije ironično.

Skulpturalnost i višeslojna ikonografija povezuju se sa ritualnim vidom prizora na sceni. Italijanska teatrološkinja Valentina Valentini primećuje da ovde glumac ima funkciju žrtve koja je potrebna za ritual ponižavanja i preporoda. U predstavi *Julije Cezar* (1997) preobražaj glumca u telesnu stvarnost koja se izlaže možda je još izraženiji nego u *Orestiji*. Pojavljuju se pretežno mršave i bolesne prilike a glas jednog glumca kome je operisan grkljan uznemiruje metalnom jekom mehaničkog govornog aparata koji mu je usađen. Izvode se rituali ubistva, samoubistva i pogreba. Castelluci objašnjava u jednom razgovoru: »U radnju *Eumenida* umeša se Apolon da bi odbranio Oresta. Glumac, koji sa nama radi i igra Apolona, nije imao ruke. On se pokazuje upravo kao da je neka grčka skulptura kojoj su polomljene ruke. To je predstava koju imamo o klasičnom telu, slika Apolona – jedno savršeno, apsolutno savršeno telo, upravo zato što otelovljuje božansku ideju. On je statua. Božanska figura...« Prizori sa glumcima poput pomenutog izvođača bez ruku, sa obogaljenim, zaostalim telesima, sa mladićem koji pati od Daunovog sindroma, a koji igra Agamemnona, sa autističnošću glumaca koji igraju Horacije – na granici norme (i podnošljivosti) omogućuju da se iskusi »neljudsko« telo. Kada se spoje sa često oštrom bukom od svakojakih mehaničkih šumova, stvara se košmarna scenarija, u kojoj tela, u stanju koje se smenjuje između ljudskog, predmetnog, životinjskog i bezmalo već mrtvog, izmiču svakoj kategorizaciji, pa ipak u isti mah na paradoksalan način omogućuju da u svojoj nakaznosti vidljiva postane lepota tela. *Orestija* je zadržala žanrovsku oznaku »organske komedije«, i to je zaista tako, kao da bi ovde do scenskog spoznavanja trebalo da dopre jedno danteovski pakleno lutanje kroz organizme, ali takođe i jedno, inače potisnuto, opažanje organskog, fascinantno lepog.

FLEKSIBILAN ČOVEK

Na postmodernu zaoštavanje tek nastalog diskursa tela, na ideologiju izvršnosti i mišljenja u pukim kategorijama takozvane *efficiency*²⁹⁹, i novo pozorište mora da reaguje. Idealizovanje snage, lepote, energije i napona ono pritom može samo da odrazi ili da ga problematizuje i uzme za ishodište pozorišnog ispitivanja. Koliko je važno razgraničiti različite slike tih »tela-sila«, pokazuje poređenje dvaju plesno-pozorišnih oblika, kod kojih se u prvom planu ističu energične pa i nasilničke telesne akcije a koje istovremeno postižu radikalno različita dejstva. Jedan od primera je rizično sportsko izlaganje telesnih sposobnosti kod kanadske trupe La La La Human Steps. Mišićava pojava plesačice Louise Lecavalier i njene silovite tačke, koje se graniče sa cirkuskom veštinom, radikalizuju parafašistički propagandni imidž jednog u potpunosti zdravog, u potpunosti sposobnog, u potpunosti u sadašnjem trenutku izvršnog, lepog, jakog tela. U ovome se takođe vidi da u živom svetu koji je sve manje ustrojen onim što se nudi čulima, snaga izvršnosti koju ima telo može da postane pravi fetiš, poslednja prividno »sigurna« stvarnost.

TELO KOJE VIDI

Sa »pogledom na telo« u novom pozorištu se igra na upadljiviji način. Posredstvom svog pogleda gledalac takoreći ulazi u scenu i u igru, koju je nameravao samo da posmatra, biva sâm upleten. Kada glumci sasvim jasno traže kontakt očima sa gledaocem, ukida se činjenica da se ovaj zadržava tamo dole u parteru i odatle posmatra glumce. Pogled se teatralno aktuelizuje tako da gledalac odjedanput

²⁹⁶ teatro mistico – it. mistično pozorište (Prim. prev.)

²⁹⁷ estremismo – it. ekstremizam (Prim. prev.)

²⁹⁸ bellezza – it. lepota (Prim. prev.)

²⁹⁹ efficiency – eng. dejstvenost, delotvornost, eficijencija (Prim. prev.)

prestaje da bude puki svedok. Baš kao takav, okamenjen u svojoj *splendid isolation*³⁰⁰, gledalac je bio definisan još u dramskom teatru. Sada pogled gledaoca na telo postaje jedan integralan deo scenske – i ne više samo scenske, već pre u širem značenju, pozorišne – logike.

Pogled po sebi je, kao što je poznato, bio središte i klasičnog pozorišta. U izrazito dramskom Racineovom pozorištu razmena pogleda između protagonista, pogled i oči, magijsko dejstvo i moć pogleda gotovo već čine samu dramu. Pogled ovde uvek iznova postaje tema dramskog govora i dramaturgije. Zahvaljujući tome može se zastupati teza po kojoj je kod ovog posebnog značenja pogleda gledalac dramskog pozorišta takođe u igri. Ipak se u tome ogleda nenadmašno značenje onog pojedinačnog pogleda koje kralj, kao gledalac kome se priređuje pozorišna igra, toj igri daruje. Ali razliku jasno ističe poredenje. U kraljevskom nadsvetu ovaj pogled opstojava kao spoljašnji i do kraja nedotaknut. U novom pozorištu, naprotiv, sa pozornice se gubi dramsko da bi napravilo mesto jednoj drugoj drami, koja se ocrta duž ose pogleda između pozornice i gledaoca. Kada na pozornici nema nikakve drame, dolazi do čudnovatog fenomena da se u novom pozorištu pogled ne nalazi nigde, da svako igra za sebe samog. Taj prazan prostor, koji se otvara izostankom dramske razmene pogleda, katkada će zauzeti gledalac. A sve to ima za posledicu da pozorište čini opipljivim telo kao objekat, suprotstavlja ga njegovom realnom »bratu« u parteru (a ne nekoj zamišljenoj zapovedničkoj instanci) i, prema tome, u njegovom svodenju na čin gledanja čini ga sebi sličnim.

Za pozorište Jana Lauwersa uvek iznova treba konstatovati da su tela u upadljivo dopadljivim ili provokativnim položajima izložena prosuđivanju. Ako ne i ranije, onda kada stanu na podest ili na usku coklu, koji im jedva omogućuju slobodu kretanja, postaje očigledno u kojoj je meri i ovde telo izvođača postavljeno u odnosu prema statuama. Ljudska skulptura koja živo drhti, plastika u pokretu između ukočenosti i živahnosti vodi ogoljavanju »voajerskog gledaočevog pogleda« uperenog ka izvođaču. Sa druge strane, u aktuelnom trenutku razmene pogleda između publike i pozornice, bespoštedno izlaganje u svom umoru i iznurenosti doživljava i jedno telo što stari i propada (Mil Seghers), baš kao i »nesavršeno«, debelo telo (Viviane De Muynck). »Predatost« glumaca gledaocima jedva da će biti propuštena kroz filter drame i uloge. Telo pristupa gledaocu na ambivalentan i preteći način – pošto odbija da postane supstanca sa značenjem ili ideal i da kao rob čula/ideala uđe u večnost. Iz položaja žrtve izbija u činu agresije postdramska skulpturalna slika tela i publiku dovodi u pitanje. Pošto se glumac pred gledaocem pojavljuje kao individua, kao povredljivo biće, gledalac postaje svestan stvarnosti (što se u tradicionalnom pozorištu prenebregava) u kojoj je pogled neodvojiv od mesta pokazivanja; kroz njegov čin gledanja, glumac izložen voajerskom pogledu postaje skulpturalni »objekat«.

PRIKLJUČENO TELO

Posebno zanimanje novih plesnih formi sastoji se u širenju čulnog iskustva, koje se putem prijema i prenosa impulsâ za pokret i gestova posreduje od jednog tela ka drugom. U grupnim koreografijama Meg Stuart, na primer, izgleda kao da je više tela dopalo kakvog vrtloga pokreta, pri čemu se tela ne pojavljuju više kao u sebe zatvorene i jedna od drugih krajnje izolovane monade, već gotovo kao da su propustljiva za porive, protoke i dodire, koji se istovremeno i sami kao medijum dalje prenose. Ovo ni po čemu ne sputava ovu telesnu pojavu da pokazuje teme kolektivne usamljenosti, suparništva i hijerarhizacije. Ono što ova osećanja »kazuju«, izgovara se ne kroz pojedinačna tela, već u ovome »među«, koje bi moglo da se nazove grupnim telom ili međutelom. Nastaju raznorodna spajanja tela: tlo i objekat se spajaju sa jednom rukom, sa drugim kukom, sa trećom glavom, u uvek novim spojevima i odnosima. To stvara teturanje, kod kojeg dolazi do utopijske siline usled iskrsavajuće propustljivosti tela, kojima prividno polazi za rukom da razbiju tvrdoglav odnos monada sa samim sobom.

Tehno-telo je kao sportsko telo, telo sposobno za izvršenje i telo savršenog izgleda, postalo opsesija. Baudrillard piše: »Da ne govorimo o genetskoj reduplikaciji, danas već imamo posla sa fraktalnom reduplikacijom slika i načinom pojavljivanja tela (...) Krupan plan jednog lica isto je toliko opscen koliko i jedan polni organ koji se posmatra. (...) Mi tražimo ispunjenje želje u tehničkoj

³⁰⁰ *splendid isolation* – eng. sjajna izolacija (Prim. prev.)

izveštačenosti tela i težimo njegovom umnožavanju u delimičnim objektima (...) Danas više nije stvar u tome da imamo neko telo, već da na neko telo budemo »priključeni« (*connected*). Čak i u noćnom klubu vlada se u bučnom baru plesnim podijumom kao što kontrolori leta na njihovim radarskim napravama vladaju vazдушnim putevima«. Iz ovih opisa dâ se jasno protumačiti pred kakvim se zadacima nalazi pozorište kao mesto prisutnog i sapisutnog tela. Kolebajući se između poistovećivanja sa tendencijom ka delimičnom objektu s jedne strane i istrajavanja na integritetu »čitavog« tela s druge, čovek želi da telo promisli kao stvar koja upravo svog kvaliteta radi dopušta sebi da se bez problema povezuje sa aparatima, tehnologijama i protezama. Nove mogućnosti računarske tehnologije imaju tu tendenciju da pružaju nov zamah. Kada umetnik Stellarc, alias Stelos Arkadion, razmišlja o tome kako ljudsko telo mora da se prilagođava informacionim strukturama visokorazvijenog računara, on time uopšte formuliše virtuelnu perspektivu medijskog diskursa, koja je možda perspektiva jedne antropološke mutacije. Stellarc je, na primer, sebi na podlakticu postavio treću ruku, »koja putem elektronski prevođenih mišićnih kontrakcija pomera njegov donji trbuh i njegove kosti«. Reč je o utopiji da telo ciljano evoluira, da mu se ubuduće ugrade umetničke oči i nove, još nepregledne funkcije. Iza tehno-fantazija pomalja se jedan veoma složen i neugodan problem: pitanje o identitetu tela. Ono je već obrađeno tako da sopstvene telesne osećaje kompjuterski pretvara u informacije i da nadražaje, porive i procese kretanja jednog tela indukuje u neko drugo, koje onda kao kakva ljudska lutka reaguje na svoju »programiranost«. Ako impulsi mogu kompjuterski da se prenose iz spoljašnjosti u sopstveno telo, moglo bi se pretpostaviti da će se jednog dana i impuls misli direktno isporučivati u druge osobe. Ove mogućnosti, koje se više ne isisavaju tek tako iz prstiju, pokazatelj su zapitanosti nad identitetom tela, na koju umetnosti odgovaraju izlaganjem tela *tel quel*³⁰¹ i strategijom ofanzivne odbrane, koja je u raščišćavanju seksualnih i drugih identiteta još brža od same tehnologije.

Novi stepen neugodnosti i niz uznemirujućih posledica nalazimo kod Orlan, čije javno inscenirane plastične operacije po idealnim slikama zapadnjačke kulture (čelo Mona Lize, nos faraonove žene Nefertiti, itd.) uklanjaju, ulepšavaju, nagrđuju i prerušavaju njeno telo – i ovde opet pre svega lice. Lice tradicionalno važi za izraz nepromenjive individualnosti, dok se ovde, naprotiv, tokom godina iznova menja te se tako izlaže ne kao identitet koji se ne dâ falsifikovati, već kao rezultat izbora, »sopstvene« voljne odluke. Subjektivna volja da se sebi odredi i štaviše izabere telo čini se kod Orlan još izraženijom u odnosu na »žrtvene radnje« ranijih performans umetnika kao što su Eric Burden i Marina Abramović. Orlan pre svega naglašava sopstvenu volju, tvrđenje svojevoljnosti pristanka na operacije koje se na njoj vrše, naglašava ono »sopstveno« u tome, a da pritom ne kaže »istinsko«. Sa apoteozom sopstvene volje za moć nad telom skopčano je (i dâ se tumačiti u mazohističkom ključu) adaptiranje na prethodno date ideale kulture. Takoreći bez obzira na gubitke, osoba u krajnjoj autonomiji bira samo telo. Ne zadovoljava se sudbinski datom stvarnošću, na primer, svojim telesnim izgledom. Orlan tako dokazuje svoju u nameri apsolutnu slobodu da »sebe« izabere. Ovo bi moglo da izgleda kao pojava budućeg »multiopcionalnog društva«, koje najavljuju sociolozi i u kojem skoro da više ne važe prirodne datosti ali narastajući teret sopstvenog izbora i lične odgovornosti pojedinac mora da nosi sâm. Performansi Orlan tematski zaprepašćujuće jasno obelodanjuju da upravo tamo gde postaje najmoćnija i najradikalnija (u svom insistiranju na mogućnosti biranja tela), iz svoje autonomije najvišeg stepena »volja« izbija istovremeno u podjednako radikalnoj heteronomiji. Čini se da se telo u formalnom smislu odriče svog položaja, ali je sa svoje strane uslovljeno kulturnim normama, idealima lepote, oblicima predstava. U tome se na šokantan i upadljiv način ogleda objektivno stanje diskursa tela.

Kod Orlan svojevoljnost sopstvenog, umetnički orijentisanog stilizovanja tela, postaje svođenje »lepote« na jedno nedokučivo i zastrašujuće materijalizovanje ništavnosti tog bezgraničnog ja koje bira sebe. Od sada će ljudski subjekt gledati na svoje telo kao na puki početni materijal. Ništa manje nije za raspravu mogućnost radikalnog preobražaja vlastitog »sopstva«. Najjači identitet htenja mora paradoksalno da se doživljava kao da u isto vreme uopšte ni nema identitet. Druga strana uobličljivosti jeste praznina. Ono što Orlan čini provokativnom koliko i njene akcije očiglednim jeste, na kraju krajeva, njeno nedokučivo rasklapanje fundamentalnih koncepata čoveka kao telesnog bića.

³⁰¹ *tel quel* – fr. takvo kakvo jeste (Prim. prev.)

Rezimirajmo rečeno. Dramski proces se odigravao »između« telâ, postdramski proces se izvodi »u« telu. Dramu, koja se nalazi između otelotvorenih *dramatis personae*³⁰², Eugenio Barba, jedan od proroka nove telesne osvešćenosti, vrlo doslovno prenosi na samo organsko telo: »Kreativni proces glumca može da se vrši sasvim distancirano. On može da rastavi svoje telo na različite delove a zatim da ga ponovo objedini i time postigne dramske efekte, jednu sukobnu situaciju ili introverziju i ekstroverziju, u kojima različitim delovima svoga tela omogućava da jedan drugome progovore. Posredstvom jedne fizičke dijalektike on uspostavlja sliku koja obelodanjuje emotivne, pojmovne i psihološke napetosti.« Na mesto duševnog dvoboja, koji je fizičko ubistvo ili dvoboj na sceni prevodio samo na očigledan način, dolazi telesna motorika ili ometenost iste, prilika ili neobličnost, celina ili delimičnost. Ako je dramsko telo bilo nosilac *agona*, postdramsko postavlja sliku svoje *agonije*. Ovo sprečava sva ugodna prikazivanja, predstavljanja i tumačenja pomoću tela kao pukog sredstva. Ako je telo u drami nosilac svesti koja vodi borbu za priznavanje, onda ovo telo u novom pozorištu treba da bude spoznato kao iskustvo samo za sebe: u svojoj oronulosti, animalnosti, slabosti, tehnološkoj uobličljivosti i erotskoj privlačnosti, time što ruši izolaciju fiktivnog scenskog sveta i sebe izlaže u svojoj saprisutnosti sa gledaocem, telo sebi menja status. Sada telo u pozorištu ima, pre svega drugog, izgled jednog pitanja. Ono neizbežno istupa kao znak, upravlja se prema gledaocu, drugačije nego bilo koji scenski objekat, sa svojim zahtevom, sa muklim pitanjem o smislu svoje prisutnosti, svoje opaženosti. Ono je pitanje-znak.

Ali šta se dešava sa dramskim sukobom? Izraz za logiku radikalnog rizika, koji sâm može da proizvede želju/punoću, jeste Hegelova borba za priznavanje, dijalektika gospodara i sluge – prvi stavlja život na kocku, drugi se spašava kako bi u pokoravanju/radu sebe oslobodio straha od smrti – koja se odriče ekstaze ili je se plaši, ali u isti mah najpre kroz rad omogućuje napredak. Ova metafora dijalektike jedne samosvesti može da se promišlja samo kao borba između subjekata. Ekstaza rizika sada sve više uzmiče pred fascinacijom tehnologijom i pred (potajno osiguranim i kontrolisanim) rizičnim iskustvom počevši od pustolovnog turizma do ekstremnog sporta. Za ovu novu metafiziku vezuje se zanimanje za samo telo: *fitness*, fizičko i modno savršenstvo, zdrav život, dug životni vek protiv starosti, izvitoperenosti, bolesti, slabe kondicije, ružnoće. Na dramatici više ne dobija borba protiv drugog tela, već protiv tela kao upravljane sudbine. Sudbina se diskvalifikuje kao saigrač i izbacuje iz igre.

Preveo sa nemačkog Ljubiša Matić

Antrfile 1 (u okviru odeljka »Stvarno telo«):

Forma drame se zasniva na konceptualnom odsustvu tela i, obratno, prisustvo tela onemogućuje dramu.

Antrfile 2 (u sredini teksta):

Kada na pozornicu postdramskog pozorišta – recimo kod Roberta Wilsona – stupi neka prilika, ona o svom značenju ne pruža skoro nikakve tačke oslonca. Ali preciznost njene gestualnosti, naglašeno predstavljanje same sebe (po mogućstvu u usporenom snimku) snabdeva je u isti mah svim atributima jedne pojave »sa značenjem«. Pa ipak ono što mi prilika »govori«, ostaje virtuelno, moguće, isporučeno mojoj intuiciji, opažanju i sledećem (nepredvidivom) trenutku. Ništa nije »tu« u smislu kakve stvarnosti bogate značenjem, ali ono što je opaženo ipak pobuđuje jednu napetost koja potiče iz dimenzije mogućnosti. Sa njom je, naime, spojeno – ne obavezno usrećujuće – osećanje slobode. Ova otvorenost obraća se u pozorišnoj situaciji onome neproračunljivom »između tela«, obraća se saprisutnosti.

Antrfile 3 (u okviru odeljka »Prikliučeno telo«):

U novom pozorištu gubi se dramsko kako bi se napravilo mesto jednoj drugoj drami koja se ocrtava duž ose pogleda između pozornice i gledaoca.

³⁰² *dramatis personae* – lat. dramska lica (Prim. prev.)