

SADRŽAJ

TEMATSKI BLOK: DIGITALNI PERFORMANS – teorijska umrežavanja

- Miško Šuvaković:
Postajati mašinom; od teorije preko filozofije digitalne umetnosti, teatra i performansa ... i natrag.....3 +
- Aleksandra Jovičević:
Od Nadmarionete do Neuromancera: Razvoj tehnologije i pozorište 20. veka...16 +
- Bojana Kunst:
Bežične veze: Privlačnost, Emocija, Politika (prevod: Vesna Perić).....29 +
- Ana Vujanović:
Internet teatar: tigrovski skok u istoriju (teatra).....37 +
- Marina Gržinić:
Tehnologija, performativnost: vreme teatra (prevod: Maja Pelević).....47 +
- Jelena Novak:
Opera u doba njene elektronske/digitalne reprodukcije.....56 +
- Kurt Vanhoutte:
Protetički bogovi (prevod: Jelena Janković).....71 +
- Helen Varley Jamesion i Tanja Marković (razgovor):
X (Body + Avatar) = Cyberformance; X = Collision?.....76 +
- Igor Štromajer i Ana Vujanović (razgovor):
Ljubav bez milosti.....81 +

PREVODI

- Jacques Derrida:
Salve (post-scriptum u nevreme, usled krajnjih doterivanja)
(prevod: Sanja Milutinović Bojanić).....87 +
- Mladen Dolar:
If music be food of love... (III deo) (prevod: Tatjana Marković)

TEORIJA NA DELU: EKLAN KAO SCENA

- Bojan Đorđev:
Uvodni tekst (urednika).....95 +
- Sanja Milutinović Bojanić i Michael Joyce:
Još jedna zamka. Na mestu performansa kōd performansa.....97 +
- Auracle Creative Team:
Dosije Auracle; i
- Chandrasekhar Ramakrishnan:
Šta me je kompjuter naučio o epistemologiji (prevod: Bojan Đorđev).....108 +

- Claudia Hardi:
James Kibo Parry & Associates – an Internet Travelogue
- Maja Pelević:
Cyberchic VS. Real Time.....112 +
- Jill Walker:
<nettime> Or Press Escape, Edit Kaldor (prevod: Bojan Đorđev).....117 +
- Bojan Đorđev, Aleksandra Jovanić, Ana Vujanović:
Dosije digitalnog teatarskog projekta Psihoza i Smrt Autora – algoritam:
YU03/04.13.....119 +
- Siniša Ilić i Ana Vujanović:
U potrazi za izgubljenom krivicom +

RASPRAVE: FILOZORIJA – TEATAR – TEORIJA: SAD! (tekstovi izlaganja na simpozijumu »Budućnost teatra je u filozofiji (Brecht). Da ili Ne?«, BITEF 37)

- Ana Vujanović i Miško Šuvaković:
O Simpozijumu BITEFa 37
- Jovan Ćirilov:
Laki, misli! (uvodna reč)
- Nikolay Goranov Iordanov:
Postmoderna teatralnost (prevod: Vlatko Ilić)
- Nenad Prokić:
Velike fabrike nisu služile ničemu
- Nadežda Čačinović:
Spektakl i fikcija
- Miško Šuvaković:
Kontraverze oko filozofije, teatra i teorije kulture
- Bojana Kunst:
Strategije samo-izvođenja: o sopstvu i savremenom performansu (prevod: Ana Vujanović)
- Novica Milić:
Dramatizacija kao metod (Niče režira Platona)
- Aleksandra Jovićević:
Nešto najnovije o Brehtu: Breht protiv brehtologije, pojmovi naivnog i travestije
- Bojana Cvejić:
Teorija u savremenom plesu: Monstracija događaja na mestu dobrog predmeta plesa
- Ana Vujanović:
O prelasku sa filozofije na teoriju, o neizvesnim odnosima teatra i teorije, i o uživanju i strahu od izvođenja u filozofiji, teatru i teoriji

TEMATSKI BLOK: **DIGITALNI PERFORMANS – teorijska umrežavanja**

POSTAJATI MAŠINOM; **OD TEORIJE PREKO FILOZOFIJE DIGITALNE UMETNOSTI, TEATRA I** **PERFORMANSA ... I NATRAG**

Miško Šuvaković

Ukratko o digitalnim i analognim informacijama

Digitalna informacija¹ uspostavlja svoja značenja osnovu formalnih, simbolički određenih, pravila kombinovanja elemenata koji čine signal, pri čemu pojavna svojstva signala ne ulaze u prezentnost poruke. Na primer, cifre 0 i 1 konvencionalno zastupaju poruke koje se na osnovu pravila mogu odnositi na bilo šta (brojanje, život, smrt, prostiranje elektromagnetnih talasa, potvrdu ili negaciju logičkih iskaza, opisivanje duha ili materije, identifikovanje rodnih identiteta, izračunavanje astroloških kombinacija, klasifikovanje robe u magacinu itd).

U filozofskim raspravama pojmovi analognog i digitalnog se upotrebljavaju metaforično da ukažu na razliku između onoga što je simboličko i onoga što je fenomen. Uljana slika ili fotografija jabuke se naziva analognim prikazom jabuke, budući da se na osnovu pojavnih (vizuelnih) sličnosti slike-i-referenta utvrđuje da slika ili fotografija prikazuje (denotira) crvenu jabuku kao predmet u svetu. Čulni izgled slike ili fotografije ulazi u proces slanja, prenosa i prijema informacije. Naprotiv, rečenica na engleskom, srpskom ili arapskom jeziku koja utvrđuje »Jabuka je crvena« se metaforično naziva digitalnim prikazom jabuke jer svojom pojavnošću ne prenosi informaciju o izgledu jabuke. Govor, sem u retkim izuzecima, i fonetsko pismo u metaforičnom smislu deluju na digitalan način. Digitalni zapis prenosi informacije na osnovu formalnih (sintaktičkih, semantičkih i pragmatičkih) pravila izvođenja i upotrebe lingvističkih, semioloških itd elemenata (0 1; + i-; a b; ■ itd).

U informacijskim teorijama percepcije, proces sticanja znanja percepcijom opisuje se kao proces izvođenja digitalne iz analogne informacije. Jedna jabuka se opaža posredstvom analogne svetlosne informacije koja stiže na retinu oka. Pojam jabuke se izvodi iz analogne informacije *ljuštenjem* njenog bogatog informacijskog sadržaja s namerom da se dođe do informacije-kao-pojma da je to što se vidi jabuka. Proces digitalizacije u filozofskom smislu je proces oslobađanja od suvišnih čulnih informacija da bi se došlo do pojma koji je naspram i, istovremeno, o fenomenu. Prelazak sa analogne na digitalnu ili digitalne na analognu informaciju nije semantički čin prevođenja sa jednog simboličkog jezika na drugi, već konstruisanje *potencijalnosti relacija* između materijalno i pojavno

¹ Fred I. Dretske, »Znanje i protok informacija«, iz N. Mišćević i N. Smokrović (ur), *Kompjutori, mozak i ljudski um*, IC Rijeka, Rijeka, 1989, str. 81-97.

različitih sistema (simboličkog i čulnog). Zato, nema prevoda, već je u pitanju prenos. Prenos je zasnovan na uspostavljanju relacije, grubo rečeno, između simbola i slike, koja zahteva interpretaciju. Ali, *ta* interpretacija nije verbalno tumačenje jednog jezika metajezikom već uspostavljanje tehnološke interventne motivacije ili konvencije u polju arbitrarnosti neuporedivih fenomenalnih relacija simboličkog i imaginarnog (digitalnog i analognog). Zato između simboličkog i imaginarnog, odnosno digitalnog i analognog postoji relacija a ne zamena. Reč je o pokretanju i zauzimanju relacija prema drugom. Ovde se može napraviti gruba metafora relacije digitalnog i analognog u Lacanovoj relaciji analitičara i pacijenta: »Ne postoji samo ono što analitičar u poslu kani učiniti od svog pacijenta. Postoji i ono što analitičar hoće da njegov pacijent učini od njega. Abraham je, recimo, htio biti potpuna majka«. ² Takva relacija postoji i između digitalnog i analognog: nema poklapanja, ni zamene – ali postoji relacija koja je usmeravajuća za razumevanje i doživljaj informacije.

Digitalne tehnologije: politike i procedure

Digitalnim tehnologijama se nazivaju složene materijalne društvene prakse generisanja, simulacije, obrade, prezentacije i izvođenja informacija zasnovane na digitalnim računarima, digitalnim mrežama računara i kibernetским sistemima, odnosno njihovim međusobnim realizovanim i funkcionalnim relacijama prema kulturalnim i društvenim diskursima moći (upravljanja, regulacije i identifikacije). Digitalne tehnologije, kao složene materijalne društvene prakse, su bitno određene svojom pozicijom (zahtevima, očekivanjima, ciljevima, identifikacijama) u sistemu proizvodnje, razmene i potrošnje *viška vrednosti*³ unutar specifičnog društva. Sa digitalnim tehnologijama *višak vrednosti* nije kao u tradicionalnom marksizmu izveden kao *efekat* strukturacije cene proizvedenog predmeta nastalog preobražajem *prirode* u *kulturu*, već mreža i efekti mreže izvođenja materijalnog direktnog (imago) i indirektnog (mrežnog) okružja individuuma ili mašine u postajanju subjektom u artifičijelnom svetu (kulture, društva), tj. izvan prirode.

U dominantnoj zapadnoj kulturi na prelazu 20. u 21. vek, digitalne tehnologije su instrument globalizujuće⁴ ili relacione politike realizacije makro- i mikro-društvene realnosti. Zato neki teoretičari govore o digitalnim tehnologijama kao aparatusima izvođenja globalizujuće svakodnevne kulture u hegemonim zapadnim projektima transformacije/transicije društva.⁵ Digitalne tehnologije se, u marginalnim kulturama u relaciji sa dominantnim zapadnim, uspostavljaju kao *instrumentalni metafizički objekt*: (i) negacije (odbacivanja, satanizacije) od strane patriotskih tradicionalnih snaga u postsocijalizmu i postkolonijalizmu, ili (ii) se izvode kao sredstvo antiglobalističkog otpora⁶ globalnom tržištu informacija i tržištu izvođenja rasnih, etničkih, klasnih, rodnih, generacijskih itd. identiteta. I tu je paradoks globalističke hegemonije i njene antiglobalističke subverzije digitalnim tehnologijama. Digitalne tehnologije, pre svega informacione i komunikacione (ITC), omogućavaju reciprocitet izvođenja koji svaki globalni projekt svodi na lokalnu potencijalnu punktualnu tačku dajući joj prividni *lik*

² Jacques Lacan, »Spolnost u nizu označitelja«, iz *XI Seminar: Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986, str. 159-171.

³ Vrednost nije samo cena, već sistem odnosa koji omogućava da se pojedinačne cene međusobno odnose; prema Rado Riha, Slavoj Žižek, »Notranja razlika vrednosti«, iz *Problemi teorije fetišizma – Filozofija kroz psihoanalizu II*, Analecta, Ljubljana, 1985, str. 46-50.

⁴ Vid. suprotne pozicije u odnosu na globalizaciju u David Held, *Democracy and the Global Order – from the Modern State to Cosmopolitan Governance*, Stanford University Press, Stanford Cal, 1995; i Michael Hardt, Antonio Negri, *Imperija*, Multimedijalni institut – Arkzin, Zagreb, 2003.

⁵ Gregory Dale Adamson, »Capitalist Tendencies« i »Metaphysics beyond Marx«, iz *Philosophy in the Age of Science and Capital*, Continuum, London, 2002, str. 107-134. i 135-154.

⁶ Jill Lane, »Digital Zapatistas«, *TDR*, vol. 47, no. 2, New York, 2003, str. 129-144.

mikropolitike akcije (*ja za tim terminalom činim to odvojen od svih drugih*: »...svako je postavljen za komande jedne hipotetičke mašine, izolovan u stanju savršene suverenosti, na beskrajnom odstojanju od svog izvornog univerzuma...«⁷) i koji svaki antiglobalni zahvat multiplicira u planetarni događaj dajući mu *lik* hegemone politike (*ja, moj posebni neponovljivi gest /autentičnost egzistencije/ dovodim u relaciju reciprociteta sa bilo kojim drugim gestom* u digitalizovanom polju beskrajnih mogućnosti). Zato je *moment bumeranga* obostran. Zaista, svet se promenio.⁸ Sa informacionim digitalnim tehnologijama svet se promenio – ne u smislu da je postao *bolji* ili *gori*, već da je postao mnogostruko potencijalno drugačiji, jer je došlo do drugačije vrste *relacionizma* u intersubjektivnim pozicioniranjima unutar mrežne *ne-prirode* digitalnih sistema. I nije reč samo o makropolitici, već i o mikropolitikama. Ovim ne želim reći ni da su *digitalne tehnologije* krivac u globalnim/lokalnim politikama, niti da su *nevine*, već da su nužni konstituent svake aktuelne politike sa svim izvedbenim konsekvencama koje te politike nose.⁹ Digitalni ITC sistemi stvaraju *artificijelno dinamično tkivo* kroz koje se realizuje *nova makro* i *mikro doxa* unutar koje se izvode političke procedure. S druge strane, digitalne tehnologije prelaze iz domena determinacije u područje indeterminacije i time dovode do naprslina u sistemima totalitarnih kontrola, regulacija i deregulacija života. Lakanovsko *ne-celo*,¹⁰ gatarijevsko *heterogeno*¹¹ i badiouovsko *mногоstruko*¹² postaju bitne političko-tehnološke karakteristike neostvarivosti stalno nastajućih *kao totalizujućih društvenih praksi* u aktuelnosti.

Procedure društvenih praksi digitalnih tehnologija su procedure generisanja, simulacije, obrade, prenosa, prezentacije i izvođenja informacija. Generisanje, simulacija, obrada, prenos, prezentacija i izvođenje su tehnike postajanja informacije ili, tačnije, postajanjem informacijom. *Postajanjem informacijom* jeste proces kojim se egzistencijalno telo (operatera, izvođača, umetnika) izvodi iz ontologije bića (*onoga što jeste*) u ontologiju postajanja (*onog što započinje da jeste, ali još nije da jeste: samo postajanje bez postojanja*). Po Deleuzeu, to je ono što se nikad stvarno nije desilo, ali što uvek prethodi i već prolazi.¹³ Zato, ključno pitanje za *svet* digitalnih tehnologija nije: šta je *virtuelna realnost* (ili efekti interaktivnih mašina), već: šta je *realnost* virtuelnog.¹⁴

Generisanje je, prividno, postupak *stvaranja ni-iz-čega*. Reč je o prividu, pošto generisanje uvek započinje u nekom materijalno determinisanom sistemu na osnovu pravila, tehnoloških i diskurzivnih potencijalnosti samog tog sistema. Kada se govori o

⁷ Žan Bodrijar, »Ekstaza komunikacije«, iz *Drugo od istoga – Habilitacija*, Lapis, Beograd, 1994, str. 10.

⁸ Za vreme režima Nicolae Ceaușesca u Rumuniji, moralo se prijaviti vlastima posedovanje pisaće mašine i geštetnera. To je bilo još ranih 1980ih. Kontrola informacija je bila gotovo potpuna. Za vreme Miloševićevog režima u Srbiji 90ih, već više nije bila moguća kontrola satelitskih antena i inetrneta, mada je bilo presnimavanja i ukidanja provajdera. Miloševićev para-totalitarni režim je koristio internet u političke svrhe, kao što su ga koristile i antimiloševićevske političke i kulturalne grupacije, a i svi drugi u ratovima u ex-Jugoslaviji. Ta mnogostrukost asimetričnih reciprociteta je činila da totalitarizam ne uspeva da bude sasvim-totalan.

⁹ Up. političku analizu Jean-Luc Nancya, *War, Law, Sovereignty – Techné*, iz Verena Andermatt Conley (ed), *Rethinking Technologies*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 1993, str. 28-58.

¹⁰ Jacques Lacan, »Pismo o ljubezni in duši«, iz *Knjiga XX – Še – 1972-1973*, Analecta, Ljubljana, 1985, str. 63-74.

¹¹ Félix Guattari, »Machinic Heterogenesis«, iz *Rethinking Technologies*, str. 13-27.

¹² Peter Hallward ukazuje, pozivajući se na Badioua, da je centralni problem današnje filozofije artikulacija mišljenja imanentnog mnogostrukosti, u »Badiou's Ontology«, iz *Badiou – a subject to truth*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2003, str. 81.

¹³ Gilles Deleuze, *The Logic of Sense*, Columbia University Press, New York, 1990, str. 80.

¹⁴ Slavoj Žižek, »The Reality of the Virtual«, iz *Organs without Bodies – Deleuze and Consequences*, Routledge, New York, 2004, str. 3-9.

generisanju kao da se govori o stvaranju iz same unutrašnjosti¹⁵ sistema kojem nije potrebno pozivanje na spoljašnjê (motivaciju, uzrok, potencijalnost, referenta). Na primer, digitalno generisanje je *pravljenje* čulno dostupne vizuelne, audio ili haptičke slike koja nema referenta izvan digitalnog sistema.

Simulacija je postupak generisanja čiji je rezultat vizuelna, audio ili haptička slika koja nema referenta u svetu, ali nužno ukazuje na potencijalnost referiranja izvan sebe. Rezultat postupka simulacije je *simulakrum*,¹⁶ a to znači slika bez originala koja kao da podseća ili ukazuje na potencijalni original. Simulakrum je vidljiviji od vidljivog i, paradoksalno, nevidljiviji od nevidljivog. Digitalna simulacija je digitalno oponašanje sveta, koje se razlikuje od doslovno-*realističkog* odslikavanja po tome što se ne oponaša partikularni konkretni referent u svetu, već se na osnovu generisanih slika sugerise mogućnost čulne sličnosti sa potencijalnim referentima sveta. Zato u digitalnoj simulaciji postoji obećanje *izvora*,¹⁷ tj. onoga što prethodi, na primer, slici, ali njega zapravo nema: on je fikcionalan. Za simulakrum nema onoga, odakle i po čemu neka Stvar (*Sache*) jeste, šta i kako jeste. Simulakrum je efekat generičkih procedura i potencijalnih referenci unutar digitalnog sistema.

Obrada informacija je formalna procedura sakupljanja, filtriranja, indeksiranja, uramljivanja, klasifikovanja, kombinovanja, prenošenja i modifikovanja informacija iz spoljašnjeg sveta ili iz samog digitalnog sistema unutar digitalnog sistema. Reč je o formalnoj proceduri jer nije zasnovana na životnom iskustvenom polazištu, već na postavljanju i sleđenju izabranih/konstruisanih pravila 'obrade'. Reč je o sakupljanju,¹⁸ jer se informacije moraju uzeti iz mnoštva beskrajnog pojavljivanja i nestajanja informacija. Tek sakupljene informacije su one koje su na raspolaganju. Filtriranje¹⁹ informacija ukazuje da je proces sakupljanja informacija, zapravo, uvek selekcija. Selekcija je intencionalna kada se informacije sabiraju na osnovu namera korisnika. Selekcija je sistemski kada je određena mogućnostima digitalnog sistema u hardverskom i softverskom smislu. Selekcija je slučajna kad nije vođena intencijama korisnika ili parametrima digitalnog sistema, već složenosti načina započinjanja, odvijanja ili završetka događaja odašiljanja, prenosa i sakupljanja informacija. Funkcija sakupljanja, selekcije i filtriranja je motivacijska. Indeksiranje informacija je čin imenovanja sakupljenih i filtriranih informacija. Sakupljanje, filtriranje i indeksiranje određuju okvir²⁰ jednog informacijskog skupa, odnosno jedne složene informacije. Klasifikovanje informacija je procedura smeštanja informacija u uporedni sistem već postojećih (memorisanih, identifikovanih) informacija unutar tehnoloških i konceptualnih ili njihovih kompleksnih kulturalnih konteksta. Kombinovanje je bilo koja procedura povezivanja informacija u složene informacijske kulturalne tekstove. Kombinovanje je formalno dosledno kada se informacije povezuju na striktan način saglasno nekom skupu izabranih ili konstruisanih pravila. Kombinovanje je formalno nedosledno kada se informacije povezuju na osnovu izabranih ili konstruisanih pravila, pri čemu se korisnik ili izvođač ne drži striktno pravila. Kombinovanje je neformalna procedura kada korisnik ili izvođač povezuje informacije na osnovu životnog iskustva, sećanja, emocionalnih

¹⁵ U filozofskom smislu teoriju mišljenja iznutra postavlja Žil Delez, »Nabori ili mišljenje iznutra (subjektivizacija)«, iz *Fuko*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1989, str. 97-126.

¹⁶ Žan Bodrijar, *Fatalne strategije*, KZ Novoga Sada, Beograd, 1991, str. 46.

¹⁷ Martin Heidegger, »Izvor umjetničkog djela«, iz *O biti umjetnosti*, Mladost, Zagreb, 1959, str. 7.

¹⁸ Mark B. N. Hansen, »From Image to Body«, iz *New Philosophy for New Media*, The MIT Press, Cambridge Mass, 2004, str. 22.

¹⁹ Mark B. N. Hansen, »The Automation of Sight and the Bodily Basis of Vision«, iz *New Philosophy for New Media*, str. 98.

²⁰ Mark B. N. Hansen, »Introduction«, iz *New Philosophy for New Media*, str. 11, odnosno Žil Delez, »Kadar i plan, kadriranje i isecanje«, iz *Pokretne slike*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1998, str. 19-27.

stanja ili intuicija. Prenošenje je postupak re-semantizacije ili pre-oblikovanja informacije bilo promenom nosioca informacije (signala ili poretka signala) ili značenja informacije posredstvom druge informacije ili poretka informacija. Kontra-prenošenjem se naziva posledično semantičko ili fenomenalno dejstvo re-semantizovane ili pre-oblikovane informacije na informaciju koja je izazvala resemantizaciju ili preoblikovanje. Modifikovanje je svaka intencionalna, slučajna ili potencijalna izmena informacija. Poseban slučaj modifikacije informacija je intencionalna, ali slučajno realizovana modifikacija izazvana kompjuterskim *virusima*. Ona je intencionalna jer je *virus*²¹ generisan sa namerom da izazove modifikacije drugih informacija, ali je slučajna ili potencijalna jer zavisi od slučajnog povezivanja informacije-virusa i informacije-koja-nije-virus.

Prezentacija je način na koji se informacija zastupa – a to znači prikazuje²² – od digitalnog sistema prema receptivnim sistemima percepcije i recepcije *drugog* u relaciji na digitalni sistem. Drugi u relaciji na taj digitalni sistem generisanja, simulacije i obrade informacije može biti: bazični biološki sistem (čovjek, životinja, biljka ili organski izolovani elementi: ćelije ili relacije ćelija), razvijeni biološki kao egzistencijalni sistem (individuum, subjekt), mašinski sistem (mehanička mašina, elektromehanička mašina, elektronsko-elektro-mašinska mašina, digitalna mašina sa interfejsima ka drugim mašinama ili organskim sistemima), *cyber* sistem (bilo kakva sprega između organskog i mašinskog sistema koja obezbeđuje regulacionu relaciju), razvijeni mašinski ili *cyber* sistem kao egzistencijalni sistem (individuum, subjekt), metafizički sistem (konstruisani i izvedeni drugi kroz mišljenje, emocionalnost ili pismo razvijenog biološkog kao egzistencijalnog sistema ili konstruisani i izvedeni drugi kroz mišljenje, emocionalnost ili pismo razvijenog mašinskog ili *cyber* sistema kao egzistencijalnog sistema). Percepcija koju ostvaruje drugi je inteligibilni prijem, to znači prijem sa razumevanjem, prezentacije koju realizuje digitalni sistem obrade informacija. Recepcija koju ostvaruje drugi je interpretacija perceptivno primljene prezentacije informacije koju je obradio digitalni sistem. Percepcija jeste primanje sa razumevanjem primljenog. Recepcija je interpretacija, a to znači tumačenje sa razrađenom tačkom gledišta prijemnog sistema. Prezentacija je uvek u onom obliku koji drugi sistem može da prihvati posredstvom interfejsa (prenosnika jedne vrste informacije kao druge vrste informacija, povezivanja dva različita sistema koja rade sa istom ili sličnom vrstom informacija) ili izlaza (vizuelnog ekrana, audio zvučnika ili haptičkih senzora, itd).

Izvođenje je ostvarivanje procedure kao događaja.²³ Izvođenje digitalnim tehnologijama je uvek materijalna praksa relacionog, često interaktivnog, intervenisanja na zadatom digitalnom sistemu, između digitalnih sistema ili između digitalnih i nedigitalnih sistema. Ključna posledica masovne proizvodnje i upotrebe digitalnih tehnologija je da materijalna praksa izvođenja postaje dominantna i nezaobilazna društvena praksa komunikacije i realizacije aktuelnog sveta. Jer *proizvodni rad* digitalnim tehnologijama nije primarno proizvodni preobražaj prirodnog stanja materije (prirodnih predmeta) u veštački proizvod (robu, višak robne vrednosti), već izvođenje događaja na mogućnostima digitalnog sistema. One mogu ostati u digitalnom sistemu, mogu biti izvedene iz digitalnog sistema u industrijski rad, ali su uvek deo složene mreže generisanja, razmene, potrošnje ili, tek, simulacije viška društvene vrednosti. U digitalnim tehnologijama, na sličan način, izvođač postaje bilo koji korisnik digitalnog

²¹ O metaforici virusa vid. Žan Bodrijar, »Virusno gostoprimstvo«, iz *Prozirnost zla – ogled o krajnosnim fenomenima*, Svetovi, Novi Sad, 1994, str. 151-153.

²² Opštu teoriju prikazivanja je veoma korisno razradio Flint Schier, *Deeper into Pictures – An essay on pictorial representation*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.

²³ Françoise Proust, »Kaj je dogodek?«, iz »Filozofija i njeni pogoji – Ob filozofiji Alaina Badiouja« (temat), *Filozofski vestnik*, št. 1, ZRC SAZU, Ljubljana, 1998, str. 9-19.

sistema: bankarski činovnik, broker, fabrički radnik, arhitekta, koreograf, haker, erotoman, *on-line* kupac, usamljeni *četingovac*, vojni strateg, politički analitičar, dizajner, performer, reditelj itd. Izvođenje u svetu digitalnih tehnologija je prekid sa društvenim i individualnim organskim ravnotežama i okret ka izvođenju komandi između mašina, odnosno između umreženih mašina u kojima se subjekt preobražava iz *centra* u *flux*.²⁴ Time se egzistencija može redefinisati kao proces *deteritorijalizacije*.²⁵ Filozofija subjekta kao izvora ili ponora postaje filozofija protoka u mreži relativnih i trenutnih događaja. U tom smislu, intencija izvođenja nije više vektor (model usmerenog kretanja iz izvora ka meti), već statistička veličina grupisanja potencijalnosti u nepreglednom mnoštvu slučajeva u proticanju mrežom. Zato egzistencija unutar digitalnih mrežnih sistema nije dijalektička²⁶ već pre statistička. U praktičnom smislu izvođenje unutar digitalnih sistema ili njihovih umreženja je, zapravo, intervencija na zadatom skupu mogućnosti (memorisanih informacija ili njihovih složenih arhiva). Zato Lev Manovič – ukazujući na prelaz od istorijske avangarde 1920ih na novu digitalnu avangardu 90ih – pokazuje da dolazi do obrta sa rada na mehaničkim medijima u referenci prema aktuelnom svetu u izvođenje na bazama podataka u digitalnim sistemima: »Avangarda starih medija dvadesetih pojavila se sa novim formama, novim oblicima reprezentovanja realnosti i novim načinima posmatranja sveta. Avangarda novih medija bavi se novim načinima pristupanja i manipulisanja informacijama. Njene tehnike su hipermediji, baze podataka, pretraživači, upoređivanje podataka, obrada slike, vizualizacija, simulacija«. ²⁷ Drugim rečima, dok su se istorijske avangarde *borile* sa kritikom i subverzijom manuelno-vizuelnog (kubistički rad sa višestrukim tačkama posmatranja, ekspresionistička deformacija forme, apstraktno napuštanje ikoničkog i otkriće aikoničkog znaka) i mehanički-vizuelnog prikazivanja sveta (fotomontaža, fotografija bez foto aparata, neuobičajeni rakursi, apstraktni i optički film), avangarda 90ih razrađuje postupke izvođenja na postojećim referencijalnim ili generisanim ili simuliranim bazama podataka (arhivama sabranih informacija). Izvođenje u kulturalnim sistemima danas postaje jedna od dominantnih društvenih praksi. Na primer, Jon McKenzie razlikuje kulturalna, organizaciona i tehnološka izvođenja.²⁸ Ona se identifikuju u različitim registrima savremenih društva: od izvođenja u svakodnevnoj organizaciji privatnog života do izvođenja moći u mikro- i makro-društvu u onom smislu u kome Foucault govori o *biopolitici* kao *tehnologiji subjekta*.²⁹ Izvođenje zamenjuje modernističke procedure *prikazivanja* i *izražavanja*, postavljajući se kao sistemska ili nesistemska aktivnost uspostavljanja relacija ili prenosa sa dostupnim informacijama digitalnog sistema. I konačno, u metafizičkom smislu, izvođenje u digitalnom sistemu ili sistemima mašinskih komunikacija stalno revidira *naše*, Guattari piše, *kosmičke granice*, a to znači deteminišuće relacije čovek-mašina prema relativnim, nestabilnim i promenljivim relacijama realnog prostora i vremena prema virtuelnom vremenu i prostoru, odnosno izvodljivosti 'jastva' (telesnih relacija individuumu i subjekta) prema statističkim mogućnostima složenih digitalnih sistema i njihovih mreža. Horizont, metaforično govoreći, nije granica neba i zemlje, već potencijalno mnogostruka neodređenost i heterogenost želje koju proizvodi mašina u relaciji prema mašini. I još jednom, po

²⁴ Prema Félix Guattari, »Machinic Heterogenesis«, iz *Rethinking Technologies*, str. 25.

²⁵ Ibid, str. 25.

²⁶ Ibid, str. 25.

²⁷ Lev Manovič, »Nova avangarda«, iz *Metamediji – izbor tekstova*, CSU, Beograd, 2001, str. 74.

²⁸ Jon McKenzie, »Challenges«, iz *Perform or else – From Discipline to Performance*, Routledge, London, 2001, str. 3- 26.

²⁹ Michel Foucault, »The Birth of Biopolitics«, »On the Government of the Living« i »Technologies of the Self«, iz Paul Rabinow (ed), *Michel Foucault ETHICS – Essential Works of Foucault 1954-1984, vol. 1*, Penguin Books, London, 2000, str. 73-79, 81-85 i 223-251.

Guattariu: »Želeće mašine, mašine koje stvaraju estetsko, stalno revidiraju naše kosmičke granice. Kao takve, one imaju značajnu ulogu u uređenju subjektivizacije, za koju su same pozvane da zamene naše stare društvene mašine koje su nesposobne da slede procvat mašinskih revolucija koje uzrokuju da se naše vreme rasprsnje u svakoj tački.«³⁰

Ka interpretacijama zamisli digitalne umetnosti, teatra i performansa: ontološka pitanja Pojam *digitalna umetnost*, pa time i digitalni teatar i performans, jeste karakterizacija jednog tehnološkog aspekta (digitalna obrada podataka kao priprema za potencijalne analogne izlaze) koji se postavlja kao referent imena ili identifikacije za složeni korpus umetničkih, teatarskih i performans rešenja. Zato, u opštem smislu, *digitalna umetnost* jeste umetnost realizovana digitalnom tehnologijom koja omogućava heterogene i hibridne analogne prezentacione izlaze (audio, vizuelne, audio-vizuelne, haptičke, audio-haptičke, vizuelno-haptičke, audio-vizuelno-haptičke itd) unutar heterogenih kulturalnih produkcija. *Digitalni teatar* je umetnička praksa realizacije *slike* (hibridnog medijskog *tableaua*), *situacije* (relacionog u stvarnom ili virtuelnom prostoru i vremenu) ili *događaja* (*event*) u kontekstu tradicije, istorije, institucija i diskursa teatra posredstvom digitalne tehnologije. Pri tome, digitalna tehnologija dovodi do mogućnosti da se ontološka centriranost teatra na prezentovano živo izvođenje zameni izvođenjem mašina (izvođenjem među mašinama, izvođenjem u mašinama). Dok se digitalni film i optičko-hemijski film razlikuju samo po vrsti tehnologije koja vodi, grubo govoreći, sličnom efektu ekranske slike, živi-teatar i digitalni teatar se zasnivaju kao neuporedivo različiti fenomenalno-ontološki sistemi prezentacije živog i mašinskog događaja. Digitalni performans je umetnička praksa očigledno prezentovanog koncepta, postupka i fenomenalnosti izvođenja upotrebom heterogenih i hibridnih digitalnih tehnologija kao dominantnih aspekata umetničkog rada (prakse, dela). Napomena: najgrublja razlika između teatra i performans arta je u tome što se u teatru skrivaju koncepti, sredstva i fenomenalnosti izvođenja u prezentaciji teatarskog efekta, a u performans artu se otkrivaju i čine očiglednim koncepti, sredstva i fenomenalnosti izvođenja kao prezentacije izvođačkog događaja. U ovako postavljenom kontekstu digitalna tehnologija, bez obzira na prezentacione izlazne rezultate (slika, zvuk, haptičko, telesni pokret, virtuelno naspram realno), je složeni novi *tehnološki sistem i praksa*³¹ na osnovu kojeg se redefiniše umetnička praksa u pojavnom, estetskom, umetničkom, konceptualnom i institucionalnom smislu.

Jedno od bitnih filozofsko-ontoloških pitanja je da li se *tehnološki sistem i praksa* ili *sistem i praksa digitalne tehnologije* može smatrati medijem (medijskim sistemom i praksom) umetnosti, teatra i performans arta? Medij³² se definiše na nekoliko različitih načina: kao produžetak ljudskog tela, tj. predmetna, mehanička, elektromehanička, elektronska, digitalna ili mrežna *proteza*; kao zastupnik ili komunikator između, pre svega, ljudskog i drugih *tela*, odnosno između mašina; kao *sredina* kroz koju se odigrava komunikacija između izvora i prijemnika; i kao instrument ili tehnologija masovne i individualne jednosmerne i interaktivne komunikacije. Digitalna tehnologija je medij u sva četiri smisla. Digitalnom tehnologijom se ostvaruju različita produženja ljudskog tela;

³⁰ Félix Guattari, »Machinic Heterogenesis«, str. 26-27.

³¹ Kristeva pretpostavlja termin 'praksa' terminu 'sistem', jer se može primeniti na nesistemske semiotičke komplekse i jer ukazuje na uklopljenost semiotičkih kompleksa u društvenu aktivnost, posmatranu kao proces preobražavanja; Julija Kristeva, »Ekspanzija semiotike«, *Treći program RB*, br. 23, Beograd, 1974, str. 331 (#3).

³² Polazna teorija *medija* je razrađena kod McLuhana; vid. Maršal Makluan, *Poznavanje opština – čovekovih produžetaka*, Prosveta, Beograd, 1971.

na primer, doslovno produženje kibernetikom rukom kao trećom rukom³³ ili produženje tela koje za terminalom biva softverski-i-hardverski priključeno na internet-mrežu³⁴ i posredstvom nje, gotovo trenutno, komunicira sa bilo kojom tačkom na planeti koja je umrežena u internet. Digitalna tehnologija je razvijena kao komunikacijski sistem sa različitim mogućnostima komunikacije: pisana, verbalna, slikovna, audio, haptička, neuro itd. Digitalne tehnologije, pre svega mrežne tehnologije, grade *novu vrstu* komunikacijske, a time i bihevioralne *sredine* koja je fenomenalno različita od iskustvene-fizičke sredine. Digitalna tehnologija nije samo jedan medijski instrument komunikacije, već totalizujući sistem i praksa mašinskih regulacija i deregulacija.

Uobičajeno se u estetici i teoriji umetnosti *medij* (misli se na umetnički medij) definiše u relaciji sa čulom. Iskustveno očigledna relacija *čulo-medij* se konvencionalno prihvata kao bazični kriterijum razlikovanja umetničkih disciplina: slikarstvo i fotografija su vezani za čulo vida, dok je muzika povezana sa čulom sluha. Teatar i film se izvode iz artikulacije relacije čula vida i sluha. A u performansu – na primer, u hepeningu, gde posmatrač postaje i ko-izvođač – uključuju se i druga čula i njihove relacije: čulo dodira, mirisa, pa i celokupna motorička i bihevioralna telesna artikulacija relacija *čulnotelo-ambijent-događaj*. I tu se javlja bitna razlika *digitalne tehnologije* i tradicionalnih umetničkih medija zasnovanih na kriterijumu čulne-funkcije. Digitalna tehnologija nije uvedena na kriterijumima tehnologije za jedno ili dva čula, već se digitalnom tehnologijom može simulirati bilo koji *medij* za bilo koje ili sva čula. Ako je tako, digitalna tehnologija se može interpretirati kao *post-medij*,³⁵ jer ona nije medij već *izvođački simulakrum* bilo kog i svakog, odnosno svih čulno orijentisanih medija. To znači da je digitalnom tehnologijom moguće simbolički izvesti operaciju upućenu bilo kom mediju-čulu, bilo kojoj kombinaciji medija-čula ili svim medijima-čulima, koja će biti hardverski realizovana na fenomenalnom planu dejstva na čulo ili čula, odnosno na telo-kao-organizam ili telo-kao-bihevioralni kulturalni *agent*. Ako se to prihvati, tada se digitalna tehnologija može interpretirati kao (a) multi-mediji, (b) meta-medij i (c) hibridni-medij. Multi-medija ili *kompjuterska multimedija* je sistem tehnoloških realizacija koje omogućavaju da se digitalna obrada ili simulacija informacija hardverski realizuje kroz analogno dejstvo na čula. Meta-medij je, u Manovićevoj teorijskoj interpretaciji,³⁶ digitalna tehnologija kao sistem mnogostrukih medijskih realizacija, a to znači da je ona medij nad medijima ili da su svi drugi mediji partikularne realizacije nje kao opšteg medija. Hibridni-medij je veštački medij koji nema definisanu relaciju prema određenom čulu, već može zadobiti bilo koji 'zadatak' realizacije za pojedinačno čulo ili sva čula, odnosno može postati bilo koji tradicionalni umetnički medij, njihova kombinacija ili proširenje ili biti upotrebljen za druge oblike percepcije. Zamisao hibridnog-medija se razvija na ontološkom stavu da ne postoji *fundamentalna tehnologija* determinisana relacijom mašina-telo, već da se hibridnom-digitalnom tehnologijom izvodi i da hibridna-digitalna tehnologija izvodi potencijalnost i realizaciju selektovane potencijalnosti željenog, traženog ili potrebnog medija za izabrano čulo. Digitalna tehnologija u bazičnom konstrukcionom i funkcionalnom smislu odnosa hardver-sofтвер

³³ Upotreba treće kibernetike ruke u Stelarcovim performansima; vid. Marina Gržinić (ed), *Stelarc*, Maska, Ljubljana, 2002.

³⁴ Internet Art ili Net-Art se zasnivaju na priključenju tela u mrežu ili na umreženju tela posredstvom *terminala*. Vid. Christiane Paul, »Internet art and nomadic networks«, iz *Digital Art*, Thames and Hudson, London, 2003, str. 111-124.

³⁵ Zamisao *post-medija* je razradila Rosalind Krauss praveći razliku od *mehaničkog reproduktivnog medija* kod Waltera Benjamina (»Umetničko delo u doba mehaničke reprodukcije«, iz *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, str. 114-150). Vid. Rosalind Krauss, »Reinventing the Medium«, *Critical Inquiry* 25-2, Chicago, 1999, str. 289-305.

³⁶ Lev Manović, *Metamediji*

postaje nebitna za umetničko delo, jer se ono zasniva na korisničkim softverima koji skrivaju ili prekrivaju rad mašine, a umetniku omogućavaju da radi sa programima koji su dizajnirani prema potencijalnostima njegovih koncepata. Drugim rečima, digitalna tehnologija omogućava da se tehnologija *funkcionisanja* mašina sakrije tehnologijama *korišćenja* mašina i stvori hibridna potencijalnost izvođenja medija za telo. Kad se govori o digitalnom teatru ne bih govorio o *hibridnom-mediju*, već o *hibridnim tehnologijama* koje u diskursu/instituciji teatra omogućavaju realne ili virtuelne ili realno-virtuelne relacije tela i terminalskih, interfejs ili input zastupnika mašine ili mreže mašina. U razmatranju teatra i digitalne tehnologije, mogu se izdvojiti sledeći slučajevi:

- (a) ekran digitalnog sistema kao izvora vizuelnih i audio, odnosno audio-vizuelnih *slika* je deo ili celina scenografije teatarskog dela,
- (b) preko digitalnog sistema se izvodi scenografija (ekran, laser, elektromehaničke kulise) teatarskog dela,
- (c) terminal sa ekranom digitalnog sistema je pasivni ili interaktivni akter teatarskog dela,
- (d) teatarsko delo je realizovano: (d1) samo terminalskim-akterima, (d2) relacijom terminalskih i živih aktera, bez njihovog umrežavanja, (d3) umrežavanjem terminalskih i živih aktera u regulacioni digitalni sistem (neka vrsta proto *cyborg*-izvođenja), (d4) *cyborg*-sistemima³⁷ koji relativizuju relacije aktera, okoline (scene, scenografije) u složeni digitalni realno-virtuelni događaj,
- (e) bilo koje scensko ili vancensko teatarsko delo koje se može audio-vizuelno dokumentovati, obraditi i prezentovati putem digitalnog zapisa preko kompjutera, video opreme, televizije ili digitalnih projektora,
- (f) teatarsko delo je realizovano kao internet-teatarski događaj, a to znači da je softverski rešen sistem interaktivnih slika (fotografije, animacije, film) na koji izvođači deluju, takvo delo je najčešće digitalni animirani film sa 'avatarima', koji pruža mogućnosti izbora ili uticaja korisničkog tela,
- (g) bilo koja moguća kombinacija navedenih slučajeva.

Digitalni teatar je teatar pomeren iz domena ontologije *ovde-i-sada* živog izvođenja u domene ontologije interakcije *onog* ovde-i-sada sa virtuelnim potencijalnostima vremena i prostora u relaciji sa živim ili reprodukovanim izvođenjem u kontekstu tradicije, istorije ili institucija teatra. Grubo medijski govoreći, digitalni teatar može biti teatar zasnovan kao interaktivni digitalni animirani film ali i kao tradicionalna živa predstava sa digitalnom infrastrukturom. U tom smislu za digitalni teatar je podjednako dostupna realizacija tradicionalne zapadne ontologije teatra (jedinstvo prostora, vremena i radnje³⁸) i potencijalnih simulacijskih ontologija virtuelnog jedinstva, razlike, odlaganja, brisanja itd. relacija prostora, vremena i radnje. Drugim rečima, tradicionalna ontologija jedinstva prostora, vremena i radnje je zasnovana na kriterijumu razumevanja sličnosti teatarskog i uobičajenog bihevioralnog događaja. Simulacijska ontologija, naprotiv, polazi od koncepta o hibridnoj mogućnosti uspostavljanja različitih kriterijuma izvođenja relacija između prostora, vremena i radnje. Pri tome, kod digitalne tehnologije nije reč o dramaturškom, rediteljskom i scenskom narušavanju jedinstva prostora, vremena i radnje kao u modernističkom i avangardnom teatru, već o tehnološkom izvođenju *regulacije relacija* realnog, fikcionalnog i virtuelnog vremena, prostora i radnje. Jer, tradicionalno jedinstvo vremena, prostora i radnje je izvedeno iz mimetičkog obrasca po kojem je teatarsko delo *slika* realnosti na osnovu kriterijuma kanonizacije iskustva. A, u

³⁷ Cyborg-sistemi su regulacioni odnosi mašina-čovek, mašina-životinja, mašina-biljka, mašina-organske strukture.

³⁸ Lado Kralj, »Enotnost dejanja, časa in kraja«, iz *Teorija drame*, DZS, Ljubljana, 1998, str. 118-119. I, Pierre Corneille, »Rasprava o tri jedinstva: radnje, vremena i mesta«, iz Jovan Hristić (ur), *Teorija drame – Renesansa i klasicizam*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1976, str. 438-450.

digitalnom teatru, relacije prostora, vremena i radnje su posledica arbitrarnog (ne-iskustvenog, konvencionalnog, slučajnog, intencionalnog itd.) regulisanja relacija realnog (fizičkog, iskustvenog, scenskog), fikcionalnog (zastupničkog) i virtuelnog (tehnološki generisanog, simuliranog) prostora, vremena i radnje.

Digitalni performans može biti izveden kroz različite umetničke i kulturalne sisteme:

- (a) digitalne umetnosti u najopštijem smislu, meta- ili hibridni-medij koji simulira svaki drugi potencijalni medij,
- (b) digitalne umetnosti kao izvođenja digitalne tehnologije u posebnim umetnostima (slikarstvu, muzici, teatru, fotografiji, filmu, videu, operi, plesu, književnosti),
- (c) performans umetnosti kao interdisciplinarne izvođačke umetnosti u kojima može biti (c1) tokom živog izvođenja upotrebljena digitalna tehnologija, (c2) digitalnom tehnologijom pasivno ili interaktivno zastupano živo izvođenje, (c3) tokom mašinskog izvođenja upotrebljena digitalna tehnologija, (c4) zasnovano živo izvođenje na digitalnoj tehnologiji, (c5) zasnovano mašinsko izvođenje na digitalnoj tehnologiji, (c5) posredovano bilo kakvo izvođenje digitalnom tehnologijom.

Pri tome, umetničko delo se naziva digitalnim performansom a ne digitalnom slikom, ambijentom, filmom, muzikom ili teatrom, onda kada pažnja umetnika i publike nije usmerena na sam efekat rada sa digitalnom tehnologijom. Reč je o digitalnom performansu kada pažnja nije usmerena na fizički, kulturalni, estetski, umetnički, slikovni, ambijentalni, filmski, muzički ili teatarski efekat tehnologije, već kada je usmerena na prezentaciju koncepta i događaja izvođenja digitalnom tehnologijom u posebnim ili globalnim umetničkim disciplinama i institucijama. U digitalnom performansu, digitalna tehnologija se ukazuje kao *interaktivno okruženje* izvođenja umetnika-izvođača, drugih mašina, publike ili svih njih u primarnim perceptivnim ili složenim hardversko-softverskim relacijama. Zato se digitalni performans može smatrati, pre svega, relacionom umetnošću,³⁹ jer se zasniva ne na izvođenju završenog dela, događaja ili situacije, već na izvođenju otvorenih i u procesu pojava relacija između fundamentalno različitih, mada tehnološki spregnutih, ontološki determinisanih sistema.

Zaključak: mnogostruke ontologije digitalne politike

Moderna ontologija, na primer Heideggerova, postavlja – kao post-platonistički – pitanje o svetu kroz pitanje sveta kao predstavnosti bića. Predstavljanje tu znači: »...prisutno prinijeti pred sebe kao nasuprot-stojeće, dovezati ga onome tko predstavlja i u tom ga dovezivanju povratno prisiliti sebi kao mjerodavnom području. Gdje se tako šta zbiva, čovjek prevodi biće sebi u sliku. No dok on na taj način sebe postavlja u sliku, postavlja on sebe sama na scenu, to znači, u otkriveno okruženje općenito i javno predstavljenoga. Čovek time sebe postavlja kao scenu u kojoj od sada biće mora sebe pred-staviti, prezentirati, tj. biti slikom. Čovjek postaje reprezent bića u smislu predmetnosti.«⁴⁰ Ovakva filozofska pozicija je eksplicitno moderna jer za nju je odlučujuće da čovek *sam sebe* postavlja kao scenu u kojoj od sada biće mora sebe pred-staviti i zato tek u modernoj kulturi »uopće postoji takvo nešto kao položaj čoveka. Čovjek na sebe sama postavlja način, kako se ima postaviti spram bića kao predmetnosti. Započinje ona vrsta bitka čovjeka, koja područje ljudske moći zauzima kao prostor mjere i izvršenja, da bi se pokorilo biće u cjelini. Razdoblje koje se određuje iz tog događaja nije novo samo za historijsko gledanje, nasuprot prethodnom, već ono samo sebe postavlja navlastito kao novo. Biti nov pripada svijetu koji je postao slikom.«⁴¹

³⁹ Nikolas Burio, »Relaciona estetika«, *Košava* br. 42-43, Vršac, 2003, str. 7-47.

⁴⁰ Martin Heidegger, *Doba slike svijeta*, Studentski centar – Razlog, Zagreb, 1969, str. 22.

⁴¹ Ibid, str. 23.

Nasuprot tog shvatanja, danas se – u epohi političkih, ekonomskih, kulturalnih, umetničkih i svakodnevnih globalizacija kroz digitalne tehnologije i njima odgovarajuće modele ponašanja i egzistencije – mora postaviti pitanje šta se dešava sa *čovekom* u hibridnim relacijama sa mnogostrukošću digitalnih istorijskih, aktuelnih, realnih i virtuelnih slika koje su tu ili mogu biti prizvane tu od njega i bez njega. Šta se dešava kada sam čovek više nije onaj jedini koji prevodi biće sebi u sliku postavljajući *time* sebe kao subjekt? Ono što se prvo uočava jeste da se prelazi sa taktike i njenih materijalnih diskurzivnih moći na taktike izvođenja i njenih materijalnih diskurzivnih moći. Ali, šta jeste izvođenje kada *jeste*? Izvođenje jeste događaj da bi moglo da *jeste*. Ako je ono događaj, mora se preći sa pozicije situacije na poziciju događanja i započinjanja događaja. Ontološki orijentisanu filozofiju događaja je uspostavio Alain Badiou: »U poretku matema, putanja koja vodi od Cantora do Paula Cohena predstavlja taj događaj. On utemeljuje središnji paradoks teorije o mnoštvu i prvi ga put artikulira na posve demonstrativni način u razaberivu pojmu onoga što je nerazaberiva mnoštvenost. On *razrješava*, u suprotnom smislu od onoga koji je predložio Leibnitz, pitanje znanja o tome podređuje li se racionalna misao o bitku-kao-takvom ili ne vladavini jezika. Danas znamo da tome nije tako, i da, naprotiv, jedino ako uzmemo u obzir postojanje bilo kakvih neimenljivih 'generičkih' mnoštvenosti, mnoštvenosti koje ne ograničuju nikakvo svojstvo jezika, ima izgleda da se približimo istini bitka nekoga danog mnoštva. Ako istina nije prisutna u znanju, ako dakle nema znanja o istini, nego postoji jedino *proizvodnja* istinâ, znači da je istina mišljena matematički u svome bitku – dakle kao čista mnoštvenost – generička, lišena svakog jasnog određenja, preostatak u odnosu na ono što je ona kadra razabrati. Cijena koju valja platiti za tu izvjesnost jest da *kvantiteta* nekog mnoštva podražava neodređenost, neku vrstu razdvajajućeg nedostatka, koji čini svekoliku zbiljnost bitka samog: naprosto je *nemoguće* misliti kvantitativni odnos između 'broja' elemenata nekog beskonačnog mnoštva i broja njegovih dijelova. Taj odnos ima jedino oblik *postojećeg viška*: znamo da su dijelovi brojniji od elemenata (Cantorov teorem), ali nikakva se mjera tog 'više' ne može utvrditi. Uostalom, u toj se stvarnoj točki – postojeći višak u beskonačnoj kvantitativnosti – uspostavljaju velika *usmjerenja misli*. *Nominalistička* misao odbija taj rezultat i priznaje jedino postojanje imenljivih mnoštvenosti. Ona prethodi događaju matema o kojemu govorim, te je stoga konzervativna misao. *Transcendirajuća* misao vjeruje da će određenje neke točke-mnoštva s one strane uobičajenih mjera rukovoditi, utvrditi *odozgo* opstojnost viška. Ta misao podnosi nerazaberivo, ali kao prijelaznu posljedicu nepoznavanja nekog *vrhunskog* mnoštva. Ona dakle ne proglašava višak i opstojnost kao zakone bitka, nego se nada nekom potpunom jeziku, istodobno priznajući da ga mi još ne posjedujemo. To je proročanska misao. Napokon, *generička* misao doživljava nerazaberivo kao vrstu bitka svekolike istine, a opstojnost viška doživljava kao stvarnost bitka, kao bitak bića. Kako odatle proizlazi da je svaka istina beskonačni proizvod koji ovisi o događaju, nesvodiv na uspostavljena znanja, i jedino određen *aktivnošću* zagovornika tog događaja, može se reći da je generička misao, u najširem smislu, borbena misao. Ako se ovdje valja osmjeliti nadjenuti neko *ime* događaju matema kojega smo mi filozofijski suvremenici, složit ćemo se da kažemo kako je taj događaj nerazaberive ili generičke mnoštvenosti kao istinski bitak čistog mnoštva (prema tome, kao istina bitka-kao-takvog)«. ⁴² Šta ovakva pozicija znači za *mene* ili *nas* koji smo usred mnogostrukosti izvođenja kroz digitalne tehnologije? Znači, pre svega, da 'apsolutno znanje', 'univerzalno znanje' ili 'doživljaj univerzalnog' nisu nešto transcendentno, nešto izvan relacionog odnosa mene/nas i mnogostrukih sistema digitalnih tehnologija, već su konsekvencija, koja se teško može simbolisati ili imenovati, složenosti naših relacija u kojoj sam ja kao čovek ili mi kao

⁴² Alain Badiou, »Događaji«, iz *Manifest za filozofiju*, Naklada Jasenski i Turk, Zagreb, 2001, str. 60-61.

ljudi tek pojedinačnosti u mnogostrukosti digitalnih sistema koji dozvoljavaju i druge pojedinačnosti (mašine) koje mogu zameniti ljude ili delovati kroz sisteme izvođenja analogno ili potpuno drugačije od ljudi. U takvom sistemu se izvode tri ontološke teze, sa kojima ću da završim ovaj tekst:

- (1) ljudska izvođenja nisu prevodiva na mašinska, a mašinska nisu prevodiva na ljudska – to je vrsta relacija mašina i ljudi u industrijskoj modernoj epohi; naprotiv, između mašina i ljudi postoje relacije prenosa, a to znači da i mašine i ljudi mogu uzeti funkcije 'subjekta' na različit ali prenosiv način,
- (2) mnogostrukost *digitalnog sveta* je beskrajna ne zato što *digitalni svet* referira transcendentnom beskrajnem-drugom izvan bilo kog sveta, već zato što je digitalni svet materijalna društveno-tehnološka praksa umnogostručavanja fikcionalnih, realnih i virtuelnih mnogostrukosti koje se u sistemima odvijaju, često kao statistički događaj mnogostrukost izvođenja beskrajnih petlji (*endless loop*⁴³), i
- (3) pitanje univerzalnosti može biti postavljeno, prividno anti-platonistički, kao pitanje hibridnog pojedinačnog koje ne teži univerzalnoj ideji, već projektuje pojedinačno kao modelovanu zamisao univerzalnog; pri tome, to pojedinačno je u *digitalnom svetu* mnogostruko izvođeno.

Prateća literatura:

Slavoj Žižek, *Organs without Bodies – Deleuze and Consequences*, Routledge, New York, 2004.

Alain Badiou, »Umetnost in filozofija«, *Filozofski Vestnik*, št.1, ZRC SAZU, Ljubljana, 2004, str. 187-199.

Jean-Luc Nancy, »Preostenek Umetnosti«, *Filozofski Vestnik*, št.1, ZRC SAZU, Ljubljana, 2004, str. 201-216.

Judy Malloy (ed), *Women, Art, and Technology*, The MIT Press, Cambridge Mass, 2003.

Christiane Paul, *Digital Art*, Thames and Hudson, London, 2003.

Valentina Valentini (ed), *Zero Visibility – Of the Reverse Order*, Maska, Ljubljana, 2003.

Marina Gržinić, *Estetika kibersveta in učinki derealizacije*, Založba ZRC, Ljubljana, 2003.

Marina Gržinić (ed), »Biotechnology, Philosophy and Sex«, *Maska*, št. 76-77, Ljubljana, 2002.

Geert Lovink (ed), *Uncanny Networks – Dialogues with the Virtual Intelligentsia*, The MIT Press, Cambridge Mass, 2002.

Brian Massumi (ed), *A Shock to Thought – Expression after Deleuze and Guattari*, Routledge, London, 2002.

Žil Delez, *Bergsonizam*, Narodna knjiga Alfa, 2001.

Jon McKenzie, *Perform or else – From Discipline to Performance*, Routledge, London, 2001.

Miško Švaković, *Paragrami tela/figure: Predavanja i rasprave o strategijama i taktikama teorijskog izvođenja u modernom i postmodernom performance artu, teatru, operi, muzici, filmu i tehnoumetnosti*, CENPI, Beograd, 2001.

Aleksandar Bošković (ur), *Digitalni partizani – Izbor tekstova*, CSU, Beograd, 2000.

Peter Lunefeld, *Snap to Gird: A User's Guide to Digital Arts, Media and Cultures*, MIT Press, Cambridge Mass, 2000.

⁴³ O *beskrajnoj petlji* sam iskoristio Hansenovu raspravu o stavovima Friedricha Kittlera (*Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press, Stanford, 1999, str. 1-2), iz *New Philosophy for New Media*, str. 71.

- Donna Haraway, *How Like A Leaf – An Interview with Thyra Nichols Goodeve*, Routledge, New York, 2000.
- Slavoj Žižek, »Is it Possible to Traverse the Fantasy in Cyberspace?«, iz Elizabeth Wright, Edmond Wright (eds), *The Žižek Reader*, Blackwell Publishing, Oxford, 1999.
- Rosalind Krauss, »A Voyage on the North Sea« – *Art in the Age of the Post-medium Condition*, Thames and Hudson, London, 1999.
- Bojana Kunst, *Nemoguće telo – Telo in stroj: gledališče, reprezentacija telesa in razmerje do umetnega*, Maska, Ljubljana, 1999.
- Richard Coyne, *Technoromanticism – digital narrative, holism, and romance of the real*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1999.
- Žil Delez, *Pokretne slike*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1998.
- Marina Gržinić, *U redu za virtualni kruh*, Meandar, Zagreb, 1998.
- Morse Margaret, *Virtualities – Television, Media Art, and Cyberculture*, Indiana University Press, Bloomington, 1998.
- Nichael Heim, *Virtual Realism*, Oxford University Press, 1997.
- Gilles Deleuze, »Postscript on the Societies of Control«, iz Rosalind Krauss, Annette Michelson idr. (eds), *October – The Second Decade, 1986-1996*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1997, str. 443-447
- Stanley Aronowitz idr. (eds), *Technoscience and Cyberculture*, Routledge, New York, 1996.
- Nicholas Negroponte, *Being Digital*, Coronet Books, 1996.
- Chris Hables Gray (ed), *The Cyborg Handbook*, Routledge, New York, 1995.
- Simon Penny, *Critical Issues in electronic Media*, State University of New York Press, New York, 1995.
- Matjaž Potrč, *Pojavi in psihologija (Fenomenološki spisi)*, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Ljubljana, 1995.
- George P. Landow (ed), *Hyper/Text/Theory*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1994.
- Chris Rojek i Bryan S. Turner (eds), *Forgot Baudrillard?*, Routledge, London, 1993.
- Jacques Lacan, »Televizija«, *Eseji*, št. 3, Ljubljana, 1993, str. 45-88.
- Jacques-Alain Miller, »Uvodne opombe pred predavanjem Televizija«, »Mikroskopija: Uvod v branje Televizije«, *Eseji*, št. 3, Ljubljana, 1993, str. 7-18, 19-43.
- John Fiske, *Television Culture*, Routledge, London, 1993.
- Gilles Deleuze, Félix Guattari, *A Thousand Plateaus – Capitalism and Schizophrenia*, Continuum, London, 1992.
- Constance Penley i Andrew Ross (eds), *Technoculture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, Oxford, 1991.
- Donna J. Haraway, *Simians Cyborg, and Woman: The Reinvention of Nature*, Association Books, London, 1991.
- Žak Lakan, »Funkcija i polje govora i jezika u psihoanalizi«, iz *Spisi (izbor)*, Prosveta, Beograd, 1983, str. 15-110.
- Martin Heidegger, »Pitanje o tehnici«, »Okret«, iz *Uvod u Heideggera*, Centar za društvene djelatnosti omladine RK SOH, Zagreb, 1972, str. 89-121 i 123-134.

OD NADMARIONETE DO NEUROMANSERA: UPOTREBA I RAZVOJ TEHNOLOGIJE U TEATRU 20. VEKA

Aleksandra Jovičević

Današnji teatar je, kao nikad do sada, suočen sa različitim mogućnostima predstavljanja. U eri Digitalne Tehnologije, nove metafore se sve više razvijaju i evoluiraju do neslučenih oblika predstavljanja. Te promene su neminovne uprkos otporu da se bilo šta promeni, odnosno želje da se dramsko izvođenje kao takvo zamrzne. Na jednom uopštenijem teorijskom nivou, moglo bi se govoriti o tvrdoglavosti pobornika klasičnog teatra (šta god to značilo) koji odbijaju da prihvate pluralizam ideja, stavova i perspektiva koje pruža nova digitalna era u teatru. Očekivanje da će tehnologija potpuno preovladati našim životima, pretpostavka je koja se često pojavljuje u nekim kolektivnim razmišljanjima o razvoju društva i društvenih odnosa. Ovakav strah najčešće sugerišu dva međusobno suprotstavljena scenarija za budućnost. S jedne strane, futurolozi slave kompjuterizovano upravljanje informacijama, satelitsku komunikaciju, biotehnologiju i kibernetiku, uveravajući nas u budućnost neslučenih namera. S druge strane, postoji pesimistička antiutopija koja dobija nove pristalice sa svakim novim mehaničkim i/ili elektronskim otkrićem. Pesimisti i tehnofobi upozoravaju da neće ljudi kontrolisati mašine, već će mašine kontrolisati ljude. Ova dva najčešća narativa društvene evolucije u vezi s tehnologijom, naravno, neizbežno se manifestuju kroz odnos prema teatru.⁴⁴ Svaka nova tehnologija u pozorištu radikalno je menjala i način percepcije pozorišne predstave, jer nisu se menjali samo društveni odnosi i, samim tim, značaj pozorišta u društvu, već i njegova estetska funkcija.

Pojava velikog broja teoretičara i stvaralaca, odnosno staralaca/teoretičara na umetničkoj i teorijskoj sceni pozorišta kraja 20. i početka 21. veka označava dolazak »novog talasa« pozorišne avangarde. Ovaj novi talas je već bio nagovešten istorijskom avangardom prve polovine 20. veka, ali i Lacanovom kritikom subjekta i bartovskom dekonstrukcijom 1970ih godina. Ono što izdvaja teorijske pravce u poslednjih desetak godina jeste njihova percepcija izvođačkog procesa kao posledice digitalne revolucije koja je preplavila sve umetnosti, uključujući i teatar. Trijumf digitalne paradigme zahteva mnogobrojna prilagođavanja, počevši od načina razmišljanja do drugačijih strategija stvaralaštva. Tehnologija se najčešće u teatru predstavlja kao neutralna, kao čisto sredstvo, i u tome je najveća opasnost i moguća zloupotreba. Još je Bakunjin, od koga je i preuzet termin za avangardu, pre više od sto godina upozorio da se treba čuvati vladavine naučne inteligencije, koju je on definisao kao »najaristokratskijeg, najdespotskijeg, najarogatnijeg i najelitističnijeg od svih režima«.⁴⁵ Pa ipak, države i multinacionalne korporacije se ne bi borile tako grozničavo za kontrolu nad domenom digitalnog kad bi nove tehnologije bile samo sredstvo. Ali, njihovu primenu treba prvo *razumeti*.

U istorijskom smislu, analogni model je začuđujuće brzo nestao u polju informacijske i komunikacijske tehnologije. U tom pogledu, druga polovina 20. veka zaista je bila revolucionarni period, ali je komunikacijska revolucija tek na početku. Digitalni model

⁴⁴ Postoji naravno i treći scenario koji ima manji emotivni intenzitet: dakle, ni apokalipsa, niti utopija, već beskorisnost.

⁴⁵ Aleksandar Bošković, »Strategije otpora u digitalnoj eri«, u Critical Art Ensemble, *Digitalni partizani*, izbor tekstova priredio i preveo Aleksandar Bošković, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2000, str. 5.

organizacije brzo se širi na druge »kulturne vektore« kojima vlada analogni model. Ako je Henry Ford bio avatar digitalne ekonomije, onda je njegov savremenik Marcel Duchamp avatar digitalne kulture.⁴⁶ Svojom serijom *redimejda*, Duchamp je zadao snažan udarac vrednosnom sistemu analognog u umetnosti, postavivši banalne objekte u kontekst visoke kulture. Njegov argument da bilo koji objekat nema vrednost sam po sebi, dok se ne postavi u semiotičku mrežu koja definiše njegovo značenje, bio je isuviše ispred svog vremena. On nikako nije mogao biti široko prihvaćen u periodu opsednutom romantičnim pojmovima umetnika, čije je umetničko delo posmatrano kao jedinstveno svedočanstvo umetničkog genija, odnosno smatralo se da ni čovek ni mašina nisu mogli replikovati nijedno veliko umetničko delo.

Mada će još uvek postojati hibridna područja i mada će metanarativ analognog definitivno održavati određene sfere koje je tradicionalno držao, kao što su pozorišne predstave visoke umetnosti, digitalna paradigma je pronašla svoj prostor: virtuelni teatar. Posredovan tankim slojem stakla, umesto odlaskom u teatar, virtuelni univerzum digitalne preciznosti, prodiraće kroz različite mreže do svojih gledalaca, koji će biti u neprestanoj potrazi za brzom rekombinacijom proširenih polja bitova podataka. Čini da je tokom 20. veka, posle svih socijalnih revolucija i tehničkih promena koje su dovele do estetske »savršenosti« scenskog čina, gotovo apsurdno sedeti nekoliko sati nepomično u mraku i zuriti u ljude koji nešto delaju na proscenijumu, imitirajući stvarnost, praveći se da publika ne postoji. Nešto škripi u činjenici da bi se smatralo vrhunskim skandalom kada bi se na bilo kakav način prekinula takva iluzija, građena i učvršćivana vekovima, ali koja se s ogromnim naporom održava i na kojoj se i dalje insistira. Tako anegdota da je lokalni ministar kulture izjavio da ne ide u pozorište, jer tamo ne može da ponese daljinsku komandu i promeni kanal ako mu je predstava dosadna i ne zvuči tako skandalozno kako se na prvi pogled čini. Kako bude rastao pristup virtuelnim predstavama, aktivnost publike će biti veća nego što je trenutna pasivnost televizijske publike. Buduća publika naći će se u situaciji tzv. *Neuromansera*.

Futuristički roman Williama Gibsona, *Neuromancer* (1984) uspostavio je novi podžanr u naučnoj fantastici, *cyberpunk fiction*. Interaktivna kompjuterska tehnologija u ovoj dalekoj distopiji omogućava učesniku (tzv. *interface cowboy*) da se potpuno fizički transformiše kroz odabranu ulogu. Svaka emocija i situacija u okviru simulirane fantazije se u stvari doživljava, često sa opasnim rezultatima. Ova distopija, iza koje stoji utopija o sajberprostoru i virtuelnoj realnosti, ukazuje da je virtuelno telo, u stvari, telo velikog potencijala, da ništa nije nepromenljivo i da je sve moguće.

Ovaj tekst je započet s idejom da se upotreba digitalne tehnologije u savremenom pozorištu posmatra u odnosu prema istorijskoj avangardi 20. veka. To je stoga što sam primetila da se upotreba digitalne tehnologije ne uklapa u tradicionalnu istoriju socijalne i estetske evolucije teatra, jer se ona bavi novim formama, ali ne i suštinskim promenama koje su nastale njihovom upotrebom. Istorijska avangarda je izumela čitav niz novih formalnih jezika koji su i danas u upotrebi, a novi digitalni i sajber teatar uvodi jednako revolucionaran skup komunikacijskih tehnika. Upotreba digitalne tehnologije definitivno predstavlja novu avangardu, i promene koje ona donosi su ne manje radikalne od novih formi nastalih u istorijskoj avangardi. Ali ako za tim inovacijama tragamo na formalnom planu, tom tradicionalnom području pozorišne (r)evolucije, tamo ih sigurno nećemo naći.

Istorijska avangarda pojavila se u teatru u trenutku kada su se pojavile nove forme zapisivanja i predstavljanja (fotografija, film), odnosno novi oblici posmatranja i predstavljanja stvarnosti. Modernizam u teatru nastaje onog trenutka kada su fotografija i

⁴⁶ Ibid, str. 12.

film omogućili proces akumulacije »medijskih zapisa« stvarnosti. Avangarda u teatru predstavljala je prvi oblik suprotstavljanja objektivnom, mehaničkom, dokumentarnom viđenju i preslikavanju sveta koje su omogućile nove tehnologije. S obzirom da je došlo do »nadmetanja« sa medijskim mašinama, izvesna »subjektivnost« bila je dozvoljena. Futuristi su se oslanjali na brzinu i sublimaciju, dadaisti i nadrealisti na nelogične i košmarne kombinacije, ekspresionisti na podsvest; dakle, svuda je postojala »stara realnost«, predstavljena iz neobičnih uglova.

Do radikalnog zaokreta je došlo onog trenutka kada su predstavnici istorijske avangarde u teatru prestali da se bave predstavljanjem slike sveta na nov način i kada su se okrenuli novim načinima pristupanja i korišćenja prethodno akumuliranih medija u teatru. Na taj način, teatar je počeo da menja svoju prirodu, transformišući se u *postteatar* ili *metateatar*, jer je koristio sve medije koji su mu bili na raspolaganju kao svoj osnovni materijal. Pre svega, do glavnog »sloma« ili promene došlo je u trenutku kada je došlo do »de-literarizacije« pozorišta Zapadne Evrope, koje je do tada tradicionalno bilo determinisano dramskim tekstom. U svom »Prvom dijalogu o umjetnosti kazališta«, Edward Gordon Craig je napisao da »pjesnik ne spada u teatar, da nikada nije iznikao iz teatra, i da ne može pripadati teatru«, i iz ovog »pronaska« formirao ideju o »nedovršenim« dramskom tekstu, tačnije tekstu predstave, tvrdeći da jedino dramski pisac od svih pisaca polaže pravo na teatar, ali vrlo malo pravo.⁴⁷ Ovaj zahtev se ponavljao između 1900. i 1930. godine od strane gotovo svih predstavnika avangardnih pokreta, od futurista do konstruktivista, dadaista, nadrealista, Bauhauusa, Mejerholjda i Piscatora. Ovo smelo oslobađanje teatra od robovanja literaturi je svakako bio u vezi sa sumnjom u ono što je predstavljao jezik tog vremena. Još 1876. godine, Nietzsche je konstatovao da ljudi više nisu u stanju da zaista *komuniciraju* zato što je jezik postao sila po sebi koja vodi čovečanstvo tamo gde ono ne želi.⁴⁸

Očigledno je da su dramski pisci, na izvestan način, patili od nemogućnosti jezika, koju je Nietzsche dijagnosticirao kao bolest čovečanstva. Hugo von Hoffmannsthal je u svom eseju »Pozornica kao slika snoviđenja« (*Die Bühne als Traumbild*, 1903), zahtevao od teatra da stvori sliku u kojoj nijedan santimetar ne sme biti ispražnjen od značenja. Predmete i tela trebalo je prevesti na novi jezik koji bi trebalo da se odrekne svojih semantičkih kvaliteta.⁴⁹ Hofmanstalova *de-semantizacija* jezika i *semantizacija* tela i predmeta mi se stoga čine podjednako određujućim za novi teatar, kao i upotreba novih tehnologija. Na primer, Artaud je reagovao na sličan način u svom »Pismu o jeziku«, 1932. godine: »Jer pored kulture sadržane u rečima, postoji i kultura sadržana u pokretima. Postoje i drugi jezici na svetu, osim našeg zapadnog jezika, koji je osiromašio i osušio ideje i u kojem su nam ideje predstavljene u inertnom stanju i stoga nesposobne da uzdrmaju sistem prirodnih analogija, kao što je slučaj u orijentalnim jezicima.«⁵⁰

Zahtev da se teatar »de-literarizuje«, prvenstveno je bio zasnovan na krizi jezika te epohe. Međutim, glavni motiv za ovakav postupak izrastao je na konceptu da je teatar umetnost *sui generis* i da ne bi trebalo da služi kao posrednik za predstavljanje ili interpretaciju dela iz drugih umetnosti. Craig je insistirao na stanovištu da je svaka umetnost definisana jedinstvenim kvalitetom materijala koji koristi. Materijal teatra su

⁴⁷ Edward Gordon Craig, »Umjetnost kazališta (Prvi dijalog)«, *O umjetnosti kazališta*, preveo Nikola Đuretić, Prolog, Zagreb, 1980, str. 104.

⁴⁸ Vid. F. Nietzsche, »Richard Wagner in Bayreuth«, u *Untimely Meditations*, preveo R. J. Hollingdale, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, str. 195-254.

⁴⁹ Erika Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theatre*, prevod Jo Riley, Routledge, London-New York, 2004, str. 285.

⁵⁰ Antonen Arto, »Prvo pismo, Pisma o jeziku«, *Pozorište i njegov dvojniki*, prevela Mirjana Miočinović, Prosveta, Beograd, 1971, str. 123-124.

pokret, glas i scenski dizajn. Stoga je potrebno da reditelj ovlada većinom radnje, linija, boje, ritma i reči, kako bi »umjetnost teatra« ponovo zadobila »svoja prava« i postala kreativna umetnost koja veruje u samu sebe, a ne puka veština interpretacije. Craig je smatrao da je došlo krajnje vreme da se pozorište vrati svom poreklu i da se de-literarizuje. Ista argumentacija se može naći u različitim oblicima u delima svih avangardnih pokreta prve polovine 20. veka. Izgleda kao da je *de-literarizacija* postala lozinka celog razdoblja istorijske avangarde. Ali, pored ovog zahteva pojavio se i zahtev za *de-teatralizacijom* teatra (Georg Fuchs, 1904), što je imalo dalekosežnije posledice.

Ovaj zahtev je napustio osnovne principe iluzionističkog pozorišta srednje klase. Ako je pozorište shvaćeno kao umetnost, njegov zadatak ne može biti jednostavno imitiranje prirode i pružanje iluzije realnosti.⁵¹ U svom eseju »O duhovima u Šekspirovim tragedijama«, Craig nastoji da ilustruje ovu novu definiciju, jer upravo u pojavama duhova i utvara u Shakespeareovim tragedijama leži neobičan nagoveštaj načina kako bi reditelj trebalo da pristupi umetnosti teatra, jer sama činjenica njihovog postojanja automatski isključuje realističan pristup tragedijama u kojima se pojavljuju. Upravo su ti duhovi ključ prema kojem je, »kao u glazbi, usklađena svaka nota«; oni su dakle integralni, a ne spoljašnji deo drame. Oni su vizuelni simboli natprirodnog sveta koji okružuje ovaj prirodni, utičući onako kako u »znanosti o zvuku« utiču oni »neodređeni, nečujni tonovi što se mješaju sa čujnim tonovima i po kojima se zvuk najprostijeg glazbala razlikuje od uzvišena zvuka violine«, jer isto tako, »i u znanosti o životu, na zakrčenim ulicama, tržnicama ili u kazalištima, svugdje gdje ima života, postoje ti neodređeni zvuci, postoje nevidljive prisutnosti. Zajedno sa gomilom ljudi prebiva mnoštvo nevidljivih oblika. Vlasti, Moći, Mogućnosti...«⁵²

Pojave duhova kod Shakespearea nisu tek epizodne izmišljotine za publiku. Naprotiv, prema Craigu, one su najuzvišenija postignuća uzvišenih pesnika i prenose nam najkasnije poruke, kao što su Shakespeareova shvatanja pozornice. Jer, napisavši »ulazi Bankov duh«, Shakespeare nije mislio samo na glumca obučenog i našminkanog kao duh. Ili: da je bio preokupiran tkaninom i svetlom, nikada ne bi stvorio Duha u *Hamletu*, jer on nije »teatralni džentlmen u oklopu ili farsa u nekom obličju«, već »trenutna vizualizacija nevidljivih sila koje dominiraju radnjom i jasna je Šekspirova odredba da kazališni ljudi razbude svoju maštu, a da prepuste drijemežu logiku razumskog rasuđivanja«. ⁵³ Craig je iza svega toga naslutio one nevidljive sile o kojima je već govorio; duhovi koje Shakespeare tako rado koristi, stoje iza svih stvari na zemlji, pokreću ljude i navode ih na velika dela u ime dobra ili zla. Ali uloga pozorišta, po njemu, nije da predstavi čoveka koga je savladala njegova sudbina, već radije da otkrije i pokaže vidljivim nevidljive sile za koje je čovek jedino medijum za njihove efekte. Dakle, Craig nije bio zainteresovan za ljudska bića na sceni bilo kao pojedince ili kao predstavnike vrste vođene sudbinom, već samo kao načinom na koji su oni postajali deo transindividualne moći koja se manifestovala preko njih, ne verujući u ličnu magiju čoveka, već u njegovu bezličnu magiju. »Mnogo više cijenim stroj kojim se može letjeti

⁵¹ »Kako se sve umjetnosti mogu spojiti i dati novu umjetnost? Takav spoj može proizvesti jednu šalu – Kazalište. One stvari koje se potpuno, po zakonima prirode, spajaju mogu imati neka prava, a nakon mnogih godina ili stoljeća zatražiti od Prirode da podari nove ime produktu njihova spoja. Samo na taj način može se roditi nova umjetnost. Ne vjerujem da bi majka Priroda pristala na prisilne procese. Ako ponekad i zažmiri na jedno oko, ubrzo će se ona ipak osvetiti. Ista je stvar i sa umjetnostima. Ne možete ih tek tako izmješati i reći da ste stvorili novu umjetnost. *Ukoliko vam uspije pronaći u Prirodi nov materijal koji čovjek nije upotrijebio da bi uobličio svoje zamisli, tada možete reći kako ste na pravom putu da stvorite novu umjetnost.* Jer pronašli ste ono s pomoću čega je možete stvoriti. Tada vam jedino preostaje da otpočnete. Kazalištu, koliko ja vidim, još preostaje da pronađe taj materijal«, E. G. Craig, op. cit, str. 61-62.

⁵² Ibid, »O duhovima u Šekspirovim tragedijama«, str. 175.

⁵³ Ibid, str. 176.

nego čovjeka koji će na vlastito tijelo pričvrstiti ptičija krila. Jer čovjek može savladati veoma malo stvari svojom osobom, ali umom može pojmiti i izumiti ono čime će biti u stanju savladati sve ove stvari.«⁵⁴ Pozorište bi stoga trebalo da prestane da imitira stvarnost, ali isto tako i ljude kao individue i ličnosti. Cilj njegovog kreativnog nastojanja trebalo bi da bude impersonalna sila, jer »postoji jedna stvar koju čovjek još uvek nije savladao, za koju nije ni sanjao da ga čeka da joj pride s ljubavlju. Bila je nevidljiva, a ipak svagda nazočna. Divna u svojoj privlačnosti, ali uvijek spremna izmeći iz ruku, čekajući pravog čovjeka da joj pride, spremna da s njim poleti u sfere onkraj svijeta. To je Pokret«.⁵⁵

Craig se obraća čoveku budućnosti, odnosno teatru budućnosti. On naslovljava prvo poglavlje svoje knjige »Umjetnici kazališta budućnosti«: »Razmislivši, posvećujem ovu knjigu onoj hrabroj individualnosti u svijetu kazališta koja će ga jednog dana savladati i preoblikovati«.⁵⁶ Ovo pozorište budućnosti, za koje se Craig zalaže, je pozorište pokreta, odnosno teatar koji čini vidljivim nevidljive sile pokreta i daje im prisustvo. Za ovakav cilj, pozorište mora da otkrije različite instrumente prezentacije, što je naravno otvorilo novo pitanje da li je glumačko telo odgovarajući materijal. Sam Craig pruža definitivni odgovor da je čovekovo telo, po svojoj prirodi, sasvim neupotrebljivo kao materijal nove umetnosti.⁵⁷

Craig je kritikovao glumce, jer je smatrao da je njihov pogled na život isti kao pogled fotografskog aparata i da oni neprestano pokušavaju da načine sliku koja bi se nadmetala sa fotografijom, zamerajući im da nikada ne sanjare o svojoj umetnosti kao, na primer, o muzici. Dakle, jedino što je glumac u stanju da uradi, smatrao je Craig, bilo je da se trudi da reproducira Prirodu, a vrlo retko mu je padalo napamet da uz pomoć prirode izmišlja, a kamoli da sanja o *stvaranju*.⁵⁸ I upravo zbog toga, Craig je smatrao da bi bilo bolje kada bi glumac sasvim izašao iz kože uloge.

Ako je nemoguće zameniti glumca, Craig je bio radikalno, trebalo bi da se koristi maska kad god je to moguće. Ali glumac jedino može da prevaziđe svoje telo jedino ako sebe pretvori u mašinu. »Uklonite glumca i uklonit ćete sredstvo kojim se proizvodi i širi bijedni scenski realizam... Glumac mora otići, a na njegovo mesto doći će beživotna figura koju možemo nazvati Nadmarionetom (*Ubermarionette*), dok si ne priskrbi bolje ime.«⁵⁹ Ako je pozorište budućnosti uopšte moguće, ova artificijelna figura, mora biti stvorena, jer se nadmarioneta neće takmičiti sa životom, ona će ga nadilaziti. »Njen ideal neće biti biće od krvi i mesa, nego tijelo u transu, ona će težiti da se odjene ljepotom koja je nalik smrti a da istodobno odiše živim duhom.«⁶⁰ Nadmarioneta će postati instrument kroz koji će pozorište najzad otkriti »duh pokreta«.

Craigovo pozorište budućnosti ne samo što je odbacilo iluzionističko pozorište srednje klase, ono je takođe anuliralo u potpunosti i ideju individualnosti, koncept se koji se nezadrživo širio u Zapadnoj kulturi od Renesanse i koji se proširio na sve evropske scene. U svom zagovaranju nadmarionete, Craig se naravno pozivao na ne-zapadne kulture u kojima je koncept individue ili nepoznat ili samo privremeno stanje, koje je potrebno

⁵⁴ E. G. Craig, »Umjetnici kazališta budućnosti,« op. cit, str. 47.

⁵⁵ Ibid, str. 46.

⁵⁶ Ibid, str. 21.

⁵⁷ »Jer, slučajnost je neprijatelj umjetnika. Umjetnost je upravo antiteza pandemonija koji nastaje spajanjem brojnih slučajnosti. Umjetnost nastaje tek hotimice. Prema tome, da bismo načinili umjetničko delo, jasno je da se možemo poslužiti samo onim materijalima na koje možemo računati. Čovjek ne spada u takve materijale«, E. G. Craig, »Glumac i nadmarioneta,« op. cit, str. 52.

⁵⁸ »Nije li to jadna umjetnost i bijedna mudrost koja publici ne može prenijeti duh i bit ideje, nego može prikazati tek nevještu kopiju, faksimil same stvari? To znači biti imitator, a ne umjetnik. To znači biti srodnik trbuhozboraca«, ibid, str. 56.

⁵⁹ Ibid, str. 66.

⁶⁰ Ibid, str. 68.

prevazići što je pre moguće. Craig se dakle zalagao ne samo za početak nove ere u istoriji teatra, već u istoriji evropske kulture, ako ne i čitave civilizacije, smatrajući da će umetnost izrasla iz Pokreta biti prva i konačna vera sveta. »Želio bih vjerovati da će po prvi put muškarci i žene doseći ovaj cilj zajednički. Kako će ti biti svježe i lijepo! Budući da se radi o novom početku, on se otvara pred ljudima idućeg stoljeća kao neiscrpna mogućnost.«⁶¹

Nesumnjivo je da je Craig otvorio pitanja neiscrpane mogućnosti sadašnjeg novog duha pokreta, vremena, tehnologije i mašine. Njegovi prvi spisi pojavili su se istovremeno kada je Einstein prvi put objavio svoju teoriju relativiteta (1905) i već utvrđeni dualizmi između vremena i prostora, života i smrti, muškog i ženskog pola polako su počeli da se gube: započinjala je era novog čoveka. To su godine u kojima je i Freud objavio svoja značajna dela (»Tumačenje snova« i »Poreklo i razvoj psihoanalize«). Potom je Ferruccio Busoni 1906. objavio prvo teorijsko delo koje je dovelo u pitanje tonalnu muziku, dok je Schönberg i komponovao prvo atonalno delo 1908. godine. Sve što je postojalo u umetnosti od renesanse do početka 20. veka bilo je dovedeno u pitanje.

Jedna od konsekvenci druge industrijske revolucije bilo je svakako ubrzavanje komunikacija. U stvari, to je do te mere promenilo način života, da su ga italijanski futuristi proglasili »izvorom inspiracije«. Futurizam je prvi put proklamovao i početak novog, »najkraćeg« veka u istoriji čovečanstva ili radije »veka ekstrema« (Hobsbawm) čije su se oscilacije kretale od masovnih zločina i ratova, pokušaja nasilnog raskidanja sa prošlošću, do onoga što se može definisati kao »zlatno doba« u kome je došlo do dalekosežnih poboljšanja uslova života, razvoja nauke i tehnologije. U prvom futurističkom manifestu, objavljenom u *Le Figaro*, 20. februara 1909, futuristi su najavili svoj odnos prema novom dobu, obogaćenom novom lepotom, lepotom brzine, proglasivši automobil za umetničko delo lepše od Nike Samotračke, diveći se industrijskoj lepoti fabričkih dimnjaka i dima koji para oblake, mostovima koji premošćuju reke kao gigantski atletičari, lokomotivama koje paraju šine itd.⁶² Brzina je uzdignuta na pijedestal obožavanja, na religiju u manifestu *La nuova religione morale della velocita* (1916). Futuristi su u ratu videli jedinu higijenu čovečanstva, a jurnjavu i izazivanje sudbine kao molitvu upućenu Bogu.

Sintetičko-sinkretički karakter futurističkog pozorišta (u nedostatku boljeg termina), izrastao na talasu *Gesamtkunstwerka* Wagnera (kome se ipak Craig pomalo podsmevao), izrodio je prototip umetnika budućnosti. Tipičan »futurista«, bez obzira šta je bilo njegovo osnovno opredeljenje, nastojao je da stvara u više disciplina. Arnaldo Gina ga je opisao u svom proglasu *L' uomo futuro* (1933): futurista je bio svestan zakona revolucije, ali i njenog složenog filozofskog i psihološkog uticaja, zasnovanog na fenomenu obnove koja se primenjuje na ustajalu atmosferu koja je zavládala u svim umetnostima, politici, nauci, kao i čitavom buržoaskom mentalitetu. Futuristi su išli tako daleko da su pozivali i na obnovu svemira, u manifestu *Ricostruzione futurista del' universo* (1915), u kome se artificijelnost glorifikovala kao najviši oblik prirodnosti.⁶³

Istovremeno, u futurističkim serutama pojavila se osnova svega što je kasnije poslužilo kao model za hepeninge i performanse druge polovine 20. veka. One su pre svega bile mešavina umetnosti, polemike i pseudopolitičke akcije. Osnova futurističkog teatra postao je manifest *Varijetetskog pozorišta* koji je takođe poznat pod imenom *Caffe concerto*, objavljen 1. oktobra 1913, kasnije nekoliko puta prerađivan i preštampavan.

⁶¹ E. G. Craig, »Umjetnici kazališta budućnosti«, op. cit, str. 49.

⁶² Vid. »Italijanski futurizam i pozorište«, izbor i prevod tekstova Tihomir Vučković, *Scena*, Novi Sad, januar-februar 1971, VII, str. 95-128.

⁶³ Vid. *Sintesi del futurismo, storia e documenti*, priredio Luigi Scivo, Bulzoni, Roma, 1968; i *Futurismo e futurismi*, katalog izložbe održanoj u Palazzo Grassi u Veneciji, 1986.

Varijetetsko pozorište postalo je metafora futurističkog pozorišta u kome je naglasak stavljen na konkretnu i alogičnu radnju koja ne predstavlja ništa drugo do sebe same i koja direktno uključuje reakcije publike; radnja nije simbolična, već kompletna i samodovoljna, bez intelektualne elaboracije, mada je postojala mogućnost »novih značenja u najskrivenijim delovima naših osećaja...« Marinetti je ovo stanje definisao kao izvesno »ludilo« (*fisicofollia*) koje je trebalo proizvesti kod publike uz pomoć svetla, zvuka, buke i govora sa njegovim »misterioznim i neobjašnjivim produženjima«, anticipirajući Artaudove ideje.

U svih 68 manifesta, futuristi su se zalagali za upotrebu i kombinaciju svih načina i sredstava moderne tehnologije u teatru, dakle svemu onome što je moglo u potpunosti da deluje istovremeno na sva čula publike. Upravo u apsurd i neskladu krio se katarzični aspekt umetnosti, način pročišćenja i vetrenja inteligencije publike (Bergson: život guši inteligenciju) kroz »destrukciju« svih dotadašnjih koncepata perspektive, proporcije, prostora, vremena. Naglasak je stavljan na bezlično i mehanično, radije nego na lično, intimno. Odnos između futurističkih serata i principa iz manifesta varijetetskog pozorišta najjasnije se može sagledati u okviru onoga što je Marinetti nazivao večerima »dinamičke i sinkoptičke deklamacije«, koje su se održavale širom Italije od 1914. godine, tokom kojih su maskirani kostimirani futuristi čitali svoju poeziju, slikali i potom spaljivali i cepali svoje slike, galamili i svirali na instrumentima napravljenim za te prilike od lima, drveta i kože stvarajući neverovatnu kakofoniju i buku.

Kasnije, tokom 1915. i 1916. godine, oni futuristi koji nisu bili poslani u rat, izvodili su veoma kratke komade, pod imenom *sintesi*. U manifestu *Sintetičkog pozorišta* (1915) koju su sastavili Marinetti, Corra i Settimelli stoji da je, kako bi se ostalo u duhu futurističke ideje brzine i pokreta, trebalo napraviti sintezu činjenica i ideja sa najmanjim brojem reči, a komad je trebalo da bude brz, koncizan, kao tačke u noćnim klubovima, cirkusu ili mjuzikholu. Ideja je opet bila izvesna »de-literarizacija«, odnosno oslobađanje svih konvencija klasičnog dramskog teksta, od ekspozicije, zapleta, raspleta, do karakterizacije, identifikacije s junacima, logike, jer publika nije ni trebalo da razume logiku bilo kakve radnje.

Ono što je zaista trebalo sažeti nisu bili klasici, već raznovrsnost samog života koji je prisutan u tramvaju, kafeu, na železničkim stanicama i koji ostaje snimljen u našim mozgovima poput dinamične, fragmentarne simfonije pokreta, reči, buke i svetla.

Futuristi su imali želju da stvore pozorište direktnog senzornog dejstva, poput vibrirajuće stvarnosti, načinjene od fragmenata događaja, izmešanih, haotičnih, konfuznih. *Sintetičko pozorište* je došlo do otkrića »podvesti, nedefinisanih sila, čiste apstrakcije, fantazije, i fizičkog ludila«, što ih je na određen način približilo manifestaciji nevidljivih sila Craiga. Tradicionalni standardi »verovatnosti« i »fotografskog« u umetnosti bili su u potpunosti odbačeni.

Jedna od ideja sintetičkog pozorišta bilo je postići istu brzinu i percepciju kao na filmu, pa je tako i simultanost bila jedno od scenskih sredstava da se postigne filmski efekat brzog prelaska s jednog na drugo mesto, eliminisanjem prostorne distance kroz kondenzovanje vremena. Futuristi su nastojali da na svaki način uvuku u potpunosti publiku u svoje predstave, kao na primer u Canguillovom komadu »Svetlo!« (*Luce!*, 1919). U pozorištu, koje je bilo u potpunom mraku, glumci izmešani sa gledaocima svojim negodovanjima uzbune gledaoce i kada uzbudenje dostigne vrhunac, svetlo se naglo upali i zavesa se spusti. Ovaj kratak, ali značajan komad sadrži direktnu vezu sa dadaističkim i neodadaističkim performansima koji su počeli da se održavaju u Minhenu, a nastavili da se izvode u Cirihi i Parizu: u njemu je Canguillo od emotivne reakcije gledalaca napravio jednostavni pozorišni »objekat«, eliminišući zajedno sa likovima, mestom i radnjom, i formalni koncept predstavljanja. Još pre toga su Arnaldo Ginna i Emilio Settimelli doveli učešće publike do ekstrema u svom kratkom komadu »S

prozora« (*Dalla finestra*, 1915). U njemu su zahtevali od publike da se postavi u situaciju paralizovane osobe u invalidskim kolicima koja posmatra prizore ubistva kroz prozor, bez mogućnosti da ga spreči, što je zahtevalo ogromnu koncentraciju i mentalni napor kod publike.

Sažimanje teksta, simultanost predstavljanja i potpuni angažman publike tokom predstave, pored zahteva za odbacivanjem tradicionalnih pozorišnih sredstava i tehnika, predstavljaju osnovu futurističkog pozorišta koja su dali formu njihovim sintezama.

»Sve je pozorište što ima vrednost«, piše u manifestu *Pozorišta sinteze*. Futuristi su ti koji su izveli revoluciju u teatru sličnu Duchampovoj u vizuelnoj umetnosti. Oni nisu samo izmenili prostor i vreme pozorišnog čina, već i njegove senzorne kvalitete. U Marinettijevom manifestu *Taktilnog pozorišta*, pročitano u Theatre de l'Oeuvre u Parizu 1921, bio je uključen instrument sličan Russolovim *intonarumorima* koji se sastojao od dugih traka ili točkova koji su se okretali uz svetlosne i zvučne efekte i tekstualne ritmove, dok je publika trebalo da ih opipava. Marinettijev predlog za *Totalno pozorište* (1933) uključivao je upotrebu mirisa, kao i promenu čistoće vazduha specijalnim usisivačima. Temperatura je takođe estetski element u Filijinoj *Mehaničkoj senzualnosti*. Ventilatori postavljeni na tri mesta u pozorištu trebalo je da menjaju temperaturu u sali tokom različitih trenutaka u predstavi.

Izgleda da nije nelogično da se podvuče paralela između mašinski proizvedene brzine kojoj su se futuristi divili i »duha pokreta« koji je Craig prizivao. Niti se može zanemariti Craigov predlog za idealno pozorište koje ima neobično veliku sličnost sa rođenjem filmske tehnike i filmske umetnosti, koja se odigrala u isto vreme. Kinematografija je aktuelizovala nekoliko principijelnih uslova teatra budućnosti: svakako da se može opisati kao umetnost koja je koristila tehnička dostignuća ili tehnički proces koji je omogućavao da se pokreti proizvedu, snime i ponove.

Ali više od ovog pronalaska, Prvi svetski rat ili Veliki rat je u potpunosti izmenio svest ljudi koji su učestvovali u njemu. U knjizi Paula Fussela *Veliki rat i savremeno pamćenje* koja govori o britanskom iskustvu na Zapadnom frontu od 1914. do 1918. i načinima na koji je isti bio obrađen u literaturi, kao i literarnoj dimenziji rovovskog iskustva velikih engleskih literata, postoje primeri kako su se u vreme odsustva neki od njih provodili u Parizu, s plesačicama kan-kana i uz šampanjac, a bogami i uz neku kabaretsku predstavu, dok su se u daljini čuli topovi na Zapadnom frontu. U svemu je preovladavao duh privremenosti, ali nije bilo jasno da li je pravi život bio na frontu ili u Parizu (jer ako je »pravi život« bio pravi, onda je vojnički život bio »pretvaranje«).⁶⁴ U tom smislu, posebno je zanimljiva Fusselova opaska da je užas rata bio toliko farsičan, perverznan, okrutan i apsurdan da nikako nije mogao da se definiše kao pravi život. Doživljaj rata kao pozorišta omogućava psihičko bekstvo za učesnika, koji obavlja svoje »dužnosti«, bez uvlačenja svog pravog »ja«. Zasnovana na analogiji između pozorišta i rata, ova knjiga apostrofira nostalgiju koju su neki od učesnika osećali prema pozorištu, pa su se neki od njih, za vreme odsustva, predavali pozorišnom životu.

Posle Prvog svetskog rata, osnovna misao koja je preovladala bila je da napredna tehnologija i gradovi koji bujaju nisu bili pokazatelji progressa, već odraz poslednjih trenutaka civilizacije – civilizacije koja je dostigla svoju kritičku masu i koja sagoreva (Oswald Spengler). U Rusiji tog doba, baš kao što ju je brzo širenje industrijalizacije, uvelo u privredu Zapadne Evrope, tako su umetnički pokreti bili prisno vezani sa razvojem u drugim evropskim centrima. Na primer, kada je objavljen prvi futuristički

⁶⁴ Paul Fussel, *The Great War and Modern Memory*, Oxford University Press, 1977.

manifest, on je istovremeno štampan i u Rusiji, tako da se ta godina uzima kao ključna godina za ruski futurizam, odnosno kubofuturizam.⁶⁵ Posle ogromnog i neslućenog uspeha opere »Pobeda nad suncem« (1913), mehaničke figure i apstraktna scenografija Kazimira Maljeviča još više su razvile ideju o brzini i mehanizaciji koje su se pojavile u kubofuturističkim slikama tog doba.

Za istoriju teatra svakako je važnija činjenica da je Tairov, kao upravnik MHATA počeo da saraduje sa Aleksandrom Ekster na čitavom nizu predstava, počev od *Kitarist Tamira Anenskog*. Tokom nekoliko narednih godina, Tairov i Eksterova razradili su sistem »sintetičkog pozorišta« u kome su dekor, kostim, glumci i pokret bili integrisani u jednu dinamičnu celinu. Te postavke Kamernog pozorišta spadale su najznačajnije umetničke događaje ratnih godina i ranog revolucionarnog doba: u njima uočavamo postepeni razvoj ideje od kubofuturizma ka konstruktivizmu. Ruski teatar je postao gotovo etička proklamacija za konstruktiviste koji su smatrali da je trebalo prevazići beskorisne i zastarele alatke poput boja i četkica i da umetnik treba da koristi realni materijal u realnom prostoru. Lišeni prirodnog polja istraživanja, arhitekture, konstruktivisti su se okrenuli pozorištu i oblikovanju revolucionarne propagande za industriju. Pozorište je pružalo najbolje mogućnosti za ostvarenje njihove visoko mehanizovane utopije koja je bila u patetičnom neskladu sa materijalnim prilikama oko njih.

Teorija konstruktivizma nije bila samo estetika, već i čitava filozofija života. Ona se nije odnosila samo na novu čovekovu sredinu, već i na samog, novog čoveka. Trebalo je da čovek postane kralj tog novog sveta, ali kralj-robot. Ova utopija je zamišljala svet u kome umetnost nije više carstvo snova kuda se radni čovek povlači kako bi se odmorio i uspostavio ravnotežu, već je predstavljala suština njegovog života. Konstruktivisti su sasvim svesno pokušavali da postanu umetnici-inženjeri, utvrdivši da je pored tipografije i plakata, teatar bio najplodonosnija oblast njihovog eksperimentisanja. Umetnik je tu mogao da koristi najmodernije procese i veštine, a da se rezultat ne svede ipak na nivo mašine – što je bilo neminovno u masovnoj proizvodnji gde je industrijalizacija, čak i u tom trenutku u Rusiji, iziskivala standardizaciju.

Kada je Mejerholjd odlučio da angažuje Ljubov Popovu da napravi »scensku mašinu« za njegovu predstavu »Veličanstveni rogonja« (1922) koja će biti pokretljiva i sračunata za predstave na otvorenom, ta mnogostruko upotrebljiva scenska mašina, parče anti-umetnosti čija se vrednost utvrđivala stepenom njene upotrebljivosti, poslužila mu je kao katapult za nov način igre u teatru i kao zastava u borbi protiv estetizma. Mejerholjdova želja bila je da oslobodi scenu naturalističkih atributa, kulisa i portalnog mesta igre. Ono po čemu se ova predstava i danas pamti, nije samo njena scenografija već i prvo korišćenje *biomehanike*. »Ako Craig tvrdi da 'glumačka igra nije umetnost' onda valja razumeti da misli samo na anarhične sisteme, na odsustvo svake brige o tome da materijal postavi u uslove smišljenog plana...«, napisao je Mejerholjd povodom knjige Tairova *Rediteljske beleške*.⁶⁶ Kasnije, na predavanju koje je održano 12. juna 1922, Mejerholjd je postavio osnove svoje biomehanike i glumca budućnosti; početna ideja je bila da se umetnost mora zasnivati na naučnim saznanjima, stvaralaštvo umetnika mora biti svesno,

⁶⁵ Doduše, Kamila Grej tvrdi da je odnos italijanskog futurizma i istoimenog ruskog pokreta složen i sporan i da je naziv futurizam jedino što spaja italijanski i ruski pokret. Marinetti je navodno izjavio posle posete Rusiji, 1914. godine, da su »Rusi lažni futuristi koji iskrivljavaju pravi smisao velike religije obnove sveta kroz futurizam«. Ona smatra da je srećniji naziv kubofuturizam za opis ovog ruskog pokreta, podjednako književnog i slikarskog, čiji je dvojni razvoj nemoguće razlučiti i to je naziv koji ona upotrebljava da obeleži postprimitivističko stvaralaštvo u ruskom slikarstvu posle 1910. Vid. Kamila Grej, *Ruski umetnički eksperiment, 1863-1922*, preveo Branko Vučićević, Izdavački zavod Jugoslavija, Beograd, 1978, str. 94.

⁶⁶ V. E. Mejerholjd, *O pozorištu*, prevela Ognjenka Milićević, Nolit, Beograd, 1976, str. 161.

dok će rad glumca u radnom društvu biti tretiran kao produkcija neophodna za pravilnu organizaciju rada svih građana.⁶⁷

Mejerholjd je tvrdio da je, posmatrajući rad iskusnog radnika, u njegovim pokretima zapazio odsustvo suvišnih, neproizvodnih pokreta: ritmičnost, pravilno postavljeno težište tela i stabilnost. Pokreti stvoreni na tim osnovama odlikuju se »plesnošću«; proces rada iskusnog radnika uvek podseća na igru i tada rad dolazi na granicu umetnosti, a to se onda u potpunosti odnosi na rad glumca budućeg pozorišta. Konstruktivizam je od scenografa zahtevao da postane i inženjer, a biomehanika od glumca da organizuje svoj materijal, tj. da pravilno iskoristi svoje telo. Glumac je morao tako da istrenira svoj materijal-telo da ono može da ispuni sve spolja postavljene zadatke istog trena. Ako je zahtev glumačke igre realizacija određenog zadatka, onda se od glumca traži ekonomika izražajnih sredstava koja garantuje »preciznost« pokreta i doprinosi »najbržoj realizaciji zadataka«. Glumac na scenu pre svega donosi svoj materijal, a to je telo.⁶⁸

Mejerholjd je predložio metod »tejlORIZACIJE« (odnosno naučne organizacije rada američkog inženjera F. U. Taylora), kao svojstven radu glumca, kako bi se postigao maksimalni rezultat. *TejlORIZACIJA* pozorišta otvorila je mogućnost da se za jedan sat odigra onoliko koliko je do tada igrano za četiri i zato je glumac trebalo da ovlada prirodnom sposobnošću za reflektorno uzbuđenje – »čovjek koji vlada tom sposobnošću, u zavisnosti od svojih fizičkih mogućnosti, može da pretenduje na ovaj ili onaj fah«. Pošto je umetnost glumca umetnost plastičnih formi u prostoru, neophodno je da glumac prouči mehaniku svog tela. To mu je potrebno zato što se svako ispoljavanje snage podređuje jedinstvenim zakonima mehanike (»a glumčevo stvaralaštvo na sceni i nije ništa drugo nego izraz snage, moći ljudskog organizma«), nalazeći pravilno rešenje za svoje fizičko stanje, glumac omogućuje situaciju u kojoj se pojavljuje »uzbuđenost« koja pleni gledaoca, uvlači ga u njegovu igru i predstavlja suštinu njegove igre. Iz celog niza fizičkih situacija i stanja niču one *tačke uzbuđljivosti* koje su obojene ovim ili onim osećanjima. Pri takvom sistemu pojave osećanja, glumac uvek ima solidnu osnovu: fizičku pretpostavku. Mejerholjd je na kraju dao sledeću definiciju: »*Biomehanika teži da eksperimentalnim putem ustanovi zakone scenskog pokreta i da na osnovu normi ljudskog ponašanja stvori vežbe za trening glumca*«. ⁶⁹

Godinu dana posle smrti Erwina Piscatora (1966), mnoge promene koje su se odigrale u pozorištu otvorile su put uticaja njegovog pozorišta, nešto što ni sam Piscator nije mogao da predvidi, imajući u vidu brojne prepreke na koje je nailazio u svom radu. Nove generacije nemačkih reditelja i pisaca počele su nanovo da otkrivaju njegove režije, kao i ideje o političkom teatru. Ponovo objavljivanje njegove knjige *Političko pozorište*, mada neka vrsta haotičnog kolaža radije nego logična sinteza njegovog stvaralaštva, podstakla je neke pripadnike ove generacije da je proglase najznačajnijom knjigom posle Brechtovog *Malog organona za pozorište*. Probudena društvena svet u teatru posle studentskih pokreta 1968. godine, novo čitanje Marxa, predstave Petera Steina i Halesena Ufera u Berlinu, ukazivale su na novu svest, ali i na inspiraciju koju su ovi autori crpili od Piscatora. Između ostalog, Brecht je govorio o Piscatorovoj *elektrifikaciji* pozorišta, zahvaljujući kojoj je uspeo da u većini svojih predstava stvara složene scenske slike.

⁶⁷ »Rad treba da postane lak, prijatan i neprekidan, a nova klasa treba da iskoristi umetnost kao nešto suštinski neophodno, kao pomoć radniku u radnom procesu a ne samo kao razonodu: moraćemo da promenimo ne samo forme našeg stvaralaštva nego i metod«, ibid, str. 166.

⁶⁸ »Lepo je reći telo, ali tek je pokret tela u prostoru najveća stvar – to je koordinacija, tako da možemo dobiti telo, ali možemo dobiti odvojeno trup, odvojeno udove i odvojeno glavu. Znači potrebno je to telo sastaviti, i to sastaviti tako vešto da bi nas sve nijanse koordinacije zadivile upravo veštinom i iskustvom kooridinisanja«, ibid, str. 218.

⁶⁹ Ibid, str. 168-169.

Piscator je za Brechta bio *de facto* dramatičar koji je bio u stanju da sklopi predstavu ili scenski tekst, raznim dokumentima i scenama, stvarajući od njih svojevrsnu dramsku montažu. Na primer, u predstavi u kojoj su saradivali, »Doživljaji dobrog vojnika Švejka« (1928), Piscator je upotrebom dve rotacione scene omogućio kretanje epizodne narativne strukture. Ako su Brechtove ideje o epskom pozorištu bile u suštini političke (jer su se zasnivale na kritičkom i didaktičnom pogledu složenih mehanizama sveta), u Piscatorovom slučaju ove ideje su u potpunosti bile podređene političkom teatru.

U osnovi njegovog pozorišta ležala je ideja da ono treba da se pozabavi velikim političkim temama koje su najrelevantnije za vreme u kome nastaje, npr. socijalnom i ekonomskom revolucijom 20ih godina, pretresanjem nacističke prošlosti u 50im i 60im godinama 20. veka, ali na takav način da izazovu burnu reakciju kod publike i primoraju ih na razmišljanje i debatu. Tehnologija je trebalo da bude u funkciji produbljenja ovih problema i da pojašni istorijsko-ekonomske veze. Piscatorovo oživotvorenje teatra kao prostora revolucije nije doprinelo promenama u politici, ali je svakako izmenilo prirodu teatra. Njegov doprinos je možda najvažniji na planu bavljenja aktuelnim temama koje takođe doprinose korišćenju i razvoju novih metoda predstavljanja i upotrebu nove tehnologije.

Od samog početka, Piscator pokazuje snažnu političku orijentaciju i osećanje za stvarnost koja ga okružuje: »Moje računanje vremena započinje 4. kolovoza 1914. godine. Od tada se igla na barometru penje: 13 milijuna mrtvih/ 11 milijuna invalida/ 50 milijuna vojnika u stroju/ 6 milijardi granata/ 50 milijardi kubičnih metara plina. Šta je tu 'razvoj ličnosti'? Nitko se tu ne razvija 'kao ličnost'. Nešto drugo razvija nju. Pred dvadesetogodišnjakom ispriječio se rat. Sudbina. Svaki drugi učitelj postao je suvišan.«⁷⁰ Piscator je jedini predstavnik berlinske dade koji se učlanjuje u nemačku komunističku partiju, duboko verujući u ideje ruske revolucije. On se rano identifikuje sa idejama i pokretom Folksbuhnea, čak i kada raskida sa njima, pokazujući intenzivnu naklonost i interes za upotrebu novih tehničkih pronalazaka u teatru. To je takođe vreme kada je nemačka publika fascinirana filmom, s jedne strane Chaplinom, a s druge Ejzenštajnom. U februaru 1926, Piscator pod uticajem filma »Krstarica Potemkin« postavlja komad Alfonsa Paqueta »Olujna plima« (*Sturmflut*), neku vrstu parafraze na temu ruske revolucije. Glavna karakteristika predstave bila je ogromno filmsko platno na koje je bilo projektovana pomorska bitka i masovne scene. Ovom predstavom učinjen je veliki korak u proradi i doterivanju filmskih prizora. Film više nije bio trik ili stilska vežba, već je imao dramaturšku funkciju. Postupci ličnosti na pozornici nužno su se nastavljali kao postupci ličnosti u filmu i scenama.⁷¹

Kada je posle burne i kontradiktorne sezone u Folksbuhneu, Piscator osnovao svoje sopstveno pozorište, Piscator-Buhne, 1927. godine, bila je to prilika za njega da još više razvije svoje ideje o elektrifikaciji političkog teatra. Piscator tada još jasnije artikuliše svoju ideju o zadatku revolucionarnog teatra: u pitanju nije bilo puko preslikavanje stvarnosti, niti je pozorište bilo ogledalo svog vremena, niti je zadatak pozorišta bio da pozorišnim sredstvima menja stanje, niti da deluje idealistički, već je pre svega zadatak revolucionarnog pozorišta bio da *stvarnost* uzme kao svoju polaznu tačku, da društvenu diskrepancu potencira kao element optužbe, prevrata i uspostavljanja novog poretka. Piscator je objasnio da za njega primena tehnike u pozorištu nije bila sama sebi svrha, jer

⁷⁰ Erwin Piscator, »Od umjetnosti ka politici«, *Političko kazalište*, preveo Nenad Popović, Cekade, Zagreb, 1985, str. 9.

⁷¹ »U nastajanju, komad je bio pod jakim uticajem scensko-tehničkog aparata, no kad je sučeljen s pozornicom, vidjeli smo da pozornica ovdje mora djelovati u novom obliku, a materija se, obrnuto, u mnogo većoj mjeri nego drugih komada, dramaturškim sažimanjem itd., morala prilagoditi novim scenskim sredstvima, kako glumačkim, tako i tehničkim. Započeli smo menjati formu iz temelja, tako da se s pravom može reći: komad je nastao na pozornici«, E. Piscator, »Parafraza na temu ruske revolucije«, op. cit, str. 57.

sva sredstva koja je koristio nisu služila samo obogaćivanju scenske aparature, već potenciranju scenskog u istorijsko koje je bilo neraskidivo povezano sa primenom Marxove dijalektike u pozorištu, a što dramski tekstovi nisu uspevali da dosegnu. Značajna predstava u tom smislu bila je Piscatorova inscenacija teksta Alekseja Tolstoja, »Rasputin, Romanovi, rat i narod koji je ustao protiv svih« (1928). Ovde je Piscator pored dokumentarne i dramaturške funkcije filma došao i do njegove treće, didaktične funkcije. Didaktični film sadrži objektivne činjenice, aktuelne i istorijske, on podučava gledaoca o materiji koju je gledalac je morao da je savlada. Didaktična funkcija filma proširuje materiju prostorno i vremenski. Drugi deo filmskih segmenata objasnio je uzroke Oktobarske revolucije, prikazivanjem loših uslova života masa. Filmski segmenti bili su projektovani na svojevrsnu kupolu koja se nalazila iznad glava gledalaca, posle čega se pozornica otvorila i atmosfera za prve reči je bila stvorena. Dramaturški film je intervenisao u razvoju radnje i predstavljao je »nadmjestak« za scenu, jer dok prizor troši mnogo vremena svojim objašnjenjima, dijalozima, zbivanjima, film s nekoliko brzih slika osvetljava situaciju komada, poput antičkog hora.

Smatrajući da je arhitektura pozorišta najuže vezana s formom drame, odnosno da jedno deluje na drugo, Piscator je došao do ideje o *totalnom pozorištu*. Iako nikada ostvarena, ova ideja je reflektovala ono što je opstajalo još od Platona: veliki broj naučnika, filozofa, vizionarski nastrojenih arhitekata, osnivača političkih i religioznih sekti, avangardnih umetnika i pisaca SF romana neprestano su maštali o ponovnom pronalasku pravog i totalnog pozorišnog iskustva, o povratku zlatnom dobu teatra (stvarnom i izmišljenom). Ove neskromne sugestije, projekti, planovi i proročanstva su često delovala nepraktično, glomazno, pretenciozno, ali su predstavljale želju da se teatru vrati primat za koji se misli da je nekada postojao, odnosno da se dostigne socijalna ili estetska utopija. Zbog svoje dvostruke (socijalne i estetske) funkcije, pozorište je kroz vekove služilo kao moćna utopijska laboratorija, pokrećući alternativne modele mišljenja i ponašanja, alternativne oblike postojanja, u odnosu na konvencionalne oblike stvarnosti.

Piscator je smatrao da oblik teatra koji dominira njegovim vremenom (pa i našem!) predstavlja nadživljen oblik apsolutizma. On ga je nazvao dvorskim pozorištem koje u podeli na parter, balkone, lože i galeriju, odražava društvene slojeve feudalnog društva. Taj oblik je morao doći u sukob sa stvarnim zadacima pozorišta onog trenutka kad su drama, odnosno društveni odnosi doživeli promene. Kada je zajedno sa Walterom Gropiusom započeo rad na pozorištu prilagođenom novim odnosima, onda to nije bilo iz potreba za tehničkim proširenjem ili usavršavanjem, već je taj oblik trebalo da odražava nove društvene odnose i estetske potrebe. Zaduživši Gropiusa da projektuje njegovo novo pozorište, Piscator je postavio pred njega čitav niz utopijskih zahteva koji su svi bili usmereni stvaranju tehnički krajnje razvijenog, varijabilnog pozorišnog instrumenta koji uzima u obzir različite zahteve reditelja i pruža maksimalnu mogućnost aktivnog uključivanja publike u scensko zbivanje, kako bi ono na nju delovalo što jače. Gropius je tvrdio da je taj problem njega i njegove prijatelje u Bauhausu zaokupljao već odavno.⁷² Mada na prvi pogled izgleda kao da je cilj tog pozorišta gomilanje rafiniranih tehničkih

⁷² »Moje totalno kazalište osmišljenom tehničkom opremom omogućuje režiseru korištenje perspektivne pozornice, proscenija i okrugle arene, odnosno svih njih simultano, unutar jedne predstave. Ovalno gledalište počiva na 12 vitkih stupova. Iza tri intervala stupova izduženog dijela ovala smještena je perspektivna trodijelna pozornica koja poput klijesta obuhvaća izbočene redove sjedišta. Igrati se može na srednjoj ili na jednoj od bočnih pozornica ili na sve tri istodobno. Uređaj sličan beskonačnom dizalu, postavljen vodoravno i u dva reda, svojim pokretnim scenskim kolima omogućuje vrlo brze i vrlo česte promjene bez nedostatka pokretne pozornice. Iza stupova gledališta, u produžetku bočnih pozornica, izdiže se nakošen prsten amfiteatarski postavljenih sjedala, tako da se scenska zbivanja mogu odvijati oko gledališta, itd.« Vid. detaljan opis »totalnog pozorišta« Waltera Gropiusa, »Nastajanje i izgradnja Piscator-Buhnea«, op. cit, str. 94-95.

uređaja i trikova, to su ipak bila samo sredstva za postizanje jednog jedinog cilja, uvlačenja gledaoca u scensko zbivanje. Piscator i Gropius su imali na umu teatar kao depersonalizovan i podatan scenski instrument koji neće sputavati reditelja, te da se u njemu mogu razvijati različiti umetnički pristupi. Trebalo je da tom ogromnom prostornom mašinom reditelj oblikuje svoje lično delo prema sopstvenoj stvaralačkoj snazi.

Gropius je takođe bio rodonačelnik Bauhauusa, umetničke škole koja se zalagala za novo jedinstvo umetnosti i tehnologije. Prva izložba Vajmarske škole, nedelja Bauhauusa 1923, izvedena pod naslovom »Umetnost i tehnologija – Novo jedinstvo«, nagovestila je u kom smeru idu istraživanja Bauhauusa. Kulminacija ovog traganja bio je »Trijadički balet« Oskara Schlemmera, koji je od 1922. godine tokom deset godina izvođen svuda po Evropi. Balet je nazvan tako jer su u njemu nastupala tri igrača, ali i zbog tri dela simfonijske, arhitektonske kompozicije i kombinacije plesa, muzike i kostima. Muziku za balet je komponovao Hindemit za mehanički pijanino, upravo da bi odgovarala mehaničkim i matematičkim pokretima igrača i njihovim kostimima. Definisana kao neka vrsta metafizičke revije, balet je trajao tri sata, a tri plesača su nastupala u 12 tačaka, menjajući 18 kostima, predstavljajući vrhunsku ravnotežu suprotnosti, apstraktnih koncepata i emotivnih impulsa.

S obzirom da nije postojao pravi pozorišni prostor Bauhaus škole tokom vajmarskog perioda, Schlemmer i njegovi učenici razvili su metode izvođenja direktno u studijama, definišući svaki eksperiment potragom za »elementima pokreta i prostora«. Tek kada je Bauhaus prešao u Desau, Gropius je dizajnirao novi kompleks zgrada u kome se nalazilo i pozorište, ali sa jednostavnom pozornicom podignutom u pravougaonom prostoru, konstruisana tako da omogućući različite načine osvetljenja, platna i stepenaste strukture. Istovremeno, veliki broj učenika i saradnika se trudio da napravi nacрте za svoje idealne pozornice koje su se zasnivale na njihovim eksperimentima.

Jedan od ideologa Bauhauusa, Laszlo Moholy-Nagy u svom eseju »Teatar, cirkus, varijete« (1924) ponovio je ideju o totalnom pozorištu, kao »velikom, dinamičkom i ritmičnom procesu«, koje će u sebi sadržavati sve tehničke i umetničke medije. Vreme je, pisao je Nagy, da se sva tehnička dostignuća (film, automobil, lift, avion, optički instrumenti, itd.) iskoriste za složeni scenski aparat, jer je došlo vreme da se proizvede vrsta pozorišne predstave koja više neće dozvoliti da mase budu pasivni posmatrači, već će se fuzionisati sa radnjom na sceni. Takva scena zahtevala je novog reditelja koji će imati hiljadu očiju i biti u stanju da razume i kontroliše sve elemente moderne komunikacije.⁷³

Nešto od ovoga možemo da prepoznamo u savremenom korisniku digitalne tehnologije, opremljenom pretraživačem, programima za analizu slike, programima za vizuelizaciju, memorisanje i kompjuterski dizajn. Ukratko, da parafraziram Leva Manoviča, softver je postao avangarda, što naravno treba razumeti na dva načina. Na jednoj strani, softver kodifikuje i naturalizuje oblike stare avangarde. Na drugoj strani, novi principi softverskog pristupa medijima predstavljaju novu avangardu metamedijskog društva.⁷⁴

⁷³ Laszlo Moholy-Nagy, »Theater, Circus, Variety«, u *The Theater of the Bauhaus*, priredio Walter Gropius, preveo Arthur S. Wensinger, Wesleyan University Press, Middletown-Connecticut, 1961, str. 49-73.

⁷⁴ Lev Manovič, »Nova avangarda«, u *Metamediji*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2000.

BEŽIČNE VEZE: PRIVLAČNOST, EMOCIJA, POLITIKA

Bojana Kunst
prevod sa engleskog: Vesna Perić

I

Ako izložimo glavne odlike našeg života u savremenom post-kapitalističkom društvu, jedna od najvažnijih definitivno je biti bežičan. Sa neprekidnim porastom mobilnih komunikacija, Internet veze i mreža globalne ekonomije, 'biti bežičan' postaje glavna odlika različitih aspekata našeg savremenog života, bilo da je on privatni ili javni. Ali, da bi se stvarno razumele posledice bežičnog načina postojanja, moramo sebi postaviti sledeće pitanje: šta tačno znači biti bežičan? Ne možemo biti bežični a da nismo istovremeno potpuno povezani. Ova ambivalentna odlika otkriva nam kako biti bežičan sa jedne strane znači otkrivati nematerijalnost i virtuelnost višestrukih i paralelnih načina komunikacije, otkrivajući svoje apstraktne i fluidne potencijalnosti. Takva utopijska odlika bila je umnogome dovedena u pitanje kroz fascinaciju avangarde tehnologijom s početka 20. veka. Ali, sa druge strane, povezivanje danas postaje sve više visoko elaboriran postupak, kojeg moraju savršeno izvršavati vojne, ekonomske i političke strukture moći. Veza je sve više jedina realna 'žica', koja povezuje naš globalizovani svet. U svojoj apstraktnoj potencijalnosti i fluidnosti, ona paradoksalno istovremeno nosi i najmonolitniju i najkrhiju materijalnost. Stoga i ne čudi što danas često možemo čuti da je povezivanje postalo jedna od naših bazičnih potreba: svaka nevidljivost, svaki prekid ili odsustvo veze povezano je sa dubokim strahom. Ne biti povezan kao da predstavlja jedno od najvećih opasnosti u današnjem svetu, bilo da je on u ekonomskoj, socijalnoj, ličnoj ili privatnoj sferi.

Ipak, u SF romanu K. W. Jettera, *Noir* (1999), pojam veze zahteva jedno potpuno suprotno značenje.⁷⁵ Veza postaje nešto ružno, nešto čega se treba rešiti, i koristi se u tačno određenom smislu – kao psovka. Ljudi psuju jedni druge koristeći izraze kao 'poveži svoju majku, vezatoru,' ili 'gubi se sa svojom vezom odavde'...Drugim rečima, potpuno ste sjebani ako ste povezani. U svetu *Noira*, u kojem biznismeni hodaju sa "rojem e-mailova koji zuje oko njihovim glava [...] sićušnim holo slikama koje brbljaju oko njih tražeći pažnju",⁷⁶ naravno da nije teško zamisliti zašto je reč veza veoma zgodna psovka. Zamislite, na primer, svet prepun takozvanih 'sinopsisflajera' [blurbflyers – flajeri na kojima bi bili ukratko ispisani sadržaji knjiga – prim. prev] (kao u romanu Jeffa Noona *Nymphomation*⁷⁷ /»Nimfomacija«/) – veštačkih insekata čije zujeće pesme prenose reklamne poruke. Kada ti insekti glasnici pozovu, ne možete da se ne odazovete. Možete naravno spljeskati ili odagnati jednu muvu, ali će se pojavljivati sve više njih. Ali ovo ogromno narastanje i gotovo 'biološko' prisustvo veze (koja uzima oblik našeg prirodnog okruženja) nije jedini razlog što veza postaje ružna reč. Svaka veza takođe ima i svoju cenu, "Ispružiti ruku i dodirnuti nekoga? To je najgora stvar koja ti se može desiti. Svaka veza ima svoju cenu; stvar u koju možeš biti siguran je da ćeš, pre ili kasnije, morati da platiš".⁷⁸ Veza stoga nije samo višestruka i uvećana, ne samo da

⁷⁵ K. W. Jeter, *Noir*, New York, 1998. Zahvalna sam za ovu referencu na roman *Noir* Stevena Shaviroa i njegovoj inspirativnoj knjizi *Connected or What It Means to Live in the Network Society*, Minneapolis, 2003.

⁷⁶ K. W. Jeter, *Noir*, New York, 1998, str. 18

⁷⁷ Jeff Noon, *Nymphomation*, Corgi Books, London, 1997.

⁷⁸ Steven Shaviro, *Connected Or What It Means To Live in The Network Society*, Minneapolis, 2003, str. 3.

pretvara naše okruženje u uvek povezano okruženje; nju takođe poseduje, iskorišćava, produkuje, neko ko uvek iz nje stiće veliki profit. Ona je uvek strukturisana kao konstantan protok. Ali postoji takođe i važna pretnja ovom neodoljivom protoku: veze koje su svuda takođe znače da uvek postoji neko, slično kao u opisu savremene vladajuće elite⁷⁹ kod Manuela Castellsa, ko živi i radi udobno u umreženom društvu ali ne želi da sâm postane deo protoka.

II

Danas je pojam veze postao prilično nespecifičan; nije ga baš lako tačno odrediti. Veza ne samo da je glavna odlika savremenih medija i informatičkog društva; ona je postala i naš glavni način postojanja – ontološka suština našeg bežičnog sveta i bića. Savremeno biće moglo bi se, naime, razumeti kao meditacija *par excellence*; danas ga odlikuju neprekidno povezivanje i nejasne granice između prirodnog i artificijelnog, života i ne-života, muškarca i žene, mene i drugog, lokacije i dislokacije, utopije i distopije. Danas se ljudski i ne-ljudski identiteti zajedno serviraju na stolovima u savremenim višeslojnim i palimpsest kuhinjama. Naše biće je sve više iscepkano i podeljeno, ili, kako je Ollivier Dyens rekao:

Mi smo istovremeno i jedinstveni i višestruki, organski i neorganski, naučni i iracionalni. Ljudsko biće je talas na okeanu sveta, prolazan i nestabilan, a ipak tako savršeno vidljiv oblik nejasnog porekla, oblik čije se granice neprestano menjaju i čiju ontologiju ne predstavlja ništa drugo do vidljivi tragovi njegovih sopstvenih primordijalnih postanja. U nama egzistiraju vremena i prostori hiljada prethodnih bioloških realnosti, realnosti koje su nas formirale, deformisale i reformisale.⁸⁰

Prilikom tog procesa postajemo duboko međuzavisni, sa svojom materijalnošću koja postaje rezultat kože, ideala, organa, mašina, kultura itd. Pored ovog evolutivnog i gotovo ontološkog koncepta, koji je umnogome proširio koncept veze, postoji i još jedno zapažanje koje treba uzeti u obzir. Bez njega, svaki evolutivni optimizam je, naime, vrlo brzo osuđen na inertnu predvidljivost. To zapažanje je deo priče o promenama koje je donela sveprisutnost veza u našoj savremenoj političkoj i ekonomskoj stvarnosti. Ovom perspektivom bavi se francuski filozof Bruno Latour i ona se može naći u mnogim materijalističkim stanovištima koja su duboko svesna da se danas odigrava velika promena u javnoj sferi.⁸¹ Latour zapaža kako je posredovanje kročilo u javni i politički život u prethodnom veku, kako je veza postala sve vidljivija u političkom i javnom životu. Ono što Latour pokazuje je specifična propast starog režima modernosti, što je prenelo posredovanje i vezu iz javnog života u naučne i tehnološke teritorije.⁸² Uvek je postojao veliki raskol, kaže Latour, u istoriji modernosti: politička teritorija bila je mesto pročišćenja i podela, ali u naučnim laboratorijama, nastavila se nevidljiva proliferacija čudovišta.⁸³ Iako su dobrodošle i dopuštene u crnoj kutiji naučne laboratorije ili u umetničkoj imaginaciji, veze se izbegavaju u oblasti društvenog, političkog, reprezentativnog, konstitucionalnog. Uz sveprisutnost savremenih veza, danas je glavno

⁷⁹ Manuel Castells, *The Rise of the Network Society*, Vol. 1 *The Information Age: Economy, Society and Culture*, Blackwell, Massachusetts, 2000, str. 446.

⁸⁰ Ollivier Dyens, *Metal and Flesh. The Evolution of Man: Technology Takes Over*, Cambridge MA, 2001, str. 93.

⁸¹ Michael Hardt i Antonio Negri, *Empire*, Cambridge MA, 2000. ili Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude*, Cambridge MA, 2004.

⁸² Nauka i tehnologija su kroz istoriju uvek bile strogo odeljene od politike – uzmite na primer prvobitnu raspravu između Hobbesa i Boylea o vazdušnoj pumpi, koja označava početak politike podela u ranoj moderni. Vid. i: Stephen Shapin i Simon Schaffer, *Leviathan and Air Pump, Hobbes, Boyle and the Experimental Life*, Princeton University Press, 1985.

⁸³ Citat iz Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, Massachusetts, 1993, str. 12.

pitanje ipak kako, sa svim ovim vezama koje prodiru u naš savremeni život, treba da se legitimise i reprezentuje ne-humanu objekat. Kako Latour kaže, problem je kako usporiti, preusmeriti 'i regulisati proliferaciju monstruma zvanično predstavljajući njihovo postojanje. Da li će drugačija demokratija postati neophodna? Demokratija proširena na stvari?' Sa politikom koja postaje biopolitika u svakom aspektu života, ova perspektiva postaje sve interesantnija i generiše velika pitanja.

Na ovom mestu izazovno je razmotriti različite načine, kako veza ulazi u naš savremeni život i kako se još uvek predstavlja kao pretnja našoj dnevnoj političkoj, društvenoj i ekonomskoj stvarnosti. Sa jedne strane, na delu je stalna opasnost od toga da se ne bude povezan, sa druge, postoji uverenje da je – kao što je K. W. Jeter rekao u *Noiru* – biti povezan najveća je opasnost. U svakom slučaju, političke konsekvence obe strane su radikalne i preplavljujuće: one evociraju ne samo globalnu ekonomsku katastrofu, već i propast u ličnim i privatnim sferama života. Volela bih da поближе ispitam ova dva shvatanja i pokažem kakva vrsta postupka postaje veza u našem savremenom životu i kakvi paradoksi deluju kada govorimo o politici veza.

III

Kada je u istoriji modernosti veza ušla u javni život, to je uglavnom rezultiralo neobjašnjivim susretom, koji bi se vrlo jasno mogao posmatrati na primer kroz susret čoveka i mašine. Ono što je ovde zanimljivo jeste da se neki tragovi ovog istorijski neobjašnjivog susreta mogu naći upravo u savremenom strahu od toga da ne budemo povezani. Verovanje da ne biti povezan predstavlja jedan od naših glavnih ekonomskih, političkih čak i ličnih strahova, skriva neke stare opasnosti: u ovom strahu da se ne bude povezan i dalje je na delu žudnja za velikim Drugim, za lociranjem i kontrolom, za podelom i propisanom diferencijacijom, za neprestanim određivanjem ogromne produktivnosti i intelektualne potencijalnosti današnjice. Produktivna hipertrofija je, naime, jedan od rezultata sveprisutnosti savremenih veza i svojom hipertrofiranom materijalnošću ugrožava prilagodljivu transparentnost samog postupka povezivanja. Ono što je ovde u pitanju čista je paranoidna situacija, koja uporno reinterpreтира i skriva sopstvenu stvar maskirajući je kao posledicu. Ako se vratimo kroz istoriju, vidimo da je nepovezanost uvek bila posledica nerazjašnjenog susreta sa vezom; ona je bila prvi zastrašujući znak ambivalentnog posredovanja koje se otkriva u ovom susretu. Ljudi se iznenada smrznu u susretu sa mašinom, iščezava njihov razum, fizički su nepokretni, iznenada su locirani i suočavaju se sa sopstvenim nestankom u odrazu artificijelne kreature, utišaju se i ponašaju kao da su mrtvi. Strah od toga da se ne bude povezan tada nije novi strah; on je transformisana verzija naših starih strahova od fluidnosti i od gubljenja granica između prirodnog i artificijelnog, života i ne-života, mene i drugog. Glavna imperativna logika ove opasnosti – 'kada se prekine veza, trebalo bi da nastane kaos' – ne uzima u obzir to da veza nije postupak hijerarhije već sama suština gorepomenute ambivalencije. To je sporazum posrednika, sâm sporazum onih koji posreduju. Stoga ono što zaista produkuje opasnost nije veza *per se* već takozvana nemoguća lokacija veze: kaos je upravo posledica nesigurne kontrole i brige za realni ili imaginarni centar. Opasnost od toga da se ne bude povezan je rezultat prekomerne prisutnosti i teritorijalizacije (koja se može naći u korporacijama, monopolima, strukturama moći, proizvođačima informacije, mašte i zabave itd).. Ono što je ovde u stvari ugroženo jeste upravo sam centar, koji se pak uvek predstavlja kao fluidan i svetao a nepovezanost kao preplavljujuće haotična.

Ako konstantna unutrašnja opasnost od veze leži u njenom kolapsu, to znači da se veza unapred shvata kao centričan i hijerarhijski postupak: jedino u ovom slučaju veliki Drugi može da uđe na scenu. Ono što onda ovde zaista predstavlja opasnost nije sveprisutnost

veze, već moć nevidljive ruke koja neprestano mora da produkuje ambivalenciju i kaos da bi se nastavilo stanje izuzetka. Ovo je takođe jedini način na koji ona može iznenada da napadne da bi zavela red među svojim rasutim i haotičnim individualnim atomima. Opasnost od toga da se ne bude povezan može se opisati kao vrlo opasna i reakcionarna reakcija na posredovanje i na to što veza zalazi u javni i politički život. Opasna i zato što ne dopušta nijednu drugu kontra-strategiju kao što je dobri stari frojdovski otpor, koji, kao otpor, uvek već unapred pretpostavlja svoj sopstveni cilj. Kada su teritorije života još uvek bile podeljene a političko polje je uglavnom predstavljalo podelu između različitih teritorija života i reprezentacija ove podele, takav otpor je ipak bio na neki način produktivan. Danas – kada je ova podela tako skrivena u sveprisutnosti globalne veze – otpor nema drugog načina sem da otkrije svoj sopstveni cilj, koji – uz mnogo žrtava i nasumičnog ubijanja – postaje glavna odlika savremenog terorizma. Opasnost od toga da se ne bude povezan stoga maskira mnogo ozbiljniji problem, koji nevidljiva ruka danas ima sa sporazumom posrednika, to jest sa nekontrolisanom produktivnošću, koja iziskuje nove političke teme i nove političke načine kako biti aktivan.

IV

Razmotrimo sada drugu stranu savremenih veza, u kojoj se veze smatraju za najveću opasnost. Šta karakteriše trenutak kada veza postaje psovka, kada je biti povezan isto što i biti sjeban, kako K. W. Jeter otkriva prilično dobro u *Noiru*? Kakvu vrstu politike možemo naći u odnosu na ovo bizarno shvatanje i kakve bi bile strategije ako ne prihvatimo da je psovka jedino što možemo preduzeti? Svet *Noira* nije samo potpuno povezan svet, već on otkriva i novu moralnost vremena. To je prljava moralnost nemilosrdnog sveta, u kome svaka veza mora imati novčanu vrednost i ulogu u pravljenju profita.⁸⁴ Naravno, mogli bismo reći da je ono čime se ovde bavimo samo drugo lice starog straha: ako ne opasnost od toga da se ne bude povezan onda je tu opasnost od prekomerne povezanosti, koja će nas u potpunosti izmestiti i pretvoriti nas u mašine prijemnike za nemilosrdni i beskrajni advertajzing, veliki Drugi se ovde vraća pod još sjajnijom maskom.

Ova opasnost od prekomerne povezanosti, činjenica da ste sjebani ako ste povezani, postaje sve više tematska sa savremenim ekonomskim zahtevima koji su sve više upleteni u našu želju da budemo povezani.

Dakle, ovo govori šta znači živeti u umreženom društvu. Izmestili smo se iz vremena u prostor. Sve što želiš dobiješ ako tražiš. Možeš ga dobiti upravo ovde i sada. Sve što treba da uradiš je da platiš cenu. Najpre moraš da platiš novčanu cenu, pošto je novac univerzalni ekvivalent za svaku robu. Ali takođe treba da platiš i informacionu cenu, pošto je informacija takođe univerzalni ekvivalent. Informacija je uobičajena mera i medijum razmene za celokupno znanje, celokupnu percepciju, celokupnu strast, i celokupnu želju. Ukratko, univerzalni ekvivalent za iskustvo. U umreženom društvu, iskustvo će biti digitalno ili ga neće biti. Ali ovo takođe znači da ono što dobiješ nikada u potpunosti nije ono za šta si platio. Uvek je malčice manje.⁸⁵

⁸⁴ Prekršioci zakona o autorstvu osuđeni su na doživotnu smrt – mučeni tako da ostaje samo mozak okrivljenog. Konačno, okrivljeni se pretvara u trofej: masu njegovih neurona i sinapsi – sve što je od njega ostalo oblaže se žicom od zvučnika, usisivača, tostera ili nekog drugog uobičajenog kućnog aparata. Trofej se uručuje umetniku čija je autorska prava povredio okrivljeni. U takvom stanju, prekršilac se suočava sa virtuelnom večnošću bola: osnovno moždano tkivo i svest i ličnost zatočeni u mekoj žici mogu trajati decenijama. A umetnik se za nagradu podseća na agoniju prekršioca svaki put kadaon ili ona sluša stereo ili sprema kriške tosta. Iz K. W. Jetter, *Noir*, str. 261-262.

⁸⁵ Steven Shaviro, *Connected or What It Means to Live in the Network Society*, Minneapolis, 2003, str. 249.

Ali ako znamo da je naša glavna želja da uvek imamo malčice više, da ćemo se uvek vraćati po još, stoga je ono što dobijamo savršeni odnos u kome ekonomija i naše želje idu ruku pod ruku, sa proizvodnjom koja se upravo tiče viška vrednosti ‘misterioznog ničega’, kao što je rekao Steven Shaviro. Korporacije su sve više upoznate sa našim prljavim malim tajnama, za koje smo sve više sigurni da one (usled naše nezavisnosti kao individue i kao monade) nikada ne bi mogle biti otkrivene. Realnost veze stoga je upravo ovo ‘misteriozno ništa’, što je veoma slično Leibnitzovom opisu sveta kao veoma specifičnog orkestra, već u 17. veku:

Poredak stvari, kakvim ga ja vidim, u potpunosti nalikuje poretku raznih orkestara i horova; dok sviraju svoje partiture, postavljeni su tako da ne vide i ne čuju jedni druge, pa ipak, mogu zajedno svirati u savršenom skladu dok svako prati svoju partituru. Tako, svako ko je u bilo kom od dva hora, može pokupiti ono što u tom trenutku izvodi drugi hor, i može se izvežbati (naročito ako pretpostavimo da može čuti svoj hor a da ga ne idi, i videti drugi hor a da ga ne čuje) tako da njegova mašta može pratiti sve više ono što ne čuje, a da ne bi više mislio o horu u kome je, već o onom drugom. On bi zapravo opažao svoj hor kao jedinstveni eho onog drugog, nalažući sebi samo određena intermeća u kome izvesni zakoni harmonije, koji bi se mogli izvući iz drugog hora, ne bi bili vidljivi; ili bi mogao dopisati melodijske stavove svom horu, koji bi, sudeći sa njegove pozicije, mogli slediti izvesno pravilo, i stoga – usled unutrašnje veze u umetnosti muzike – misliti da drugi hor preuzima isto pravilo, iako on ne zna da muzičari na drugoj strani izvode nešto odgovarajuće upravo zbog toga što prate sopstvenu partituru.⁸⁶

Ovde je u pitanju zujeći a takođe i svet nepodnošljivih šumova koji obiluje vezama, koji je, istovremeno, takođe i harmoničan i potpuno bešuman svet beskrajnog ogledanja. Celokupna veličanstvenost sviranja prerasla je u čist postupak povezivanja, koji je strastveno posvećen beskrajnim transferima sa jednog hora na drugi, neprekidnom slušanju i zapažanju, prilikom kojih niko nikoga ne čuje i ne vidi; i samo sa takvim povezivanjem i ogledajućim porastom, možemo dostići našu globalnu sreću. Apsurd ove situacije, kada veza postaje jedna od glavnih odlika ekonomskog profita i stoga prelazi u površni porast, zaboravljajući posrednika koji je osnov veze, mogao bi se takođe opisati kratkim odlomkom iz romana Villiers de L'Isle Adama, francuskog pisca 19. veka. Njegov roman *L'Eve Future* (»Eva budućnosti«) nudi jedan od prvih opisa promena u susretu između čoveka i mašine, koji sve više postaje susret između želje i robe (ovaj momenat kasnije preuzimaju nadrealisti). Susret između čoveka i mašine otkriva se u dijalogu između Edisona (izumitelja veštačke žene) i Lorda Ewalda. Nakon što Edison otkrije mehanizme veštačke Eve (Gđa Alicia Hadaly), Lord Ewalda zanima kako neko može razgovarati (povezati se) sa njom.

Sa Aliciom budućnosti, pravom Aliciom, Aliciom tvoje duše, više nećeš morati da se boriš sa ovim jalovim nelagodnostima [...] Ona će definitivno odgovoriti očekivanim rečima, lepotom koja će zavisiti od tvojih sopstvenih sugestija! Njena ‘svest’ više neće biti negacija tvoje, već će postati srodna duša prikladnija tvojoj melanholiji. U njoj, moći ćeš da prizoveš radosno prisustvo svoje jedine ljubavi, ovog puta bez straha da će izneveriti tvoje snove! Njene reči nikada neće izneveriti tvoje nade. Uvek će biti tako sublimne [...] da ćeš moći da ih probudiš svojim duhom. Sa njom, nikada nećeš morati da se plašiš da ćeš biti neshvaćen, kao što bi bio slučaj da je živa: moraćeš samo da obratiš pažnju na vreme koje je sabijeno među njenim rečima.

⁸⁶ Prevedeno sa engleskog prevoda nemačkog teksta Hans Heinz Holz, *Gottfried Wilhelm Leibniz, eine Monographie*, Leipzig, 1983, p. 56.

U dijalogu sa stvarnom živom ženom, uvek, naime, dela izvesna disonanca: nikada se ne postiže savršena harmonija već ‘neki drugi svet koji diktira njena priroda, svet koji će ti slomiti srce.’ Veza sa veštačkom ženom, pak, ne tvori nikakav diskontinuitet, nikakve nesporazume, štaviše: ‘Ti sâm nećeš morati da artikuliše ni reč! Njene reči će biti odgovor na tvoje misli, na tvoju tišinu!’⁸⁷ Mogli bismo reći da je odnos između robe i želje uvek takav da nas Drugi voli malčice više nego što bismo mogli podneti, a ne možemo se ponašati drugačije a da uvek ne zahtevamo malčice više ljubavi.

U ovom odnosu, svaki potez i svaka akcija kao da je osuđena na prazninu koja se ponavlja, na banalnost i na simulaciju. Nova moralnost koja je na delu u Jeterovom romanu je jedna vrsta stalne političke anksioznosti: sa željom koja sve više postaje suština naše veze, nemoguće je, naime, odupreti se. Jedini mogući otpor ponovo je mrtvi otpor, koji takođe postaje sve više odlika našeg savremenog globalizovanog orkestra. On napada tokove i pokrete u gradu, urbanu slobodu i njene komplikovane mreže, glavne velike mašine zapadnjačke želje, koje postaju proizvođači naše globalne sreće.

V

I, kako bi trebalo da proizvedemo kontra-strategiju i izbegnemo mrtvi otpor? Kako možemo da učestvujemo u vezama, koje postaju naš glavni način postojanja a da se odupremo monolitnoj realnosti postupka povezivanja? Kako možemo da izađemo ali da istovremeno uvek budemo aktivni i ostanemo živi? Naše postojanje u svetu neprestano se cepka i deli, a ipak svi moramo da se neprestano borimo za právo ove podele i za právo da budemo iscepkaní. Obe opasnosti – preplavljujuća nepovezanost i prekomerna povezanost – ipak žele da regulišu veze na tradicionalan način. Da bi se sprečilo da nepovezanost i prekomerna povezanost budu deo javnog i političkog života, njih uvek treba regulisati, sa njima treba kalkulisati, ekonomisati, deliti ih na teritorije. Njih uvek regulišu vrlo suptilni i transparentni protokoli, koji postaju glavne organizacije moći danas (i ne čudi to da politički, tehnološki i naučni protokoli postaju manje-više ista stvar). Ako su, sve do devedesetih, veze i mreže bile prepoznate još uvek kao univerzalni označitelji političkog otpora (npr. Levyjeva virtualna agora), ova nada danas se sve više čini kao izvesna metafizička perspektiva, veoma nalik Leibnitzovoj slici bučnog i glasnog orkestra, koji je, istovremeno, osuđen na tišinu. Postoji, pak, još jedno gledište koje je postalo važnije i koje moramo uzeti u obzir kada se bavimo vezama današnjice. ‘U središtu, gde ništa ne bi trebalo da se dešava, postoji gotovo sve.’⁸⁸ Šta pod time mislim? Najvažniji rezultat veza koje zalaze u javni život je upravo ovaj sporazum posrednika: način na koji se sve više ispostavlja da ovo ‘ništa’ – koje je, sa jedne strane, osnov za jezivu neobjašnjivu nepomičnost, a sa druge strane, za dinamički višak vrednosti – ima veze sa nečim. U središtu, možemo pronaći ogromnu hipertrofiju produktivnosti, sa vezom uvek kao sa već mogućim odnosom. Polje u središtu je upravo mesto u kome današnje umetničko delo stupa na scenu i pokazuje svoje bežične odnose, odnose kao kontra-strategije na sveprisutnost i savršeni postupak povezivanja. Ili, kao što je italijanski filozof i aktivista, Paolo Virno, rekao: neposredan odnos između proizvodnje i moralnosti, strukture i nadstrukture, tehnologija i emocionalnih tonaliteta, materijalnog razvoja i kulture, revolucija napretka rada i osećanja.⁸⁹ To da se ovaj neposredni i nehijerarhijski odnos ne tiče samo postupka povezivanja već otvara i mogućnost kontra-strategije, može se otkriti uz pomoć projekta *wPack* (2004), internet umetnika Igora Štromajera (*Intima Virtual Base*). *wPack* je projekat specijalno načinjen i dizajniran za

⁸⁷ Auguste de Villiers de L’Isle Adam, *L’Eve Future*, Paris, 1997, str. 240.

⁸⁸ Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, Massachusetts, 1993, str. 123.

⁸⁹ Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude*, New York, 2004, str. 84.

mobilne bežične protokole – WAP i WLAN. On se može opisati kao distributivni centar bežičnih paketa gde su 'paketi kompresovane, spakovane jedinice spremne za upotrebu, emotivni fajlovi koji ispituju frustracije, traume i emocije. Na ovom mestu počinje osnovna komunikacija.'⁹⁰ Postoji neprestana frustracija u ovom bežičnom distributivnom centru: da, on je bežičan, ali uvek je postoji opasnost da se prekine veza. Tačno je da su protokoli koji se koriste u projektu još uvek pomalo nepouzdati (posebno u ekonomskom okviru umetničke izložbe), ali svi ovi protokoli su takođe prethodnici mekših protokola koji tek treba da uđu u komercijalizovanu bitku za savršenim postupkom povezivanja. Stoga ova neprekidna frustracija nije posledica nepouzdanosti protokola koji se koriste u projektu ili ne-efikasnosti tehnologije.

wPack naime primenjuje prestanak veze i prekid na svojoj bežičnoj strukturi, prekid veze je glavna karakteristika povezujuće strukture samog projekta. Paketi ovog bežičnog distributivnog centra se naime dostavljaju uz poteškoće, fragmentarno, kroz mnogo postupaka i ponekada takođe bez ikakve namere koja stoji iza toga. Neki paketi sa utopijskim imenima poput istorije, revolucije, severa, bez milosti, puni su raznih nemogućih linkova, koji bi se takođe mogli čitati kao nemoguće političke budućnosti koje tek treba da nastupe u našem svetu prevladavajućih veza. Pored njih, takođe postoje paketi, koji su iracionalni, teški za dekodiranje, ludistički, oni nam isporučuju fajlove nazad, one koje već imamo u našem kompjuteru (različiti fajlovi operativnog sistema) ili su 'exe files' [izvršni fajlovi, instaliranjem nepoznatih ovakvih fajlova najčešće se aktiviraju virusi – prim. prev] koje se naravno retko ko usuđuje da instalira. Paketi koji se tada isporučuju otkrivaju problematične ekonomske, društvene, intimne i političke kontekste: ko bi verovao umetniku i pokrenuo 'exe file' na svom kompjuteru, fajl za koji čak ne morate da platite, koji nema komercijalnu vrednost? Ukradeni fajlovi, nemogući fragmenti, beskorisni podaci, izlišni fajlovi, iracionalni linkovi, mali emocionalni linkovi, to je strukturalna organizacija *wPacka*. Ovo je upravo posrednik, realno 'misteriozno ništa'. Ono nam se otkriva kroz postupke, konsekventno ali ne efikasno, moralno ali ne-servilno. Neposredne veze između emocionalnosti i tehnologije, proizvodnje i moralnosti su one koje se otkrivaju ovde. Moć je naime zasnovana na efikasnosti i transparentnosti, u izvođenju veza i njihovom rukovođenju, što se uglavnom tiče efikasnosti postupka u kome uvek postoji opasnost od prekida veze. Ali ovaj projekat otkriva iracionalnu i realnu stranu veze kao savršenog postupka: nemogući linkovi, izlišni paketi, posrednik, svi moraju biti skriveni ako veza želi da operiše uspešno. Bežični distributivni centar je centar u kojem moramo igrati i slušati u isto vreme, i tako otkrivati mnogo različitih slojeva koji definišu šta i kako se mi povezujemo, isporučujemo i odnosimo. Stoga bi se *wPack* takođe mogao prepoznati kao jedan od načina izvođenja ne-servilne virtuoznosti kada je potpuno povezan, i tako zahteva privilegije produktivnosti i imaginacije. Ovakve strategije su slične savremenoj građanskoj neposlušnosti, samo ako je ovo u slučaju definisanom kao protokolarna neposlušnost u obliku vezanog otpora.

Građanska neposlušnost predstavlja, možda fundamentalni oblik političke akcije mnoštva, ukoliko je mnoštvo emancipovano od liberalne tradicije kojom je uokvireno. Nije u pitanju ignorisanje specifičnog zakona jer on izgleda nekoherentan ili kontadiktoran drugim fundamentalnim normama, na primer Konstitutivnoj povelji. U tom slučaju, protivljenje bi zapravo signaliziralo samo dublju lojalnost državnoj kontroli. Obrnuto, radikalna neposlušnost koja nas ovde zanima baca senku sumnje na stvarnu državnu sposobnost kontrole.⁹¹

Ono što ova neposlušnost napada nije nekoherentnost zakona, već preliminarni oblik (protokol) poslušnosti bez konteksta, koja se uvek unapred pretpostavlja zakonu: ovoj

⁹⁰ www.intima.org/wpack (20. 06. 2004)

⁹¹ Paolo Virno, *The Grammar of the Multitude*, New York, 2004, str. 69.

beuslovnoj pretpostavci kontrolišuće moći. Ako ovo prebacim na problem savremene veze: ono što bi trebalo da napadnemo je preliminarni oblik veze bez sadržaja. Kontrastrategija stavlja pod znak pitanja samu validnost veze, koja, u svom postupku, zaboravlja da svaka veza takođe ima dosta veze sa odnosom. Kako onda reagovati, kada se, kao i savremena ekonomija, i javni politički život takođe svodi na bitku transparentnih interesa neprestano sistematizovanih i organizovanih (strukturisanih) u okviru savremenog političkog života, koji pak, više ne ostavlja prostora nesporazumima, necivilnim gestovima, spoljašnjosti? Možda bi trebalo jednostavno da se upustimo (i ovde pozajmljujem reči Briana Holmesa⁹²) u ovog posrednika sredstvima nestabilne, teške i povremeno nekulturne mimikrije. Na kraju to je takođe i neki oblik *jouissance*, koji uvek zahteva nešto više: stalnu produktivnost, zahtevnu i ne-konformističku, stalni otpor podelama rada i aktivnostima, neprekidni otpor da se bude transparentan i reprezentovan.

⁹² Citat iz Brian Holmes, *Hijeroglifi budućnosti*, Zagreb, 2003.

INTERNET TEATAR: TIGROVSKI SKOK U ISTORIJU (TEATRA)

Ana Vujanović

U poslednje vreme sam više puta pisala i govorila-predavala o internet teatru.⁹³ Ipak, nisam specijalistkinja za net-teatar; ali to je važna recentna izvođačka praksa-problem a ovde retko razmatrana i zato o njoj pišem opet. Lokalne izvođačke umetnosti tu ponovo kaskaju za vizuelnim, gde je net-art već uobičajena praksa. Valjda ću to promeniti upornošću. A, pošto sam napravila više uvoda i ne bih to ponavljala, molim čitatelja/ku da: ukoliko nema nikakva znanja o net-teatru a to ometa čitanje ovog teksta, prvo prouči te uvode i navedenu literaturu i linkove;⁹⁴ a ako već ima, neka se direktno upusti u tekst i – uživa ili kritikuje ili osporava ili se nervira ili uživa-kritikuje-osporava-nervira se.

Mreža-problem

Pojmovno polje digitalnih medija i umetnosti još uvek je nestabilno i mnogi koncepti nisu sistemski utemeljeni. To ne znači da je to polje slobodno, već da nije stabilno strukturirano jer od mnogih pozicija nijedna još nije ostvarila suverenu dominaciju. Da bih izbegla nepreciznosti, naglašavam da se ovde bavim samo onim umetničkim praksama koje nastaju unutar sveta izvođačkih umetnosti, realizuju se procedurama digitalne – informacione i komunikacione tehnologije (IT, ITC), a izvode u VRu (virtuelnoj realnosti) on-lajn okruženja. Naziv za njih je *internet teatar* – umetnička oblast, odnosno *sajberformans* – izvedba koja nastaje u okviru nje.⁹⁵ Današnji svet izvođačkih umetnosti obuhvata mnoštvo praksi koje nastaju digitalnim tehnološkim procedurama a ne spadaju u net-teatar. Jedan tekst ih ne može sve obuhvatiti, jer su među sobom veoma različite, ponekad i kada pojavno liče. Naime, njihovi statusi-funkcije u svetu izvođačkih umetnosti nisu isti samim tim što se zasnivaju na istoj tehničkoj proceduri, već su određeni i specifičnim izvođenjima, upravljanjima, referencama – jednom rečju: politikama – upotrebe digitalnih tehnologija i medija i, naročito, delovanjem u posebnim kontekstima makro- i mikro-paradigmi izvođačkih umetnosti. Ipak, razmatranjem net-teatra, referiraću na mnoge od tih praksi, ukazujući na dvostruko usmerene probleme, otpore, mogućnosti i izazove suočenja paradigme neponovljive žive

⁹³ Vid. Ana Vujanović, »Internet teatar: kritički uvod«, *Teatron*, br. 124-5, Beograd, 2003; »Нова (теория на) драматургија(та) и представленије(то)«, *Литературен вестник*, br. 6, Sofija, 2004; »Sajberformans i internet teatar« – apstrakt predavanja, Univerzitet umetnosti, Grupa za digitalnu umetnost, Beograd, 03. 05. 2004; i »Digitalni: internet teatar i sajberformans«, u *Digitalna umetnost*, Univerzitet umetnosti, Beograd, (u pripremi) 2004.

⁹⁴ Vid. i *Virtuelna kultura*, XX vek, Beograd, 2001; »Sajber-prostor i problemi razgraničenja« (temat), *Kultura*, br. 107-8, Beograd, 2004; i naročito Bojana Kunst, »Cyborg and My Body«, 4th European Conference for Feminist Research, 10. 2000, Bologna, *Treca*, III, nos. 1-2, 2001; »The Digital Body: History of Body Visibility«, u *Digitized Bodies/ Virtual Spectacles*, Nina Czegledy (ed), Ludwig Museum, Budapest, 2001; »Energetska veza tijela i stroja«, *Frakcija*, br. 19, Zagreb, 2001; »Opasno povezivanje; tijelo kao autor«, *Frakcija*, br. 20-21, Zagreb, 2001; »Simptomi tehnološkog tela«, *TkH*, br. 3, Beograd, 2002; i web sajt <http://www.kunstbody.org>

⁹⁵ Pojam *sajberformans* (eng. *cyberformance*, od *cyber+performance*) je koncipirala Helen Varley Jamieson, a odnosi se na performans izveden u on-lajn okruženju. Njegova materijalna scena je kompjuterski ekran sa 2 i 3D scenografijom, zvukom, muzikom, govorom, tekstom; a izvode ga *avatari*. Neki autori razvijaju vlastiti interfejs, a mnogi koriste mogućnosti koje nude već razvijeni specijalizovani softveri, kao što su Palace i Up-Stage.

izvedbe i ekranske slike-događaja dostupne/og više-manje istovremeno više-manje širom planete. To novo-otvoreno problemsko polje je za instituciju teatra *simptomatsko*⁹⁶ – i odnosi se na intervenciju digitalnih tehnologija u živu izvedbu i suočenje tela živog izvođača sa figurom ekranskog avatara, kao i na promenu recepcije i društvenih statusa umetničkog dela koje naglo gubi ekskluzivnost neponovljivosti i ukida socijalnu situaciju za publiku, nudeći se brojnom auditorijumu koji između sebe obično nema kontakt. U tom smislu, tekst je fokusiran na problemsko pozicioniranje (*tigrov skok*) net-teatra u kontekst, istoriju i tradiciju Zapadnog teatra, tj. konceptualizaciju 'opasnih veza' net-teatra i uokvirujuće institucije teatra.⁹⁷

Polaznu metodologiju preuzimam od Waltera Benjamina, a preko razrada Slavoj Žižeka. Umišljena lokalna teatarska *doxa* će sad ciknuti: Opet Benjamin! Ali neoprostivo je što ništa nije uspela da nauči od njega (da ne govorim o njima, uključujući Žižeka), a već ga je otpisala. Zato, evo još jedne (propuštene) prilike. A biće tu i novih stvari...

Mreža-umetnost-performans-problem(i)

O internetu je od sredine 1990ih godina napisana čitava biblioteka socioloških, kulturoloških, komunikoloških, psiholoških, filozofskih itd. studija.⁹⁸ Tako sada mogu direktno ući u teorijski govor o net-umetnosti – tj. teatru, u kojem je internet uložen i kao kreativni medij umetnosti i kao društvena i kulturalna praksa. Internet teatar se pojavio oko 1996-97; pre svega u SADu i Zapadnoj Evropi, gde je i dalje najrazvijeniji. Zajedno sa geo-političkom nedemokratskom globalizacijom interneta/om, ide i umetnička nedemokratska globalizacija internet teatra/om. Otuda su gotovo sve njegove reference direktno vezane za Zapadnu istoriju, tradiciju i aktuelnu instituciju teatra. Ovde ne treba požuriti sa osudom ili lakom(islen)ošču. Internet teatar nije homogena, na konzistentan medijski određena, umetnička oblast čije prakse dele jedinstvenu poetiku ili umetničko-društveno-kulturalnu paradigmu. To je erozivna oblast koja obuhvata neujednačen skup mikro-koncepcija i -praksi umetnika/ca i teoretičara/ki različitih disciplina, obrazovanja i usmerenja, estetičkih i estetskih kriterijuma i zahteva i političkih, umetničkih i teorijskih propozicija. Taj (ne-hijerarhijski) raspon se može blede opcertati potezom od kompleksnih, umetničko-, kulturalno- i društveno-kritičkih i teorijski promišljenih projekata Igora Štromajera, često u saradnji sa filozofkinjom Bojanom Kunst,⁹⁹ preko disciplinarnih i fenomenalističkih problematizacija i konfrontacija (viskoka umetnost: pop kultura, dramski tekst: ekranski hipertekst, živi teatar: digitalna tehnologija, ljudsko telo performer: pikselno telo avatara), karakterističnih za radove grupa Hamnet Players,¹⁰⁰ Desktop Theater¹⁰¹ i Avatar Body Collision¹⁰² i umetnice Helen Varley

⁹⁶ Mislim na simptom u materijalističko-psihoanalitičkom značenju kod Marxa i Lacana, koje je razradio Žižek; vid. Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London-New York, 1989. ili prevod *Sublimni objekt ideologije*, Arkzin, Zagreb: Društvo za teorijsku psihoanalizu, Sarajevo; 2002, I Dio – Simptom; i »How Did Marx Invent the Symptom?«, u *Mapping Ideology*, isti (ed), Verso, London, 1995; kao i *Birokratija i uživanje*, SIC, Beograd, 1984; i *Metastaze uživanja*, Biblioteka XX vek, Beograd, 1996.

⁹⁷ 'Opasne veze' koristim u značenju koje daje Bojana Kunst; vid. »Opasno povezivanje; tijelo kao autor«

⁹⁸ Vid. npr. Simon Penny, *Critical Issues in Electronic Media*, State University of New York Press, New York, 1995; Margaret Morse, *Virtualities: Television, Media Art, and Cyberculture*, Indiana University Press, Bloomington, 1998; Lev Manović, *Metamediji; izbor tekstova*, CSU, Beograd, 2001; Mark B. N. Hansen, *New Philosophy for New Media*, The MIT Press, Cambridge Mass-London, 2003; Brian Holmes, *Hijeroglifi budućnosti*, WHW-Arkzin, Zagreb, 2003; i *Uncanny Networks; Dialogues with the Virtual Intelligentsia*, Geert Lovink (ed), The MIT Press, Cambridge Mass-London, 2003; itd.

⁹⁹ <http://www.intima.org>, i <http://www.kunstbody.org>

¹⁰⁰ <http://www.hambule.co.uk/hamnet>

¹⁰¹ <http://www.desktoptheater.org>

¹⁰² <http://www.avatarbodycollision.org> i www.abcxperiment.org

Jamieson;¹⁰³ tzv. formalnih 'eksperimenata' i ispitivanja recepcije savremene umetnosti Karle Ptacek u projektu Artificial Stage¹⁰⁴ ili Trickster Theatera;¹⁰⁵ i inter- i trans-disciplinarnih net-art praksi koje insistiraju na izvođačkom aspektu, kao što su net-akcije, umetničke 'trans-akcije' i vizelni radovi Bureaua d'études,¹⁰⁶ hipertekstualni književni performansi Sophie Calle¹⁰⁷ i Michaela Joycea, performans-intervjui Ricarda Dominigueza i Coco Fusco¹⁰⁸ ili net-art platforma Incident Gregorya Chatonskog;¹⁰⁹ do društveno angažovanih net-performansa i net-aktivističkih akcija Electronic Disturbance Theatre,¹¹⁰ LB/a.f.r.i.k.a grupe,¹¹¹ projekta OUT Anne-Marie Schleiner,¹¹² Raqs Media Collectiva,¹¹³ Ricarda Dominigueza i dr. Zanimljiva su granična i preko-granična područja, gde spadaju teatralizacije različitih CMCa (kompjuterski medijativizovanih komunikacija): net-diskusije, -forumi i -ćaskanja u grafički modeliranim sobama za razgovore (IRC) i net-igre i -događaji za više korisnika u MUDovima, MOOima i VRML prostorima. Neke od ovih net-praksi intencionalno nastaju u sistemu teatra i izvođačkih umetnosti, kao grupa autora koja realizuje radove u Up-Stageu, čija je interfejs baza tipičan IRC, ili Desktop Theater koji predstave radi u Palaceu. A nekada su ista ta okruženja, tehnike i mediji konteksti raznih kulturalnih i svakodnevnih komunikacijskih (intelektualnih, političkih, erotskih, seksualnih, dokonih, prijateljskih, poverljivih, intimnih itd) praksi. Tu mislim npr. na okupljanja, ćaskanja, diskusije i *evente* u on-lajn sobama Palacea, koji nemaju teatarske namere i reference, ali su teatralizovani (scena, likovi, kostim, rekvizita... intencionalno artificijelni a ne 'prirodni', što je rezervisano uglavnom samo za replike) pa pojavno liče na (net-) teatar.

Ono što bi danas još jedino moglo biti parametar prema kojem su neke od ovih praksi ipak i dalje teatar a druge nastaju/ostaju u njegovim preko-graničnim područjima je institucionalni kriterijum geneze i strukture sveta umetnosti (teatra), odnosno parametar arbitrarne (prema odluci) pripadnosti tih praksi ovoj ili onoj društvenoj instituciji. Dodala bih: čak bez ikakve fenomenalističke i/ili (kvazi-)ontološke utemeljenosti samih tih praksi. Uzimajući na ovom mestu gotovo celu institucionalnu teoriju umetnosti zdravo-za-gotovo (sem Dickieve teze o prirodi samih tih praksi /tj. kriterijuma »kandidata za procenjivanje«/),¹¹⁴ postavlja se prvo pitanje kontekstualizacije net-teatra u sistemu istorije, tradicije i aktuelne institucije teatra. Ako te sajberformerske prakse jesu teatar, a mnoge od njih *zaista* to i jesu po svom institucionalnom statusu – šta je to sa savremenom institucijom teatra? Drugim rečima, koja/kakva je to institucija teatra koja je te prakse prihvatila za (dodelila im status) *teatarske*? Još jedan korak dalje: A šta se dešava sa njom samom još taj jedan korak dalje? Šta je *feedback* (transfer, ali i kontratransfer) net-teatra kao teatra na instituciju (teatra)? Kakav kontraudar ona mora pretrpeti za ovu (rekla bih, nužnu, a to možda znači i iznuđenu) otvorenost?

¹⁰³ Ibid. i <http://www.creative-catalyst.com>

¹⁰⁴ <http://www.artificialstage.com>

¹⁰⁵ <http://www.trickstertheater.org/fast/theater.htm>

¹⁰⁶ <http://bureaudetudes.free.fr>

¹⁰⁷ <http://www.panoplie.org/ecart/calle/calle.html>

¹⁰⁸ Vid. Coco Fusco, »On-Line Simulations/ Real-Life Politics« – A Discussion with Ricardo Dominguez on Staging Virtual Theatre, *TDR*, vol. 47, no. 2, New York, 2003

¹⁰⁹ <http://www.incident.net>, i <http://www.incident.net/users/gregory/bio.php>

¹¹⁰ <http://www.thing.net/~rdom/ecd/ecd.html>

¹¹¹ Luther Blissett, »The XYZ of Net Activism«, http://www.lutherblissett.net/archive/430_en.html, 05. 2004.

¹¹² <http://www.opensorcery.net/OUT/>

¹¹³ <http://www.sanjitdas.com/vivan/raqs-bio.html>

¹¹⁴ Vid. Dickie, George, »What is Art?: An Institutional Analysis«, u *Art and Philosophy*, W. E. Kennick (ed), St. Martin's Press, New York, 1979; Danto, Arthur, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986; Volhajn, Ričard, *Umetnost i njeni predmeti*, Clio, Beograd, 2002.

Tigrovski skok u istoriju

Sintagmu 'tigrovski skok' i s njom povezano viđenje istorije i procesa istorizacije uzimam iz Benjaminovog poslednjeg teksta *Istorijsko-filozofske teze*, a preko Žižekovih lucidnih razrada Lacanovom psihoanalizom.¹¹⁵ Tako je jedno od metodoloških oruđa pozicioniranja net-teatra u istoriju i sadašnju instituciju teatra, Benjaminova teza: »Istorijski artikulirati prošlost ne znači spoznati je 'kakva je, u stvari, bila'. To znači ovladati sećanjem onako kako blesne u trenutku opasnosti«. ¹¹⁶ Ključna reč Benjaminove zamisli istorije je nem. *Eingedenken*, što je ovde prevedeno sa 'sećanje'. Žižek, međutim, napominje da »ne možemo ovo *Eingedenken* [odnosi se na drugi citat iz istog teksta] prevesti jednostavno sa 'sjećanje' ili 'reminiscencija'; i doslovniji prijevod kao 'prenijeti sebe u mislima/u nešto' također je neprimjeren«. ¹¹⁷ Jer, kod Benjamin, »*Eingedenken* je zacijelo 'interesno' prisvajanje prošlosti, pristrasno u korist potlačene klase«. ¹¹⁸ Prema *Istorijsko-filozofskim tezama*, tigrov skok je skok sadašnjosti u otvorenu prošlost koja ju je čekala. Čekala ju je da bi se, prema Žižeku, tek tada – retroaktivno dakle – uspostavila kao onakva kakva je oduvek bila: »...Benjamin [je] – jedinstveni slučaj u marksizmu – povijest shvaćao kao tekst, seriju događaja koji će tek postati onakvi kakvi su oduvijek bili – njihovo značenje, njihova povijesna dimenzija odlučena je naknadno, njihovim upisivanjem u simboličku mrežu«. ¹¹⁹ Ta intervencija sadašnjosti u istoriju, koja ide unazad 'prošivajući' je onda-i-tamo sa mirujuće i diskontinualne a ne prelazne, kontinualne pozicije ovde-i-sada (Žižek taj 'kratki spoj' između sadašnjeg i prošlog smatra analognim situaciji transfera), je onaj aspekt net-teatra koji najbolje može uspostaviti njegovo mesto u sistemu teatra. Pri tome, Benjamin taj tigrov skok ne uzima kao *a priori* opiruću i rezistentnu (kod njega: revolucionarnu) praksu, već njenu dejstvenost i funkciju te dejstvenosti čvrsto vezuje za odnose sa vladajućim kapitalom. »Istorija je predmet konstrukcije čije mesto ne čini homogeno i prazno vreme, već vreme ispunjeno 'sadašnjošću'. Tako je za Robespierrea antički Rim bio sadašnjošću ispunjena prošlost, koju je on istrkao iz kontinuiteta istorije. Francuska revolucija je smatrala sebe novim Rimom. Citirala je stari Rim isto onako kao što moda citira nekadašnji način odevanja. [...] Ona je tigrov skok u prošlost. Samo što se on zbiva u areni u kojoj komanduje vladajuća klasa. Isti skok pod slobodnim nebom istorije jeste dijalektički skok kakvim je Marx shvatio revoluciju.« ¹²⁰ I to je ona bazična tačka razmatranja tigrovskog skoka net-teatra. Jer, čim ulazimo u svet net-teatra, ulazimo u svet očigledne i neizbežne blizine globalnog liberalnog kapitala. ¹²¹ To svakako važi i za teatar, ali nije pokazano na eksplicitan način. I baš zato, pitanje koje net-teatar postavlja za teatar glasi: Kad je kapital već neizbežno tu, kako sa njim raditi, /i/ u čijim je on rukama?

¹¹⁵ Vid. Walter Benjamin, »Istorijsko-filozofske teze«, u *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974; a Žižekove razrade u Slavoj Žižek, *Sublimni objekt ideologije*, II. Dio – Manjak u Drugom, 4. Samo dva puta se umire. Ipak u ovom tekstu snažno odjekuju i drugi Benjaminovi tekstovi (Walter Benjamin, »Pisac kao proizvođač« i »Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije«, u *Eseji*), a naročito njegova napomena: »Kao što se već i ranije trošilo mnogo uzaludne pronicljivosti na rešavanje pitanja da li je fotografija umetnost – a da se prethodno nije pitalo: da li se s pronalaskom fotografije izmenio celokupan karakter umetnosti? – tako su sada filmski teoretičari preuzeli ovo prerano postavljeno pitanje«, »Umetničko delo...«, str. 127-128. U nastavku: a onda i teoretičari teatra.

¹¹⁶ Walter Benjamin, »Istorijsko-filozofske teze«, str. 81.

¹¹⁷ Slavoj Žižek, *Sublimni objekt ideologije*, str. 187.

¹¹⁸ Ibid, str. 188.

¹¹⁹ Ibid, str. 185.

¹²⁰ »Istorijsko-filozofske teze«, str. 87

¹²¹ Vid. šire o monopolu Billa Gatesa i politizaciji liberalne ekonomije Clintonove administracije u Slavoj Žižek, »Bauk još uvijek kruži!«, u Karl Marx i Friedrich Engels, *Komunistički manifest*, Arkzin, Zagreb, 1998; a vid. i tekstove u Brian Holmes, *Hijeroglifi budućnosti*

Ovaj tigrov skok najbolje se može pokazati shemom očevidnih opozicija, odnosno njihovim neočevidnim invertovanjem. Evo nekoliko karakterističnih opozicija net-teatra i većine ranijih, ali i aktuelnih praksi Zapadnog teatra (po Lehmannu, 'post-dramskog teatra'¹²²):

internet teatar	:	(post-dramski) teatar
masovnost i demokratičnost	vs.	elitizam i ekskluzivnost
VR informacionih tehnologija	vs.	R društveno proizvodnih odnosa
medijska posredovanost neta i ekrana	vs.	neposredna prisutnost scene
izvođenje kao generisanje-kreiranje	vs.	izvođenje kao mimezis i prikazivanje
artificijelna ekranska figura avatara	vs.	scenski bios i figura živog izvođača
interaktivnost	vs.	jednosmerna recepcija

Ove opozicije neću razrađivati, već ću izvesti njihove inverzije na nekoliko mesta i na svega par primera. Ali, kako te inverzije važe za sve navedene opozicije, time otvaram prostor da se one naknadno razrađuju, sa jednog drugog aspekta od polaznog koji je 'očevidan'. (Tu mislim, recimo, na očevidnu razliku u broju posetilaca web sajtova net-teatra /koji se meri u hiljadama/ i publike u prostoru teatra /koja se meri u stotinama i desetinama/, što spada u prvu opoziciju; itd...)

Net-teatar: poze 1, 2 i 3

Poza 1 je istraživačka umetnost (net-teatar kao istraživački teatar).

Poza 2 post-umetnička i -medijska praksa (net-teatar kao post-teatar).

A poza 3 meta-umetnički i -medijski status (net-teatar kao meta-teatar).

Sam termin 'poza' u ovim karakterizacijama ukazuje na, po definiciji, dizajniranu, artificijelnu prirodu net-teatra, koji konstitutivno nema nikakvih izgleda da zahvati pred-dizajniranu i pred-artificijelnu prirodnost umetnosti i ponudi je tržištu. Da ta konstitutivna nemogućnost net-teatra jeste bolna upravo za samu instituciju teatra pokazaću razrađujući ove poze postupno. U tome će se pokazati kako je ta retroaktivna dejstvenost na teatar – pravi tigrovski skok net-teatra. Jer, po Benjaminu: »Prošlost sa sobom nosi vremenski indeks kojim se upućuje na iskupljenje. Postoji tajni dogovor bivših pokolenja sa našim. Nas su očekivali na zemlji«.¹²³ Međutim, dok je istorija u zvaničnoj istoriografiji homogena, prazno vreme kontinuiteta, u bočnoj istoriografiji (kod Benjamin je to istorijski materijalizam) istorija je diskontinualno vreme 'ispunjeno sadašnjošću', kojem se pristupa s oprezne distance (kao Kleeov *Angelus Novus*). Tu taktiku opreznog i distanciranog, diskontinualnog upisa sadašnjosti u prošlost, net-teatar – kao jedna bočna teatarska praksa – upravo i koristi kao jednu od osnovnih za svoje pozicioniranje u teatru.

U svetu umetnosti 20. veka, internet teatar se može odrediti prema onoj liniji koju je Argan nazvao *istraživačka umetnost*.¹²⁴ To treba shvatiti u širem smislu od Arganovog koje se odnosi na umetnost od kasnih 1950ih. Ipak, pođimo od njegovih teza. Umetničko istraživanje se, prema Arganu, odnosi u opštem smislu na »sposobnost koja se priznaje umjetnosti da postavlja i rješava izvesne probleme ili da se sama postavi pred umjetnika kao problem koji treba riješiti«.¹²⁵ To znači da umetnost kao istraživanje uključuje u umetničku praksu i elemente ili kompetencije drugostepenih diskursa umetnosti, što je isključeno iz uobičajenog, 'normalnog' (da preuzmem Kuhnovu tezu o razvoju nauke¹²⁶)

¹²² Vid. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren; Frankfurt a/M, 1999; ili prevod *Postdramsko kazalište*, CDU, Zagreb: Tkh-centar, Beograd, (u pripremi) 2004, rukopis

¹²³ »Istorijsko-filozofske teze«, str. 80.

¹²⁴ Vid. Giulio Carlo Argan, »Umjetnost kao istraživanje«, u *Studije o modernoj umetnosti*, Ješa Denegri (prir), Nolit, Beograd, 1982.

¹²⁵ Ibid, str. 153

¹²⁶ Vid. Kun, Tomas, *Struktura naučnih revolucija*, Nolit, Beograd, 1974. I pojam 'paradigma' referira na isto.

umetničkog rada. Ovde treba prizvati Arganovo metodološko-strateško razlikovanje istraživačke i neistraživačke umjetnosti: »Bitna razlika između istraživačke i neistraživačke umjetnosti čini se, dakle, da počiva na činjenici što neistraživačka umjetnost polazi od ustaljenih vrijednosti, dok istraživačka umjetnost teži utvrđivanju vrijednosti i same sebe kao vrijednosti. Zaista, istovremeno s postavljanjem umjetnosti kao istraživanja, i istraživanja sebe, rađaju se prve estetike koje raspravljaju o samom problemu umjetnosti i o njenom mjestu među aktivnostima duha.«¹²⁷ U oblasti net-teatra ova povezanost drugostepenih problematizacija i umetničke prakse (kao produkcije delâ, komadâ) je konstitutivna za mnoge radove; a – još bitnije – uvedena je već i njegovom programskom post- i meta-teatarskom pozicioniranošću. Radi se o tome da internet teatar ne deluje 'normalno' u sistemu istorije, tradicije i aktuelnih koncepata teatra, kao svojoj 'prirodnoj sredini' čije se tehnike: procedure, koncepti i rešenja prihvataju i koriste za produkciju novih umetničkih dela. Ne, te su tehnike osnovni *problemi* samog umetničkog rada. Tako jedna od vodećih net-teatar grupa, Avatar Body Collision (ABC), kao polazni problem svog rada postavlja određenje samog pojma teatra u suočenju sa digitalnim tehnologijama i teatarskim praksama koje se na njima zasnivaju. Na naslovnoj stranici njihovog web sajta je pitanje: »How is technology changing our definitions of theatre?«.¹²⁸ A Helen Varley Jamieson, autorka iz grupe, predstavlja ABC na forumu mreže Empyre rečima: »We are exploring the meeting of The Body and The Avatar, the meeting of theatre and the internet, how internet technology might be used in theatre (not simply as a tool for distribution/broadcast) and how the physical Body performs in cyberspace. Our work sits in the space between Theatre and New Media, which is still largely undefined territory, and we hope that with our experiments we can push the boundaries and initiate discussion«.¹²⁹

Vežano za to, zadržaću se na post- i meta-teatarskom statusu net-teatra. Reference tih atributa su teze Josepha Salazara, Rosalind Krauss (i Marka Hansena) i Leva Manoviča. U odnosu na sistem teatra kao umetničke institucije modernog Zapadnog društva, internet teatar je varijanta *post-teatra* jer nastaje kao teatar nakon 'smrti teatra', po logici Salazarove smrti opere.¹³⁰ To znači da ga treba shvatiti kao teatarsku praksu koja – umesto da teatarski: mimetički predstavlja, izražava, reprezentuje, performativno izvodi ili simulira na sceni van-teatarski svet – počinje da koristi istoriju, dela, znanja i koncepte samog teatra kao primarni materijal svog rada. Tom posthumnom očevidnom upotrebom, ulaganjem teatarskih praksi kao teatarskih praksi kao svog umetničkog materijala, net-teatar kao post-teatar pokazuje ono što normalni teatar konstitutivno skriva neočevidnom upotrebom i reprodukcijom tih praksi za prenošenje i izražavanje drugih sadržaja – a to je ideološka pozicija teatra u sistemu društvenih proizvodnih odnosa. Takođe, net-teatar se može odrediti kao post-teatar prema pojmovima 'post-mediji' i 'post-medijisko stanje' Kraussove.¹³¹ Benjaminova teza je da su mehanički reproduktivni mediji fotografije i filma uneli pretnju 'umjetnosti sa austom', ali time obećali i snažan politički impakt umjetnosti koji ide sa omasovljenjem. Rosalind Krauss tu tezu prati i razvija do post-medija 1970ih, koji su konstitutivni aspekt čitavog korpusa 'hibridnih' umetničkih formi koje odbijaju da se identifikuju specifičnim medijem i time postaju osnov razaranja aure kroz sve umetničke discipline. Mark Hansen ove teze uvodi u problematiku aktuelnih

¹²⁷ Giulio Carlo Argan, »Umjetnost kao istraživanje«, str. 154.

¹²⁸ Vid. <http://www.avatarbodycollision.org>, 11. 2003.

¹²⁹ Empyre forum empyre@lists.cofa.unsw.edu.au, <http://www.subtle.net/empyre>, 14. 09. 2003.

¹³⁰ Vid. Filip-Žozef Salazar, *Ideologije u operi*, Nolit, Beograd, 1984.

¹³¹ Ona pojam *post-medija* izvodi iz Benjaminovih teza o *mehaničkom reproduktivskom mediju* (u »Umetničko delo...«); vid. Rosalind Krauss, »Reinventing the Medium«, *Critical Inquiry* 25-2, Chicago, 1999; i »*A Voyage on the North Sea*« – *Art in the Age of the Post-medium Condition*, Thames and Hudson, London, 1999.

digitalnih medija, koji nude mogućnost neograničene među-konverzije podataka i omogućuju tehničko ujednačavanje svih medijskih materijalnosti, čime obeležavaju nastupanje doslovnog 'post-medijskog stanja'.¹³² Drugim rečima, digitalni mediji – kao aktuelni 'hibridni' medijski sistem – prema Hansenu, anticipiraju čist protok podataka, neopterećen potrebom diferenciranja u posebne vrste medija. Zbog ovakvih pos(t)- (smrtnih) umetničko-medijskih procedura, internet teatar određujem i kao meta-teatar, koristeći karakterizaciju novih medija Leva Manoviča.¹³³ Meta-mediji su, po Manoviču, 'mediji nad medijima', odnosno drugostepeni u odnosu na primarne tradicionalne medije, ali i opšta medijska platforma iz koje se izvodi mnoštvo pojedinačnih medija. Tu treba dodati i ključnu reč za tigrovski skok net-teatra: retroaktivno. Primeri radova koji su za to karakteristični su brojni. Jedan od tipičnih je net-balet *Ballettika Internettikka*, I deo (2001), Igora Štromajera i Brana Zormanana. Tu umetnik (Štromajer) radi sa označiteljskom glatkoćom sublimnog baletskog tela (kontinualne glatke figure) i dekonstruiše je na diskontinualne materijalne parčiće, internet strimingom svog živog izvođenja koje uvodi naprsline te glatkoće u kratkim intervalima među ekranskim slikama, koji doslovno nisu dostupni oku. Banalno ali dalekosežno pitanje publike je: A šta On radi u tih par sekundi? – pitanje koje je beli balet svim silama vekovima činio nemogućim. Jer pretpostavljeni odgovori mogu biti: koncentrisano čeka sledeću pozu, namešta suknju, čačka nos, češe leđa ili, što je najgore, dosađuje se. Naravno, takva pukotina je u diskursu baleta isključena-skrivena. Da je bela labudica ikada namignula publici u stilu »Smaram se«, čitav taj fantazmatski cirkus bi se smesta raspao, a balet izgubio povlašćeno mesto sublimnog objekta (ideologije) u sistemu društvenih praksi. *Ballettika Internettikka*, I retroaktivno prošiva balet i mehanizam pogleda-želje-identifikacije koji ga je umrežavao u sistem društvenih (proizvodnih) odnosa, a o kojem sâm nikad nije progovorio. Na sličan način, dramski sajberformansi (grupa Hamnet Players, Desktop Theater i Plaintext Performers¹³⁴) često koriste klasične-dramske-tekstove iz zapadne istorije teatra (Beckettove, Shakespearove i dr). Međutim, oni se ne koriste kao jednom-za-svagda date opšteljudske riznice značenja, znanja i vrednosti čije fabule treba ponovo ispričati modernom čoveku ili čije sižee treba oteloviti u novom mediju kako bi se približili tom čoveku. Ne, ti tekstovi se izvode kao sadašnji živi ekranski hipertekstovi koji preiščitavaju klasičnu-dramsku-arhivu kao relativno-otvorenu kombinaciju označitelja koji se mogu stalno pokretati, rekombinovati i premeštati iz konteksta u kontekst i time proizvoditi nova i nova značenja. U tim rekombinacijama i premeštanjima se retroaktivno pokazuje 'tajna klasičnog-dramskog-teksta', zastajkivanjem na mestima ideoloških prošivenih bodova (*point de capiton*) koji su ih fiksirali za ovaj ili onaj kontekst. Ironično se može zaključiti da dramski sajberformansi pokazuju da je veliko delo Zapadnog teatra, tj. klasičan dramski tekst, zapravo onaj koji je imao sreću da njegovi označitelji budu često tigrovski komadani u različitim kontekstima koji su sa mesta svojih Ja-ideala nudili tačke fiksacije za društvena Idealna-Ja. Ona važna procedura za koju je post- i meta-teatarski net-teatar simptomatičan u svetu teatra je društvena procedura ponude, potrošnje i razmene umetničkih dela putem regulisanog sistema dodeljivanja esencijalnih kvazi-ontoloških svojstava (autentičnosti, originalnosti, sublimnosti, nevinosti, transcendencije, znači: izuzetosti) na mestu čiste-neontologije (tj. društvenosti).

Vratiti se još aspektima istraživačke umetnosti. U svetlu teza i primera koje sam iznela, ono što net-teatar direktno određuje kao istraživačku umetnost jeste to da on ne polazi od 'ustaljenih paradigmi i procedura' teatra, već pokušava da odredi, problematizuje,

¹³² Vid. Mark B. N. Hansen, »Introduction«, u *New Philosophy for New Media*, str. 1-17.

¹³³ Vid. Lev Manovič, *Metamediji...*, str. 74.

¹³⁴ <http://www.yin.arts.uci.edu/%7Eplayers>

konceptualizuje i identifikuje teatarske paradigme i procedure ili da sebe odredi, problematizuje, identifikuje i konceptualizuje kao određenu teatarsku praksu, paradigmu ili proceduru. To izvodi samom umetničkom praksom, a ne drugostepenim govorom o umetnosti. Taj zahvat se odnosi i na glavnu makro teatarsku paradigmu živog performansa i prisustva i na generisanje i statuse dramskog teksta, libreta, koreografskog pisma ili muzičke partiture, a zatim i na scenske i performerske (glumačke, pevačke, plesne, muzičke, scenografske i kostimografske itd) tehnike, na modele i funkcije telesnih reprezentacija, pitanje vremena (neponovljivost sad-vremena izvedbe, odnos realno-fikcionalno vreme, istrnutost/smeštenost performansa u tok svakodnevnog života, trajanje, dramaturška dinamika), na prostornost (ekskluzivnost ovde-mesta izvedbe, saprisustvo izvođača i publike, individualno kadriranje), kao i na proceduralnost samog materijalnog procesa izvođenja (analogno-digitalno, simboličko-imaginarno i postupci mimezisa, ekspresije, prikazivanja, performativa, mimezisa mimezisa i događaja/nosti). Na taj način, net-teatar kao umetnost kao istraživanje u sajberformansu izvodi ukrštanja, suočavanja i preiščitavanja različitih praksi-tekstova teatra i drugih izvođačkih umetnosti (onda kada sebe postavlja kao problem) ili praksi-tekstova teatra i izvođačkih umetnosti i drugih praksi-tekstova društva i kulture (onda kada se kao umetnost upušta u istraživanje drugih problema: društvenih, političkih, kulturalnih, ekonomskih, ideoloških itd). U tome se ova umetnost zasniva kao *problematična umetnička praksa* – prvenstveno za instituciju teatra – nudeći ('podmećući') *problem umetnosti* kao društvenoj instituciji na mestu očekivanog *umetničkog komada*, tj. robe koju će ta institucija ponuditi konzumaciji/potrošnji i komunikaciji/razmeni. U tom svetlu treba razmatrati, recimo, taktiku Štromajerovog i Zormanovog net-baleta *Ballettikka Internettikka*, II deo (2002). *Ballettikka Internettikka*, II se i fizički i tematski ostvaruje kao ilegalna, gerilska 'baletska invazija' u prostor moskovskog Boljšoj teatra, 'svetog mesta' belog baleta, odnosno kao intervencija jedne net-baletske prakse u srce jedne baletske paradigme. Akcija invazije u Bošljaj teatar pred zatvaranje zbog rekonstrukcije se snima web kamerom i uživo strimuje internetom, pa je publika prati u realnom vremenu preko interneta, na svom kompjuterskom ekranu. Važno je shvatiti da to što publika 'ima' (vidi, sluša, troši, uživa...) na ekranu kompjutera nije snimak akcije ili performansa koji se emituje putem interneta, kao što se reportaža ili snimak predstave emituje putem televizije, već sâm performans, tj. net-predstava. U ovom primeru je poseban problem to što ne stoji (net-baletska) praksa *naspram* paradigme (belog baleta). Paradigma nije nepomičan sistem koji ostaje van domašaja pojedinačnih praksi nego, naprotiv, i sama je praksa u tome što se jedino ostvaruje stalno novim praksama koje je uspostavljaju i održavaju kao paradigmu. A te prakse su materijalne, nepredvidive i uvek je pomalo izneveravaju. Zato je srce sistema krhko: u stalnom očekivanju-i-strahu od praksi koje se iz tog sistema generišu. Odnos umetničkog sistema i njegovih partikularnih praksi se može shvatiti prema konvencionalnom odnosu iskaza i iskazivanja, u kritičkom objašnjenju Rastka Močnika: »Pojam konvencije je tautološki pojam [...] i nikada ne izriče ništa drugo doli ovo pseudo-pravilo: 'Ako u govornom položaju X izgovorim Ix, izrekao sam to što je u govornome položaju X jedino moguće i jedino treba izreći', ali, dodaje on, »Pri tome je nužno da se govorni položaj X (ma koliko tijesno konvencionalno strukturiran) dopuni, ispuni i ostvari tek nakon što izrečem Ix'«. ¹³⁵ Po tom mehanizmu, Štromajerov balet treba shvatiti kao problemski/atičan. *Ballettikka Internettikka*, II sebe identifikuje kao baletsko delo ne time što preuzima i upotrebljava tehnike baleta kako bi ispričalo još jednu baletsku priču i time potvrdilo (ostavilo neupitnom) tu paradigmu. Ono gerilski ulazi u tkivo baletske paradigme i pokazuje njene kanale, prolaze, šupljine, odnosno elemente,

¹³⁵ Rastko Močnik, *Beseda... besedo*, ŠKUC, Ljubljana, 1985, str. 117; prema Aldo Milohnić, »Performativno kazalište«, *Fracija*, br. 5, Zagreb, 1997, str. 51.

procedure i rešenja time što ih ne koristi, već na njih ukazuje, a sebe određuje kao (net-)baletsko delo – a to znači posmatra sa mesta te paradigme. U ovom smislu je pòkazan primer i početak rada grupe i projekta ABC i ABC Experiment. ABC je pokrenut kao samostalan nakon sajberperformansa *Waterfwar/s*, Helen Varley Jamieson i Jill Greenhalgh na Transit III festivalu u Odin teatretu (Holstebro, 2001), koji je izazvao burno negodovanje prisutnih, nesprennih da takvu praksu prihvate za teatar.¹³⁶ Taj sukob demonstrativno ponavlja ranije sukobe teatarskih praksi zasnovanih na paradigmi prisustva (npr. pozorišne antropologije Barbe i Odina) i Zapadnog tradicionalnog teatra (za koji je scensko prisustvo sredstvo mimezisa drugih sadržaja). Time, ova konfrontacija pokazuje i kako se umetničke prakse koje menjaju umetničke sisteme u kojima deluju uspostavljaju i kao novi kanoni za one još-novije koje dolaze, ali i kao parametri čitanja svih prošlih praksi.

Borba za vlast nad sredstvima za proizvodnju

Primera ovakvih net-teatarskih radova ima još mnogo, ali ih neću razrađivati, nadajući se da sam za to dala jedan operativan ključ. Na kraju hoću eksplicitno da kažem da razrade koje sam izvela imaju za cilj da istaknu da net-teatar sad ima istorijsku šansu da na sebi pokaže da je jedina zaista problematična umetnička praksa ona koja nije usmerena na proizvode i snabdevanje aparata za umetničku proizvodnju već na njegovo 'oprezno posmatranje'. Ne kažem, naravno, da to važi za sva dela nastala u oblasti net-teatra, mada važi za prakse o kojima sam pisala. Ali, od toga je u ovom trenutku bitnije to da net-teatar ima u sebe, u svoju tehniku konstitutivno upisanu tu mogućnost. Razlika se javlja u tome da li se ona stavlja u nehотиčnu ili hotimičnu službu liberalnog kapitala ili – postaje oružje otpora njemu. U svakom od tih slučajeva, net-teatar je simptomatska praksa i aktuelnog i istorijskog teatra, koja tigrovski razotkriva mehanizme proizvodnje/izvođenja teatra i njihove statuse u društvenom sistemu proizvodnje, a koje sâm teatar, pa bio i post-dramski, uglavnom skriva.

Teatar je i bio i jeste u sistemu društvenih proizvodnih odnosa. I post-dramski teatar koji je u mnogome 'transkulturalniji'¹³⁷ i 'malo manje totalno-ideološki' od ranijeg dramskog, svojim transnacionalnim mrežama (fondacija, projekata, programatora, regionalnih i nvo kulturnih centara, radionica i fleksibilnih *free lancera*: umetnika, teoretičara, predavača) ide na ruku mreži liberalnog transnacionalnog kapitala, ne zauzimajući diskontinualno mesto u njoj. On se mreže društvenih odnosa i ne može osloboditi, jer ga ona konstituiše – ali može uzimati različite pozicije. A konformizam jeste 'normalno stanje' (i savremenog) teatra.¹³⁸ Zato je ta umreženost najeksplicitnije i najbrutalnije vidljiva u njegovim simptomatskim praksama. Među njima je i net-teatar koji otvoreno pokazuje i/da koristi oruđa konfliktnog-globalizma-i-kapitala: digitalne medije i ITC:¹³⁹ od dominacije Microsofta, (ne)komercijalnih softvera, standardnih interfejsa, zakonâ o cenzuri, autorskih prava/piraterije, preko induskih programera, nejednakog pristupa mreži (kulturalna, politička, tehnička, ekonomska ograničenja), browserskih usmeravanja, do

¹³⁶ Vid. kako Jamiesonova objašnjava izvođenje *Waterfwar/s* i konfrontaciju digitalnog ekranskog performansa sa kontekstom Odina, u Helen Varley Jamieson i Tanja Marković, »X (Body + Avatar) = Cyperformance; X = *Collision?*« (razgovor), *TkH*, br. 7, Beograd, 2004.

¹³⁷ Vid. Welsch, Wolfgang, »Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today«, u *Spaces of Culture: City, Nation, World*, Featherstone, Mike & Lash, Scott (eds), Sage, London, 1999

¹³⁸ Logika teze je opet donekle preuzeta od Tomasa Kuhna ('normalno stanje' discipline). U tom smislu, kažem 'i savremenog', jer je to stanje svakog teatra u svakom vremenu, sem onog koji dovodi do klizanja prošivenog poretka označitelja: teatra humanističkog genija (Shakespeare), revolucionarne klase (Brecht), (neo)avangardnih grupa (futuristi, Grotowski, Living theater), postmodernih nomada...

¹³⁹ Vid. šire Lev Manovich, »Digital Constructivism: What is European Software?«, u *Uncanny Networks*

identitetske mimikrije i njene političke dimenzije, simulacija (Foucaultovih) 'tehnikâ sopstva', stvaranja novih tehno-elita i neprikosnovene vladavine engleskog jezika itd. I sama iluzija o nomadskim net-teatar grupama koje proleterski egzistiraju u besplatnim prostorima VRa, a rasute su širom zemaljske kugle 'bez obzira na...' je veoma providna. Već na vrhu ili dnu naslovne strane njihovih web sajtova bodu oči moćne ne VR već Društveno-Realne baze: transnacionalne fondacije i korporacije, univerzitetski sistemi, subvencionisani kulturni centri.

Zato, pokazala sam, umesto očekivanih i na početku navedenih jasnih opozicija u odnosima net-teatra i institucije teatra nailazimo svuda na opasne veze. Jedna od njih, rekla bih: bazična, jeste klasna borba – borba za vlast nad sredstvima za proizvodnju, koja (i) u teatru neprekidno traje. A, »klasna borba [...], borba je za sirove i materijalne stvari, bez kojih nema tananih i spiritualnih«. ¹⁴⁰ Pošto domaća teatarska scena – verovatno još dugo – neće ni da čuje ne samo za net-teatar već ni za jedan digitalni teatar, mora joj se glasno ponavljati iznova i iznova da se ta borba samo i jedino ostvaruje kao borba za (novu) *tehniku!* Priča o tome je li ona (tehnika) 'dobra' ili 'loša' – jalova je. Priča o tome u čijim je rukama – jeste bazična.

¹⁴⁰ »Istorijsko-filozofske teze«, str. 80.

TEHNOLOGIJA, PERFORMATIVNOST: VREME TEATRA

Marina Gržinić

prevod sa engleskog: Maja Pelević

I Samo je pitanje vremena

Sporo vreme. Brzo vreme. Vremenski preokret. Važno je da u potpunosti razumemo ovaj konstruisani karakter vremensko-prostorne paradigme koja je podložna stalnoj reartikulaciji. Isto važi i za telekomunikacije u realnom vremenu, koje funkcionišu na apsolutnoj brzini elektromagnetnih talasa, dozvoljavaju i lokalnim korisnicima interneta da komuniciraju sa bilo kojom tačkom na planeti, kao da ne postoji nikakva geografska ili prostorna distanca. Veza sa tehnologijom je od presudnog značaja; tehnologija sve više i više obeležava paradigmu vremena procesima fiktivnosti i spektralnosti. Iz tog razloga, život u eri apsolutne fikcionalizacije ima stalnu potrebu da istakne da se stvari dešavaju u realnom vremenu. Vreme je do te mere fikcionalizovano da gubimo dimenziju realnosti vremena. Da bismo shvatili značaj ove promene u prostorno-vremenskoj paradigmi, moramo konstantno, takoreći, u vremenu, mapirati, odnosno interpretirati promene u vremensko/prostornoj paradigmi i istovremeno vreme vezati na senzacije proizvedene sa raznim tehnologijama pokreta i digitalnim slikama, na primer, fotografijom, filmskim aparatom i virtuelnom realnošću. Vreme nas uvlači u različite "transvestitske situacije" i zato moramo artikulirati promjene koje se danas odnose na vremensko-prostornu relaciju.

Zato, da bih artikulirala te promene, koristim dve paradigme, odnosno dva vremenska modela, koje je 1980ih razvio Gilles Deleuze u svojim knjigama: *The Movement Image* (prvo izdanje 1983) i *The Time Image* (prvo izdanje 1985). To su, ustvari, dve vremenske mašine, koje opredeljuju ili definišu vremenske paradigme na način dve različite vrste slika (*image*). Prva je slika kretanje, druga je slika vreme. Obe slike je Deleuze ostvario tako da je analizirao filmsku proizvodnju iz dva različita razdoblja. Slika kretanje je paradigma koja je nastala na osnovu filmova Bustera Keatona, a slika vreme je paradigma koja je nastala na osnovu analize filmova francuskog novog talasa. Obe ove paradigme sam imenovala za ili opisala kao prostorno predočavanje vremena, da bih mogla da ponudim treći model: virtuelnu sliku sa kojom želim obuhvatiti vremenske i prostorne karakteristike sajberprostora (*cyberspace*). Zato sam sve te tri paradigme ili vremenske mašine obuhvatila shemom i njima odredila vremenske, prostorne i kompozicione/narativne karakteristike¹⁴¹: slika kretanje – ima indirektni vremenski interval – sve se događa u spoljašnjosti prostora, a njena je narativna forma organska slika vreme – ima direktni vremenski interval – sve se događa u unutrašnjosti prostora (tzv. mentalni prostor slike), a njena je narativna forma serijska virtualna slika – ima interval u realnom vremenu, vreme je sve i prostor je jednako nula (ne-prostor je glavna karakteristika), a njena je narativna forma simulirana odnosno sintetična.

U okviru virtuelne slike se, pre svega, dešava preokret bazične relacije vremena i prostora ustanovljene delezovskim kinematografskim vremenskim mašinama. U virtuelnoj slici je prostor predočen kroz vreme (u delezovskim mašinama je prostor onaj koji još određuje

¹⁴¹ Up. Marina Gržinić, *Fiction Reconstructed: Eastern Europe, Post-Socialism and the Retro-Avant-Garde* Edition Selene in collaboration with Springerin, Vienna, 2000; kao i Marina Gržinić, »Deleuze's time-image models and the virtual-image«, u *Polygraph*, Durham, 2002, br. 14, str. 101-114.

vreme). Štaviše, u virtuelnoj slici interval nestaje; realno vreme više nije ni direktno niti indirektno vreme, već vreme bez intervala gde prostor ima vrednost nule. Osim toga, u ne-prostoru virtualne slike, koji se može definisati kao sajberprostorni interval, distribucija informacija je rezultat procesa kompjuterske kalkulacije. Ovo nije diferencijacija i integracija značenja kao što je to bio slučaj u slici kretanje (setimo se samo Keatonovih gegova i procesa organske integracije smisla), niti je to smisleno povezivanje iracionalno podeljenih vremenskih prikaza kao što je to slučaj u slici vreme, u virtuelnoj slici je to proces potpune simulacije. Umesto organske forme kompozicije, koja pripada slici kretanje i serijske forme kompozicije, koja pripada slici vreme, proizvodi se virtuelna slika artificijelne i simulirane forme. Ako se u delezovskim slikama i dalje mogu naći elementi prirodnosti, neka još psihološka dimenzija u osećanju realnosti vremena, u virtuelnoj slici je sa realno-vremenskim intervalom izgubljeno svako vreme. Taj interval nam upravo pokazuje da nam je ostalo premalo vremena. Realno vremenski interval je isti znak artificijelnosti vremena; realno-vremenski interval pokriva upravo ovo traumatično iskustvo da smo zauvek izgubili organsku dimenziju vremena. U prošlom veku konstruisane dimenzije vremena su i dalje bile obeležene nekom vrstom prirodnosti, tek danas je ta prirodnost potpuno izgubljena.

Proizvodnja vremena, kako sam označila ovaj novi modalitet produkcije, koja zamenjuje staru modernističku proizvodnju prostora, jeste proces koji uključuje temporalizaciju vremena. Dakle, u proizvodnji vremena uključuje se i tehnološki proces koji danas to vreme formira.

Da bi se razumele promene koje se odvijaju u okviru tela, teritorije, memorije i teorije, nameravam da predstavim dve predstave iz Ljubljane, koji koriste upravo ove specifične elemente proizvodnje vremena. Osim toga, ova dva performansa koja ću analizirati kroz sledeći tekst, ne samo da jasno opisuju novu paradigmu već i razvijaju nove zamisli, upravo zahvaljujući promenama u vremensko-prostornoj paradigmi. Oni igraju za i protiv posledica čitanja prostora kroz vreme, te i dalje elaboriraju pojam temporalizacije vremena, koja fatalno utiče na memoriju. Prvi performans koji ću analizirati je delo slovenačkog pozorišnog reditelja Dragana Živadinova, koji je aktivan na polju teatra i performansa od 80ih do sada i jedan je od osnivača kolektiva Neue Slowenische Kunst. Živadinov je, sa svojom teatarskom grupom KOZMOKINETIČNI KABINET NOORDUNG godine 1999. izveo predstavu/performans *Biomehanika Noordung*. Ime njegove teatarske grupe potiče od Hermana Potočnika Noordunga, slovenačkog pionira, svetski poznatog astrofizičara (Herman Potočnik Noordung, 1892-1929). Drugi performans koji ću tumačiti, nazvan *Camillo memo 4.0: KABINET MEMORIJE, AKCIJA DARIVANJA SUZA*, je hibridna performans akcija, režirana i izvedena 1999/2000, u režiji Emila Hrvatina. Emil Hrvatina je poznati slovenački pozorišni reditelj i pisac, na čije je interesovanje za teatar veoma uticalo delo Jana Fabera, o kojem je Hrvatina, aktivan od 90ih, intenzivno pisao u slovenačkim i internacionalnim publikacijama.

II Telo i biomehanika

U video radu nazvanom *Transcentrala NSK (Neue Slowenische Kunst) Država u vremenu*, Marine Gržinić i Aine Šmid iz 1993, pozorišni reditelj Dragan Živadinov objašnjava jedan od svojih teatarskih radova, zamišljen kao gotovo potpuno imaginarna putanja koja treba da bude prikazana u budućnosti. Na početku, 1993. godine, kada je Živadinov objasnio svoj budući teatarski koncept, to je zvučalo kao mit koji će polako postati stvarnost.

20og aprila 1995, izvešću premijerno performans u Ljubljani u 20 časova. 12 glumaca će se pojaviti na premijeri, od kojih svi žive u Ljubljani. Tema će biti William Shakespeare. Prva repriza je planirana 2005, tj. deset godina kasnije,

sa istim glumcima, na istom mestu, u istim kostimima i u istoj scenografiji. Sve treba da bude isto, osim ako neko u međuvremenu umre. Pokojnik će biti tada zamenjen simbolom. Prema mizanscenu, tamo gde je živ glumac izvodio svoj zadatak, komunicirajući verbalno sa drugim glumcem, postaviće se simbol. Izrečene replike pokojnih glumica će biti zamenjene melodijom u istom trajanju. Izrečene replike pokojnih glumaca će biti zamenjene ritmom. Živi glumci će igrati kao da su pokojni prisutni. Druga repriza je planirana 2015. Čitava akcija će se tada ponoviti. Svi pokojni će biti zamenjeni simbolima. Treća repriza je planirana 2025, a četvrta 2035. Poslednja repriza će se igrati 2045. godine. Do tada će svi glumci biti mrtvi. Ja ću biti živ, a scena će biti puna simbola.

Značaj ovog performansa, koji je do sada realizovan tačno onako kako je najavljeno, tako da moramo sačekati sledeći korak 2005. godine, je implicitan proces proizvodnje vremena. Vreme je takođe proizvedeno kroz Živadinovljevo ne-ograničavanje i ograničavanje odgovarajućeg ljudskog veka i njegovih saradnika.

15. decembra 1999. teatarska grupa Dragana Živadinova KOZMOKINETIČNI KABINET NOORDUNG je izvela predstavu/performans *Biomehanika Noordung* u Ruskoj IL-76MDK letelici za kosmonautske treninge, registracije RA 78770, na visini od 6600 metara. Letelica je stacionirana u Centru Juri Gagarin za vežbanje kosmonauta, čija je baza u Zvezdanom gradu u okolini Moskve.¹⁴² Grupa Živadinova KOZMOKINETIČNI KABINET NOORDUNG je izvela predstavu/performans *Biomehanika Noordung* u nultoj gravitaciji. Njegov performans je uključio glumce koji su jedan minut izvodili u nultoj gravitaciji. Publika nije uključena, ali je performans snimljen. Glumci su nosili specijalne kostime koji su redizajnirani prema onima koje je upotrebljavao Mejerhold u svojim teatarskim istraživanjima, a unutrašnjost letelice je adaptirana u teatarski prostor, ukrašen predmetima iz perioda ruske konstruktivističke umetnosti, koja je cvetala odmah posle Oktobarske revolucije oko 1920. Predstava/performans *Biomehanika Noordung* se sastojao iz ponavljanja biomehaničkih koreografskih pokreta. Da budemo precizni, produkcijski tim performansa *Biomehanika Noordung* se sastojao iz privlačnog elementa tzv. atraktora: Dragana Živadinova; artefakte je oblikovala: Dunja Župan; scenske instrumente je oblikovala: Staša Župan; arhitekta predstave je bio Andraž Torkar; organizacija i koordinacija su pripali timu Project Atol Flight Operations. Performans *Biomehanika Noordung* analizira savremene fenomene koje se događaju u teatru i na području performansa odnose se na, odnosno, protivurečne stanju preobilja novih tehnologija i elektronskih sredstava. Istraživanje je osmišljeno kao raskršće teatra, tela, pokretljivosti, subjektiviteta i mehanike, sa mnogo opštijim socijalnim fenomenima i njihovim stvarnostima i posebno sa savremenim teorijama fizioloških promena u ljudskom skeletu u nultoj gravitaciji. Ovu kasniju vezu treba posmatrati kroz odnos sa mogućim (naučno potvrđenim) promenama u strukturi kostiju, koja pogađa ljude koji provedu duže vreme u nultoj gravitaciji. Živadinov ispituje kinetičku konceptualizaciju novih tehnologija i elaborira teme simulacije, simulakruma i kiborga/kibernetike/kibernauta. Savremena prostorna i

¹⁴² Up. Marina Gržinić, »Dragan Živadinov's Noordung Cosmokinetic Cabinet Theatre and Emil Hrvatina's Cabinet of Memories = Dragan Živadinov Noordung Kozmokineticus Kamraszínháza és Emil Hrvatkin Emlékezetsszobája«, u *Digitized bodies – virtual spectacles*, Nina Czegléd (ed), Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art: = Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2001, str. 71-85; takođe up. Marina Gržinić, »Aesthetics of the digitized body«, u *Selected papers of the 15th International Congress of Aesthetics*, Kiyokazu Nishimura (ed), University of Tokyo, Tokyo, 2003, str. 81-86; i up. Marina Gržinić, »Neue Slowenische Kunst«, u *Impossible histories: historical avant-gardes, neo-avant-gardes, and post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, Miško Šuvaković i Dubravka Đurić (eds), The MIT Press, Cambridge-London, 2003, str. 122-269.

vremenska paradigma, kao i problem »subjekta« kao glumca ili izvođača u elektronskoj eri, zauzimaju centralnu tačku u njegovom teatru KOZMOKINETIČNI KABINET NOORDUNG. Sa Živadinovim, glumac je postao krajnja instanca brojnih mreža, smeštenih u globalnu strukturu mreže podataka, u aktuelnom svetu kibernetičkog prostora. Odnos između nulte gravitacije i sajberprostora je tropološki i topološki. Šta to znači? Sajberprostor je prostor gde psihološki prostor ima vrednost nule. S druge strane, kroz internet je moguće doći do bilo kog prostora, ono što ima vrednost je samo vreme (brzina našeg modema), jer prostor je jednako nula. Nulta gravitacija je zato najpotpunija paradigma prostora u sajberprostoru. Ona implicira nultu dimenziju prostora i to je konačno, završno stanje totalne ekstrapolacije prostora.

U svojoj najznačajnijoj knjizi, *Terminal Identity*, Scott Bukatman definiše konačnu kulturu ili sajberprostor kao eru u kojoj je digitalno ili taktičko zamenilo taktilno. On dalje raspravlja (koristeći termine Jeana Baudrillarda) da se fizička akcija u krajnjim situacijama – a šta je drugo situacija nulte gravitacije? – vraća kao strategija komunikacije, kombinujući taktičko sa taktilnim (simulacijama) (Baudrillard).¹⁴³ Vizuelno i retoričko prepoznavanje krajnjeg prostora stoga priprema subjekt za direktniji, telesni angažman (Bukatman).¹⁴⁴ Jedini pravi angažman je kroz njegovo/njeno telo, koje je jedini mogući prostor koji se opire/ostaje kada smo u sajberprostoru.

Da li treba preciznije da razmišljamo o prostoru virtuelne realnosti? To je prostor koji grči telo do tačke povraćanja. U virtuelnom prostoru imamo osećaj da ćemo povratiti. Rezultat je grč i proces pokušavanja da se isprazni stomak dok je mozak potpuno uronjen ili progutan virtuelnim prostorom. Ovo je najdirektniji angažman tela u prostoru, položaj tela koji je sličan prevrnutoj rukavici. Osim toga, sajberprostor je baziran ili koncentrisan na sajbernauta. Timothy Leary nas podseća da: »Reč kibernetička-osoba ili sajbernaut nas vraća originalnom značenju reči 'pilot' i samouverenu osobu stavlja nazad u omču«.¹⁴⁵ Konstrukcija novog sajberprostornog subjekta se, stoga, oslanja na priču o percepciji kojoj slede kinezis (Bukatman), pilotiranje, mobilna distanca, putovanje i gravitacija. Ovo je upravo rekapitulacija položaja glumca generisanog Živadinovljevim procesom fizionomične rekonstrukcije na nultoj gravitaciji. Glumci su astronauti, oni izvode dok putuju kroz prostor nulte gravitacije. Slično Živadinovu ili vice versa, da bi se konstituisao elektronski prostor kao paradigma ili matriks osetljiv na čin razumevanja, pisci kao Jean Baudrillard ili William Gibson se takođe oslanjaju na metafore i akcije ljudske percepcije bazirane na kretanju.

Performans/teatarska predstava *Biomehanika Noordung* referira na proces koji kombinuje život sa mehanikom. Biomehanika je o kretanju i radnjama koje sile vrše na telo. Primarni domen biomehanike je fiziologija, tj. nauka koja se bavi funkcijama i vitalnim procesima živih organizama i mehaničkih pokreta. Biomehanika, koju je prvi proučavao Leonardo da Vinci (1452-1519), se danas naširoko koristi u vojnoj medicini. Vsevolod Emilevič Mejerhold (1874-1942), sa svojim idejama koje su se ticale Revolucionarnog teatra – u kojem se teatar opaža kao pokretni prostor sa konstruktivističkim elementima – uveo je biomehaničke elemente u teatar kao činioce dramatičnog izvođenja radnji. Živadinov precizno preuzima ove tačke iz Mejerholdovih istraživanja i transponuje ih u svoja teatarska istraživanja. Važno je istaći da reč Biomehanika ne može biti pronađena u *Webster's New World Dictionary*, ali je u potpunosti prisutna u ruskoj tradiciji od teatra do fiziologije. U ovom kontekstu zaključujem da ono što je za razvijeni »Zapad« povezano sa genetskim inženjeringom (kompjutersko uslovljavanje razvoja tela i života) u

¹⁴³ Up. J. Baudrillard, »Simulations«, Semiotext(e), New York 1983, str. 124.

¹⁴⁴ Up. S. Bukatman, *Terminal Identity*, Duke University Press, Durham-London 1993.

¹⁴⁵ Up. T. Leary, »The Cyber-Punk: The Individual as Reality Pilot«, u *Storming the Reality Studio*, L. McCaffery (ed), Duke University Press, Durham-London 1992, str. 252.

Rusiji je povezano sa biomehanikom. Biomehanika je istraživanje pokreta, kinezisa i telesne transformacije, koji se takođe menjaju sa tehnologijom. Mejerholdova istraživanja biomehanike teatra odnosila su se na glumca kao akrobatu, ali kasnije se ta veza promenila. Boravak tela u nultoj gravitaciji (takođe se opaža kao vrsta biomehanike) pokazuje da su promene ostvarene na telu duboko unutrašnje. Danas je već dobro poznato da duži boravak u nultoj gravitaciji, najmanje godinu dana, rezultira unutrašnjom promenom ljudskih kostiju i skeleta. Zato se biomehanika u nultoj gravitaciji može shvatiti kao fundamentalni proces za radikalne promene u ljudskoj fiziološkoj strukturi. Živadinov razlikuje tri stepena biomehanike, sa posebnim tehnološkim priborom, političkim referencama i delovima tela:

1. istorijska biomehanika (do početka Drugog svetskog rata)
2. tele-prezentna biomehanika (koja počinje sa Drugim svetskim ratom i, dodacu, povezana je sa ekspanzijom istraživanja u tehnologiji raketa i astronautike)
3. kosmička biomehanika (inaugurisana Živadinovljevim performansom *Biomehanika Noordung*).

Ovi nivoi sugerisanih istorijskih promena su značajni zato što povezuju biomehaniku sa drugim nivoima diferencijala, koje nazivam strukturalnim diferencijalima između optičkih, elektronskih i kompjutersko-digitalnih nivoa tehnološkog uticaja na telo, memoriju i akciju.

Istorijska biomehanika se može shvatiti kao period optičkih tehnologija, gde je radio najznačajniji medij, a telo glumca koji učestvuje u istorijskom biomehaničkom performansu je telo akrobate. U tele-prezentnoj biomehanici, televizija postaje centralni aparat i stoga nije teško videti vezu sa našom sopstvenom erom elektronskih tehnologija i prikaza. Glumac se u teleprezentnosti menja iz akrobate u eksperimentalno telo. Kompjuter, tj. za Živadinova »inteligentna televizija«, je put do trećeg nivoa. Kosmička biomehanika implicira politiku digitalnih mašina; ovo je put od *glave koja govori (talking head)* linearne televizije do 3D žive forme u prostoru nulte gravitacije. KOZMOKINETIČNI KABINET NOORDUNG je ceo u nauci o kretanju i radnjama koje sile vrše na telo. Projekat se bavi različitim telima u paralelnim svetovima: fizička tela, seksualna tela, socijalna tela, medijska tela i politička tela. Svaka teritorija proizvodi granično telo. U kosmičkoj biomehanici, promena ide od mišića do skeleta. Ruski kosmonaut Sergej Konstantinovič Krikalev, koji je proveo više od godinu dana u prostoru nulte gravitacije (1 godinu, 5 meseci i 10 dana) je ovo jasno pokazao. On je doživeo, sudeći po Živadinovu, promene u kostima i strukturi skeleta.

Drugi mogući primeri ovih istorijskih promena unutar tela, memorije i akcije su (tačno po sledećem redosledu): Cindy Sherman (New York), Dumb Type (Kyoto), Orlan (Canada) i Stelarc (Australia). U slučaju Cindy Sherman, telo je ekran koje se koristi za razne promene, za totalni maskenbal identiteta. Cindy Sherman kopira i rekonstruiše slike iz filmova (stereotipske predstave žena), koje igraju ulogu ikoničnih fotografija. Ona koristi svoje telo kao ekran za projektovanje i transformaciju, ali i dalje sve ostaje na površnom nivou, ništa se ne menja iznutra. Sve se samo ponovo prikazuje ispred fotoaparata, koristeći tehnike stajlinga i šminke. Mnogo radikalniji korak su napravili glumci iz japanske performans grupe Dumb Type. Reditelj i glavni glumac je bio HIV pozitivan kad je oformio trupu. To znači da glumac iz Dumb Type nije bio teatarski lik (kao što je to slučaj kod Cindy Sherman), već živi lik. Glavni glumac Dumb Type je bio AIDS bomba, on je bio rezervoar virusa – sâm virus – i potencijalni oblik bolesti. Pošto je bio HIV pozitivan, on nas je stalno podsećao na mogućnost njegovog virusa da postane stvarnost. Orlan vrši operacije na svom telu, kao u slučaju operacija estetske hirurgije. Ona koristi hirurške operacije kao telesne performanse. Sve se snima i sa 'krvavim detaljima' prikazuje publici. Orlan je regresija, pretposlednji oblik kiborga. Ona je moderni Frankenštajn, koji preispituje kozmetologiju mnogo ozbiljnije nego

kosmologiju. Sledeći korak je napravio Stelarc, koji je tehnološki transformisao/unapredio/povećao svoje telo.¹⁴⁶ Stelarc nije (površni) glumac, niti je činilac života (kao Dumb Type lik), već je vršilac transformacije; on je telo koje je temeljno transformisano pomoću tehnologije. On je potencijalni kiborg (mišići pokretani preko interneta).

U kosmičkoj biomehanici, glumci su vektori. Koncept tela koji me zanima u mapiranju sajberprostornog subjektiviteta, nije samo drugi imperativ reprezentacije, koji dolazi sa urušavanjem tela u hiperrealni domen simulacije. To je koncept dogovora između različitih registara: stvarnog sveta, projektovane subjektivnosti, čovek/mašina veza itd. Takav koncept tela u sajberprostoru, iščitan kroz filozofiju Merlau-Pontya,¹⁴⁷ vraća telo Freudovoj epistemologiji »mislećeg tela« (»*body that thinks*«) (David-Menard). Misleće telo ne samo da je protiv bilo kakvog dualizma između uma i tela, već insistira na misterioznoj materijalnoj i reprezentovanoj dinamici iznad ograničenja bilo kakve teorije.¹⁴⁸ Kao što Živadinov dokazuje, na nultoj gravitaciji biomehanika više nije pitanje psihodinamike već prostornih vektora. Zato Živadinov spominje Krikalevljev vektor. U nultoj gravitaciji performansa *Biomehanika Noordung*, ambijent u celini, kao i tela glumaca pojedinačno nose potencijal unutrašnje transformacije. Tela su vektori. Vektori su nosioci. Brzina, masa i ubrzanje su tipične vektorske dimenzije koje karakterišu orijentacija, put i zbir. Telo počinje da funkcioniše kao vektor u nultoj gravitaciji: telo sakuplja apsolutni zbir intenziteta. Transformacija glumčevog skeleta je potencijalno transformacija biomehanike: koštana srž se može koristiti kao hrana ili đubrivo. Algoritmi opisuju ove promene. Algoritam je bilo koji način rešavanja određenog matematičkog problema, kao što je i ŽIVOT vrlo jednostavan kompjuterski program. Dakle, moguće je reći da je »ŽIVOT« jedan specijalan algoritam, povezan sa nizom kompjuterskih ekstrapolacija, nanovo implicirajući apsolutnu artificijelnost života. To nije nestanak života, već artificijelizacija njegovih parametara.

Osim toga, generalno govoreći, ono što se dešava u nultoj gravitaciji može se opisati na sledeći način: gravitacija vuče sva tela u zemljine sfere, ka zemljinom jezgru. U ambijentu nulte gravitacije, sila kojom bilo koja masa privlači ili kojom je privlači neka druga masa, ima vrednost nule. U takvim uslovima, postoje artificijelni sateliti (objekti koji su artificijelno postavljeni u zemljinu orbitu), astronauti, kao i svi objekti u svemirskoj letelici. Tela se udaljavaju od centra rotacije i time se zemljina gravitacija poništava. Tela u svemirskoj letelici, od zrna prašine do kapi vode, su bestelesna. Ovaj problem se može razmatrati kroz uriniranje i gorivo u letelici. Interesantno je da je 1966. godine često govoreno da su istraživanja ponašanja i življenja u atmosferi nulte gravitacije pokazala da nije bilo nikakvih fizioloških ili bioloških efekata na ljudsko telo. Realna tela su osvojila prostor nulte gravitacije, predstavljajući kružni prikaz njihove sopstvene besmrtnosti. Ta besmrtnost nosi i političku reartikulaciju prvog, drugog i trećeg sveta. Oslanjajući se na vreme, imajući putem interneta mogućnost pristupa bilo kojoj tački na planeti, ograničen jedino brzinom konekcije modema, sve ovo stvara lažni privid da je svaki prostor na dohvat ruke. Dakle, mnoge teritorije i prostori mogu nestati vrlo lako. Performans *Biomehanika Noordung* je moguće razumeti kao reartikulaciju ove situacije. Ukratko, ako određeni prostori postaju »nule«, ako se brišu iz našeg vidokruga,

¹⁴⁶ Up. M. Gržinić, »Stelarc – politics of the body«, u M. Gržinić (ed), *Stelarc: politična proteza in vednost telesa, Transformacije*, br. 9, Maska, Ljubljana – MKC, Maribor, 2002, str. 95-109; i M. Gržinić, »Stelarc: politics of the body«, u M. Gržinic, B. Massumi, T. Murray, *Stelarc. Alternate interfaces – Stelarc..* [S. 1.], Monash University, Faculty of Art and Design, 2002, str. 9-21.

¹⁴⁷ Up. M. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge-Keagan Paul, London, 1962, str. 106. i 187.

¹⁴⁸ Up. M. David-Menard, *Hysteria from Freud to Lacan: Body and Language in Psychoanalysis*, Cornell University Press, Ithaca, 1988, str. 8.

kao Istočna Evropa sa svojom specifičnom istorijom, onda je jedino moguće ovu nultu istorijsku poziciju učiniti vidljivom kroz nultu gravitaciju, van zemlje.

Sa *Biomehanikom Noordung* i teatar i performans se sastaju sa Realnim. Ako razmišljamo o teatru kao simboličkom prostoru čiste reprezentacije i o performansu u kojem glumac artikuliše svoju neposredovanu realnost, onda je glumac *Biomehanike Noordung*, transformisan u astronauta, traumatično Realno teatra i performansa. Zašto? Treba imati na umu da Realno, nevidljivi podsetnik koji se opire svojoj mišljenoj idealizaciji, nije »vrsta eksternog jezgra koje idealizacija i simbolizacija nisu u stanju da progutaju, internalizuju, već iracionalnost, takoreći ludilo gesta zasnovanog na idealizaciji/symbolizaciji«.¹⁴⁹

Na kraju je ipak mit:

20og aprila 1995, izvešću premijerno performans u Ljubljani u 20 časova. 12 glumaca će se pojaviti na premijeri, od kojih svi žive u Ljubljani. Tema će biti William Shakespeare. Prva repriza je planirana 2005, tj. deset godina kasnije, sa istim glumcima, na istom mestu, u istim kostimima i u istoj scenografiji. Sve treba da bude isto, osim ako neko u međuvremenu umre. Pokojnik će biti tada zamenjen simbolom. Prema mizanscenu, tamo gde je živ glumac izvodio svoj zadatak, komunicirajući verbalno sa drugim glumcem, postaviće se simbol. Izrečene replike pokojnih glumica će biti zamenjene melodijom u istom trajanju. Izrečene replike pokojnih glumaca će biti zamenjene ritmom. Živi glumci će igrati kao da su pokojni prisutni. Druga repriza je planirana 2015. čitava akcija će se tada ponoviti. Svi pokojni će biti zamenjeni simbolima. Treća repriza je planirana 2025, a četvrta 2035. Poslednja repriza će se igrati 2045. godine. Do tada će svi glumci biti mrtvi. Ja ću biti živ, a scena će biti puna simbola.

III Memorija i vreme

Camillo memo 4.0: KABINET MEMORIJE, AKCIJA DARIVANJA SUZA je hibridni performans akcija, *tableau vivant* instalacija ili, jednostavno, teatarski komad za jednog po jednog posetioca/korisnika/učesnika. Režirao ga je i postavio 1999-2000. pozorišni reditelj Emil Hrvatin, da bi ponovo izdvojio ideju same memorije u eri fluidne telesne savremenosti i virtuelnosti. KABINET MEMORIJE potiče od ideja italijanskog renesansnog majstora umetnosti pamćenja, Gulia Camilla (1480-1544). Ono što možemo naučiti iz tog projekta jeste da je memorija pitanje vremena, procesa temporalizacije, a ne samo arhiv; konstituisanje memorije nije moguće bez tehnologije. (Digitalna) tehnologija koja podržava memoriju je proteza koja dozvoljava memoriji da bude efikasna.

U kabinetu individualne memorije, posetilac/učesnik/povratilac memorije može da uđe u tri sobe/kutije/kabineta: u individualnu memoriju, u kolektivnu memoriju i, ako nijedna od ovih ne odgovara, učesnik se poziva da uđe u kabinet fiziološke memorije. U kabinetu individualne memorije, nebeski plavoj, prekrivenoj satenom sobi/kutiji/kabinetu (1 x 1.2 x 2 m) postoji samo ogledalo na zidu prekoputa ulaza. Vrata sobe se zatvaraju odmah pošto jedan od učesnika izrazi želju da učestvuje. Kada se nađe unutra sam/a, on/ona može da provede koliko god hoće vremena u kabinetu. Uspomene koje su ovde sakupljene su najvrednije a učesnik je nagrađen zlatnim priznanjem. Ali, dobro pitanje je: kako smo sigurni da je on/ona uspešno sakupio uspomene? Hrvatin je konstruisao motor, specijalne cevi za testiranje u obliku piramidalnih naočara kojima se skupljaju suze iz očiju posetilaca. Ako je donacija suza odgovarajuća, učesnik dobija (zlatno) priznanje. Čin ponovnog otkrivanja memorije je povezan sa plakanjem, sa telesnim tečnostima i samim tim učesnik mora da dokaže uspešna postizanja svoje memorije plakanjem. U

¹⁴⁹ S. Žižek, *The Indivisible Remainder*, Verso, London-New York, 1996, str. 51-52.

kabinetu individualne memorije donacija suza koja se sakuplja u test-cevima naočara se nagrađuje zlatnim priznanjem. Nagrada je dokaz efikasnosti da se sakupe memorije bez proteza, pošto nebeski plava kutija ne daje nikakvo dodatno asistiranje. Da bi se olakšao proces pamćenja, dozvoljeno je jedino ogledalo, verovatno da bi se gledalo duboko u nečije oči i imaginaciju.

Ali, ako ne možemo da funkcionišemo u kabinetu individualne memorije – ne pustimo ni suzu – onda se može tražiti ulazak u kabinet kolektivne memorije. Kolektivna memorija se razlikuje, kako Hrvatini kaže, od situacije do situacije, od zajednice do zajednice i pamćenja se moraju uvek postići spoljnim sredstvima. Kolektivnim memorijama trebaju putevi, ikone, amblemi i znaci u vremenu i prostoru. U kabinetu kolektivne memorije, takva pamćenja se pobuđuju uz pomoć televizije i filmskih predstava. A ko bolje poznaje ovu distinkciju između individualne i kolektivne memorije od Istočnih Evropljana, sa njihovom istorijom pre-režiranog kolektivnog duha: socijalističke parade, velike kolektivne komemoracije, forsirane (ili možda ne) emocije kada neki od diktatora umre? U prostoru kolektivne memorije, TV i film pobuđuju drugačija osećanja: sentimentalna, tragična, likujuća, srećna i tužna. Dodirom TV ekrana u ovom kabinetu, posetilac može da bira između ovih ikona, amblema i narativa kolektivne memorije:

HRVATSKA protiv NEMAČKE – FUDBALSKA UTAKMICA 3 : 0 za Hrvatsku

DECA UMIRU OD GLADI U SUDANU

PROTERIVANJE IZ VUKOVARA, iz rata u Hrvatskoj (1992-1994)

PROTERIVANJE IZ SREBRENICE, iz rata u Bosni i Hercegovini (1993-1996)

TITOVA SMRT, 1980. Itd.

Kolektivne memorije su oblik masturbacije sa protezama. Učesnik ulazi u kabinet kolektivne memorije, vrata se zatvaraju i on/ona pokušava da osvoji srebrno priznanje. Ako ovaj drugi pokušaj takođe propadne, onda se učesnik poziva da uđe u kabinet čistilišta: kabinet fiziološke memorije. Ovde Hrvatini ima siguran način da izmami suze posetioca: nežno čišćenje belog luka ispod nosa je najbolji način da se uskladimo sa svojim pamćenjem. Pamćenje, kao fiziološki akt u kabinetu fiziološke memorije, se takođe nagrađuje, ali samo potvrdom o učestvovanju – papirom koji nema nikakvu vrednost. Povezanost kabineta sa rajem, čistilištem i paklom je veza koja nam dozvoljava da mislimo o memoriji kao o tropskoj formaciji. To znači da je memorija povezana sa metonimičkim i metaforičkim procesima, kao i sa različitim seksualnim činovima, na primer, masturbacijom, plakanjem, dodirom, trljanjem i željom. Rezultat ovih veza je da pokaže da je danas proces pamćenja duboko artifičijelan, protetički.

Tri kabineta mogu se opažati kao tri nivoa pamćenja i temporalizacije: Čistilište je kabinet fiziološke memorije, ali pakao nije kabinet kolektivne memorije, bez obzira koliko su kolektivna pamćenja empatična; pravi pakao je kabinet individualne memorije. Teško je boriti se sa svojim sećanjima u samoći. Beli luk je blagoslov koliko i šamar, omogućavajući nam da probudimo realnu bol (ili možda zadovoljstvo, ko zna?), što će nam pomoći da lakše dođemo do užasa naših najdublje skrivenih sećanja.

Svaki kabinet ima specifičnu matricu vremena, a ne arhiv. Kabineti individualne i kolektivne memorije proizvode privremeni vremenski prekid. U kabinetu individualne memorije taj čorsokak se vidi kao produžetak vremena. Vreme se opaža kao duboko putovanje u sopstveno telo, svoj odraz, kao uronjavanje. U kabinetu kolektivne memorije vreme je proces kondenzacije. Sva pamćenja moraju biti kondenzovana, verifikovana i očišćene kao video slika, projekcija situacije, mali deo već planirane istorije. U fiziološkom prostoru, vreme je čista dinamička akcija, čišćenje belog luka ispod nosa. U sva tri kabineta, pitanje prostora je zamenjeno vremenom: memorija je proces povećanja različitih vremenskih zona, miks realnog prostora i priliva informacije. Memorija se vidi kao povećanje vremena, a ne kao montaža prostora.

Ono što karakteriše zamenjivanje dubine prostora dubinom vremena je razdvajanje na tri tačke gledišta: od sada ćemo između percepcije živog bića (živog subjekta) i neživog bića (objekta, mašine koja vidi), morati da uvedemo i propust, grešku (tzv. abjekt). Vizija/e ove tačke gledišta, njene vizuelizacije, je ono što je već u objektivu kamere, ostajući u »stanju latentne neposrednosti u velikoj bali đubreta ostataka pamćenja, čekajući da se ponovo pojave, neumoljivo, kada za to dođe vreme« (Paul Virilio). Da bi se ponovo prisvojio prostor memorije, virtuelne memorije, u savremenom shvatanju, dakle, ne treba koristiti tragove (kao što je to bilo slučaj kod fotografije) već greške, propuste, poraze! Brzina na kojoj TV i radio informacije cirkulišu (jednosmerna distribucija) je već zamenjena nepokretnom brzinom kompjuterske kalkulacije, što znači da je brzina internet veze postala jako bitna. Poraz, greška, propust je put koji vodi u transformaciju subjekta u abjekt, koja se, sa svojom besmislenom, skarednom intervencijom, može opažati kao nova (poražena!) pozicija subjekta.

OPERA U DOBA NJENE ELEKTRONSKE/DIGITALNE REPRODUKCIJE

Jelena Novak

Aura, autentičnost umetničkog dela, »ukupnost koja se kroz njega može preneti tradicijom«,¹⁵⁰ opisivana i kao mogućnost dela da nas posmatra nakon što smo mi pogledali njega, »istorija koju investiramo u umetničko delo«,¹⁵¹ ekskluzivnost i neponovljivost, mogle su biti pripisivane operi sve do kada je načinjen, a kasnije i distribuiran, najpre audio, a zatim i video snimak operске predstave. »Nešto od efekata koje je Benjamin opisivao kao otuđenje i sveopštu razmenu stvoreno je sveprisutnom dominacijom snimaka u operskoj kulturi u prethodnoj polovini stoleća. Posećivanje žive predstave postaje samo delić operskog iskustva«. ¹⁵² Tomlinson čak ukazuje na činjenicu da snimci operске predstave pretenduju da u potpunosti zamene živo izvođenje opere, a time i njegovu auratičnost vezanu isključivo za opersku kuću: »...definiše se nova sfera operске metafizike locirana u okviru granica kutije sa kompaktnim diskovima ili VHS kasete«. ¹⁵³

Kontekst u kome se opere produkuju, izvode i percipiraju drastično je izmenjen u vremenu medija. »Subjektivna diferencijacija, u pokušaju da se potvrdi kroz potrošnju visoke umetnosti, tone u moru nedefinisane razmene. [...] psihološko investiranje operskog fana je udaljeno od javnog odnosa sa izvođačima i drugim članovima publike, i umesto toga je usmereno na privatno interreagovanje sa materijalnim stvarima: kompaktnim diskovima, pozamašnim knjižicama koja prate kompaktni disk izdanja, audio opremom, video trakom, televizijskim ekranom«. ¹⁵⁴ Obožavalac opere postaje potrošač opere, a njegov odnos prema operskom svetu postaje sličan onome koji ima prema filmu i filmskim zvezdama – ne odnos učesnika u spektaklu, nego njegovog posmatrača. I upravo tu dolazimo do odnosa između filma, opere i televizije koji su svojom višeznačnošću i dinamikom u nekolicini operskih dela nastalih tokom 90ih godina prošlog i početkom ovog veka privukli našu teorijsku pažnju. Njih ćemo pokazati, preispitati i teoretizovati na nekoliko primera.

Glassova »opera za ansambl i film«, »Lepotica i zver« ukazuje na prožimanje medija filma i medija opere. Film je uveden u operски medij, iskorišćen je kao jedan od junaka operске 'drame' i time je redefinisao medij, status, funkcije, način komponovanja i percipiranja operskog sveta. Ovaj prestup je u opusu Philipa Glassa anticipiran i njegovim ranijim delom »Fotograf«, u kome su takođe tematizovani problemi samog operskog medija, kao i razmatranja opere u kontekstu masovne umetnosti. Suprotan proces onome u »Lepotici i zveri« dogodio se sa »konjskom dramom«, operom »Rosa, smrt kompozitora« Andriessena i Greenaway – opera je uvedena u svet filma, ali taj proces je povratno redefinisao i operu. Naknadno Greenawayevo montiranje snimka operске predstave redefiniše i medij filma i medij opere, kao i načine kojima se uz pomoć ovih medija produkuje značenje. Zatim je u operски svet ušao i moćniji medij od filmskog

¹⁵⁰ Valter Benjamin, »Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije«, u Valter Benjamin, *Eseji*, Beograd, Nolit, 1974, str. 118.

¹⁵¹ Gary Tomlinson, »Mechanical Reproduction of Opera«, u *Metaphysical Song, An Essay on Opera*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1998, str. 144.

¹⁵² Gary Tomlinson, *ibid.*

¹⁵³ Gary Tomlinson, *ibid.*

¹⁵⁴ Gary Tomlinson, *ibid.*

– televizija. Pri tome ne mislimo na televizijske opere koje su kao poseban operски žanr ustanovljene tokom prošlog veka.¹⁵⁵ U najnovijoj televizijskoj verziji opere Adama i Sellarsa »Klinghoferova smrt« (*The Death of Klinghoffer*) i film i opera su se ukazali kao televizijski junaci – filmskom tehnikom snimljena je opera za medij televizije. Konačno, dokumentarna video opera »Tri priče« (*Three Tales*) Stevea Reicha i Beryl Korot uvođenjem medija videa, a ujedno i poigravanjem sa medijima filma i televizije u instituciji opere stvara operски medijski spektakl. Ovim delom, opera postaje i kompjuterska umetnost budući da nastaje isključivo posredstvom kompjutera. Reč je i o kibernetскоj umetnosti koja nastaje povezivanjem i integracijom čoveka i mašine u stvaralačkom procesu.

Medij opere je izmenjen, redefinisani, a time su se izmenili i mehanizmi funkcionisanja sveta opere, kao i njegovi značenjski efekti. U tom procesu znatno su dinamizovani odnosi između opere i filma. Aura o kojoj je pisao Benjamin, aura kao autentičnost i neponovljivost dela, nestala je mogućnošću da ono bude multiplikovano i konzumirano van operске kuće. Opera je dobila medijsku 'auru', dovedena je u situaciju da svoju 'neponovljivost' ponavlja neograničeni broj puta, da je replicira. Čini se da se time auratičnost, neponovljivost, autentičnost odvoja od dela kao objekta. Auratičnost se nadalje može pripisati iskustvu konzumiranja dela – ono je neponovljivo u istom kontekstu.

Film kao operски junak: Glass/Cocteau, »Lepotica i zver«

Lawrence Kramer, jedan od utemeljivača nove muzikologije i uvođenja muzikološke nauke u polje studija kulture, upoređivao je kontekste percipiranja opere i filma. »Opera je načinjena kako bi joj se prisustvovalo, filmovi kako bi ih se konzumiralo; opera je svedena na nekoliko centara kulture, filmovi su masovno distribuirani; pohadati operu je kao odlaziti u muzej, gledati filmove kao odlaziti u kupovinu – to je zabava koja je često sa njima povezana«.¹⁵⁶ Kramer ovim poređenjem referira na Benjaminovu raspravu o pitanjima vezanim za tehničku reprodukciju umetničkog dela. Benjamin je naglasio da »kod filmskih dela tehničko reprodukovanje proizvoda nije – kao, na primer, kod književnih ili slikarskih dela – spoljašnji uslov njihovog masovnog širenja. Tehničko reprodukovanje filmskih dela zasniva se neposredno na tehnici njihove proizvodnje. Ta tehnika ne samo što na najneposredniji način omogućuje masovno širenje filmskih dela, već upravo na to prisiljava«.¹⁵⁷ Tehnika 'proizvodnje' tradicionalne opere nije bila zasnovana na tehničkom reprodukovanju umetničkog dela, kakav je slučaj sa filmom. Međutim, ulazak operskog žanra u svet masovnih medija i masovne umetnosti koincidirao je sa kršenjem te pretpostavke.

Veliki je broj tradicionalnih operских dela koja su danas zabeležena u VHS ili DVD formatu. Međutim, samo činjenica da ih je moguće 'konzumirati' sa VHS ili DVD formata im ne obezbeđuje status masovne umetnosti. Jedan od pionira teorije medija, Marshall McLuhan, isticao je da je sadržaj masovnih medija manje važan od njihove strukture, tj. da je specifična struktura medija ono što medij određuje.¹⁵⁸ Slično je i sa definisanjem opere kao masovne medijske umetnosti. Da bi operско delo moglo biti

¹⁵⁵ Autor prve televizijske opere *Amahl and the Night Visitors* (1951) je Gian Carlo Menotti. Operu je poručila mreža NBC.

¹⁵⁶ Lawrence Kramer, »The Singing Salami: Unsystematic Reflections on the Marx Brothers' *A Night at the Opera*«, u Jeremy Tambling, *A Night in at the Opera, Media Representations of Opera*, London, John Libbey & Company. Ltd, 1994, str. 255.

¹⁵⁷ Valter Benjamin, »Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije«, u *Eseji*, str. 123.

¹⁵⁸ Marshall McLuhan, *Understanding Media, The Extensions of Man*, Routledge, London-New York, 2002 (reprint); vid. str.7-23.

razmatrano kao delo masovne umetnosti nije dovoljno samo da bude dostupno putem masovnih medija – fotografije, radija, filmova, crtanih filmova, telefona, televizije, interneta. Potrebno je da njegova struktura funkcioniše u okviru sistema i konteksta masovne umetnosti, da sa tim sistemom i kontekstom 'radi' i preispituje ga.

Jedan od ranih primera otvorenog tematizovanja problematike operskog dela kao dela masovne umetnosti jeste Glassova opera *The Photographer* (»Fotograf«, 1982). Reč je o muzičko-teatarskom delu u tri čina od kojih je prvi realizovan kao muzički komad, drugi kao koncert, a treći kao ples za ansambl Philipa Glassa i violinu. U njemu je Glass interpretirao biografiju jednog od pionira fotografije, Eadwearda Muybridgea, čuvenog po svojim fotografskim serijama koje prikazuju pokret ljudskog ili životinjskog tela, čime je anticipirao filmsko prikazivanje kretanja.¹⁵⁹ »Fotograf« je najpre primer Glassovog eksperimentisanja sa elementima i aspektima opere, međutim već samim činom tematizovanja biografije jednog od pionira masovne umetnosti u svetu opere, Glass je ukazao na tendenciju za preispitivanjem statusa operskog dela u kontekstu masovnih medija. Michael Rush navodi da je jedan od najznačajnijih načina istraživanja istorije novih medija – istraživanje tehnološkog razvoja, gde bi se Muybridgeovo ime našlo na samom početku te istorije.¹⁶⁰ Razrađivanje pitanja Muybridgeove umetnosti kroz delo muzičkog teatra ukazuje na sklonost ka preispitivanju opere u vremenu koje pruža mogućnosti tehničkog/elektronskog/digitalnog reprodukovanja. Opera »Fotograf« je okrenutošću ka svetu tehničke reprodukcije i masovnih medija anticipirala pomake koji će se kasnije odigrati u delu »Lepotica i zver«.

U vreme kada je Kramer pisao o raskolu između svetova filma i opere, nastalo je delo Philipa Glassa koje će temeljno preispitati razlike između ta dva sveta. Operom za film i ansambl *La Belle et la Bête* (»Lepotica i zver«, 1994) Glass je redefinisao instituciju opere omogućivši 'projektovanje' opere uz pomoć simultano realizovanog audio snimka sopstvene muzike i filma Jeana Cocteaua prikazanog bez originalnog tonskog zapisa. Stavljanjem Cocteauovog filma u kontekst teatarske/operske scene Glass je dekonstruisao i film i operu i teatar. Svaki operski lik ima svoje drugo ja na filmskom platnu kome pozajmljuje svoj muzički identitet, odnosno svaki filmski lik ima svog operskog dvojnika koji mu 'pozajmljuje' svoje verbalne replike. Jedan glas simultano govori iz operskog i iz filmskog lika, suprotno subjektu autora koji simultano 'govori' sa barem dva glasa – Cocteauovim i svojim, te tako pokazuje delovanje postmodernog dekonstruisanog subjekta koji je postao odraz drugih hipotetičkih subjekata.

Alegorijski potencijali Cocteauovog filma su privukli Glassovu simulacionističku, ali i postpsihanalitičku pažnju: »iako najpre prezentovan kao jednostavna bajka, uskoro postaje jasno da film preuzima mnogo kompleksniju temu, samu prirodu kreativnog procesa. Kada jednom počnemo da gledamo film na taj način, postaje veoma teško videti putovanje oca u zamak u početnom delu filma kao bilo šta drugo, sem puta umetnika u 'nesvesno'. Sam zamak je tada viđen kao scena kreativnog procesa gde se, kroz izuzetnu alhemiju duha, običan svet transformiše u svet čarolije. Tu se konačno susreću moći kreativnog sveta i sveta prirode (zastupljeni redom »Lepoticom i zver«) i konačno se ujedinjuju dozvolivši svetu mašte da uzleti...«¹⁶¹ Kreativni proces u slučaju ove opere najpre je, čini se, bio okrenut preispitivanju samog medija dela, a zatim i pomacima koji su se odigrali, na primer, u ravni muzičkog jezika.

(foto) Jean Cocteau, *La Belle et la Bête*, scena iz filma

¹⁵⁹ Ovim delom je prikazana bizarna strana fotografovog života koja se ticala ubistva ljubavnika njegove supruge. Sudenje povodom tog ubistva postalo je društveni događaj.

¹⁶⁰ Michael Rush, *New Media in Late 20th-Century Art*, Thames & Hudson, London-New York, 1999, str. 9.

¹⁶¹ Philip Glass, programska zabeleška u knjižici *Belfast festival at Queen's*, Belfast, 1998.

Rad sa tehničkim reprodukcijom kakav je Glass ponudio u »Lepotici i zveri« uvodi operско delo u institucije masovne umetnosti kakav jeste film. Uslovno rečeno, opera za ansambl i film »Lepotica i zver« postoji u dva modaliteta – kada je 'konzumiramo' sa DVD formata, izostaje 'živo' učešće vokalnih solista i instrumentalista ansambla. Međutim, iako šizoidno udvajanje živih likova na sceni opere sa fiktivnim likovima prikazanim na filmskom platnu obezbeđuje provokativnost i 'težinu' Glassovim transgresivnim nastojanjima, čini se da operu za ansambl i film »Lepotica i zver« nije nužno konzumirati 'uživo'. Dovoljno je čuti operске glasove sinhronizovane sa filmom. Omogućeno je da delo funkcioniše kao filmski/tonski zapis reprodukovani u operском kontekstu, operски spektakl koji je moguće ponavljati neograničeni broj puta van institucija opere. Jedna od 'realnosti' medijskog društva zasnovana je na obrtu na koji ukazuje francuski filozof i političar Jacques Attali – »ne prodaje se više spektakl nego njegov snimak«, tvrdi on.¹⁶²

Šta se u tom procesu dogodilo sa aurom umetničkog (u ovom slučaju operског) dela o kojoj je teoretizovao Benjamin? »Čute u originalnom kontekstu, većina arija gubi ponešto, iako se melodije usložnjavaju... operске produkcije, jedinstveni događaji oblikovani slučajem da je u njih 'utkan' glas posebnih pevača, imaju ponešto od misteriozne 'aure', nešto što je nemoguće reprodukovati. (aura nestaje u studijskim snimcima, otuda naklonost mnogih ljubitelja opere scenskim snimcima). Filmovi koji su beskonačno ponovljivi u svojoj suštini, zamenjuju auratski sjaj zaraznim, ali sumnjivim glamurom«,¹⁶³ tumači Kramer. No, čini se da se u »Lepotici i zveri« uspešno manipuliše 'auratskim sjajem' koji je zasnovan na neprestanom ponavljanju 'traumatične situacije' pevanja filmskog scenarija u vremenu koje je potrebno za njegovo izgovaranje. Poput prisile ponavljanja koja je razmatrana u psihoanalizi, i mogućnost neograničenog ponavljanja snimka »Lepotice i zveri« deluje kao pokušaj savladavanja operске traume, pevanja onoga što bi trebalo da bude izgovarano. Kao što se »...potisnuto nastoji vratiti u sadašnjost posredstvom, snova, simptoma (...), ono što se nije razumelo, iznova se vraća; poput neiskupljenog duha, ono ne miruje sve dok ne nađe rešenje...«,¹⁶⁴ tako se i filmsko/operска reprodukcija »Lepotice i zveri« mogu shvatiti kao pokušaji nemogućeg razrešavanja operске *traume*, sadržane u sučeljavanju dramaturgija pevanog i izgovaranog teksta.

Benjamin je povezivao nastanak zvučnog filma sa privrednom krizom i jačanjem fašizma. Operска 'intervencija' koju je delom »Lepotica i zver« sproveo Philip Glass odvela je, pored opere, neočekivano i film do nove ere u njegovoj istoriji. Nemi film je medijski prevaziđen zvučnim filmom, a sa »Lepoticom i zveri« je zvučni film postao 'operativan'. »Uvođenje zvučnog filma donelo je privremeno olakšanje. I to ne samo što je zvučni film ponovo privukao mase u bioskop, već i zato što je zvučni film ostvario solidarnost novog kapitala iz elektroindustrije sa filmskim kapitalom.«¹⁶⁵ Sličan prodoru koji je napravio zvučni film za instituciju filma, je prodor koji je za instituciju opere načinila »Lepotica i zver«. Opera za ansambl i film je privukla masovnu publiku time što je operi omogućila da bude široko konzumirana i oslobodila ju je potrebe da se operi bude svedokom, već da joj se pristupa, slično tvrdnjama Kramera, kao kupovini, da je se konzumira. »Metodi tehničke reprodukcije umetničkog dela povećavaju njegovu 'izložljivost', a kvantitativna pomeranja prelaze u kvalitativna pomeranja njegove

¹⁶² Jacques Attali, *Noise: The Political Economy of Music*, Brian Massumi (trans), University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 1985.

¹⁶³ Lawrence Kramer, »The Singing Salami: Unsystematic Reflections on the Marx Brothers' *A Night at the Opera*«, u Jeremy Tambling, *A Night in at the Opera, Media Representations of Opera*, str. 256.

¹⁶⁴ J. Laplanche i J.B. Pontalis, *Rječnik psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1992, str. 371.

¹⁶⁵ Benjamin, Valter, »Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije«, u *Eseji*, str. 123.

'prirode'«, tvrdio je Benjamin.¹⁶⁶ Sam akt konzumacije u potrošačkom društvu podrazumeva neprestano proizvođenje, ponavljanje, multipliciranje potreba za korišćenjem određenog proizvoda.

Potreba za memorisanjem, pamćenjem, sećanjem je obrazlagana u psihoanalizi, a potreba za ponavljanjem kasnije u šizoanalizi Deleuza i Guattarija. Svedočanstva, otisci, snimci su, poput mumija, potrebni prevashodno kao zalag ostvarivanja linearnog toka istorije, narativa. Oni istoriji, narativu obezbeđuju značenje.¹⁶⁷ Freud je na specifičan način objasnio mehanizme pamćenja i potrebe za njim. On je tvrdio da »sa svakim oruđem čovek usavršava svoje organe, motorne ili čulne, ili pak pomera granice njihovog funkcionisanja. U fotografskom aparatu on je stvorio instrument koji zarobljava neuhvatljive vizuelne utiske, baš kao što i gramofonska ploča zarobljava podjednako neuhvatljive audio utiske; oba su najdublje materijalizacije moći prizivanja koju čovek poseduje, pamćenja«.¹⁶⁸

Opera poput »Lepotice i zveri« zarobljava istovremeno i filmske i zvučne i muzičke senzacije. Njeno komponovanje je, kao i instrumentalno i vokalno izvođenje usložnjeno/uslovljeno/usavršeno procesom sinhronizacije. Za ovu operu ne važi Kramerova opaska: »dok film podređuje vokalno vizuelnom, opera radi suprotno«.¹⁶⁹ Vokalno i vizuelno u »Lepotici i zveri« nisu više u odnosu potčinjeni i nadređeni, oni ravnopravno i sinhronizovano koegzistiraju u operskoj 'mašini'. U toj 'sinhro-strukturi' muzika funkcioniše kao mašina koja pokazuje rad nesvesnog. Freud je analiziranju umetničkog dela pristupao analogno načinu na koji je analizirao govor, san ili omašku pacijenta. On je uspostavljao analogiju između psihičkih zbivanja i umetničkog dela i zasnivao je na uverenju da je umetničko delo vrsta govora koji se može interpretirati metodom slobodnih asocijacija kao i bilo koji drugi govor. Umetničko delo za Freuda i njegove sledbenike otkriva rad nesvesnog, odnosno potisnute nagone i želje. Ono ne sadrži samo ono što je umetnik imao nameru da izrazi ili prikaže, već i ono što je potisnuo u nesvesno. Iako jednim delom muzika u operi »Lepotica i zver« funkcioniše na nivou ikoničkih znakova (otkucaji sata, kas konja, prikazivanje kretanja), većim delom ona funkcioniše kao ekran na kome vidimo ono što likovi u operi, ili pak sam kompozitor ne žele da saopšte. Na primer, poigravanje simbolima koji se koriste za prikazivanju emocija u filmskoj muzici – Lepotica gaji naklonost prema Zveri, ali to verbalno ne saopštava. Međutim, ono o čemu Lepotica čuti, saopštava simbolički poredak muzike.

Jedno od centralnih pitanja koje je problematizovano ovom operom je pitanje funkcije muzike u kontekstu prikazivanja vanmuzičkog. Kako i da li je muzika u mogućnosti da prikaže vanmuzičko na filmu ili u operi? Da li muzika može da prikaže osećanja? Na koji način muzika prikazuje kretanje? Da li su već za pojedine situacije prikazivane filmovima stvoreni muzički simboli, 'nalepnice' i kako je sa njima moguće manipulirati? To je skup pitanja kojima se bavi Glass u muzici »Lepotice i zveri«. Koristeći i reinterpretirajući uvrežene simbole muzičkog prikazivanja, on sugerise pojedina raspoloženja u ovoj operi – muziku napete horor scene kada otac po prvi put dolazi u zamak, muziku 'galopa' kada lepotica na konju ide kroz šumu, muziku ljubavnog *happy enda* kada se zver na kraju filma pretvori u princa, itd. Međutim, sve muzičke simbole koje koristi, Glass 'reciklira'

¹⁶⁶ Ibid, str.125.

¹⁶⁷ Jean Baudrillard, *Simulations*, trans. Paul Foss, Paul Patton, and Philip Beitchman, Semiotexte, New York, 1983, str. 19; prema John Richardson, *Singing Archaeology, Philip Glass's Akhnaten*, Wesleyan University Press, Hanover, 1999, str. 112.

¹⁶⁸ Ovo su reči Sigmunda Freuda, cit. prema John Mowitz, *The Sound of Music in the Era of its Electronic Reproducibility*; vid. Richard Leppert and Susan McClarry, *Music and society*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987, str.173.

¹⁶⁹ Lawrence Kramer, »The Singing Salami: Unsystematic Reflections on the Marx Brothers' *A Night at the Opera*«, u Jeremy Tambling, *A Night in at the Opera, Media Representations of Opera*, str. 256.

kroz sopstveni muzički jezik repetitivnih struktura, te je u »Lepotici i zveri« moguće govoriti o repetitivnom operskom romantizmu kao proizvodu Glassovog simulacionizma. Ukoliko se složimo sa Benjaminom da je »zvučni film, posmatran spolja, unapređivao nacionalne interese, dok je, iznutra gledano, još više internacionalizovao filmsku proizvodnju«,¹⁷⁰ zaključićemo da i opera »Lepotica i zver« brani nacionalne interese francuske kulture, sa jedne, i nacionalne interese američke kulture, sa druge strane. No, činjenicom da je u DVD formatu ovo delo moguće pratiti na više svetskih jezika, da ga je moguće distribuirati širom sveta, što bi, dakako moglo ostvariti uticaje na operske svetove širom planete, operski svet se dalje globalizuje. »'Post-industrijski' način proizvodnje, u svom naporu da preobrati naše životne kontekste u korisne informacije, traga za proširivanjem domena koji je organizovan digitalnim tehnologijama.«¹⁷¹ Uz pomoć digitalnih tehnologija je, čini se, konačno udovoljeno davnašnjoj težnji Jeana Cocteaua za ostvarivanjem muzike svakodnevnice: »želim muzičku građevinu u kojoj bih stanovao kao u kući«,¹⁷² naglašavao je on. Ta građevina, prijemčiva i dostupna širokom krugu slušalaca/gledalaca, ostvarena je rimejkom Cocteauovog filma kao opere, uz Glassovu simulacionističku 'igru' sinhronizacije. Napravljena je ključna razlika između statusa i politike opere u operskoj zgradi i 'opere u sobi' koja se emituje preko DVDa. Operom je tako napravljen prestup: ona je prešla iz statusa elitne buržoaske/građanske u status masovne medijske umetnosti. Adorno je nalazio da su se kroz operu mogle sagledavati tendencije građanskog društva i da je ona bila saglasna društvenim vrednostima stabilizovane više (ili srednje) društvene klase. Klasna diferencijacija sa uvođenjem opere u svet masovne umetnosti nestaje.

Opera kao filmski junak:

Andriessen/Greenaway, »Rosa, smrt kompozitora, konjska drama«

»Crkva živi od odgođene večnosti (kao što država živi od odgođenog društva, kao što revolucionarne partije žive od odgođene revolucije: svi žive od smrti...«
 Žan Bodrijar, *Simbolička razmena i smrt*¹⁷³

Andriessen i Greenaway, poput Glassa, ne razmatraju operu kao umetnost predodređenu određenoj društvenoj klasi. Centralno pitanje kojim se oni bave u delu »Rosa, smrt kompozitora« jeste redefinisane medija opere, pri tom koristeći, preispitujući i kritikujući stereotipe sveta holivudskih kaubojskih filmova. Strategija koju i Andriessen i Greenaway najčešće koriste jeste simulacionističko manipulisanje različitim načinima prikazivanja. Ta strategija funkcioniše već na samom početku njihove opere »Rosa, smrt kompozitora«.

foto Louis Andriessen/Peter Greenaway, *Rosa, smrt kompozitora*

Od samog početka opere biva nam skrenuta pažnja na autorefleksivnost dela – obaveštavaju nas da se nalazimo u realnosti opere, u operskoj kući i da je rekonstrukcija drame u toku.¹⁷⁴ Međutim, kako objašnjava Baudrillard, «realno je ne samo ono što se može reprodukovati, nego i ono što je već reprodukovano. Hiperrealno».¹⁷⁵ Ukoliko se pridržavamo prethodne definicije realnog, zaključujemo da nismo u realnosti opere, nego u realnosti njenog simulakruma. Jer, već na početku opere »Rosa, smrt kompozitora«

¹⁷⁰ Benjamin, Valter, »Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije«, u str. 123.

¹⁷¹ Richard Leppert and Susan McClarry, *Music and society*, str. 195.

¹⁷² Žan Kokto, »Zapisi o muzici«, *Novi zvuk*, br. 1, Beograd, 1993, str. 108.

¹⁷³ Žan Bodrijar, *Simbolička razmena i smrt*, Dečije novine, Gornji Milanovac, 1991, str. 162.

¹⁷⁴ Saglašavamo se sa definicijom realnog koju predočava Baudrillard: »realno je ono što je moguće ekvivalentno reprodukovati«; vid. Žan Bodrijar, *Simbolička razmena i smrt*, str. 88.

¹⁷⁵ Žan Bodrijar, *Simbolička razmena i smrt*, str. 88.

bivamo obavešteni da ćemo prisustvovati rekonstrukciji opere, a ne operi samoj. Reč je o operi koja je o operi – recipijent biva uvučen u zavodljivu višesmisleni simulacionističku igru. Simulacija ne provocira samo ostvarenom veštinom i doslovnošću prikazivanja, ona ujedno preispituje i ulogu simulakruma¹⁷⁶ na sceni opere. Simulakrum postaje 'akter' operne dramaturgije, akter 'drame' koegzistencije različitih realnosti. Operna hiperrealnost zavodi recipijenta tautološkim prividom, prividom koji se poput pustinjske fatamorgane ili laserskih holograma ukazuje kao objekat uživanja upravo zbog svoje 'savršene' artifičijelnosti i manipulisanja pokazanom svešću o njoj. A privid, što je savršeniji, što je bliži svojoj referenci je i nestvarniji, ali i uzbudljiviji. Privid je predmet želje, uživanja, zadovoljstva¹⁷⁷ upravo zato što postoji svest o tome da ta želja nikada neće biti ispunjena (nemoguće je opipati hologram ili živeti u fatamorganskoj predstavi naselja) i upravo u tom mazohističkom uživanju u nemogućnosti leži srodnost hiperrealizma sa fikcionalnošću teatra ili opere. U operi se, kao i u teatru ili filmu, često uživa jer se kroz nju prividno ispunjavaju želje 'drugog' iako postoji svest o tome da je čitava teatarska, operna, filmska realnost zapravo fikcija. Moguće je zapaziti i sledeći apsurd – što je privid realniji, želja za njim je veća, iako svest o tome da je reč o prividu nalaže i svest o tome da je ispunjenje te želje utoliko lažnije i beznadežnije. Način strukturiranja verbalnog iskaza, kao i vizuelnog medija koji taj iskaz prati, vezano za prethodno navedeni primer početka opere »Rosa« blizak je televizijskom dokumentarističkom strukturiranju slike i prikazivanja događaja, ili konstruisanju privida o njemu.

Susrećemo se nadalje sa kompozitorovim objašnjenjem koje se nadovezuje na sinopsis uvertire opere: »Rosa je ubijen zato što je potrebno da bude jasno da gledamo kaubojsku filmsku priču. To je ono što nalazim najznačajnijim u čitavom projektu – on nije o Rosi, nego o filmu, posebno o vesternima, kao i o parodiji«, naglašava Andriessen. Shodno prethodnom, moglo bi se reći da ipak nismo u operi, nego da gledamo film, kaubojski film. Andriessen dodaje: »Greenaway neprestano flertuje sa kulturom američkih vesterna i ja se zaista dobro osećam u tome«. ¹⁷⁸ Simulacionistička igra zavođenja je, čini se, srž korespondiranja poetika Andriessena i Greenaway. »Ideja o dvanaest ubistava bila je toliko dobra, da sam, na trenutak čak pomislio da su Veber i Lenon izmišljeni likovi. Majstorski. [...] Kada su stvari realne, a kada su one iluzija realnosti? Muzičku ideologiju Rose bi trebalo sumirati kao igru dvostrukih značenja«, objašnjava Andriessen.¹⁷⁹

Specifičnost opere »Rosa« leži u tome što je ona, slično Glassovoj »Lepotici i zveri«, ali u suprotnom smeru, poslužila kao okvir za razrađivanje dinamičnih odnosa između svetova opere i filma. Andriessen je istakao da je ona »Greenawayev debi kao pozorišnog reditelja. On se na neki način sakrio iza svih tih filmskih ekrana...«¹⁸⁰ Ova opera je prvi put izvedena na sceni Holandske opere kao veliki postmodernistički poznokapitalistički spektakl. Međutim, kasnije je Greenaway iskoristio materijale snimanog živog izvođenja opere, montirao ih, zatim na montiranom materijalu vršio intervencije, te je opera dobila i filmsku verziju problematizovanu u opernom kontekstu. Opera »Rosa«, smrt

¹⁷⁶ U ovom slučaju operni simulakrum je proizvod simulacije institucije i medija filma koji simulira realnost, medij i instituciju opere. Proces je dodatno usložen stoga što je dvosmeran – i filmski simulakrum je proizvod simulacije institucije i medija opere koji simulira realnost, medij i institucije filma.

¹⁷⁷ Laura Mulvey uvodi i razmatra pojam zadovoljstva gledanja u filmu kroz skopofilični nagon (zadovoljstvo gledanja druge osobe kao erotskog objekta): »Film je razvijeni reprezentacioni sistem, film postavlja pitanja o načinima na koje nesvesno (formirano dominantnim poretkom) strukturiira načine viđenja i zadovoljstva u gledanju«; vid. Lora Malvi, »Vizuelno zadovoljstvo i narativni film«, *Ženske Studije*, br. 8-9, Beograd, 1997, str. 44.

¹⁷⁸ Louis Andriessen, *The Art of Stealing Time*, Arc Music, Lancs, 2002, str. 247.

¹⁷⁹ Ibid, str. 246.

¹⁸⁰ Ibid, str. 247.

kompozitora« dobila je tako sopstveni filmski simulakrum, postala je filmski junak. Za opersku tradiciju šokantni prizori koji se u ovoj operi pojavljuju – kakvi su, na primer, gola 'diva' ili simuliranje homoseksualnog čina ili pak otvoreno fizičko nasilje nad ženom jesu, prema Andriessenovim rečima, takođe preispitivanje 'prava' filma na pojedine oblike izražavanja: »ne-ironijska upotreba nasilja ili seksualnog nasilja je još uvek isključivo vezana za filmsku kulturu. Moralo bi da bude sasvim jasno da *Rosa* tu kulturu otvoreno kritikuje«. ¹⁸¹ Prestup kojim su ovi oblici izražavanja i prikazivanja 'uvezeni' u instituciju opere uslovio je nekolicinu negodovanja i rasprava o političkoj korektnosti ovog dela, na šta Andriessen dodaje: »nasilje u *Rosi* je teatar; ono ima više veze sa crtanim filmovima, nego sa svetom koji je oko nas. Nikada nisam čuo da se neko žalio da su Tom i Džeri politički nekorektni, ali oni to jesu i to konstantno«. ¹⁸² Čini se da kasnijom intervencijom Greenawayja, prebacivanjem operskog teksta u medij filma biva pokazano da eksplicitna upotreba nasilja na operskoj sceni dobija na značaju i šokantnosti kada opersku scenu posmatramo kroz filmski medij.

Napomenimo i to da je samo trajanje opere *Rosa*, koje iznosi oko devedeset minuta takođe 'filmsko': »stoga što je tekst o pravljenju filmova, želeo sam da napravim operu koja je duga tačno onoliko koliko i film: devedeset minuta«. ¹⁸³ Maratonska operna trajanja su, čini se, stvar prošlosti. Granica izdržljivosti savremenog zapadnog čoveka, koji raspolaže hroničnim viškom informacija i manjkom neiskorišćenog vremena, uokvirenog svetom medija koji se zasniva na što kraćim, *digest* formama, jedva da može da podnese i filmsko trajanje. »Lepotica i zver« traje tačno koliko i Cocteauov film, dok je trajanje tročine opere »Tri priče« Reicha i Korot samo šezdesetak minuta – trajanje približnije prosečnom trajanju televizijske ili radio emisije nego dugometražnog filma. Autori čak i trajanje celokupnog dela koriste kao označitelj pri ostvarivanju medijske 'ambivalentnosti'. Ambivalentnost' medija dela »Rosa, smrt kompozitora« moguće je dovesti u vezu i sa Brechtovskim shvatanjem filma, opere i teatra. Bertolt Brecht je operu video kao specifičan primer buržoaskog 'teatra umešanosti'. Njen logičan produžetak je medij zvučnog filma, kako navodi Peter Franklin. ¹⁸⁴ Zvučni film je za Brechta bio »jedna od najrazvijenijih grana međunarodne trgovine narkoticima«, a smatrao je da su njega najavili buržoaski koncert i operna muzika. ¹⁸⁵ Noël Carroll je u svojoj studiji o masovnoj umetnosti skrenuo pažnju na Brechtove glumačke tehnike kao na one koje su »anticipirale otuđeni, 'proverljivi' karakter filmske glume«. ¹⁸⁶ Autorefleksivnost Greenawayeve i Andriessenove opere je naglašena već od samog početka – libretistički zaplet je zasnovan na rekonstrukciji događaja, a događaj je fiktivna rekonstrukcija opere. Andriessen i Greenaway su pri tom reinterpretili nekolicinu autorefleksivnih postupaka koji su odlikovali epski, ne-aristotelijanski teatar Bertolta Brechta:

glumci su ohrabrivani da pokazuju da su svesni da ih publika posmatra, takođe im je dozvoljeno i da reaguju na događaje koji se odvijaju van zadatog estetičkog okvira; glumci su ohrabrivani da reaguju i da kritikuju likove koje glume, što rezultira savršeno jasnim podelom između glumca i uloge; rekvizita i scenografija su prepoznavani kao ono što zaista jesu; svetlosna aparatura je konspirativno vidljiva; binski radnici se vide kako obavljaju svoje dužnosti; posmatrači koji ne učestvuju u dramskoj akciji su postavljeni na scenu; različita obeležja, simboli (baneri) dekorišu scenu kontrapunktirajući akciji i često je verbalno interpretirajući

¹⁸¹ Ibid, str. 249.

¹⁸² Ibid, str. 250.

¹⁸³ Ibid, str. 250.

¹⁸⁴ Peter Franklin, »Movies as Operas? (Behind the Great Divide)«, u Jeremy Tambling, *A Night in at the Opera, Media Representations of Opera*, str. 84.

¹⁸⁵ Isto

¹⁸⁶ Noël Carroll, *A Philosophy of Mass Art*, Clarendon Press, Oxford, 1998, str. 120.

u pisanoj formi; zaplet se uobičajeno prekida muzičkim songovima/numerama čija je funkcija da doprinesu artifičnosti iskustva, pre no što im je funkcija da uvećaju emocionalni doživljaj; često su istovremeno ponuđene različite interpretacije istih događaja u različitim medijima – npr. muzika vs. dijalog vs. *body language*; naizgled beznačajni događaji su neočekivano razrađeni.¹⁸⁷

Iako su reinterpretili mnoštvo postupaka koje je Brecht koristio u svom teatru, Greenaway i Andriessen, čini se, nisu težili zaključivanju preispitivanja medijskih interreagovanja filma i opere u Brechtovskoj tradiciji. Naprotiv, oni su te odnose dodatno dinamizovali i učinili ih višeznačnima. Kramer tvrdi da je »od svojih početaka erotični pogled (*gaze*) filmske kamere bio u sadejstvu (saučesništvu) sa mnogim drugim vizuelnim zavodništvima ere konzumerizma koja je započela u poznom 19. veku. Pojednostavljanje iskustva započinje mogućnošću luksuznog vizuelnog predstavljanja, koje filmska kamera – naslednik izloga robne kuće – dovodi do vrhunca. Suprotno tome, operski gledalac, sa efektom izuzetno uvećanim sa dolaskom zvučnog snimka, bio je (i još uvek jeste) zaveden nečim što ne može biti viđeno i stoga ne može biti komodifikovano: nematerijalni objekt želje, manifestovan u, i kao, visoki operski glas tenora i soprana«.¹⁸⁸ Odnos između medija filma i opere se u »Rosi« dodatno usložnjava objavljivanjem audio kompakt diska operске muzike koji ne sadrži dokumentaristički filmski prolog Greenawaya. *Soundtrack* opere, koji nije operско delo, već, moglo bi se reći, samo jedna od znakovnih ravni opere, trag opere, pokazatelj njenog odloženog dejstva može se interpretirati i kao označitelj vagnerove bajrojske strategije izvođenja opere: »Kao nevidljivi izvor muzike, vrsta beskonačno reprodukovane rupe bajrojskog orkestra u savršenoj sinhroniji sa slikom, *soundtrack* je omogućio filmovima da se suprotstave operi kao izvoru posmatračkog loma«.¹⁸⁹ Paradoksalno, *soundtrack* »Rose« suprotstavlja se sopstvenom filmskom simulakrumu što dodatno dinamizuje odnos ovog dela i njegovih autora prema svetu operске/filmske umetnosti.

Film i opera kao televizijski junaci: Adams/Sellars, »Klinghoferova smrt«

Sučeljavanje medija opere i filma, se materijalizovalo u žanru filmovane opere koja uz pomoć medija filma biva približena masovnoj publici. U operi »Klinghoferova smrt« medij filmovane opere je preispitan i proces i redosled uslojavanja/montiranja različitih medija u njoj je izmenjen u skladu sa približavanjem medija filma i medija opere moćnijem, sveprisutnijem i komercijalnijem televizijskom mediju. Mediji filma i opere, kao i filmovane opere iskorišćeni su u »Klinghoferovoj smrti« kao poreci znakova koji se izvode u okviru medija televizije.

Moguće je posmatrati Puccinijevu »Tosku«, vrhunac *verizma*¹⁹⁰ u operi, kao jedan od prvih specifičnih primera u kojima je muzika funkcionalizovana na proto-filmski način,¹⁹¹ kao ona koja dočarava, opisuje, prikazuje vanmuzičke situacije i događaje shodno stereotipima prikazivanja muzikom koji su ustanovljeni u zapadnoj filmskoj kulturi. »U operi nalazimo formu kulturnog predstavljanja u kojoj su mnoge tehnike

¹⁸⁷ John Richardson, *Singing Archaeology, Philip Glass's Akhnaten*, Wesleyan University Press, Hanover, 1999, str. 46, 47.

¹⁸⁸ Lawrence Kramer, »The Singing Salami: Unsystematic Reflections on the Marx Brothers' *A Night at the Opera*«, u *A Night in at the Opera, Media Representations of Opera*, str. 256.

¹⁸⁹ Ibid, str. 257.

¹⁹⁰ Verizam je »estetički stav i pokret čiji je cilj da ostvari savršenu imitaciju realnosti«, Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre, Terms, Concepts and Analyses*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo, 1998, str. 433.

¹⁹¹ Peter Franklin, »Movies as Operas? (Behind the Great Divide)«, u *A Night in at the Opera, Media Representations of Opera*, str. 79.

klasične holivudske filmske industrije posebno pripremljene u kontekstu i prisustvu muzike – posebno u vrsti muzike na koju će se jednoga dana osloniti filmske partiture».¹⁹² Shodno prethodnom, čini se da je sam medij opere, budući da u njemu koegzistiraju muzički, verbalni i scenski 'tekstovi', bio paradigma odnosa ovih tekstova pre pojave i razvoja filma. Ekskluzivna multimedijalnost opere vremenom je zapala u senku znatno virtuoznije i prijemčivije multimedijalnosti filma.

Filmovana opera je mesto na kome se susreću makluanovski 'vrući i hladni' mediji – film i televizija.¹⁹³ U ovom slučaju oni se susreću na operskoj 'teritoriji'. »TV je interaktivnija. Ona poziva publiku da odgovori, često sredstvima nelinearne komunikacije«.¹⁹⁴ Takođe, ključna je i razlika u percepciji pomenutih medija: prema pisanju Carolla, gledanju filma je prirodan *gaze*, a televizije *glance*.¹⁹⁵ Televizija ne zahteva od konzumenta neprekidnu usredsređenu pažnju, za razliku od filma. Međutim, vezano za ovo pitanje, čini se da su mediji televizije i pojedinih opera bliski – operaska istorija beleži situacije kada je publika u opersku kuću dolazila da bi se zabavila i ostvarila formu društvenog života, pri čemu je samo opersko delo bilo u drugom planu. Takođe, neke od savremenih opera, poput dela »Ajnštajn na plaži« sačinjene su tako da ih nije bilo neophodno percipirati u celini.

Arnold Schönberg, je još 1927. godine ukazivao na 'opasnosti' koje operi prete od filmske umetnosti: »opera ima manje da ponudi oku od filma – i film u boji će skoro biti u opticaju. Dodajte muziku, i prosečna publika će nadalje teško imati potrebu da čuje pevanu i glumljenu operu«.¹⁹⁶ No, čini se da, bez obzira na Schönbergovo analiziranje samog ustrojstva operskog i filmskog medija, ključni problem inferiornosti opere u odnosu na film nije isključivo medijske prirode, već ideološke. Reč je često o suprotstavljanju različitih ideologija – industrije zabave (film) nasuprot visokoumetničkoj formi (opera). Međutim, autorka filmovane verzije opere »Klinghoferova smrt«, britanska filmska i televizijska rediteljka Penny Woolcock, ukazala je ipak na usaglašavanje medijskih nekorespondentnosti kao na centralno pitanje nedavno ostvarene televizijske verzije Adamsove i Sellarsove opere. Ona govori o problemu sa kojim se susrela nastojeći da usaglasa medije filma i opere: »najpre nisam znala kako da napravim da dugi horovi i arije izgledaju filmski – nije bilo dueta, nije bilo konflikata. Zatim sam došla na ideju da iskoristim muziku da bih pokazala prošlost terorista i užase izraelskog prisvajanja palestinske zemlje 1948. godine«.¹⁹⁷ Pribegavanje dokumentarističkom načinu izražavanja, 'pokrivanog' video snimkom ili fotografijom tipično je za televiziju. Upravo takvim 'pokrivanjem', pribegavanjem televizijskom načinu manipulisanja slikom i zvukom, rediteljka je razrešila problem 'neusaglašenosti' dva medija.

Prošle godine (2003), britanski *Channel 4* je premijerno prikazao televizijsku verziju »Klinghoferove smrti«. Kristijansen navodi: »Tehnički, ovaj film probija granice: glasovi su snimljeni 'live' na terenu, a upotreba ručno držanih kamera daje svakoj sceni nervoznu fluentnost koja podseća na rad Martina Skorsesea«.¹⁹⁸ Upravo je ova intervencija – dokumentarističko beleženje pevanog glasa, ključnog za operski medij – delovala kao 'prošiveni bod' u okviru medija filmovane opere. Ona je smestila »Klinghoferovu smrt« u televizijski kontekst. Rediteljka navodi da je oduvek mrzela što tradicionalno filmovane

¹⁹² Isto

¹⁹³ Vrući mediji, prema teoriji Makluana, su oni koji *isključuju*, iziskuju nizak nivo participacije i informacije koje donose su visoko definisane (film, fotografija), a hladni oni koji *uključuju*, u njima se mora participirati i informacije koje donose nisu visoko definisane (televizija, telefon, radio), Marshal McLuhan, op. cit., str. 24.

¹⁹⁴ Noël Caroll, *A Philosophy of Mass Art*, str. 155.

¹⁹⁵ Ibid, str. 124.

¹⁹⁶ Iz Leonard Stein (ed), *Style and Idea; Selected Writings of Arnold Schoenberg*, London, Faber, 1975; cit. prema Jeremy Tambling, *A Night in at the Opera, Media Representations of Opera*, str. 91.

¹⁹⁷ Rupert Christiansen, »When Art Meets Life«, *BBC Music Magazine*, June 2003, str. 46.

¹⁹⁸ Ibid, str. 44.

opere nisu »osećale trenutak«. Jedan od osnovnih razloga za to bilo je ranije nasnimljeno pevanje koje nije bilo vezano za realnu akustiku glasova na 'terenu', odnosno kasnije sinhronizovanje tog pevanja sa snimljenim scenama. U ovoj filmovanoj verziji opere to je promenjeno činjenicom da je samo orkestarski part snimljen ranije, a da su operški glasovi snimani uživo, u isto vreme kada i vizuelni kadrovi na brodu koji je specijalno za tu priliku krstario Mediteranom.¹⁹⁹

Involviranost sveta elektronskih medija u delo »Klinghoferova smrt« odvija se i na nivou same teme, libreta ove opere. Kako u televizijskoj verziji ove opere saznajemo (u kadru u kome je prikazan televizijski ekran sa koga novinar saopštava prirodu i dubinu izraelsko-palestinskog sukoba) – taj sukob potiče još iz *Knjige Postanja*, njegova predistorija je biblijska. Biblijska pitanja jesu i dnevopolitička pitanja palestinskog sukoba, što, čini se, dodatno privlači Adamsa, Sellarsa i libretistkinju Alice Goodman.

Slično operi »Nikson u Kini«, i opera »Klinghoferova smrt« zasnovana je na spektakularnom medijskom događaju – otmici turističkog broda *Achille Lauro* 1985. godine i drami koja se odigravala među otmičarima i taocima, a razrešila se smrću jednog od taoca – invalida Leona Klinghofera. Insistiranje na verističkom prikazivanju medijskog događaja nije jedina spona ovih opera sa svetom elektronskih medija. Upotreba scenografije iz programa informativnih televizijskih emisija u operi »Nikson u Kini« stvorila je za operu novu atmosferu koja dosledno korespondira sa vizuelnim izražajnim sredstvima televizije. Libretistkinja Alice Goodman ističe da ju je ovoj temi privukla i koherentnost koja generalno nije bila svojstvena operškom žanru, ali je, dodajmo, osnovna odlika novinarskog izražavanja.

foto John Adams, Peter Sellars, *Nikson u Kini*

Sličnost 'jezika' kojim govore Adamsova i Sellarsova dela muzičkog teatra sa paradigmatama 'govora' sveta masovnih medija neočekivano je potvrđena kada je opera »Klinghoferova smrt« trebalo da bude televizijski obnovljena. Za vreme jedne od proba dogodio se napad na Svetski trgovinski centar u Njujorku. Bilo je veliko pitanje da li će opera biti izvedena s obzirom na sličnost njene radnje sa tragičnim zbivanjima u Americi. Time je, sa jedne strane, istaknuta nemogućnost razgraničavanja efekata razlika između prikazanih događaja u operi i onih u stvarnom svetu – muzikolog Richard Taruskin je u *New York Timesu* čak izneo optužbe na račun »sentimentalizovanja terorizma« – a sa druge strane je pokazano i funkcionisanje mehanizama cenzure jednog društva prema sopstvenim produktima u posebnim okolnostima. Da li je cenzurisane ovog dela samo puko odlaganje bolnog suočavanja sa sličnostima između zbivanja u društvu i muzičko-scenskog spektakla, ili je pak 'nepodobnost' ove opere i u njenom 'simptomatizovanju' ideologije savremenog američkog društva u kome se teroristički napad na svetski trgovinski centar ukazao kao prošiveni bod. Potencijalna provokacija koju »Klinghoferova smrt« nosi s obzirom na bolna pitanja koja postavlja o neprekidno aktuelnom izraelsko-palestinskom sukobu, čini se da unapred računa, možda ponajviše sa reakcijom masovnih medija, budući da su se autori osmelili da u operi razmatraju aktuelne medijsko-političke teme. 'Slučaj' Adams/Sellars nagovešten je još davnim delovanjem Andija Warholla koji je svojom umetnošću promovisao, 'voleo i mrzeo' mnoge simbole poznog kapitalističkog američkog društva – *Koka Kolu*, *Supermena*, Indijance, Merilin Monro, dolare, atomsku bombu, električnu stolicu, statu Slobode... Čini se da ćemo i nadalje biti svedoci post-vorholovske 'emancipacije' sveta opere koji se i kroz dela Adamsa i Sellarsa udaljava od elitističke buržoaske i kreće se ka masovnoj umetnosti.

¹⁹⁹ Pomenimo da je budžet ove opere najveći ikada napravljen za filmovano operško delo – reč je o 1,9 miliona funti.

Postopera kao medijski spektakl: Reich/Korot, »Tri priče«

»Spektakl nije samo skup slika:
to je društveni odnos među ljudima posredovan slikama.«
Guy Debord, *Društvo spektakla*

Nije li opera od svojih početaka pa do svojih modernističkih vrhunaca zapravo bila logocentrički mehanizam *par excellence*? Prema libretu je nastajala muzika, pa je prema uglazbljenom libretu opera režirana na sceni teatra. Međutim, ovakvo logocentričko ustrojstvo opere dekonstruisano je i preispitano od kada je reditelj postao ravnopravan koautor opere sa libretistom i kompozitorom. Kao što je pismo, tekst u postmoderni moguće tumačiti kao performativni čin, kao produktivnu označiteljsku konstrukciju, proizvodnju značenja, tako i postopera nastaje kao izvođenje i suprotstavljanje operских označitelja simultano, a ne redosledom libreto-muzika-režija, kako je to ranije bio slučaj. U prvoj video-dokumentarnoj operi Reicha i Korot, delu »Pećina«, u prvi plan su stavljeni dokumentaristički potencijali muzičkog teatra. Video 'tekst' dela se emituje na pet ekrana čiji rad je koordiniran, komponovan odlukama video umetnice. Delo započinje tekstem iz *Knjige Postanja* koji biva 'kucan' i projektovan na ekranima u maniru proizvodnja teksta pisačom mašinom. Ritam muzičkog toka je ritam udaraca po tasterima pisače mašine. Tekstovi bivaju simultano 'kucani' i prikazivani na ekranima na različitim jezicima. Umesto predigre ili uvertire, opera je započela pisačom muzikom (*Typing Music /Genesis VI*) sa naznakom »Typed on computers« u kojoj reči iz *Knjige Postanja* nalažu ritam muzičkom toku. Druga opera Reicha i Korot *Three Tales* započinje u sličnom maniru. U ritmu izgovorenih reči na ekranu bivaju 'otkucani' naslovi iz *New York Timesa*.²⁰⁰ Insistiranje autora na tautološkom udvajanju opevanog teksta i tekstualnog zapisa tog teksta koji se na ekranu pojavljuje je simptomatičan. Jedna od najčešće korišćenih kompoziciono-tehničkih procedura u ovom delu je plasiranje verbalnog teksta koji se u momentu kada ga glasovi u operi izgovaraju/pevaju simultano ispisuje na ekranu u ritmu izgovorenih rečenica. Tautološki odnos je time višestruko utemeljen. Vrhunac tautologije je dostignut uz pomoć tehnoloških mogućnosti koje nosi DVD, u operi »Tri priče«. Pored ostalog, na ovom DVDu postoji korisnička opcija za osobe sa oštećenim sluhom. Uz pomoć nje, pored verbalnih tekstova koji su uključeni u 'telo' opere i koji se neprestano ispisuju na ekranu, postoji i titl koji opisuje muzička zbivanja. »Tehnološko ubrzanje je izvelo prvo prenos sa napisane na izgovorenu reč – sa pisma i sa knjige na telefon, na radio – danas izgovorena reč logično slabi pred trenutnošću slike u realnom vremenu«,²⁰¹ pisao je Paul Virillio. Čini se da ovakva tendencija operskog prikazivanja, slično kao u operским ostvarenjima Louisa Andriessena i Petera Greenawaya, kao da istovremeno izražava bojazan sličnu Virillioovoj, da će se savremeno informatičko, semiotičko i post-tehnološko društvo u kome dominiraju vizuelne informacije sasvim otuđiti od kulture pisanog teksta. Virillio podseća: »...uskoro jedni drugima nećemo imati šta da kažemo, niti će biti realnog vremena da to kažemo – a naročito nećemo znati kako da se ponašamo da bismo slušali, ili nešto rekli, kao što već ne znamo dobro da pišemo, uprkos revoluciji fakulteta koji bi, tobože trebalo da reaktiviraju pismo«. ²⁰² Međutim, tautološko 'očuvanje' pisanog teksta na sceni dokumentarne video opere kao da, sa druge strane 'pojačava' vizuelnu

²⁰⁰ »New York Times headline May 7, 1937 – drummed out: Hindenburg burns in Lakehurst crash, 21 known Dead, 12 missing, 64 escape«, *Three Tales – libretto*, iz programske knjižice, Holland Festival, 2002.

²⁰¹ Pol Virillio, *Informatička bomba*, Svetovi, Beograd, 2000, str. 73.

²⁰² Ibid.

informaciju do njenog gotovo potpunog obesmišljavanja, imitirajući pritom dokumentarističke manire televizijskih filmova i emisija. »Tautološki karakter spektakla potiče iz činjenice da su njegov cilj i njegova sredstva identični«, tvrdio je Debord.²⁰³ 'Pojašnjavanje' operских zbivanja verbalnim tekstom koji se ispisuje na ekranu i 'rad' sa tim tekstom u okviru vizuelnog medija višekanalnog videa svakako jeste i gest koji čini dokumentarnu video operu pristupačnijom širokoj publici, a pristupačnost, mogućnost da bude *user friendly*, kako to pojednostavljuje Noel Carroll, jeste jedna od osnovnih karakteristika i imperativa masovne umetnosti. »Tri priče« je nova vrsta muzičkog pozorišta u kome se istorijski filmski i video odlomci, video snimci intervjuja, fotografije, tekstovi i specijalno konstruisani zamrznuti prizori kreirani na kompjuteru, prebačeni na video traku i projektovani na velikom ekranu.²⁰⁴

U video dokumentarnoj operi »Tri priče« razmatrana su tri medijsko-tehnološko-politička događaja koja su obeležila vek koji je za nama: eksplozija i rušenje letelice Hindenburg u Nju Džersiju 1937. godine koji simbolizuju početak Drugog svetskog rata, probe atomskih eksplozija 1946-52. godine na ostrvlju Bikini koje se ukazale na započinjanje vremena hladnog rata i, konačno, kloniranje ovce Dolly koje su autori videli kao kraj tehničkog napretka prošlog stoleća. Autori komentarišu kroz ovo delo ekstremno tehnološki razvoj koji se odigrao tokom prošlog veka. Poput mnogih teoretičara medija Reich i Korot su veoma kritični u pogledu tehnološkog razvoja. Međutim, sa druge strane, njihova opera »Tri priče« je sama simptom ekstremno razvijenog tehnološkog aparata u svetu opere. Ona je sačinjena uz pomoć komplikovanih digitalnih kompjuterskih procedura i u pogledu njene vizuelnosti i pogledu zvuka. »Na kraju dvadesetog veka, nalazim da je saradnja sa umetnicom digitalnog videa poput Beryl Korot savršeno prirodna, da bi se stvorila dela muzičkog teatra sa jednim ili nekoliko ekrana sa video projekcijama koje ujedno stvaraju i mizanscen i dramatski sadržaj dela, što je i prirodno svetu kompjutera i televizije«,²⁰⁵ tvrdi Reich.

Medij opere je bio preispitan još u »Ajnštajnu na plaži«. Operским medijem smatramo literarne/verbalne, muzičke i teatarske/rediteljske tekstove i njihove odnose koji u operi egzistiraju. Sa »Ajnštajnom na plaži« i njemu sličnim delima medij opere je ipak ostao nepromenjen, ali je značajno preispitan poredak tekstova koji su taj medij sačinjavali. Polemika između opere, televizije i filma snažno je otvorena upravo Reichovom »video-dokumentarnom operom« – »Pećina«. Nakon toga, sam medij opere je značajno modifikovan.

Reich je pokazao sklonost ka dokumentarističkom beleženju specifičnih zvučnih situacija (npr. priče o podnošenju nasilja, ili pak religiozne propovedi) još u ranim etapama stvaralaštva, u delima *Come Out* i *Its Gonna Rain*. U delu „Različiti vozovi«, on je prvi put radio sa prenošenjem intonacije zabeleženog govora sagovornika u deonice muzičkog toka i njegovim simultanim izvođenjem sa ranije snimljenom trakom na kojoj su floskule upotrebljenog govora. To delo je, prema Reichovim rečima, bilo presudno za njegov ulazak u svet opere. U operi »Pećina« koristio je istu tehniku razrađujući delove odabranih intervjuja izraelskih Jevreja, palestinskih muslimana i Njujorčana koji odgovaraju na pitanja vezana za biblijske likove. Konteksti iz kojih odabrani sagovornici potiču preoznačuju biblijski tekst i uslovljavaju šokantno različite odgovore. Sve vreme opere u muzičkom toku su imitirane intonacije i tempa govora sagovornika, a u video 'tekstu' Beryl Korot se na pet ekrana simultano emituju i modifikuju snimci sagovornika. Budući da predkontekst čitavog dela čini biblijski tekst, on je često i emitovan na

²⁰³ Vid. http://www.crsn.com/debord/Drustvo_spektakla_Gi_Debor.pdf, str. 10.

²⁰⁴ Steve Reich, *Writings On Music 1965-2000*, Oxford University Press, Oxford-New York, 2002, str. 205.

²⁰⁵ *Ibid*, str. 212.

ekranima, na različitim jezicima simultano, u ritmu govora, na način tekstualne progresije koju produkuje pisara mašina.

Opera *Three Tales*, poput »Pećine« takođe 'radi' sa medijima filma, opere, videa, teatra i koncerta istovremeno. Međutim, ono što je najoštrijim prestup u kontekstu ovog dela jeste činjenica da je sam medij opere značajno promenjen uvođenjem videa u svet opere, videa koji je zamenio analognu (ne-digitalnu) teatarsku scenu. Opere Steve Reicha ukazuju se time kao virtuozne multimedijalne forme – između filma sa muzikom, video rada sa muzikom, televizijske emisije i opere, ali i štampanog medija. McLuhan otkriva vezu filma sa štampom: »Ukoliko film spaja mehaničko i organsko u svetu talasnih formi, on je takođe u vezi i sa tehnologijom štampe. U projektovanim rečima, čitalac, kao što je to i bio slučaj, treba da prati crno-bele sekvence prizora koji su kucani mašinom, obezbeđujući sopstveni *soundtrack*. On pokušava da prati konture autorovih zamisli, različitim brzinama i različitim iluzijama razumevanja.«²⁰⁶ Te iluzije razumevanja osnažene su u *Three Tales* interreagovanjem različitih medija u postoperskom delu koje pretenduje da proširi granice opernog sveta. *Three Tales* je postopera, opera posle opere, odnosno opera nakon dovršene operne istorije, Zapadnog postkapitalističkog sveta. »Društvo je roba«, tvrdili su situacionisti na čelu sa Guy Debordom. Kapitalističko potrošačko društvo ustrojeno je na spektaklima proizvodnje i konzumiranja robe. Shodno tome, jedan od problema kojima se savremeni operni stvaralac poznokapitalističkog društva danas ozbiljno bavi jeste mogućnost plasmana opere kao robe na tržištu. »Kao nezaobilazni pogon za pakovanje svega što se danas proizvodi, kao opšta artikulacija principa na kojima počiva sistem i kao razvijeni ekonomski sektor koji direktno proizvodi sve veću količinu slika – stvari, spektakl je glavni proizvod današnjeg društva.«²⁰⁷ Opera *Three Tales* je medijski spektakl, scena produkcije i razmene informacija. Mediju opere je omogućeno da uđe u sistem produkcije i potrošnje masovne umetnosti – umetnosti koja je, prema pisanju Noela Carolla, numerički i statistički gledano, najprisutnija umetnost danas, umetnost koja pruža estetski doživljaj najvećem broju ljudi, umetnost kojoj su mnogi izloženi, koja biva produkovana i reprodukovana putem sistema masovnih medija, umetnost koja je globalno prisutna na planeti, čak i u onim društvima koja nemaju uslove za njeno funkcionalno produkovanje.

Svet je postao spektakularniji zahvaljujući prevashodno masovnim medijima, odnosno neprestanom produkovanju i distribuciji medijskog spektakla. Ekran je postao scena na kojoj se izvodi opera. Reich nas upozorava: »Glavna pozorišna akcija je na ekranu.«²⁰⁸ Pri tom je ekran podeljen – on sam postaje kolaž različitih ekrana. Sam način komponovanja i režiranja opere se takođe promenio – stvarajući delo, Korot i Reich su u različitim, elektronski povezanim studijama, i šalju jedno drugome brižljivo izmerene fragmente muzičkog i video dokumentarnog materijala koji se 'umrežava' u delo. Iako je ova opera izvedena uživo sa ansamblom i pevačima na sceni, čini se da 'živo' izvođenje nije presudno za njenu recepciju. Telo opere se promenilo: 'živo' izvođenje može samo biti rizik za virtuozi svet video slika komponovanih sa muzikom. Dakle, DVD može biti viđen kao pravi medij ove opere. Međutim, još je Heidegger podsećao da »tehnik ne postoji tek tamo gde se koriste tehnički instrumenti, nego da ona univerzalnije, i problematičnije postoji već tamo gde je sve opažanje, mišljenje i delanje tehnički strukturirano.«²⁰⁹ S time u vezi, smatramo da nije ključno za razmatranje opere »Tri priče« kao medijskog spektakla to što se u njoj koriste složena medijska oruđa, već što je

²⁰⁶ Vid. Marshal McLuhan, *Understanding Media*, Routledge, London-New York, 2001, str. 311.

²⁰⁷ Gi Debor, op. cit.

²⁰⁸ Steve Reich, »The main theatrical action is on the screen«, u David Allenby, *A Theater of Ideas*, Steve Reich and Beryl Korot on *Three Tales*, CD/DVD booklet, Nonesuch 7559-79835-2, 2003.

²⁰⁹ Wolfgang Iser, *Naša postmoderna moderna*, Sremski Karlovci, IK Zorana Stojanovića, Novi Sad, 2000, str. 234.

poredak njenih znakova ustrojen dinamikom prenosa informacija masovnim medijima. Ona stoga jeste spektakl, jer «spektakl je neprestani govor vladajućeg poretka o samome sebi».

Three Tales, kao i pomenuta dela Glassa/Wilsona, Andriessena/Greenawaya, Adamsa/Sellarsa/Wulcock nudi odgovore na pitanja: »Kako je moguće da opera ponovo sama sebe otkrije kao savremenika masovnih telekomunikacija? Šta 'savremenik' znači u kontekstu trenutne i neograničene reprodukcije? Da li ova poslednja osobina i dalje može da se shvati kao kod Benjamina, za koga tehnička reprodukcija predstavlja uništavanje aure umetničkog dela, kao oznaka masa i samim tim onoga što nazivamo 'popularnom kulturom' za razliku od 'visoke umetnosti' (stvar prošlosti, rekao je Hegel)? Čemu ovi navodnici?«²¹⁰

²¹⁰ Pegi Kamuf, »Riplej je prava stvar, Opera *Nikson u Kini* Johna Adamsa«, *Muzički Talas*, br. 30/31, Beograd, 2002, str. 81.

PROTETIČKI BOGOVI

Kurt Vanhoutte

prevod sa engleskog: Jelena Janković

Izvođačke umetnosti odlikuju se stogodišnjom tradicijom istraživanja 'žive' ljudske komunikacije. Danas, pozorišna scena pruža zaklonjen prostor u kojem se mogu isprobavati nove tehnike. Međutim, paradoksalno je videti da ova nova vrednost obično rezultira iz trenja koje postoji između pozorišta kao 'žive' umetnosti i (njemu suprotstavljenog) simulacionog principa digitalne tehnologije. Moglo bi se reći da se dominantni diskurs šizofrenično razabire između, s jedne strane, *auratskog* (po Benjaminu) tela, a s druge strane, diskurzivnog tela. Drugim rečima, interpretaciju tehnologije u savremenoj umetnosti performansa često progoni ono što je Slavoj Žižek, u drugačijem kontekstu, nazvao 'ontološkim úlogom'.²¹¹ S jedne strane, na úlogu je 'predstavljanje bez prisustva'. Telo je ovde u kratkom spoju sa tehno kulturom koja je potpuno kodirana i sposobna da apsorbuje bilo koju telesnu materijalnost u svoju ekonomiju znakova. S druge strane opozicija stavlja ulog na 'prisustvo bez predstavljanja'. Određujući telo kao čuvara autentičnosti, ova vizija potcenjuje uticaj tehnologije na teatar. U ovoj perspektivi, telo se posmatra kao otporno na tehnologiju u toj meri sve dotle dok njegovo prisustvo – visceralno prisustvo 'stvarnog' glumca – traumatično progoni virtuelni prostor.

Čini se da moderni performans eksploatiše upravo tu suprotstavljenost auratičnog tela i diskurzivnog tela, tu opoziciju između ove dve dimenzije. Grupe kao što su The Wooster Group, The Builders' Association, pa čak i radikalni performans umetnik kao što je Stelarc, inspirisani su ovom dihotomijom tehnološkog stanja koje se suprotstavlja prisustvu tela-mesa (*flash*).²¹²

Da li ima smisla i dalje zadržavati ove dve paradigme koje isključuju jedna drugu? Zapravo, tačka razdvajanja organskog tela i tela-slike može sama po sebi da stoji kao simbol nemogućnosti da se mapira sadašnje ontološko stanje bića. Stoga bi bilo zanimljivije pristupiti i percipirati jednu paradigmu sa tačke gledišta druge i tako izvući suštinu iz obe strane i pustiti da se ona iskristališe u posebnu sliku.

Philoctetes, performans koji je grupa CREW (koju čine belgijski vizuelni umetnik Eric Joris i pisac Peter Verhelst) izvela 2002. godine, priziva takvu sliku. U adaptiranoj verziji, publika vidi ranjenog grčkog odmetnika koji stvara sopstveni svet: ostrvo Lemnos. Zbog puke neophodnosti, a pomoću mehaničkih sprava (metaforički luk i strela), on razvija tehnološki način života. Međuzavisnost čoveka i mašine treba shvatiti bukvalno, ne samo na narativnom nivou. Glumac koji igra Filokteta je nekadašnji pozorišni tehničar koji je zaražen virusom i sada je paralizovan do vrata. On se probija kroz život (električna kolica, kompjuter i telekomunikacije) koristeći pokrete jezika, brade i čela (laser postavljen na glavu). On opstaje jedino zahvaljujući savršenoj simbiozi sa tehnološkim stanjem. U performansu *Philoctetes*, njegovo telo je transformisano u alegorijsku predstavu na ivici visceralnog i virtuelnog. Paradoksalna semiotika ove transformacije

²¹¹ S. Žižek, *The Plague of Fantasy*, Routledge, London, 1997.

²¹² Vid. K. Vanhoutte, "Theatrical Mimesis and Technology: Allegorising the Body", u A. Helbo (ed), *Degrés. Revue de synthèse à orientation sémiologique*, Brussels: Entrevues, 2000, str. 1-8.

može se izraziti pozivajući se na alegoričnost, kako je definisana kod Waltera Benjamina. Za ovog nemačkog filozofa, alegorija nastaje kao retorički rečnik koji odgovara naročitom istorijskom stanju krize, kada su sa kulturnih znakova otrgnute njihove tradicionalne reference i oni sada dobijaju nova značenja putem alegorije.

[image 1 : Philoctetes / Main actor (Paul Antipoff)]

U delu *Porijeklo njemačke žalobne igre (Ursprung Des Deutschen Trauerspiels)*; prema *Porijeklo njemačke žalobne igre*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1989; prim. prev.), Benjamin razmatra način na koji neklasični 'žalobni komad' 17. veka postavlja na scenu pojam truljenja, podjednako u sadržaju (zapleti o destruktivnim intrigama i mučenjima) i formi (fragmentacija, razaranje i barokno 'ludilo vizije'). Za Benjamina, alegorijske personifikacije prevode senzibilnost jedne epohe koja oseća istoriju sveta kao proces degeneracije i dezintegracije. Dok se antička drama završavala katarzom i eventualnim oslobođenjem od zemaljskih jada, u baroknoj tragediji zemaljske patnje su potpuno odvojene od spasenja. Suočen sa beznadežnom realnošću koju više ne rasvetljava niti osvetljava trenutna transcendencija, barokni pisac se prepušta melanholiji i gubi se u razmišljanju o nekoherentnim fragmentima značenja. Benjamin se precizno drži ove tendencije, u kojoj alegorija koristi telo kao svoj materijal: 'ljudsko telo ne može biti oslobođeno od zapovesti koja je naredila uništenje organskog kako bi pravo značenje, onako kako je napisano i određeno, moglo da se pokupi iz njegovih fragmenata'.²¹³ Barokna opsesivnost raspadanjem u 'Trauerspiel' rezultira u slikama koje odslikavaju istoriju Pada čovečanstva, slike ruševina, skeleta, leševa, rastrgnutih tela, tela koja predstavljaju samo senku onoga što su nekada bila. U takvim alegorijama puca romantičarska naracija organskog totaliteta, a fragmenti se fiksiraju u istorijski pejzaž smrti i uništenja.

Raskomadanost je glavni primer koji navodi Benjamin, pri čemu nasilnost alegorijskog metoda prisvajanja rezonira sa naučničkom disekcijom tela koja je praktikovana u to vreme. Poznato je da je metoda disekcije institucionalizovana u pozorištima anatomije u značajnim gradovima kao što su bili Pariz, Lajden i Bolonja, gde se elitna publika laktovima probijala kroz rulju da bi bacila pogled na unutrašnju istinu ljudskog tela. U delu *Rađanje klinike*, Michel Foucault je skicirao impresivnu arheologiju ove medicinske prakse koja, od otkrića patološke anatomije, najavljuje novu antropološku paradigmu. Francuski filozof opisuje modernost kao trijumf analitičkog objašnjenja tela. Nastaje nova konfiguracija moći koja, prema Foucaultu, predstavlja neposredni rezultat profesionalizacije anatomske metode disekcije. Ovo je normativna moć mrtvih nad živim organizmima. Sa dolaskom patološke anatomije, moderna medicina nalazi u raskomadanom telu ono što je, greškom, tražila u knjigama, naime 'jedan nezamenjivi model, koji je propisala priroda'.²¹⁴ Od tog trenutka nadalje, leš služi kao mapa naučnika, norma prema kojoj se mogu meriti zdrava tela. Medicinski pogled 'nije više pogled živog oka, već pogled oka koje je videlo smrt – velikog belog oka koje raspetljava čvor života'.²¹⁵

Foucaultovo proučavanje istorije završava se onde gde počinje savremena tehnologija. Njegov veliki doprinos ipak ostaje važeći. On otkriva paradoks koji je sadržan u medicinskom pogledu, tj. preventivno usavršavanje kraja života kao posledica opsesivne fiksacije smrću. To je širenje načina razmišljanja doba Prosvećnosti. Baš ta vrsta mišljenja danas kulminira u totalnoj transparentnosti tela. Na medicinskom nivou, nuklearna tehnologija je uspela da prodre u bazične komponente samog organizma.

²¹³ W. Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, prevod John Osborne, uvod George Steiner, New Left Books, London, 1977, str. 216-217.

²¹⁴ M. Foucault, *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception*, prevod Sheridan A. M. Smith, Tavistock Publications Limited, London, 1973, str. 147.

²¹⁵ Ibid.

Genetski inženjering sada manipuliše strukturalnim podacima ljudskog tela. Da li je savremena tehnologija, po definiciji, konsolidacija precesije fragmentarizovanih, apstraktnih formi nad konkretnim oblicima života: Posmatrana sa tog aspekta, alegorijska kriza tela pod hirurškim skalpelom ekvivalentna je krizi pod prodirućim pogledom tehnološkog skenera. Još jednom fragmentisano telo postaje ultimativna alegorija života. Slédeći opise Benjamina i Foucaultovu elaboraciju, ne iznenađuje to da je danas postmoderna misao podjednako očarana pojmom alegorije. Često se kaže da dezintegracija tačaka gledišta, koja je započela u baroknom nizu slika, ima sličnosti sa savremenim umnožavanjem tehnološke slike. Današnje interesovanje za alegoriju je simptom epistemološke krize poznate kao 'smrt velikih naracija'. Kao što Fredric Jameson pokazuje u knjizi *Postmodernizam ili: Kulturna logika poznog kapitalizma*, alegorijski efekat danas se susreće sa 'generalizovanom senzitivnošću, u našem vremenu, sa prekidima i diskontinuitetima, sa heterogenošću (ne samo u umetničkim delima), sa Razlikom pre nego sa Identitetom, sa procepima i rupama pre nego sa tkanjima bez šavova i trijumfalnom narativnom progresijom'.²¹⁶

[image 2 : Philoctetes, design Eric Joris]

Može se reći da su obe linije mišljenja, barokna raskomadnost organskog i anatomska disekcija tela, ozakonjene u alegoriji *Philoctetes*. Da bi ovu mimetičku moć preneli publici, CREW su sagradili kompjutersku pećinu na pozorišnoj sceni, tako da Filoktet može da podeli svoj virtuelni prostor sa gledaocima. Ovo je okruženje čije parametre glumac generiše i njima upravlja u vremenu izvođenja. Autonomne i veštačke inteligencije nastanjuju ovaj protetički svet kao životinje u samopokrećućoj Utopiji. Filoktet je savršeni pustinjač, jedini ljudski stanovnik svog usamljeničkog tehnološkog univerzuma. Spoj njegovog mesa sa mašinom jeste alegorijsko 'unio mystica'. Međutim, upad njegovog mitskog neprijatelja, Odiseja, suočava hibridni organizam sa nametnutim nasiljem analitičke i hirurške tehnologije. Pomoću robotskih ruku koje manipulišu paralizovanim telom Filokteta, scena se pretvara u anatomske teatar. Filoktet, u reakciji na ovaj napad spolja, počinje da identifikuje žestoke bolove sopstvenih rana, a raskomadnost se boji mesijanskim osećanjem. Trenutak dezintegracije zadržan u statičnoj slici, kao figura apokaliptičkog spasenja, otkriva uslove pod kojima se javlja mogućnost perspektive tela i tehnologije koja će osloboditi prošlost i sadašnjost i omogućiti im da napreduju u budućnost. Ova alegorijska naracija je izražena na silovit način i pomoću obilne upotrebe tehnoloških fantazmagorija, proizvodeći u gledaocu karakteristično osećanje vrtoglavice. Publika je svedok toga kako se, uprkos akcijama Odiseja, raskomadano telo Filokteta izliva u spoljašnji svet. U ovoj završnoj fazi alegorijske naracije, Filoktet se kristališe u simbol spasenja koji ostaje radikalno dvostran: ambivalentnost je dominantna crta ove slike telesnosti. Ovaj završetak nas podseća na Benjaminovu primedbu da su mnoge scene disekcije i mučeništva u baroknoj drami zapravo sredstva pomoću kojih alegorija preseca put kroz telo radi alegorijskog korišćenja: »i likovi u *Trauerspielu* umiru, jer jedino tako, kao leševi, mogu da uđu u postojbinu alegorije«.²¹⁷

[image 3 : Set-up anatomical theatre, design Eric Joris]

Ovde odlučujuću ulogu dobija hrišćanska dimenzija alegorije. Po mišljenju Benjamina, istorijska konfrontacija tela razdiranog krivicom u hrišćanstvu i prirodnog tela antičke grčke mitologije podgreva destruktivne impulse alegorije. Hrišćanski monoteizam želeo je da zabrani grčke paganske bogove odstranjujući njihovu auru, njihovo nevino prizivanje božanskog uz pomoć tela, pripisujući toj auri krivicu i zamenjujući je mučeništvom tela koje pati. Hrišćanstvo je demonizovalo sve što je ostalo od antičkih

²¹⁶ F. Jameson, *Post-Modernism, or: The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London, 1996.

²¹⁷ W. Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, str. 217.

bogova u alegorijsku predstavu Zla unutar ljudskog bića. Stoga su u hrišćanskoj alegoriji, helenska bića uvek kriva: satiri, sirene, čak i Kupidon – oni su svi označeni kao čudovišta koja nastanjuju hrišćanski Pakao (na primer, čuvena je Giottova slika Kupidona kao čudovišta sa kandžama i krilima slepog miša).

Ali u isto vreme, ovo žalobno izglednjivanje paganskog tela takođe, i paradoksalno, nameće njegov jedini izlaz. Benjamin ističe da hrišćanska alegorija vadi bogove iz bunara istorije, čak i po cenu njihove transformacije u apstraktne personifikacije nekakvog Zla. Baš zato što su im pridodata nova i to neprijateljska značenja, grčki bogovi preživljavaju u kulturnom pamćenju hrišćanske savremenosti. To jest, upravo demonska priroda ovih bogova, kao oznaka hrišćanskog prokletstva, obrnuto održava u životu interesovanje za okultno. Sujeverje ili disidentna verovanja, uvek su se hranila vizijom da su se magijske moći zadržale u zgarištima antičkog, prehrišćanskog kulta tela.

Uopšteno govoreći, ovde smo svedoci dvostrukog pokreta alegorije. S jedne strane, imamo obezvređenost kultno-senzualnog tela, kada je ono lišeno svoje aure i pretvoreno u fragmente-fetiše, i u anatomiji i u tehnologiji. S druge strane, pred unutrašnjim okom gledaoca/teljke preživljava telo unifikovano čulima i prirodom. Ovo telo se pojavljuje kao fiktivna 'naknadna slika' (*after-image*) u svom trenutku erozije u modernosti. Drugim rečima, dezintegracija tela podstiče njegovu imaginarnu rekonstrukciju.

[image 4 : 3-D Drawings made in realtime by main actor]

Na drugom nivou, ovaj obrazac misli može se sagledati kao da leži u srcu aktuelne paradoksalne opsesnutosti telom u našoj kulturi. Dok se svuda proklamuje nestanak tela u novim tehnologijama (virtuelnoj stvarnosti, sajber prostoru itd), telo nikada nije bilo prisutnije nego danas. Sportsko telo, seksualno telo, bolesno telo, telo na dijeti, telo koje je u fokusu studija kulture. Ukratko: tehnologija i telesnost, virtuelno telo i njegov visceralni parnjak, jesu dva pola sa negativnim potvrđivanjem. Ne možete imati jedno bez drugog, i što je više telo kolonizovano tehnologijom, utoliko je pre njegova borba da povrati svoj značaj, svoj različit status i svoju smrtnost označena hiperboličnim odgovorima na efekte tehnologije koji ga lišavaju tela. Obe strane zajedno tvore, alegorično rečeno, Janusovu glavu savremene tehnologije, stapanje visceralnog sa virtuelnim. Telo Filokteta, 'nepokretnog u pokretu', predstavlja alegorijsku predstavu ove logike pošto razmatra materijalnost tela tako što precizno artikuliše njegovo tehnološko stanje. 'Ko je onda najviše upoznat sa našim tehnološkim okruženjem kojim rukovode elektronika i bionika? Precizno! Sakati, invalidi, kiborzi, mutanti. Oni su inherentno inficirani, impregnirani čipovima, spravama, bolestima, pogrešnim genima. Njih je priroda osudila da žive zajedno sa tehnologijom'.²¹⁸

Bibliografija:

- W. Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, prevod John Osborne, uvod George Steiner, New Left Books, London, 1977.
- M. Foucault, *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception*, prevod Sheridan A. M. Smith, Tavistock Publications Limited, London, 1973.
- F. Jameson, *Post-Modernism, or: The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London, 1996.
- M. Nio, "De Orde der Mutanten", u *NOX-B – Bio-tech.*, Amsterdam, Duizend & Een, 1992, str. 13-14
- K. Vanhoutte, "Theatrical Mimesis and Technology: Allegorising the Body", u A. Helbo (ed), *Degrés. Revue de synthèse à orientation sémiologique*, Brussels: Entrevues, 2000, str. 1-8
- S. Žižek, *The Plague of Fantasy*, Routledge, London, 1997.

²¹⁸ M. Nio, "De Orde der Mutanten", u *NOX-B – Bio-tech.*, Amsterdam, Duizend & Een, 1992, str. 14.

X (BODY + AVATAR) = CYBERFORMANCE; X = COLLISION? (RAZGOVOR)

sa Helene Varley Jamieson razgovarala Tanja Marković

Helen Varley Jamieson je novozelandska umetnica koja potiče iz pozorišnog okruženja. Bavila se dramaturgijom, režijom i produkcijom. U digitalnim medijima i na radiju radi od 1996. godine. Iako vrlo rano počinje da posećuje *chat* sobe i MOOove, u svoj rad ih uključuje tek 2000. godine, pošto sreće Desktop Theater (www.desktoptheater.org). Otprilike u to vreme postaje fascinirana mogućnostima interneta kao nove izvođačke scene. Da bi opisala formu performansa koji izvodi koristeći internet tehnologiju, kao naprimer *chat* aplikacije, smišlja termin "sajberformans".

Njena sajberformans prezentacija u Odin Teatru u Danskoj 2000. godine izaziva burne reakcije, što je inspiriše da "krene u lov na telo i emocije u sajberformansu". Ovo traganje počinje istraživačkim projektom [the\[abc\]experiment](http://the[abc]experiment), a nastavlja se njenim radom sa grupom Avatar Body *Collision*.

<http://www.creative-catalyst.com/helen@creative-catalyst.com>

TM: Mislim da je za početak interesantno da kažeš nešto o svojoj percepciji interneta kao novog medija za umetnički rad. Molim te, pokušaj da se setiš svog prvog kontakta ili prvog iskustva sa "mrežom". Kako i kada si odlučila da koristiš internet u svom radu?

HVJ: Moj prvi kontakt s internetom desio se dok sam radila u jednoj univerzitetskoj biblioteci na Novom Zelandu. Ne sećam se tačno kada je to bilo, ali mislim negde oko 1990. godine. Radila sam honorarno u medicinskoj biblioteci od 1987, a 1993. sam radila puno radno vreme u pravnoj biblioteci. Šef te biblioteke je imao e-mail, a neko od osoblja je koristio Lexus, on lajn bazu podataka za pravna istraživanja.

Takođe, u to vreme sam bila angažovana u studentskoj politici. Na mom univerzitetu studenti su izdavali časopis i imali svoju radio stanicu. Ljudi koji su tu radili koristili su elektronsku poštu i dobijali su tim putem sve vrste zanimljivih političkih informacija iz delova sveta kao što je Istočni Timor (konkretno, kampanja za nezavisnost Istočnog Timora bila je prva upotreba interneta za tu vrstu političkog angažmana, iako se gledajući unazad čini da se takva upotreba interneta u političke svrhe tek kasnije desila. Bilo je to ranih 90ih kada smo koristili internet za masovno širenje političkih informacija i slično).

Međutim, u početku sam internet shvatala kao komunikacijsku/informacijsku alatku. U tom periodu internet je bio potpuno zasnovan na tekstu i trebalo ga je Gopherom pretraživati koristeći specijalne komande, *telnet* i *finger* i više se ne sećam šta još. Zatim, 1994. godine radila sam na uređivanju umetničkog informacionog sistema za lokalno veće u Velingtonu i pala nam je na pamet dobra ideja da stavimo sve informacije u on lajn bazu podataka tako da svako može da joj pristupi u bilo koje vreme. Naravno, nismo mogli da ubedimo finansijere da je ova ideja dobra. Oni tada nisu mogli da zamisle doba u kojem bi i običan svet imao regularan pristup internetu. (Interesantno je da je skoro istovetan projekat pokrenut na Novom Zelandu pre nekoliko godina i bio je prilično uspešan.)

Tako sam, radeći na tom projektu, 1995. organizovala radionice za umetnike koji su želeli da uče o internetu, a tada sam savladala html i napravila svoju prvu, osnovnu web

stranu. Takođe, u to vreme, jedan prijatelj me je upoznao s MUDovima i MOOovima, ali me to tada nije ni malo zainteresovalo. To su bile *role-playing* igre zasnovane na tekstu i nisam mogla da shvatim u čemu je poenta provoditi sate igrajući se on lajn s nepoznatim ljudima, dok u realnom životu nisam imala vremena za viđanje s ljudima koje poznajem.

Zatim sam 1996. godine počela da radim za kompaniju koja je evoluirala iz televizijske produkcijske kuće u kompaniju za web dizajn. Tu sam bila zaposlena kao istraživač na CD-ROM projektu, a na kraju sam radila i mnoge druge stvari, kao što je učenje kodiranja HTMLa. Pošto su njima bili potrebni ljudi, počela sam da pravim i web stranice. Bila je to jedna od onih u-pravo-vreme-na-pravom-mestu situacija.

Od 1999. godine pravim web strane za pozorišne trupe i počinjem da otkrivam na koje sve kreativne načine ljudi koriste internet (bila sam svesna postojanja net-arta, ali nikada ga stvarno nisam istražila, zbog toga što sam puno radno vreme radila na izradi web stranica, dok sam se u slobodno vreme bavila pozorištem i podizanjem ćerke moga muža). Ali, 1999. godine Julia Varley, glumica Odin teatra podstiče me da napišem članak za *Open Page* (časopis za žene i pozorište) o tekstu na internetu. Počela sam pažljivije da se bavim tom temom i otkrila sam Desktop Theatre. Od trenutka kad sam "srela" Adriene Jenik i Lisu Brenneis i od kada sam počela da improvizujem on lajn s njima, bila sam "upecana". Jednostavno, veoma sam volela to što smo radile. A "to" je bilo korišćenje Palacea, grafičke *chat* aplikacije, i sve je počelo odatle.

Na sceni sam prvi put upotrebila internet u januaru 2001, na festivalu u Odin teatru u Danskoj, radeći demonstraciju u okviru nekog projekta. Adriene i Lisa su izvodile u Palaceu, uključujući se iz Kalifornije, a ja sam bila na sceni s laptopom, posredujući u performansu. Sebe nisam doživljavala kao izvođačicu i nisam očekivala od ljudi koji su me posmatrali da me na taj način vide, ali oni su upravo to učinili. To je izazvalo veliku raspravu o tome da li se ono što ja radim može nazvati pozorištem. Rasprava me je podstakla da nastavim i pokušam da otkrijem da li sajperformans jeste ili nije pozorište. Na ovom stadijumu, ne mislim da je sajperformans pozorište. To je nova forma koja se preklapa s pozorištem. Moj pristup korišćenju interneta je iz pozorišne perspektive, što moj rad odvaja od najvećeg dela net-art performansa. Većina net-art umetnika potiče iz vizuelnih umetnosti, što znači da ponekad ne razumeju ono odakle ja dolazim. Ni pozorišni ljudi ponekad ne razumeju, mada su oni vrlo blagonakloni kad se radi o mojim eksperimentima.

Prema tome, ono zbog čega sam na prvom mestu odlučila da koristim internet je spoj mojih kreativnih i profesionalnih interesovanja; drugi razlog je to što sam otkrila da je to zabavno, da je to ono što vole moji prsti; a na trećem mestu je izazov.

TM: Kada kažeš da je tvoj pristup korišćenju interneta iz pozorišne perspektive, šta to znači? Možeš li da definišeš svoju pozorišnu perspektivu?

HVJ: U pozorištu sam učestvovala od detinjstva – kao publika i kao neko ko ga stvara – tako da je ono za mene oduvek bilo kreativni odušak (pisanje je bilo drugi). Moj mozak radi pozorišno, razmišljam u dijalozima i vizuelnim scenama. Kada sam se prvi put srela s internetom, nisam ga videla kao pozorišni medij – on je bio informacioni izvor i tekstualni medij, dakle medij za kreativno pisanje. Nije bio pozorišni sve dok nisam otkrila grafičke avatare u Palaceu, koji se mogu opisati kao grafičke lutke, a kako ja razumem – to takođe može biti performativno okruženje.

Pozorište je umetnička forma za koju je važna saradnja, a saradnja je bitna karakteristika i mog rada na internetu. Ne trudim se da koristim internet kao emisioni medij, kao što su radio ili televizija. Želim da ga koristim u svrhu okupljanja ljudi u kreativnoj saradnji, što je način na koji radim i u pozorištu. Želim da stvorim rad koji je živ, interaktivan i kolaborativan.

Vizuelna umetnost je dominantna umetnička forma u okviru šireg žanra net-arta – to je evidentno iz jezika koji se koristi, referenci, škola na kojima se predaje itd. Vizuelne umetnosti i pozorište se u velikoj meri preklapaju, tako da je sve što govorim generalizacija, ali iz moje perspektive net-art je bliže povezan sa vizuelnom umetnošću nego s pozorištem. To znači da se moj rad nalazi na ivici onoga što može biti definisano kao net-art, ali takođe zalazi i u oblast nečega što je prihvaćeno kao pozorište. Važno je dati glas pozorištu i performansu bez uključivanja net-art žanra i nadam se da je moj rad doprinos tom glasu.

TM: Da li sajberformans menja definicije pozorišta i kako promene, ako ih ima, utiču na savremene pozorišne prakse?

HVJ: Ne mislim da sajberformans po sebi menja definicije pozorišta – ali tehnologija utiče na to na mnogo načina, a sajberformans je deo toga. Pojava filma i televizije je podstakla pozorište da pronađe nove tehnike i nove načine da ostane značajno, a pozorišna praksa ne bi trebalo da ignoriše današnje nove kreativne medije. Volela bih da mislim da moj rad otvara mišljenje ljudi za nove mogućnosti i da će neki ljudi biti inspirisani da usvoje ove ideje i preuzmu ih nadalje.

TM: Kartezijski rascep subjekta na duh i telo dobija novu dimenziju u “prostoru” i vremenu virtuelne realnosti. Telo danas postaje nešto što sami biramo, konstruišemo, nadograđujemo. Čini se da više nego ikad ranije ignorišemo materijalnost tela i njene otpore. Da li, eksperimentišući uz pomoć novih tehnologija, umetnost produbljuje taj rascep ili ovladavajući ovim instancama (odnosno duhom i telom) kao razdvojenim poligonima igre umetnost bogati saznanja o tipu ili prirodi veze između duha i tela?

HVJ: Lično sam pre u holizmu nego u duh-telo rascepu. Kroz korišćenje tehnologije u pozorištu nadam se da pokazujem koliko bliska ona može biti telu, kao i kako tehnologija može biti magična i spiritualna. Mi predstavljamo drevne mitove u sajber prostoru, preko piksela dodirujemo udaljene ljude i istražujemo humanizujuće aspekte tehnologije uopšte.

TM: Savremena umetnost se bavi problemima različitih identiteta. Problem identiteta može biti shvaćen i kao nova forma starog filozofskog problema subjekta ili subektiviteta. Da li i kako novi žanrovi umetnosti kao što su web umetnost ili net-art (ili umetnost virtuelne realnosti) menjaju naše definicije bića? Ovo pitanje je inspirisano teorijskim tekstovima o kiborgu – čudnom novom biću koje predstavlja spoj humaniteta i tehnologije.

HVJ: Internet definitivno nudi različite načine da konstruišemo sebe i da se igramo pojmom identiteta. Moguće je biti sakriven iza kompjutera i konstruisati ma koliko alternativnih identiteta, što ljudima daje ogromnu slobodu da istražuju one strane sebe koje bi inače mogle da budu potisnute. To nas podstiče da posmatramo sebe kao mnoštvo mogućnosti, pre nego kao jednu individuu ograničenu okolnostima. Jedan od rezultata ovoga je kolektivna šizofrenija – nemogućnost da se smestimo u jedan identitet uprkos iskušenju da budemo sve – što ide sa zapadnjačkim ludilom koje kaže da treba da budemo u stanju da budemo sve i da radimo sve i da briljiramo u svemu. Na kraju to stvarno više nije sloboda, već nešto što nas uvlači u kulturu nezadovoljstva.

Na drugoj strani, mnogo je toga što se može postići istraživanjem različitih identiteta i mogućnosti koje oni nude. To je sjajna, maštovita igra koja nam dopušta da iskusimo kako je to biti neka druga osoba, što može voditi do empatije, boljeg razumevanja drugih. Igranje uloga (*role playing*) je dugo korišćeno kao oblik psihoterapije. To što imamo

različita alter-ega na internetu može nam omogućiti da do određene mere ostvarimo i isteramo (*exercise and exorcise*) stvari u vezi sa sobom.

Neki od radova Avatar Body *Collision* bave se identitetom; *Screen save her* ("Ekran je spašava") predstavlja agentkinju prodaje za kreirajte-vaš-lični-dizajn-tela kompaniju; u *Dress the nation* ("Obucite naciju") krademo identitete određenim političarima, redigujemo njihove reči i ponovo ih stavljamo u njihova usta da bismo pokazali koliko su smešni. Zatim, "oblačimo" i publiku i sebe u identične avatare, tako da, naprimer, svi igramo uloge iračkih/muslimanskih žena, i ulazimo u sobe za *chatovanje*. *Lagging with the lololols* ("Zaostajanje sa lololoima²¹⁹") se direktnije bavi identitetom; jedan od glavnih likova je ženski kiborg, a drugi je njena autorka. Programerska kreacija je tokom vremena nezavisno mutirala i preuzela je nešto od autorkinog identiteta. *Swim* ("Plivanje") se takođe bavi spojem humaniteta i tehnologije, u kojem tehnologija postaje medij koji omogućava vrlo ljudski i taktilan odnos. Sav naš rad se, u osnovi, bavi tim odnosom čoveka i tehnologije, zato što je naša scena tehnologija, a mi smo ipak vrlo živi i prisutni ljudi koji manipulišu tehnologijom da bi ispričali priču koja se obraća ljudskom auditorijumu. Tehnologija je alatka, ali i saradnik u radu: vezani smo njenim ograničenjima, promenama, nedoslednostima i idiosinkrazijama – ali ona nas takođe oslobađa, pružajući nam mogućnost da radimo zajedno uprkos tome što živimo u različitim delovima sveta.

TM: Tvoj *Water[war]s* performans, izveden u Odin teatru u januaru 2001. godine, izazvao je interesantna reagovalja. Šta se tačno tamo desilo i šta danas misliš o konfrontacijama koje je performans uzrokovao?

HVJ: Kontekst je bio pozorišni festival. Učesnici su bili pretežno evropski pozorišni praktičari čiji se rad uglavnom bavi ljudskim telom i glasom kao nečim što je suprotstavljeno tehnologiji. Generalno, oni nisu česti korisnici interneta. Među njima on nije bio percipiran kao kreativni medij ili nešto što ima svoje mesto u okviru pozorišta, tako da je ono što sam pokazala za njih bilo potpuno novo.

Rad koji sam predstavila bio je drugi deo performans-instalacije nazvane *Water[war]s*. Ujutro nam je prikazan performans s dva plesača i s muzičarem u okviru instalacije od 500 vedara s vodom i serije tekstova i slika projektovanih na zidu. Bio je to vrlo snažan komad, ljudi su bili dirnuti do suza. Nasuprot tome, deo mog sajberperformansa je uzeo isti materijal i prikazao ga u duhu crtanog filma na razigran način.

Za neke ljude je bilo šokantno da vide materijal reprezentovan na taj način i to ih je odmah odvojilo od komada. Drugi su snažno reagovali zato što su se osećali kao da gledaju crtane filmove – to im nije delovalo živo, nisu imali ideju da su ljudi u Kaliforniji pokretali avatare u realnom vremenu (iako su morali razumeti da su Adriene i Lisa stvarno tamo, pošto su nakon što smo završile performans sa ekrana odgovarale na pitanja postavljena iz gledališta). Za mene je bio izazov da razmišljam može li se to nazvati pozorištem (čak iako sam ja to tada već zvala sajberperformans, što je izvedeno iz performansa pre nego iz pozorišta), kao i o pitanjima koja su mi postavljali o tome gde su tu "telo" i "emocije". Ova pitanja su me ispratila na eksperimentalno istraživanje u kojem još uvek učestvujem.

Drugi deo publike je potpuno zavoleo ono što je video – oni su bili fascinirani od početka i uživali su u datoj mogućnosti da uđu u materijal iz druge perspektive. Ali većina je prosto bila 'oduvana' onim što smo radili – ideja izvođenja u sobi za *chatovanje* nikad im se nije javila (mnogi od njih nisu nikada pre bili u sobi za *chatovanje* i nisu tačno znali šta je to). Oni kojima se to sviđalo su bili uzbuđeni mogućnostima i činjenicom da sam ja

²¹⁹ LOL je izraz iz *chat* žargona, skraćenica od "laugh out loud".

bila tamo prisutna radeći to. Lično mislim da je sukob bio vrlo dobar. Učinio je da dublje promislim ono što sam pokušavala da uradim – ne samo da se zabavljam i da budem pametna, već da se vratim nekoliko koraka unazad, analiziram ono što radim, mislim o tome što želim da postignem i o tome kako želim da drugi to tumače. Inspirisali su me da krenem na putovanje, na kojem sam još uvek.

Kada sam nedavno držala predavanje, neko je rekao da su uživali slušajući me kako govorim o borbi koju smo vodile s publikom; to se odnosilo na *Dress the nation*, on lajn (isključivo Palace) performans, koji smo izveli u martu 2003. gde se pojavio jedan vrlo ometajući član publike. Govorila sam i o strategijama koje smo morale da razvijemo da bismo se nosile s ometanjem. U tom performansu je publika bila na sceni s nama, što je značilo da ako se neko nije ponašao na očekivan način za publiku, to je zaista menjalo predstavu. Ovo je sukob druge vrste. Ako pozovete publiku u prostor izvođača, kao ulični teatar, morate biti spremni da odgovorite, improvizujete, promenite pravac u skladu sa akcijom publike. U sajber prostoru ima mnogo više mesta da se sve ovo razvije. Sada, kada imamo UpStage, koji je posebno dizajniran da uključi interakciju s on lajn publikom, počinjemo da razvijamo nove metode za to.

TM: Kako bi onda odredila ulogu publike u vašim performansima, a kako promene u funkcijama i statusu teksta? Šta razlikuje vašu upotrebu teksta od upotrebe u ostalim oblicima pozorišta (onim koji ne rade s internetom)?

HVJ: Za mene je publika uvek integralni deo pozorišta ili sajberperformansa – to su oni za koje pravim svoj rad. Takođe, pravim ga i za sebe, ali želim da to publika vidi i da na to odgovori. Dosad je većina radova Avatar Body *Collision* bila rađena za poznatu publiku koja ima istu ulogu kao uobičajena pozorišna publika – oni sede u mraku i posmatraju i na kraju aplaudiraju. Ali mene interesuje kako će se razvijati naš odnos s publikom s UpStageom. Publici smo dali glas – anonimni glas – kao i mogućnost da utiče na performans. Neki članovi publike već su rekli da žele i avatara. Drugi članovi publike su koristili svoju anonimnost da bi bili provokativni na načine na koje možda ne bi bili da se nađu licem u lice s nama. U ranim fazama, s UpStageom smo napravili svega jedan sajberperformans i nekoliko prezentacija. Nadalje učimo zajedno sa našom publikom.

Status teksta se prilično razlikuje od onog u ne-internet pozorištu, zato što – uprkos svim grafičkim elementima – internet je i dalje vrlo tekstualni medij. Tekst je nešto u šta možemo biti sigurni – možda neko i ne dobije sve slike ili zvuk, ali svakako će videti tekst. Tekst se može pojaviti na različitim mestima i u različitim funkcijama – kao dijalog, opis, komentar, ime, znak, instrukcija, lebdeća reč. Svaka reč je značajna. I publika ima tekst (u UpStageu), a on može biti unet u tekst izvođača.

TM: O internetu se, naročito u njegovim ranim danima, često mislilo i pisalo kao o univerzumu nezavisnom od institucija, komercijalnih interesa ili konvencija realnosti. Zatim, on ima sve prednosti masovnih medija. Moglo bi se reći da je internet neka vrsta “obećane zemlje” za umetničko eksperimentisanje. U nekim teorijskim pristupima ove teze o nezavisnosti su kritikovane kao previše naivne ili nedovoljno kritičke. Da li se može reći da internet-teatar koji praviš, pored ostalih funkcija, ima i funkciju društvenog oslobađanja ili promene? Ovde pre svega mislim na rodne probleme, feminističke perspektive itd.

HVJ: Kao i ostatak sveta i internet je pun komercijalnih interesa i veoma je važno da smo svesni i njih i širih implikacija u vezi sa njima. Kapitalizam će uvek staviti profit ispred ljudi. To je sistem koji zavisi od velikog učešća jeftine radne snage i velikog učešća nemislećih potrošača. Internet nudi alternativne mogućnosti, ali isto tako je gotovo

nemoguće biti deo njega, a ostati izvan komercijalnih interesa – na primer, meni je za moj rad neophodan računar, a njega su proizvele korporacije koje pokreće profit.

Međutim, internet mi dozvoljava da funkcionišem kao nezavisna umetnica – nesigurna finansijska egzistencija, ali s dosta kreativne slobode. A internet nam takođe dozvoljava i da zamislimo druge realnosti i da pronađemo druge koji veruju u te realnosti. Zamišljanje boljeg sveta je prvi korak ka tome da se taj svet i dogodi.

Volela bih da mislim da moj rad ima neku vrstu transformativne uloge, i nadam se da će ona biti različita za svakoga, zavisno od individualnih odgovora na rad. Avatar *Body Collision* je grupa od četiri žene i naš rad prirodno upućuje na teme roda i feminizma – često u okviru konteksta širih tema kao što je ljubav, identitet ili rat. Nikada se nismo specifično pozabavile pravljenjem feminističkog rada, ali mi smo feministkinje u našim svakodnevnim životima, što utiče na sve što radimo. Naš rad je tehnološki vrlo riskantan i nadam se da je on osposobljujući i inspirativan i za druge žene.

LJUBAV BEZ MILOSTI (RAZGOVOR)

sa Igorom Štromajerom razgovarala Ana Vujanović
Beograd-Ljubljana, jun-jul 2004.

AV: Iгоре, za početak evo jednog uvodnog, lakog i neteorijskog pitanja: Molim te da se predstaviš čitaocima/teljicama *TkHa*, tj. da izložiš ukratko svoju radnu biografiju, ali – ako želiš – i par bočnih detalja koje sam nađeš za shodne/interesantne...

IŠ: Ta uvodna, laka i neteorijska pitanja su najteža. U poslednje vreme, kad sam u situaciji da treba da se predstavim, kažem o sebi da sam *intimni mobilni komunikator*. Jer to što ja radim poslednjih sedam godina na netu i pre – neke četiri godine u teatru – je intimna komunikacija. Intenzivna intimna komunikacija mene kao umetnika sa recipijentima, preciznije: recipijentom/kinjom. *Mobilna* sam dodao pre četiri godine, naročito zbog početka istraživanja mobilne digitalne tehnologije (GSM, WAP, GPS) u umetničke svrhe.

Rad u teatru sam započeo 1989. godine, a zatim sam naredne četiri godine sa Bojanom Kunst radio na pozorišnim eksperimentima koje smo tada nazivali *teatarske instalacije*. U njima smo proučavali odnose između tela glumca/ice-plesača/ice i gledaoca/teljke, fizičke energije, intimne fabule i privatna ispitivanja glumca/ice u javnom (teatarskom) prostoru. Od 1996. godine radim na internetu. Počeo sam sa tzv. klasičnim vizuelnim net artom, onda prešao na multimedijske emocionalne mobilne i komunikacijske projekte, a u ovom trenutku najviše se bavim intermedijским gerilskim i političkim aspektima mobilne intimne digitalne komunikacije, što drugim rečima znači – net performansom. Imam svoju produkcijsku kuću: Virtualna baza Intima. U njoj radim na niskotehnološkim rešenjima za taktičku umetnost i emocionalne strategije. Glavni fokus mog rada na internetu je istraživanje fluidnih komunikacijskih kanala i struktura, unutar opasnih zona intimne komunikacije.

Volim crno vino, duge večere sa prijateljima, džoging sa *Kraftwerk* u ušima i veliku jutarnju kafu.

AV: Pošto je dogovor da ovo bude teorijski razgovor, odnosno razgovor u kojem ćemo zajednički pokušati da teorijski konceptualizujemo i kontekstualizujemo tvoj rad u oblasti digitalnog, tj. net-performansa, teoretičnost mog drugog pitanja ne sme da zaostane za tvojim prvim odgovorom. Dakle, prelazim na najteže teorijsko pitanje koje se vrti oko tvog rada. To je koncept intimnosti, intime koji se izvodi u kontekstu jednog tako masovnog i otvorenog medija kao što je internet. Htela bih da krenemo od toga kako ti autopoetički postavljaš ova dva koncepta i prakse: *intimno* i *javno*. Za početak je korisno da ih postaviš i šire, a ne samo vezano konkretno za tvoj rad, za teme i probleme tvojih performansa i njihov osnovni medij.

IŠ: Nema veće intime od javnosti i obrnuto. Kada se intima i javnost shvate u svom najradikalnijem, totalnom vidu, one su samo dva performativa iste činjenice, istog užitka. Zbog toga i mislim da je internet najintimniji medij koji je ikada postojao. Upravo zbog te kvazi potpune otvorenosti, koja je redukovala javno na sasvim intimno i intimnost lansirala u orbitu javnosti.

Primer za redukciju koju pominjem lako mogu naći ovde, kod kuće. Sedim ispred kompjutera i potpuno sâm, u svojoj intimi, gledam porno film koji u manje-više istom trenutku gledaju i hiljade drugih. Ali baš je taj 'manje-više isti trenutak' jako važan, jer svakome od nas daje fantastičan osećaj individualnosti. Nije to televizija, pa da moraš biti tačno u određeno vreme ispred ekrana, kao i 'svi drugi'. Nismo, znači, na stadionu. Ne, u svojoj smo sobi, u svojoj intimnosti, pa nam taj 'manje-više isti trenutak' individualizuje utopiju, redukuje javnost, možemo reći i da individualizuje javnost, a stvara i izvrsne užitke. A primer za lansiranje ili otvaranje intime/intimnosti u najširu javnost ni ne treba detaljnije objašnjavati. Svima su poznate jeftine web kamere, koje ljudi masovno instaliraju po stanu i tako otvaraju vrata svoje bizarne intimnosti najširoj javnosti.

Sem toga, odnos intime i javnosti u tom mediju zavisi od još jednog vrlo bitnog elementa; a to je *pitanje identiteta*. Internet omogućava fenomenalno menjanje i prekopčavanje identiteta, pa tako različiti identiteti dobijaju i vremensku dimenziju i mogu se pojavljivati i realizovati u vrlo kratkim vremenskim jedinicama, baš kao što vreme ide sve brže i brže i u analognom svetu. To 'prekopčavanje' u kontekstu identiteta je bitno za razumevanje odnosa između intimnog i javnog. I, još više, to je upravo ono što konstituiše fluidni odnos intimnog i javnog na internetu. Ako sam u tom trenutku zavodljiva hrvatska pevačica Severina (a ako uzmem njen identitet na internetu, stvarno i jesam ona), u sledećem trenutku sam neko potpuno drugi, možda čak ni nisam osoba, nego kôd, bit, informacija. Bez problema, samo je pitanje koju tipku kliknem. Upravo zbog tog vremenskog veznog elementa (identiteta), koji tako čvrsto i do neprepoznatljivosti spaja intimno i javno, život postaje tako lak, jednostavan, neproblematičan, idealan... Zar nije to idealna situacija za procvat terorističkih taktika, gerilskih strategija i drugih radikalnih politika? A da masturbiram na pornić koji mi se vrti na ekranu mobilnog telefona, negde usred ulice Unter den Linden u Berlinu, bila to sasvim druga priča o intimnom i javnom. Ne živimo, znači, u jednom svetu – nego u dva.

AV: Šta misliš, nije li onda od intime ostao samo još *trag* u ovom hiper-mas-medijskom društvu? Ili – Da li je ikada i bilo drugačije intime? I drugačije individualnosti?

Ova pitanja namerno ostavljam otvorena da ih možeš shvatiti i kao sasvim patetična i kao sasvim lukava. Dakle, sam izaberi tipku na koju ćeš kliknuti.

IŠ: Ovo ću pitanje shvatiti sasvim ozbiljno, jer je jedno od bitnih parametra mog pozicioniranja u savremenom društvu.

Nekada smo imali iluziju intime, slobodnu ljubav i usmerenu utopiju. Ne kažem da je to bilo bolje od današnje otvorene komercijalizacije i direktnosti kapitala, koji se ne stidi ničega i nema moralnih dilema u vezi sa intimom i individualnošću. Ali, činjenica je da baš zbog toga danas živimo u konstantnim ratnim uslovima, koji obuhvataju naš svakodnevni život do poslednje sekunde, a nekada smo pušili travu na plažama i imali neograničeno mnogo vremena. U hipijskim 1970im i u aktivističkim kasnim 80im (koje uključuju i početak masovne upotrebe interneta), intima i individualnost su bile besplatne. Danas nas te dve iste stvari mnogo koštaju. Multinacionalne kompanije nam nude individualnost i slobodu po veoma visokoj ceni i samo na određeno kratko vreme – dok na tržište ne stigne novi proizvod. Upotrebi te higijenske uloške i “be free”! Kupi naš mobilni telefon i “be different”! Kupi pocepane farmerice i “be yourself”! Znači, ako hoću da budem drugačiji, svoj i slobodan, moram platiti. Još pre nekoliko godina, slogani o individualizmu, radikalnosti, razlikama itd. bili su rezervisani za umetnost. Danas su to glavni slogani kapitala. Druga važna stvar u svemu tome je da kada kupujemo tu slobodu i individualnost u tržišnim centrima, mi ustvari kupujemo nešto što već imamo i što nekako ne bi trebalo ponovno kupovati. To govori o visokom stepenu distopičnosti, rezigniranosti i, čak, katastrofičnosti našeg društva. Ja obožavam da kupujem i to me

ponekad i orgazmatično zadovoljava. Ali ipak, pošto sam pomalo romantični cyber-komunista, intimno u sebi žalim za tom besplatnom slobodom i pod određenim okolnostima spreman sam možda otići i u šumu da se borim za neke mrtve ideale.

A intima ima danas i jednu sasvim specifičnu – za mene najznačajniju i esencijalnu – ulogu u hiper-mas-medijskom društvu, na koju želim ukazati. To je *politički otpor*. Najintimniji čin koji možemo uraditi je taj koji uradimo bez uzroka. Jedna je stvar staviti na sebe bombe i detonatore, otići u centar Tel Aviva, aktivirati se i ubiti dvadeset ljudi. To je dosadna politička akcija koja ni medijima više nije zanimljiva. A sasvim je druga situacija staviti na sebe iste te bombe, otići daleko u široke šume Laponske i izvesti isti čin: dići se u vazduh. Ali, u tim okolnostima taj čin gubi medijsku komponentu i postaje apsolutno intiman, privatn i ozbiljan politički otpor. Sâm intenzivno radim na *bezrazložnim konceptima*, koji se mogu videti u nekim mojim recentnim projektima (*Ballettikka Internettikka, S.HTML security, We Finns, we don't use chains!, MomEnt.16: Orgasmus im Berlin* itd).

U tim okolnostima možda bi najbolji odgovor na tvoje pitanje bio: ne, intima nikada nije svedena samo na trag; hiper-mas-medijsko društvo je ne može uništiti, ono je samo transformiše. »Intima bez razloga«, danas je najradikalniji otpor kapitalu; kao što su u komunističkom Pragu – podseća nas Milan Kundera – grupne orgije intelektualaca u privatnim stanovima bile vrhunac opozicionog političkog udruživanja. Orgazam je, znači, vrhunska manifestacija političkog učešća. Eto, ništa se nije promenilo.

AV: Mada je sve(t) nesamerljivo drukčije/i.

...Pokrenuo si veoma važan aspekt svog rada i predlažem da razradimo to pozicioniranje tvojih net-performansa u aktuelni makro društveni ekono-politički kontekst.

Digitalna tehnologija, ovde naročito mislim na internet, sa svojom veoma-slabom-ograničenošću protoka podataka kao da ide na ruku globalnom, znači veoma-slabo-ograničenom, Kapitalu. Kada govorim o slaboj-ograničenosti, mislim doslovno u Marxovom smislu strukturalne anonimne logike trans-nacionalnosti, -individualnosti itd. kapitala koja sada, u digitalnom dobu, dobija ogroman zamah. Internetu, kao i kapitalu, je na neki način 'svejedno'. On (kao da) ima svoju logiku, koja nema mnogo veze sa njegovim akterima. Oba su time danas na neki način *depolitizovana*: svejedno je da li si Kinez/skinja ili Indus/kinja ili Amerikanac/ka, muškarac ili žena, beo/la ili crn/a, hetero- ili homo- ili bi-seksualan/na...

Ako to suzim na net-teatar i tvoj rad, onda me zanima: Da li misliš da se tom umetničkom praksom može *repolitizovati internet (globalni kapital)*? Ako može, kako? 'Gerilskim akcijama'? Ili intervencijom intime u indiferentni javni prostor interneta? I kako ona može umaći zamci da ponovo-potvrdi strukturu mreže u kojoj deluje? Da li misliš da se u slučaju intervencije intime može govoriti o nekakvom 'zastoju', nekoj tački na kojoj slabo-ograničeno prostiranje interneta počinje da škripi, da se pokazuje kao veoma-ograničeno? A to znači: ekono-političko? (Ne sugerišem odgovor, nego pitam i samu sebe.) Jer, slažem se kada govoriš o češkim intelektualcima u doba real-socijalizma, ali makro kontekst se promenio i danas bi takav politički akt i u samoj Češkoj ustvari bio jedan sasvim uklopljiv 'način života'.

IŠ: Moj je odgovor neupotrebljiv. Nisam net-aktivista; nikada nisam ni bio. Kada su se sredinom 1990ih pojavljivale net-aktivističke inicijative koje su politizirale internet i povezivale se sa umetničkim net-inicijativama (Nettime, Syndicate itd), smejao sam im se (iako sam bio njihov aktivni član) i i dalje masturbirao svoju klaustrofobičnu, zatvorenu, besmislenu intimu. Priznajem (i nikada nisam negirao) da je internet komercijalan, potpuno, nikada to nije bio više nego što je danas. I potpuno ide ruku pod

ruku sa kapitalom i potrošnjom. Zato me tvoje pitanje u ovom trenutku totalno deprimira, razoružava i postajem jako tužan, nemoćan.

...Napraviću pauzu i popiti kafu....

Evo me natrag. Ništa nisam smislio. Mislim da je sve uzalud, ništa ne pomaže, ni gerilske akcije, ni politička propaganda, niti filozofija. A kad ni filozofija ne pomaže, onda nam je stvarno teško. Jer ako u išta verujem, onda su glavne stvari za koje živim: trauma, nemoguće, fantazije, tišina, utopija i filozofija. Ali ako mogu da se smejem, iako pozitivno, i kad čitam Žižekove analize savremene Zapadne politike, onda je stvarno sve propalo. Ostaje nam samo ironija. Ali, problem je i u tome da nas ta ironija još više čini ogorčenima. Sve oko nas je samo “zanimljivo”, a ne “promenljivo”. Od svega se možemo distancirati. Sve je samo taktika i strategija; ništa nije stvarno, opipljivo. Svaki naš čin – ma kako bio ilegalan i opasan – je samo ‘uklopljiv način života’ koji ništa ne vredi, jer funkcioniše samo u tom određenom trenutku. U sledećem, pravila se menjaju, pa se menja i način života. Intervencija intime, ma kako bila radikalna i direktna, u tom je kontekstu besmislena; nije čak ni običan ‘zastoj’, nego postaje samo igra bez vrednosti, samo neki moj lični angažman koji nema nikakve vrednosti, ne znači ništa i potpuno je autoreligiozan. Igra ‘kako preživeti’, reklama, propaganda, provokacija, romantični ‘odnosi s javnošću’. To isto važi i za one Čehe u grupnjaku, koji možda i uživaju, ali izgledaju glupo ako to danas rade besplatno ili – još gore – bez razloga.

Internet je u toj perspektivi samo jedan od aktivnih elemenata funkcionisanja kapitala, samo je deo ovog društva i ni u čemu nije drugačiji od njega. Potpuno je ograničen, definisan, kontrolisan. Taj fašizam interneta, koji ne mogu slomiti ni virusi, odlična je slika ne samo moderne hegemonije kapitala, nego i savremene umetnosti, kustoskog sistema i umetničkog tržišta. Ako je [Mladen] Stilinović sredinom 1990ih rekao da “an artist who can not speak English, is not an artist” [“umetnik koji ne može govoriti engleski jezik nije umetnik”], danas posebno važi da “an artist who can not send a press-release (in English), is not an artist” [“umetnik koji ne može poslati *press-release* /na engleskom/ nije umetnik”]. Ništa se više ne može repolitizovati, jer je sve već kapitalizirano. Čak je i demokratija depolitizovana. Ona nije više filozofski, nego je postala čisti ekonomski pojam. Biti drugačiji (Kinez, xy-seksualac, politički opozicionar, invalid, terorista itd) je samo nova tržišna niša ili novo tržište za plasman proizvoda. Tako i *Jedanaesta teza o Feuerbachu* danas zvuči samo kao glupa reklama za zubnu pastu: »Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert; es kommt aber darauf an, sie zu verändern« [“Filozofi su svet samo različito interpretirali, a stvar je tome da se on promeni”]. Smisao te teze je samo ovaj: kupi novu zubnu pastu, upotrebljavaj našu, ne njihovu, jer je naša najbolja, dok popodne ne pošaljemo na tržište novu.

Zbog toga se ne ljutim na tebe što si mi postavila ovo pitanje, jer si time razbila iluziju našeg razgovora o umetnosti. Zapravo, govorimo o ljutnji bez strasti, o odnosu nepostojećih i neregistrovanih ne-potrošača iz velegradskih budžaka i divljih naselja ('favela') prema internacionalnom kapitalu, zar ne? I o odnosu (koji je zapravo ‘neodnos’) tog kapitala prema njima. Dobro, meni to čak i više odgovara, jer ne treba više da se krijemo iza nekih prevaziđenih ideja. Moje projekte na netu, prema automatskoj statistici, u proseku poseti 10.000 ljudi mesečno. Pa šta to oni tamo traže?! Zaposlenje? Krov nad glavom? Status izbeglica ili državljanstvo? Seks? Demokratiju? Zubnu pastu? Ljubav bez milosti?

AV: Ili – Teatar? ...Neka ta pitanja i ostanu sad otvorena. A, zanima me još jedan aspekt ove kontekstualizacije, u užem smislu/kontekstu umetnosti i teatra.

Dakle, kako bi net-performans (naročito svoje radove) pozicionirao u okviru tradicije i istorije Zapadnog teatra? (Mislim pre svega na tvoje projekte /tipa/ *Ballettikka Internettikka* i *Oppera Teorettikka Internettikka*.) Da li to smatraš tačkom diskontinuiteta,

'lomom' te istorije? Ili kao evolucijski korak? Naročito s aspekta činjenice da je ovo prva (poznata) teatarska praksa koja se ne zasniva na *živoj izvedbi* i *prisutnosti*, odnosno koja potpuno redefiniše pojam 'živog performansa'? Jer, ako kažemo da se i net-teatar ostvaruje živom izvedbom – a najčešće se tako smatra – onda su nam sada potrebni neki drugi kriterijumi, jer stari više ne važe... Takođe, Lev Manovič digitalne medije naziva *meta-mediji*, jer se zasnivaju na upotrebi i redefinisaju elemenata ranijih medija? Da li bi svoj net-teatar mogao nazvati meta-teatrom (meta-operom, meta-baletom, meta-performansom) u tom smislu?

IŠ: U svakom slučaju, možemo govoriti o kontinuitetu – nikako ne vidim istoriju umetnosti kao diskontinualnu činjenicu ili područje (svaki lom se nadovezuje na pređašnje stanje i crpi koncepte ili antikoncepte iz njega) – iako se odmah "hvatam za revolver kad čujem reč 'teatar'", jer imam velike probleme sa razumevanjem tog pojma i intimno ga veoma teško povezujem sa svojim radom. Mnogo slobodnije i opuštenije se osećam kad govorimo o *komunikacijskoj umetnosti*, nego o teatru. Istina je da je teatar, na neki iskrivljeni način, 'sveuključujuća' umetnost (zato je uvek i bio tako nasilan/agresivan prema drugim medijima i prema umetnosti uopšte), pa bismo ga kao takvog i u njegovom najkласičnijem obliku mogli perverzno nazvati 'multimedijskim', čak i 'intermedijskim' događajem. Ali kad govorimo o net-performansu, zapravo ne govorimo toliko o teatru i pozorišnim elementima, koliko o komunikacijskim protokolima, koji uistinu u sebe uključuju savremene prakse vizuelnih umetnosti i postdramskih performansa, ali je ipak komunikacija u prvom planu. Pošto ti komunikacijski protokoli upotrebljavaju različite tehnološke (mobilne, redukovane, satelitske, dislocirane), vremenske (individualizovane razlike u nanosekundama ili čak vremenskim zonama) i druge specijalizirane razine, veoma bismo ih teško sveli na teatar. Čak i više: nemoguće ih je objasniti teorijom teatra, ma kako ona bila savremena i postdramska.

Zbog toga mi je Manovičeva teorija meta-medija jako bliska i bez problema mogu svoj rad identifikovati sa meta-operom i meta-baletom. Pogotovo jer Manovič tu svoju tezu povezuje i sa teorijom baze podataka, koja predstavlja neograničene mogućnosti kombinovanja i opasnih veza – o kojima govori Bojana Kunst – i koja je preduslov za funkcionisanje meta-medija, a takođe je i jedna od najvažnijih strukturnih tačaka moje političke strategije i intimne taktike.

AV: Za kraj, još jedno pitanje u još užem smislu – Kako ti sebe kao autora posmatraš i postavljaš u okviru net-teatarske prakse? Recimo, neka okosnice tog autora budu tvoja autorska 'subjektivnost' (autor-subjekt, savremeni slovenački net-performans umetnik Igor Štromajer) i tvoja autorska 'telesnost' (materijalni fizički pojedinac Igor Štromajer, taj i taj, takav i takav... koji želi to i to, kojeg boli to i to...).

Odnosno, tu me zanimaju dve opšte i, čini mi se, ključne relacije. Prva je: Veliki Autor-Subjekt Zapadnog modernizma – postmodernistički i poststrukturalistički decentrirani, defragmentirani, raspršeni subjekt-autor posle Barthesa i Foucaulta, tj. smrti Autora – virtuelni autor-simulakrum net-arta i net-teatra, koji istovremeno samo operiše sa već pokrenutim označiteljskim mrežama (i time poništava svoj subjektivitet, njegovo 'tvrdog jezgro'), ali se na neki način i vraća 'kreaciji' *ex nihilo*, jer zapravo digitalnom tehnologijom svaki put iznova generiše jednu stvarnost, a ne predstavlja je, ne izražava, ne prikazuje, ne reprezentuje, ne performatizira... Druga relacija koja me zanima je: moje jedinstveno, iskustveno, krhko i rezistentno telo realnosti i njenih (društvenih, institucionalnih) regulacija, koje se upušta u umetnički rad – moje (opet jedinstveno i iskustveno; zar ne? ili – ipak, ne?) arbitrarno i podatno telo virtuelne realnosti i njenih samo-regulacija, koje se upušta u digitalni- ili net-umetnički rad.

IŠ: Prvo o meni.

Moje telo se pravi da je jako, čvrsto. Nije manekensko, daleko od toga – često imam problema šta da obučem da bi izgledao što više seksi – ali je nekako O.K.; svašta izdrži. Išlo je biciklom od Ljubljane do mora, spavalo je u Sahari, hodalo daleko po smrznutom moru zimi u Finskoj, uživalo vetar kanadskih Rocky Mountains, izdržalo je tropsku vrućinu ekvatorijalnog Singapura. Ali je jedva preživelo prošlogodišnju ozbiljnu virusnu infekciju iz pariskog metroa i do krvi nažuljane ruke od zašrafljivanja novog kreveta prošle nedelje. Moje telo je razmaženo od ženskih dojki i kompjuterskog miša. Njegovo osnovno stanje su konstantne brze promene usamljenosti i užitka. I njegovo jedino autorsko stanje je – Bataillevim [Georges Bataille] rečima – trenutak tišine posle orgazma, duboko intimno autorsko iskustvo, krhki nered nesigurne ljubavi, koji uprkos površnom izgledu i jednostavnosti trenutka fascinira privilegovanim pogledom u kraljevstvo teskobe.

Ne prezirem postmodernističkog raspršenog autora, jer sam ga lično fizički osetio u Robbe-Grilletovim [Robbe-Grillet] romanima. Ali, dovoljno sam autoreligiozan da mogu u ključnim momentima prevazići vlastitu defragmentiranost, udariti rukom o sto i odlučiti se autonomno, ne politički. Erotizam je ćutnja, u kojoj ja – kao savremeni raspršeni subjekt-autor, brzopotezni urbani gerilac bez cilja, svestan svoje nemoći – vučem epohalne, snažne, kolosalne, patetične, spektakularne, napoleonske poteze. Ta me dvojnost konstantno uništava, čini nemoćnim i fascinira.

A za kraj još o tebi.

Ništa ne znam o tvom telu, o tvojoj krhkosti. U mojoj si glavi inteligentna i samostalna žena, koja se potpuno kontroliše i samo-reguliše, kada se upušta u umetnički rad, kada ide na parlamentarne izbore i kada bira seksualni užitak. Tvoje iskustvo sa digitalnim- ili net- umetničkim radom nije virtuelno, nego uvek telesno, čak i kad se radi o dodiru sa informacijom, kodom ili strojem. Strojevi uživaju i vrlo su lepi. U dodiru s njima i ti – kao ta koja se upušta u komunikaciju sa njima; nazovimo to: umetnički rad – postaješ lepa. Zato te volim beskrajno.

AV: Igore, hvala ti na razgovoru. A neka čitaoci/teljke posle razgovora odluče hoće li se »mašiti za revolver kad čuju reč 'net-teatar'« ili će godarovsko-žičekovski preokrenuti stvar pa se »mašiti za net-teatar kad čuju reč 'revolver'«.

redaktura razgovora na srpsko-hrvatskom, engleskom i slovenačkom: Ana Vujanović

SALVE²²⁰
(POST-SCRIPTUM U NEVREME, USLED KRAJNJIH DOTERIVANJA)

Jacques Derrida
prevod sa francuskog: Sanja Milutinović Bojanić

Dodatni dodir ili prošlo doterivanje, svojevremeno prepušteno samome sebi, gotovo sedam godina, na mom kompjuteru, odnosno na mestu na kome je odnos između mišljenja, mere, jezika i digitalnog dodira, tokom poslednjih deset godina doživeo suštinsku mutaciju iz-pisanja (*ex-crise*). Trebalo bi opisati površine, obime i granice tog novog magičnog bloka koga iz-pisanje dodiruje drugačije, sa upravo nekom novom vrstom »tačnosti« (*exactitude*), ili »tačkosti« (*ponctualité*) od klavijature do memorije na disku zvanom »tvrđi« disk. Ja sam tek nešto malo napisao, videti fusnotu na stranici 333²²¹, koja se tiče *die Härte*, tvrđog, tvrđine, tvrđoće onoga što traje ili istrajava. U stvari, ja sam tek nešto malo napisao o otporu.

To je tek pretekst da bih podsetio da postoji jedan drugi izazov, dopunski izazov, izazov *tehničke dopune* (*supplément technique*) diskretnom i prebrojivom mnoštvu čula – izazov za tu sigurnost u skladu sa kojom dodir može da bude na strani *čina* ili činjeničnog, a da bi *virtuelno* i nadalje trebalo da delimično bude vezano za vizuelno, za pojavnost onog *phainesthai*: za fantazam, za utvaru, za povratnika. Postoji tendencija da se spontano *veruje* kako se dodir opire virtualizaciji. I ukoliko je haptocentrički intuicionizam – neprestan i neprestajući – upravo dominantno nasleđe i ono koje smo učinili našom temom, onda je možda filozofija, kao takva, konstitutivno potčinjena tom istom verovanju (*la croyance*). Istoj lakovernosti (*la credulité*). Kako ustvari poverovati (*croire*) da se dodir ne virtualizuje? I kako u tome ne videti nešto što je poput »porekla tehnike« (*origine de la technique*)? I ne tražeći dokaz već tek nagoveštaj, upućujemo na Haptički muzej u Kaliforniji. *Integrated Media Systems Center* Univerziteta Južne Kalifornije u Los Angelesu, pruža na uvid ljubiteljima Hight-Techa Web stranice na kojima su im omogućeni eksperimenti dodira-na-udaljenosti (*toucher-à-distance*, »*remote touching*«), »realistički« utisci »dodirivanja« umetničkih dela. Opis samog dispozitiva, naravno, podrazumeva veliku upotrebu navodnika. Tako se može osetiti težina, oblik i struktura površine jedne kineske vaze, »držeci« (»*tenant*«; »*holding*«) digitalizovani trodimenzionalni model. Korisnik može da postavlja pitanja o taktilnoj slici virtuelnog objekta: »Zašto je ova stranica gruba, dok je neka druga, glatka na

²²⁰ Ovaj tekst predstavlja zaključno poglavlje knjige *Dodir, Jean-Luc Nancy (Le toucher, Jean-Luc Nancy, Jacques Derrida, Galilée, 2000.)* i na izvestan način jeste *hommage* Jacquesa Derride filozofu Jean-Luc Nancyju. Specifičan kontekst (teška bolest i presađivanje srca J.-L. Nancya) i centralna problematika dodira u fenomenologiji, učinili su da sama knjiga (po rečima samog Derride, u njenoj baroknoj strukturi) ima istovremeno i pripovedni i filozofski ton.

²²¹ Paginacija se odnosi na knjigu *Le toucher, Jean-Luc Nancy*.

dodir?« Pored haptičkog muzeja, haptičke tehnologije razvijaju koristan »software« u mnogim oblastima kao što su naučne vizualizacije, medicinske simulacije itd. Istraživači IMSC-a eksperimentišu sa dispozitivima koji proizvode taktilne utiske. Kao što je na primer PHANToM, instrument u obliku pera koji šalje utisak moći u vrhove prstiju u trenutku kada korisnik isertava ivice nekog objekta; ili još CyberGrasp, rukavica koja obezbeđuje povraćaj »realističnog« osećaja moći ili otpora u celoj ruci u trenutku kada korisnik upisuje, gura ili pomera objekte na ekranu. Sfere istraživanja podrazumevaju algoritme »neposrednog kontakta« (»*contact immédiat*«) otkrivanja ili sudara virtuelnih objekata; ali i tačno određivanje položaja ruke u trenutku rukovanja na haptičkim izložbama; pored toga se razvijaju algoritmi koji se tiču povraćaja moći (*force feed-back*) u eksperimentisanju virtuelnim objektima, kao i pre svega nabavku, izlaganje i upotrebu interaktivnih procesa koji uključuju vizuelne, auditivne i haptičke izložbe objekata iz muzeja. Sve to pruža prostor i za arhiviranje podataka koji se u odnosu na način prenošenja i tumačenja informacije sve više između sebe razlikuju i međusobno uslovljavaju. Neki budući Freud će morati da istanča još više svoj Magični Notes. Ali isto tako i topografiju tela u okviru analitičke seanse. A da se pride i ne govori o erogenom »dodiru-na-udaljenosti« (*toucher-à-distance*, »*remote touching*«) u ljubavnom spoju tela na čaršafima Weba. Iako ta mogućnost nesumnjivo neće videti dana u ovome veku,²²² naslovimo ih, a zbog razloga koje smo upravo naveli, »aktuelna pitanja« (»*questions d'actualité*«) – ili artefaktuelnost (*artéfactuelité*). Opsednutost sa artefaktuelnim radi i na tehnici i na želji. I na radu uopšte. To je isti rad, isto uživanje, ista tortura, isti *tripalium*, u ispaštanju na šabat.

Požurimo ka kraju, rekapitulirajmo. Kako bismo zaboravili ili izbrisali sada ovu knjigu pred nama, ja to iskreno pitam, i to pitam kao što to ne bih učinio, barem ne tako iskreno, za neku drugu moju knjigu? Ako bismo izbrisali, sve i kada bismo započeli ili ponovo započeli da čitamo, njega/nju, Nancyja u njegovom *corpusu*.

Šta mu/joj (Nancyju/knjizi o Nancyju/knjizi uopšte) dati, s moje strane? Poljubac? Među oči? Trebalo bi da ostane nevidljiv za trećeg.

Tajnu žrtvu, u suštini, eto za šta sam sâm sebe nesumnjivo obećao. Kako *se* može obećati da se daje? Žrtvu koja se mogla ticati umnoženog pitanja dodira, na jedan način koji je istovremeno i *neophodan* (*nécessaire*) i *neizvestan* (*contingent*): Šta je to dodir? Šta znači »dodir«? Da li postoji neka suština dodira? Da li je ona iskaziva, inteligibilna, osetljiva, *dodirljiva* (*tangible*)? Ko ili šta dodiruje šta ili koga? Kako ga izdvojiti u odnosu na njegovo izuzetno nasleđe i napraviti da se to isto nasleđe nikada ne zaboravlja?

(Jednog dana, njemu samome to nikada nisam rekao, već samo Hélène Nancy preko telefona, sanjao sam da sam ga poljubio u usta. To se desilo nešto posle presađivanja njegovog novog srca, kada sam došao da ga obidem i, u stvari, po prvi put poljubim u obraz. Kao nakon vaskrsnuća. I to ne samo njegovog. (jer, eto sećam se, i dan danas mi je to dirljivo, prilikom našeg prvog susreta, nakon što je primio živo srce nekog/e drugog/druge u njemu samome, da smo se zagrlili, spontano, u jednom dvostrukom pokretu, izvesno je, spontanom – naizgled iznenadnom ali zašto neizvesnom? – ono što nikada pre toga nismo uradili, u nesavladivom stidu kao stari prijatelji. Pred mojim istinskim prijateljima sam uvek postidjen. Pred mojim sinovima isto tako.) Kakve to veze ima sa ovim što sada pišem? Šta ću sa time učiniti? Da ponovo samoga sebe istaknem, naravno, rekli bi oni koji bi za to da me optuže. Ne, ja pre svega želim nešto da sakrijem i da mu priložim tajnu žrtvu. Da, istina je, da ono što bih želeo da budem u stanju jeste da ispričam ono što je bio, i ostaje i sada, za moje srce, dopirući do njegovog, ispit tog

²²² Radi se o tekstu koji je pisan na kraju 20. veka (prim. prev).

drugog srca koga ipak Jean-Luc Nancy jedini »zna« u dubini svog srca, samo njegovog, tvog, samog, istog, onoga drugoga / one druge.)

Moja žrtva bi dakle trebalo da ga dodirne, mog prijatelja, govorio sam samome sebi, dodirujući istovremeno i tu tematiku, tu onto-logiku, tu retoriku ili tu poetiku dodira. Na jedan, istovremeno neophodan i neizvestan način.

Neophodan, što znači na prikladan način. Ali eto kako je prikladnost sama, to *pertinere* prikladnosti već pozajmilo figuru taktilnog. Tu pozajmicu, to habanje, mi smo to već uzeli u obzir. *Podesno* (*pertinet*) je ono što je već dostiglo svoj cilj dodirujući ga na neophodan i pripadan (*apte*) način. Podesnost ne omašuje da dodirne objekat, što je istovremeno i rizično i dovoljno (»znam šta govorim«), nadmeno, neučtivo, neumesno (*impertinent*).

Neizvesno, jer bih želeo, ja, da završim, sa dodirom, sa njim i to ne sa nekim drugim, Jean-Luc Nancyjem, u njegovoj posebnosti, u posebnosti, *hic et nunc*, njegovog tela. I zbog toga je trebalo da se pozovemo na dva ponovljena prvobitna pronalaska reči »neizvesno« sve razlikujući istovremeno i treći, onaj njegov.

Ukoliko je figura *neizvesnosti* (*contingence*) isto tako i figura dodira (*du contact*), dodirivanja (*tangence*) ili dodirljivosti (*tangible*) i ukoliko joj *L'Intrus*²²³ daje ili je podseća na neku drugu budućnost i dalje će se imati utisak da će meta-jezik uvek biti u nedostatku da izgovori bilo šta o dodiru, o dodirujućem ili o dodirnom, koje neće unapred biti dočekano od strane kože, iz-pisano (*excrit*) istom tom kožom. Kako ne bi bila samo nadzirana ili pokazana prstom, svaka reč dodiruje prijanjanjem, reč jezika. Svaka reč govori jezikom prijanjanja. Pre no što se ne ukaže jedna deiktika,²²⁴ pre no što se ne ukaže neka auto-deiktika upiranjem prsta, pre i za vreme dok se priprema narcistička spekulacija, *to dodiruje* (*ça touche*).

Što se tiče tog čudnog para sačinjenog od dva čula dodira, jednog koji je neminovno prikladan (*pertinent*) i onog drugog koji je specifično neizvestan (*contingent*), izgovoriću na brzinu, jer to ovde ne mogu da objasnim, da ova moćna knjiga, *L'expérience de la liberté* (»Iskustvo slobode«), koja je preuranjena i još uvek nepoznata, da nam ona pomaže bolje nego bilo ko danas da mislimo taj par, tu gde Nancy izvlači do kraja posledicu ove činjenice: »Ukoliko je filozofija *dodirnula granicu* ontologije subjektiviteta, to je stoga što je ona dovedena do te granice«.²²⁵

Dakle: kako je dodirnuti, nju/njega (*granicu/Nancyja*), govoreći o dodiru, govoreći o »određenom« dodiru – koji ne postoji? Kako se nadati da ga je moguće dosegnuti na način koji je istovremeno podesan, ali i sa taktom/dodirom, i neizvestan, mada ne i presudan? i pre svega, ipak ga ne podražavajući i ne prateći ga, ali na način na koji i on sam to radi, doslovno, kako dodirnuti onako kako on dodiruje dodir? S onu stranu podražavanja ili komentara, s onu stranu tek jednostranog ponavljanja, kakav oblik

²²³ Jean-Luc Nancy, *L'Intrus*, Galilée, 2000.

²²⁴ Deiktika, lingvistički izraz za reči kojima se »pokazuje« određeni objekat. Na osnovu starogrčkog deiktikos: »demonstrativnost«, substantiv glagola deixis. »Ono« i »to« su deiktičke reči ili, preciznije, pokazne zamenice. (Prim. prev.)

²²⁵ *L'expérience de la liberté*, Galilée, 1988, str. 47, podvukao Jacques Derrida. O »se-dirati« mišljenja kao slobode, od mišljenja koje »dodiruje« u sebi samome *tu granicu koja jeste sama sloboda* up. i ibid, str. 82 Teško mišljenje: to iskustvo bi bilo iskustvo mišljenja ne-subjektivne slobode, doslovno, nesvesne slobode. »Se-dirati«, koje od nje oblikuje prostor ili prostornost prelazi isto tako i subjektivnost (*subjectivité*), opoziciju subjekt/objekt, odgovornost kao egološku ili subjektivnu, doslovno, svest kao intencionalnu svest. Kao odgovornu odluku. To bi trebalo da utiče na celu jednu politiku, celu jednu problematiku politike. O problemima koji su ovde otkriveni vid. i ibid, str. 65, 68, 82, 118-119. i 131.

barokne prijemčivosti ili neosetljive zaraze je trebalo da zamislim? I kako to učiniti na prikladan (*apte*) način, dodirujući ga a da ga ne dodirujem previše, posmatrajući granice pristojnosti, zadatka, uljudnosti – prijateljstva?

Dodir/nuti ga, a vidim da sam već usmeren, po ko zna koji put, više manje zaslepljen, ka neprevodivom jednog teksta, za koji sam znao da će se u njegovoj prvoj verziji pojaviti najpre na engleskom. Kao svako ko je slep, usmerio sam se ka dodiru. Davno, mnogo pre objavljivanja *Corpusa*, ja sam u njegovom delu prepoznao izvesne tragove, a čini mi se da ukoliko nisam bio jedini, u svakom slučaju da sam bio prvi, ah da, prvi koji ih je prepoznao: radilo se, recimo, o izvesnoj tematici dodira (posredno, uzdržano ali pažljivo, nastojeći pa ipak čudno se držeći po strani ili u očekivanju, obustavljen). Mogli bismo bliže odrediti određene stare znakove.

Jedan od prvih se upravo odnosio na žrtvu. Držao sam, da, držao sam do toga da to prvo navedem, jer i ovde se upravo radi o žrtvi. Svojevremeno sam bio zainteresovan za, u vreme kada sam čitao, više nego uzvišenu »Uzvišenu žrtvu«,²²⁶ zainteresovali su me znaci navoda koje je nosila reč »dodir«, kao da su je pridržavali, tu reč, na neki kompulsivan, neodoljiv način; kao da su popuštali pred jedva priznatljivim iskušenjem, jedva je dodirujući, nenametljivo joj se približavajući, u tišini, sa svakom novom rečju unapred zaraženom, potom je dodirujući pincetom, znacima navoda, priznajući na taj način njegov interes za nešto za šta još uvek nije bilo vreme da se objavi, možda stoga što takozvana stvar nije odgovarala uopšteno ni u čistom smislu (*proprement, apte*) njegovom zajedničkom imenu i trebalo je promeniti celokupni jezik, sve je trebalo nanovo napisati, sve iz-pisati (*ex-crire*) da bi se moglo u čistom smislu (*proprement, apte*) govoriti i misliti dodir. Ali čisto je, zabeležite i to, čisto je ono što izmiče dodiru (*contact*), prijemčivosti i zarazi. Radilo se, naime, na ovom mestu o tome da je trebalo da se objasni zbog čega, na granici samog uzvišenog, zbog čega mišljenje žrtve izaziva razlikovanje između estetike i etike. I radi se o jednoj fusnoti na kraju stranice, najverovatnije dopisanoj između dva izdavanja istog eseja: »Ona ga izaziva jer podrazumeva, sa moralnim određenjima (dobro/zlo), etiku koja jeste *predstava* (*présentation*) onoga što čini moralnu praksu. *Slobodu* (*liberté*) koja je predočena (*donnée à voir*) ili pružena (*donnée à »toucher«*) na 'dodir'...«.

Predočiti slobodu samu (»slobodu pruženu za viđenje«, kaže on), prepustiti je na viđenje osetljivom vidu, već je neizvesno. Kant je ovde neoboriv, čini mi se. Ali dodirnuti slobodu! (»*Sloboda* predočena ili pružena na 'dodir'...). Dobro je osetio hiperbolu, tačno preterivanje, višak u nemogućem: ne samo u onome videti već i »dodirnuti« slobodu! »dati« ili pre svega izgovoriti »datost« viđenja i dodirivanja slobode! Ta datost, da li se tu radi o ljubaznom daru ili o jednoj »datosti« (*Gegebenheit*) iskustva, jednoj predstavi ili predstavi jednog sopstva? i da li se radi o želji da se ona predstavi u mesu i kostima, ne ukida li se sa izgovorom da bi se sačuvala sopstvena koža? Dodirnuti slobodu, da li se time dira u slobodu? Da li se time do nje dopire izgovarajući se da bi se time dokučila? i moral, šta sa njim, i politika? Zbog tog dvostrukog razloga, trebalo je, da dodir dobije navodnike, da, navodnike ili kurziv (»*sloboda* predočena ili pružena na 'dodir'«). Jer u *Iskustvu slobode*, knjizi koja je previše bogata i nova da bih je ovde čak i dodirnuo, on ispisuje *dodirnutu* (*touché*) u kurzivu:

...opasnost da se sloboda krišom »razumela« – na neki način i pre no što se *dodirnula*...²²⁷

Pa ipak je skrivena misao skrivenosti usmerila veliko poglavlje knjige (»Slobodno mišljenje slobode«), naročito u snažnim trenucima koji predstavljaju raspravlanje

²²⁶ Jean-Luc Nancy, *Une pensée finie*, Galilée, 1990.

²²⁷ *L'expérience de la liberté*, op. cit, str. 65.

izvesnog hajdegerovskog poteza (povlačenje slobode iz »teorijskog« da bi se povratila u ono »filozofsko« ili nešto kasnije u »mišljenje«) – o čemu Nancy govori, da bi od nje zazirao i potom je problematizovao:

Jedno takvo »filozofiranje« bi moglo, u stvari, da se predstavi kao dekonstruktivno prodiranje koje *dodiruje* u srži metafizičkog idealizma tačku na kojoj se na Ideju nadovezuje sloboda...²²⁸

Na tom mestu, dodir izgleda da podrazumeva »prodiranje« (i on ga naziva dekonstruisanje) koje prelazi preko površine ili prolazi granicu. Dodirnuti u »dodir« među navodnicima ili u kurzivu, to možda znači da bi trebalo da ispravimo, dopunimo, odredimo ono što nije dovoljno viđeno. Još određenije: nedovoljno mišljeno slobode *jer je tek viđeno (parce que seulement vu)*. Da bi je mislio, merio, da bi slobodu stavio na ispit, Nancy želi da se vrati pre vida. Stalo mu je da istraži ono što se, u srcu samoga tela, iz-pisuje (*excrit*) u apsolutnoj nevidljivosti. Jer, radi se o srcu. O srcu samom. Šta bi moglo da znači kada se kaže ono »sámo« kada se radi o srcu srca? Svojstveno, suštinsko srca, suvereno srce, srca po sebi, srca sa samim sobom i u najvećoj blizini samoga sebe (*ipse, ipsemet, metipse, meisme, même*)? Nancy zna da je *sámo* srce mesto na kojem se, u svim značenjima tog pojma, ono *sámo* od sebe izdvaja, u samome trenutku kada sam nevidljivo dodirnut od strane drugoga, a da nije moguće bilo kakvo prisvajanje. Ono što sam ja ranije u knjizi nazvao apsolutnom žalošću. Ali isto tako i mestom na kojem je moguć kalem, i to moguć kalem nekog »drugog pola«. Vrlo lako je moguće, čuo sam kako je rekao, da srce žena lakše podnosi i preživi presađivanje.

Ukoliko bi trebalo krenuti u Nancyjevu školu, onda to ne bi, dakle, bilo kao da nas vodi s onu stranu ili mimo viđenja. Ili da nam predlaže da mislimo van viđenja, dok se ne izgubi vidik. Drugi su ga na tom putu prethodili a on je prvi koji to vidi i zna. To nije ni stoga da bi nas vratio ka dodiru. Već, čini mi se, na mestu na kojem bi trebalo, izbegavši pritom »uprošćenu poverljivost«, razgraničiti, kako nas on podseća, dodirljivost od dodira. Eto kako sam već napredovao. Šta dalje činiti? Opet ćutati? Odlučio sam da ne odustanem. Ako ništa drugo, na ovaj način ću mu svedočiti, rekoh samom sebi, nešto hrabrosti i smernosti, pokušavajući da ga dodirnem, da dodirnem dodir, na mestu na kojem znajući da to očekuje, na mestu na kojem to već zajedno očekujemo, gde nema ništa ni da preuzme niti da nauči od mene, još uvek bih mogao da mu priuštım zadovoljstvo ponavljajući mu, drugim rečima, ono što je već jako dobro on *sám* već izrekao – a da mu za to nisam bio ja potreban:

Misao se dodiruje, a da ne ostaje ista, a da se ne vraća samoj sebi.²²⁹

Da bih ga dodirnuo, ja ću mu govoriti, rekoh samome sebi, bilo je to već tako davno, govoriću mu o tome šta može da bude »poljubac očima«. (»Sloboda koja je predočena ili pružena na »dodir«, možda). Nije to položen poljubac, kako se kaže, usnama među oči drugoga: ljubavi, smrti, blagoslova. Ne, to je poljubac kao što je poljubac usta na usta, poljubac očima na oči drugoga. Da li je to moguće? O kojoj se onda figuri radi, ukoliko to još uvek jeste figura?

Sa izuzetkom Novalisa, gotovo jako retko smo pokušavali, koliko je meni poznato, da *mislimo* ono što se zove mišljenjem poljupca. Već je jako teško misliti ono što se dešava, nesumnjivo tek samo kratko, misliti (ali možda »mišljenje« upravo tu i započinje) šta se dešava kada usta krenu u susret ka nekim drugim ustima i kada usne, nekada i jezik i zubi, kada se oni mešaju.

²²⁸ Ibid, str. 68. Podvukao Jacques Derrida.

²²⁹ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Métaillé, 1992, str. 102.

Ne radi se dakle, o poljupcu usta u usta, već o poljupcu očima, od trenutka kada nas više ne zadovoljavaju izveštačene retorike, koliko god one bile zanimljive ili neophodne (»obuhvatiti pogledom«, »proždirati očima«) itd?

Kada se oči intenzivno, beskrajno, do ponora, do Narcisovog poniranja u ponor, ukrštaju, kada ništa na svetu ne može da se prepreči, čak ni svetlost, ni zračak sunca, kada vidim ljubljenu pogled koji me ogleda sa onu stranu bilo koje refleksivnosti, jer ga volim upravo stoga što mi on od drugoga dolazi, da li je tada dan ili noć? Da li tu postoji ili ne postoji kontakt (*contact*)? radi li se tu o milovanju i da li mogu da ga izgovorim drugačije izuzev kao figuru?

Kao, kako ga mislim i preuzimam, kako bih dobio na vremenu (kao da za nas još uvek ima vremena, koje je tako brzo ukinuto, poput opredmećenog prostora u jednom takvom poljupcu), mogući dan i noć su mogući iz pogleda i dakle iz razmene pogleda u lišenosti i u izdaji dodira (*du tact*), ukrštenih pogleda, kako se kaže, jer u svetu ništa ne može da se vidi (što je i poreklo i mogućnost sveta, što svet sâm jedino i može da pruži), da ne postoji mogućnost, u najmanju ruku, promišljajuća površina koja omogućava viđenje, kako se to desilo i Narcisu, koja omogućava viđenje nekih drugih očiju, makar one bile i njegove/Narcisove, dakle, u trenutku tog poljupca očima, možemo se pitati da li je već dan ili je noć.

I tada započinje svet haptičkog.

Na sceni se pojavljuje dodir, dodir koji je na sceni i ranije bio prisutan. Ave Psyche. (Zdravo, Psihe.)

Jer, možemo da pitamo isto tako i jedno drugo pitanje, ukoliko se tu radi o jedinstvenoj *najavi* čiste i jednostavne mogućnosti jednog sveta. Mogućnosti koja ne bi mogla da ugleda svetlost dana ukoliko se ne bi brisala kao mogućnost: u postajanju nemogućim ili u onome što je, postavši sadašnjim ili čak izvršnim, prestalo da bude jednostavno moguće.

U poljupcu očima, još uvek nije dan, još uvek nije noć. Još uvek, ni traga od noći, ni traga od dana. Ali i dan i noć su u obećanju jedan prema drugome. Krećem da ti se dam, jedan drugome se obraćaju. U praskozorje.

Ako je o poljupcu filozofija malo govorila, da li bi trebalo o tome govoriti i kako bi trebalo govoriti? Jer *Corpus* to radi i ja sam to upravo otkrio (u Nici, u noći 19. avgusta 1992). Ja, koji sam razmišljao, ima tome već godinu dana, mnogo pre *Corpusa*, da sačinim indeks pojmova i reči »dodira« u delu Jean-Luc Nancyja, eto kako me je on u *Corpusu* upozorio neupozorivši me. Sve je rekao o poljupcu, o milovanju, o taktu i o netaktu.²³⁰

Možemo još više da se divimo strateškoj sigurnosti mislioca – njegovom političkom osećaju, takođe. On od samoga sebe zazire. (*Zazire*) i sa pravom (*apte*) od perverzних posledica uopštene haptičke teorije, čak i od one koja je pod-haptička. On zna da njegova velika transcendentalna-ontologizacija dodira može da bude (ona je to već unapred bila) nanovo saobražena sa svakom vrstom onto-teo-ideologije neposrednosti – *izuzev*, *izuzev* ukoliko taj pokret u »hiper« (*hyper*), ukoliko taj skok u beskonačnom nadmetanju, preseče kontakt i ne vrati se da svede to oruđe u svim sumnjivim rukovanjima. I tek bi trebalo čitati, i još kako čitati, to Nancyjevo nadmetanje. Njegovo tačno preterivanje. Ako je za poverovati onome što pišu novine, stvar još uvek nije zaključena. Ne ide ona samo

²³⁰ »...ne radi se o pristupanju ka jednoj nedodirljivoj 'materiji': mi ne suprotstavljamo imanenciji transcendenciju. [...] Ukoliko postoji nedodirljiva materija – onda ništa ne bi postojalo. Nasuprot, postoje dodir (*tact*), sklapanje (*la pose*) i rasklapanje (*la dépose*), ritam odlaska i dolaska tela u svetu. Odrešen dodir, odeljen od samoga sebak«, *Corpus*, op.cit, str. 102.

od sinova zemlje, književnih filistinaca i, dakle, reči iz Jevandelja, od senzualista-materijalista, ne ide ona samo od svih svetih Toma, čak ni od onih posebnih hrišćana koji bi da nas podsete da Hrist nudi svoje ožiljke na dodir, već i od mnogih drugih, a videćete već od koga sve ne. Ne dodirivati, upućuje upozorenje Nancy na adresu onto-teo-ideologija. Ne dirati u dodir, koji se, uostalom, i ne dodiruje. Trebalo bi ovde ponovo pročitati poglavlje naslovljeno »Misterija?« u celini, a čini mi se da sam negde citirao njegove prve redove. Nikada ga nećemo dovoljno promisliti:

Već je rečeno: »dodir« tog mišljenja – onoga što bi trebalo da bude *nervno-odmeravanje* ili ništa – ne pripada neposrednosti koja prethodi i izvan je čula. Što se tiče čula, nasuprot, ono je sama granica – i granica čula se posmatra iz svih uglova, gde je svaki u prekršaju u odnosu na onaj drugi...

Ali ne bi trebalo »dodiru« pridavati uprošćeni kredit i, svakako, ne bi trebalo *verovati* da se time dodirnulo *to* čulo »dodira«, u meri u kojoj je ono granica čulu(ima). Radi se o prilično običnom nastojanju ideologija prilično snažnih »tela«, što znači telima koja su prostačka (tipa »mišićavog mišljenja« ili »požrtvovanog mišljenja«, vitalističko-spiritualističkog fašizma – sa, nesumnjivo je, stvarnim i tajnim užasom od tela).²³¹

Jer na stranici koja sledi, pozivam vas da i nju pažljivo pročitate vodeći računa o njenoj izuzetnoj gustini, upozoreni smo na postojanje jednog drugog dodira, s onu stranu platonovog *epopteia*, Videnja Misterija ili upražnjavanja Misterija Čulne Izvesnosti (»vidite, ovde, iz korpe izlaze Sibila, falija i cefalija /*phalle et céphale*/, *hoc est enim corpus meum*«²³²). »Misterioznoj *epopteia*«, koja »poznaje tek jednu pojavu i jedan izgled«, Nancy suprotstavlja jedan, na drugom mestu razvijen, koncept *arealnosti* (*aréalité*):

Epopteia, svršeni uvid, što znači uvid koji prevazilazi inicijaciju (sa kojim se tek »razumeva«) da bi se dostigla »kontemplacija«, da bi se dostiglo jedno »nadviđenje« koje jeste jedno »proždiranje očima« (oko sámo, kako se proždire), koje jeste u *zahvatu* (*prise*) i završava se u *dodiru* (*toucher*): sami apsolut dodira, dodir drugoga kao samo-dodir, jedan drugoga upijajući, proždirući. Takvo je, u svakom nasleđu, *upražnjavanje* (*consommation*) Misterije Čulne Izvesnosti, vidite, ovde iz korpe izlaze Sibila, falija i cefalija (*phalle i céphale*), *hoc est enim corpus meum*.

Ali, arealnost (*aréalité*) ne može da izađe iz korpe, makar to bila i ona od Misterija. Arealnost se ne daje na viđenje – kao što se tako daje *epopteia*. Ona se ni na koji način ne daje za viđenje: niti u svom prostiranju ili u prostom-pružanju čistoga tela, u onome van-sebe koje se kao takvo ne pruža za viđenje (što logika Misterija postavlja kao »nepredstavljivo« *sa namerom* da ga predstavi u njegovoj podoptici), niti u onome što ona sama jeste i, identično, u predstavnosti samoj: u određenoj konfiguraciji, *sa crtama* tog tela *ovde*. [...] Videti *jedno telo* upravo ne znači obuhvatiti ga *jednim* viđenjem, vid se sam po sebi u njemu isteže, u njemu se rasprostire [...] misteriozna *epopteia*, za uzvrat, poznaje tek jednu pojavnost i jedno viđenje [...]. Ona je upravo i apsolutno viđenje smrti [...] Meduza...

O onome što je različito od te »masturbacije oka« Meduze, o pokretu milovanja, o tom »'da' koje uživa«, o njemu smo već čuli. Od trenutka kada u jeziku ili u raspravi ne bude više bilo određenog člana (»le«) (ovo ili ono; *to* telo ili *taj* dodir, na primer), postoji opasnost da se zapravo, više ne zna o čemu ili o kome se govori. Niti kome se govori.

²³¹ Ibid, str. 40-41. (Jacques Derrida podvlači poziv na neveru).

²³² *Corpus*, op. cit, str. 41.

Zaista, nikada neće biti isključen rizik. Ovde i u ovome što ste upravo pročitali, ukoliko ste u najmanju ruku i stigli do ovde.

Nema osiguranja koje vredi, ne postoji izvesnost koja je držeća.

(Kada kažemo *držati (tenir)* i ne samo »drži« (»tiens«), kao što se to desilo nešto iznad u tekstu, da li smo mi još uvek telom o telo sa dodirrom?) Ne znajući ko drži, trebalo bi *možda* pokušati, eto gde se nalazi posebnost posebnosti. Ali posebnost nije i ne bi trebalo da jeste ono što je najsigurnije. Ona je *predvidljiva* u meri u kojoj je predvidljiva šansa ili neki rizik. Nancy, čini mi se (možda ja u ovom trenutku i grešim) govori jako malo o »opkladi«, ali ja ga vidim kao mislioca ili igrača na sreću, kao kladioničara. Ali to je jedan očajni kladioničar: on ne prestaje da ulazi u igru, da ulaže, da se ulaže, da sve čini kako bi *tačno* sračunao, isto tako preterujući, *hiperbolične* ũloge, a da pritom ništa ne očekuje zauzvrat, ne računa na privilegiju »argumenta opklade«. Ne računajući na zdravo. Možda u tome leži ta ludost gubljenja, to nemoguće, ta »dekonstrukcija hrišćanstva«. Ukoliko bih ga u tome oponašao, ostalo bi da se vidi na temelju čega i u kom stilu bi hrišćanstvo, koje odoleva za sada svakoj dekonstrukciji i potpisuje na tako specifičan i neprevodiv način naše istorije, kako bi nas ono razlikovalo. Mi nismo »hrišćani« ili »nismo hrišćani«, između navodnika, na isti način, ali, nesumnjivo je, to ovde nije važno.

Pribegao sam najvećem riziku u trenutku kada je trebalo pokušati da se *sazna (savoir)*. Šta? Ne radi se o nečemu već o nekome. Ne radi se o tome o čemu govorimo, već najpre kome se obraćamo kada kažemo »i ja i ti«.

Nikada ne treba u ovome verovati jeziku. Niti treba verovati gramatikama polnih razlika.

- Dodir, govorio si ti? Ali koga dodirivati?
- Zbog toga sam ja sanjao o poljupcu na oči: ako ga je i bilo, trebalo je da ga i bude. Ne postoji »neki« poljubac, postoji jedan poljubac, neki određeni poljubac, jednog dana ili jedne noći, koji u svakom slučaju zanese pogled, ali i glas. Milovanje za koje više i ne znamo da li donosi dobro ili zlo, kao ljubavni poziv telefonom.

I neka ovo ovde bude – blagosloveno, kao još uvek nepromišljeni blagoslov, očajni blagoslov, *doterani (accordée)* blagoslov i to doteran u njegovom »očajnom skladu«, blagoslov koji nema nade za spasenjem/zdravljem (*salut*), spasu/zdravlju koje je izvanželjenog (*exespéré*), spasu/zdravlju bez računice, nesračunljivom, nepredstavljivom spasu/zdravlju od koga se unapred odustaje, kao što to i dolikuje za onoga koji može da se nosi sa tim imenom, Spasa/Zdravlja (*Salut*).

Jedno zdravo bez spasa (*Un salut sans salvation*), jedno zdravo koje je tek u nadolazećem.

TEORIJA NA DELU: EKRAN KAO SCENA

UVODNI TEKST (UREDNIKA)

Bojan Đorđev

Ova kolekcija tekstova, dosijea, scenarija i realizovanih projekata ima različite veze sa digitalnim performansom, kao umetničko-teorijskim konceptom kojim se bavi tematski teorijski blok u ovom broju *TkHa*. I sama ta kolekcija je svojevrsni *travelogue* – rezultat susreta urednika Teorije na delu (Bojana Đorđeva) sa različitim umetnicima i umetnicima-teoretičarima koji su na neki način inkorporirali digitalne tehnologije i, naročito, internet u svoju umetničku praksu.

Ceo temat se otvara 'drugim uvodom', tekstom *Još jedna zamka. Na mestu performansa kōd performansa* Sanje Milutinović Bojanić i Michaela Joycea. Ova epistolarna teorijska rasprava realizovana je kao e-mail dopisivanje, i kreće se u širokom pojasu razmatranja bazične jedinice kompjutera, pa samim tim i kompjuterske umetnosti – kōda, zahvatajući i istorijske reference o nelinearnom čitanju i hipertekstu.

Dosije Auracle su fragmenti o *shared* internet muzičkom instrumentu (Auracle net audio), koji kao svoju osnovnu pretpostavku ima demokratičnost interneta. To je on lajn instrument koji je namenjen svakome (ko ima kompjuter određenih performansi i internet konekciju), bez obzira na muzičko obrazovanje, koji omogućava *jam sessione* ansamblima koji fizički ne moraju biti zajedno i čiji pojedinačni kompjuteri na osnovu *shared* podataka dobijenih analizom glasovnog inputa koji stižu preko mreže prave i izvode muziku.

Problematizujući pretpostavku o proklamovanoj demokratičnosti i anarhičnosti interneta *James Kibo Parry & Associates – an Internet Travelogue* Claudie Hardi je deo dokumentarnog projekta istorije kompjuterske nauke, internet kriminala koji je baziran na re-kolekcioniranju, re-konfigurisanju i re-ispisivanju materijala nađenog na internetu.

Ovaj projekat se bavi odnosom između savremene popularne kulture, informatike i kulture stripa, kompjuterskih igara, internet zajednica, istorije interneta i kulturnim aspektima novih komunikacionih tehnologija. James 'Kibo' Parry i Jeff K su dva od brojnih autorkinih alter ega, koji svoju egzistenciju ostvaruju isključivo na internetu, gde na sopstvenim sajtovima imaju potpuno rekonstruisanu istoriju koja je, za divno čudo, vezana u ključnim momentima za samu istoriju interneta, hakera, diskusionih grupa itd. Sam *Travelogue* je pre svega zbirka linkova, tekst koji ostaje potpuno hermetičan ukoliko se ne čita uz pomoć URLova, ponuđenih u vidu putokaza u tekstu. Tekst objavljujemo na engleskom zbog neprevodivosti internet i kompjuterskog žargona koji autorka koristi, a koji se originalno realizuje gotovo isključivo na engleskom jeziku.

Tekst Maje Pelević *Cyberchick vs. Real Time* objavljujemo zajedno sa štucrom informativnom *net-time* recenzijom performansa *Or Press Escape* (2003) Edit Kaldor. Na duhovit način, obe umetnice tematizuju savremene 'civilne' kiborge – ljude kojima se život izvodi na ekranu. Kod Maje Pelević se to dešava u tekstu ambivalentnog žanra – mogućem scenariju, dnevniku ili monologu – čiji su sastavni deo (didaskalije?) poznate

kompjuterske komande *Windows* operativnog sistema. Kod Edit Kaldor, ovaj koncept odlazi korak dalje u realizaciji, smeštanjem same scene/izvođačkog prostora na kompjuterski ekran.

Dosije projekta *Psihoza i smrt autora – Algoritam: YU-03/04.13* sadrži eksplikaciju postupaka (Bojan Đorđev, Aleksandra Jovanić, Ana Vujanović) i inserte-fotografije iz prvog potpuno digitalnog (CD-rom, LAN i internet) teatarskog projekta u Srbiji i Crnoj Gori. Korišćenjem tehnologije za proizvodnju PC Web igara, iskustava interaktivnog web teatra i performansa i *reality* TVa, kontaminacijom poslednjeg teksta Sarah Kane *Psihoza u 4:48* teorijskim tekstovima (Barthes, Foucault, Lacan i dr) i kvazi-dnevničkim zapisima operaterâ, simulacijom misteriozne atmosfere apsurda i otuđenja filma *Dernière à Marienbad* Alaina Resnaisa i gotovo neoklasičnom teatarskom inscenacijom, ovaj 'medijski hibrid' (Mark Hansen) poništava tipiziranje medija, umetnosti i kulturalnih praksi i ujedno raspravlja sa svakim od navedenih koncepata i praksi umetnosti i kulture. Centralna tema drame Sarah Kane (psihoza i smrt pojedinca) izmeštena je u problematiku aktuelnog ovdašnjeg sveta umetnosti (psihoza i smrt autora). Na ovaj način, drama se oslobađa od ili suočava sa sopstvenom ivičnom humanistikom, patetikom i trivijalnošću vezanim za psihozu i smrt izuzetnog pojedinca i postaje mračna, tragična i cinična priča o razglobljavanju velikih ideala umetnosti, naročito Umetnosti, sad-i-ovde, *in the middle of nowhere...*

Interaktivni strip Siniše Ilića *U potrazi za izgubljenom krivicom*, po tekstu Ane Vujanović, je analogna simulacija digitalnih programa za grafički chat, *Palace* i *Up-Stage*, koji se koriste u interaktivnim internet performansima. Način na koji su vizuelni materijali – fotografije – kombinovani u strip table nastavlja strategiju dugoročnog projekta Siniše Ilića i Bojana Đorđeva *Pustinja Slike*: rada sa privatnim i javnim fotografijama kao naknadnom 'vizuelizacijom' različitih tekstova (proces analogan zvučnoj sinhronizaciji crtanih ili igranih filmova, samo obrnut) realizovan u projektima *The Dracula Project – Symposium* (2002/03), *B-ing in the Desert of Picture* (2002/03) i *Snow White Session* (2004). Nelinearni tekstualni narativ stripa se sastoji iz rasparčanih lakanovskih i žižekovskih psihoanalitičkih klišeja, razaranih sa aspekta pozicije ženskog subjekta koji cinično i kozerski odbija da internalizuje psihoanalitičke interpelacije. Ovo je ujedno i jedini rad u teoriji na delu, koji je realizovan kao hipertekst u mediju časopisa, jer se 'čita' i menja u zavisnosti od same aktivnosti čitaoca koji sledi (ili ne sledi) uputstva na kraju svake 'table'.

JOŠ JEDNA ZAMKA. NA MESTU PERFORMANSA, KŌD²³³ PERFORMANSA.

Sanja Milutinović Bojanić i Michael Joyce

hoćeš li se udati ... udati se za m ... udati se za moju reč ... da ga pitam da se uda, jednom, između dva zareza, da zamisli, samo jednom ... zamisliću dva puta *I do I will* ... nasilje prisustva, ne znati ništa o nečijem prisustvu, biti nasilan ne znajući ništa o nečijem prisustvu ... biti u paru, spariti reč ... umrežiti se ... nema tajni (mada telo lukavo nagoveštava svaki budući piercing, neprestana osetljivost da se bude ospoljen iznutra) ... web je isto tako izboden vektorima, njegova osetljivost se namiruje na nekom drugom mestu, a to mesto može i ne mora da bude povratno. Svaka web stranica je natopljena svetlosnim mastilom ovog piercinga. Biblioteka je telo iznutra ospoljeno, natopljeno mastilom i isprobavano, knjiga u kojoj, kada se iznese, preostaje nagoveštaj svega iznutra, nagomilanost nagoveštaja, zaduženost koja se namiruje kroz konzerviranje (ustajalost) tela. Bolje je biti piercingovan anđeo (*Peter Falk fallen, wending, into Berlin*) ili sama svetlost, pošteđen za osovinu sa kojom sva rebra u kičmenjaka bivaju još naglašeniya...

NEŠTO SE TU PROIZVODI: POSLEDICE MAŠINA, NE METAFORE²³⁴

mašina ostaje uvek u procepu u odnosu na drugu mašinu, mašina teksta iz koje bi trebalo da se izvodi kōd je nameštena tako da bezuslovno ne protivreči sopstvenoj svrsi ... najpre zadovoljiti više kriterijuma: množina je datost umetnosti ... za razliku od umetnosti, kōd ne trpi množinu ... da bi bio izvršni (egzekutivan) potrebno je svesti ga na jedninu: afirmacije, negacije i kauzalnosti ... u umetnosti je potrebno zaboravljati govor, sve linearne logike dovoditi u pitanje ... padati ... patiti od aleksitimije ... ujedinjavati umetnosti u umetnost (*toto pro pars*) grešiti ... ponovo progovarati, graditi nove idiomatske konstrukcije, pakovati reči, pakovati se u reči, obeležavati nove teritorije

²³³ Sa kōdom započinje proces konverzije. Kōd je – u skladu sa definicijom Wolfganga Coya (*Aufbau und Arbeitsweise von Rechenanlagen. Eine Einführung in Rechnerarchitektur und Rechnerorganisation für das Grundstudium der Informatik*) – iz matematičke perspektive predstava ograničenog broja karaktera neke abecede/azbuke/alfabeta (u slučaju binarnog jezika računara radi se o 0 i 1 karakterima), koji su raspoređeni u odgovarajućim sekvencama značenja. Paralelno sa epistemološkim propitivanjima evolucije metoda pisanja *softwarea* (uz njegove primene u industriji), javljaju se i meta- ili kulturološko-kritičke rasprave koje nastoje da praksu pisanja kōda posmatraju iz ugla performer, umetnika. Sa kōdom, u praksi net-arta, takođe započinje proces konverzije (prepuštamo čitaocima igru sinonimija koju izaziva ova reč). Namera nam je da otvorimo tek neka mesta »preobraćanja« karaktera u značenja, da donekle nagovestimo u kojoj meri umetničko delovanje, prividnim bauljanjem i stajanjem u mestu (kao slepo crevo kōda koji prestaje da bude egzekutivan jer se nagomilava u protivrečnostima), može da se pita o prirodni interfejsa (jedan od poslova kōda je i sređivanje interfejsa), o interaktivnosti, o programiranosti (o mogućem ili nemogućem programiranju novih medija /ne ulazeći u paradokse imenovanja da li se radi o hypermediji ili multimedijima/).

²³⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Œdipe*, éd. de Minuit, Pariz, 1972, str. 7.

(kako drugačije biti umetnik), udomljavati se, biti nemiran u jeziku koji ide dalje od sintakse i rečnika ... saznati i saznato zaboraviti, onda ... srastanjem se ukidati ... od pisca ići ka pesniku, od pesnika ka kompozitoru, od kompozitora ka vajar, od vajara ka dramaturgu, od dramaturga ka programeru, od programera ka piscu/pesniku/kompozitoru/vajaru/dramaturgu ... biti sada tu ... krenuti u praistoriju odsustva tela i odustajati na mestima REZA proganjati vreme, vremenā ... real time, streaming time ... pratiti kada curi ... dopada mi se pojam proganjana vremena u digitalnom performansu, naravno da se radi o praistoriji odsustva tela ... Sva trenutna nastojanja oko kodiranja kao dela, dela kao kōda, krajnje su eliptična: kōd tumačen kao delo skraćuje posao kodiranja koji se vremenom proširuje, zauzima telo (čak ga i zarobljava : haker u njegovoj astronautskoj^{lebedečoj} stolici) ostavljajući za sobom sopstvene viškove kao perut ... ovakvo čitanje i obnavlja telo, vreme provedeno u kodiranju zamišljeno u skraćenicama ili sinapsama: mi oboje prepoznavamo i suzbijamo (poričemo) sve »iscurelo« vreme provedeno u kodiranju, kao u ljusci jajeta, u pucketanju ekrana (the swarm upon the screen²³⁵). zatečeni, ne možemo odavde, ne možemo se lišiti kodiranja ... već se prevodimo, već smo u prevodenju ... kada kažeš kodiranje kao delo ... kodiranje je onda *tekhnē*, ili si već na tragu *poiesisa* ... tehnika već sadrži tajni recept (preporuku, tajni znak, klicu) *kairoso* ... šanse koja otvara zauzimanje jedne teritorije ... početak neke nove svrhe ... ali naznaka za kōd nema nikakvog razloga ... činjenica je da ne može da se kaže na osnovu samo jednog dela kōda u kom trenutku on postaje izvršavajući (egzekutivan), prevodiv u jezik mašine ili kada zadovoljava uslove na osnovu kojih mašina može da ga potom izvrši ... što je i učinilo da virus i njegov kōd (za pojedine umetnike) imaju odliku *poiesisa*, što znači da se takav kōd stvara na obodima upotreba, rasturajući i razgrađujući ih, otvarajući ih na ranjivim šavovima smisla ... / videti : http://www.0100101110101101.org/home/biennale_py/story.html²³⁶ ili URL kao što su www.jodi.org, <http://thething.it/index.php>, <http://www.bram.org/tinker/> ... da, među onima koji se priklanjaju kinetičkom poimanju teksta (koji obožavaju tvog Balpa /Jean-Pierre Balpe, umetnik i profesor hypermedije na univerzitetu Pariz 8, prim. prev./ jedan od argumenata je da se razlika između *tekhnē* i *poiesisa* sve više gubi ili da je već nestala. Ono što sam ja hteo da kažem je da oni previđaju - bilo da govore o tehnici ili o stvaralačkom - da je kōd u izvesnom smislu snimanje (suzbijanje, kompresija) vremena koje neki personifikovani (*embodied*) drugi provodi čineći da naizgled sam nestaje u istom procesu, što se onda potpuno uklapa u tvoju praistoriju odsustva tela ... dobro ... heidegger piše da je svaka

²³⁵ *The swarm* je imenica opterećena etimologijama: staro-engleska reč – *swearm* je daleki rodak staro-visokog-nemačkog – *swaram swarm*, nordijskog – *svarmr tumult*, najverovatnije poreklom od staro-nordijskog – *svarra*, substantiva glagola *swarm*, staro-donjeg nemačkog *swirren* od glagola *whir*, zujati, zatim latinskog – *susurrus*, šaputati, mrmljati, staroslavenskog – *svirati* i sanskrita – *svarati*, zvučati. [Merriam-Webster's Unabridged Dictionary] Zaista se radi o košnici upotreba i značenja. Efekti mašine (u našem slučaju zujanje ventilatora procesor a, treperenje ekrana), zadobijaju organsku ulogu metafore u tumačenjima vezanim za net-art.

²³⁶ Smišljen i kompilovan na poziv 49. venecijanskog bijenala, *Biennale.py* – umetničko delo i kompjuterski virus – proizvod je zajedničkog rada dva tima: <http://www.epidemic.ws> i <http://www.0100101110101101.org>.

umetnost u svome biću *dichtung*, što ga nije sprečilo da razlikuje *dichtung* od *poesie* ... tehnika i/ili poezija ostaje heideggerovo nasleđe ... kōd ostaje preduslov digitalnog performansa, pitanje je samo da li umetnik sâm ulazi u stvaranje njegove kompozicije ili to prepušta programeru (embodied other), da li ostaje na pragu ili i sâm ulazi u proces prevođenja ... mi smo već u prevođenju (*izgubljeni u prevodu, s.coppola*) ... da, poput Karaoke scena na žurci, pravi Bahtinovski karneval,²³⁷ namera mi je da upisujem (*encoding*) drugoga poput koreografa: nogu stavi ovde, ovako digni ruku...) ... tvoj način artikulacije (dva dela *tela*, dva *kōda* uvek mogu da budu u stanju spontanog odvajanja) i ono što prethodi artikulaciji je pravovremeno sračunato ... mnemotehnička računica koja se upisuje kao artaudovo telo bez organa ... jer se organima ukida njihova neposredna funkcionalnost, oni se upisuju i povezuju, mašina ne funkcioniše za sebe (deleuze, guattari), mašina-organ je u vezi sa mašinom-energijom, vezani su i to je činjenica, njihov spoj uslovljava promenu na ekranu ... kōd-delo (*codework*, kovanicu je smislio Alan Sondheim) teži ka intrističkoj tekstualnosti. Likovi koji to rade kažu da se ne radi o Turingovoj - iz usta Queneaua - poeziji čitanoj od strane kompjutera, već da je reč o igri koju pokreće konfuzija i neodređenost pragova prirodnog i programiranog jezika. La Monte Youngova naredba, »*iscrtaj pravu liniju i sledi je*«²³⁸ je doslovan primer. Mašina je u stanju da pročita i izvrši taj performativ. Problem se javlja sa derivatima smisla tog čina jer u fizičkom svetu stvar postaje nemoguća i mašina ne zna da je zemlja okrugla ... stvar ne ide dalje jer se sve jako brzo završava u artefaktu koji se ne proteže dalje od stanja u kome je kao koncept prepoznat i izlišan ... mentalne slike mozga, unutrašnjosti (vraćamo se ka metaforama kroz šarene slike tomografa i encefalografa, digitalnih pulsiranja) sa kōdom (carskim drumom) ulaze u neverovatan nanosvet ... ~~ali istovremeno popuštaju labave veze, postoji i programirano smanjivanje~~ to je dobra, rizomska i uvodna tačka. Net performance oslabljuje ali se ne gubi, ostaju tragovi ospoljavanja. Razmišljao sam o Netartu kao o egzibicionizmu, otvaraš samoga sebe, daješ se i poput meduze variraš u ospoljavanju sopstvenog skeleta. Slike se nameštaju na osnovu skrivenog teksta (Stuart Moulthrop ga je nazvao hypotext), ugrađenog u sintaksi `html/actionscript/xml` itd. provodiš vreme u nekom sebe-pokazivanju, u stvari, ta sintagma kōd-vreme radi kao dva izotopa koji su stešnjeni u predvidljivoj interakciji ... provodiš vreme pripremajući kod: *codex* [sistematske naredbe tela zakona]²³⁹ trup ... tablice ... u zavisnosti od toga kako rešiš kōd otvoriće se i vreme

²³⁷ Michael Joyce ovde asocira na razlikovanje Autografije i Alografije u digitalnim umetničkim praksama. Pitajući se o autorstvu umetničkog dela (ili o brisanju granice ko jeste stvaralac, njegov egzekutor) teoretičari se pitaju i o alografskom efektu mašine (vid. Walter Benjamin, *Umetničko delo u doba njegove tehničke reproduktivnosti*, Nelson Goodman, *Umetnički jezici*), koji suprotstavlja *autografske umetnosti* (što stvaraju jedinstvena dela i čiji je glavni predstavnik slikarstvo) i one *alografske* – (jer pretpostavljaju njihovo izvođenje ili interpretaciju – muzika, ples, doslovno i arhitektura itd). Šta se, dakle, dešava sa uvođenjem logičke mašine koja za sobom ne povlači komplikovani psihički aparat ispisivanja stvaralačkog procesa u pojedincu? Alografija je bila u centru interesovanja Mihaila Bahtina i njegove grupe kada su pokrenuli tematizaciju hibrida i hibridnih procesa u analizi strukture romana.

²³⁸ *Composition 1961*, La Monte Young, Fluxus, 1961.

²³⁹ Vid. Lawrence Lessig, *Code and Other Laws of Cyberspace*, Basic Books, New York, 2000.

njegove izvodljivosti ... umetnici do sada nisu pisali kōd²⁴⁰, oni su eksperimentisali, na formalistički način, poput dadaista ili avangarde, uvek je postojao okvir koji je dozvoljavao konstruisanje manifesta, propratni materijal, živu reč ... sa net-artom koji u sebi sabira fatalnost tehnologija, pre svega je razbijen mit o neposrednosti ili o materijalnosti neposrednosti ... šta obezbeđuje materijalnost digitalnih medija ... recimo da trenutno mogu da ostavim po strani pitanje hardvera i da me zanima samo kōd koji na osnovu nekog analognog medija mogu da zabeležim, kompilujem i potom izvršim ... za razliku od hiperteksta ili drugih multimedijalnih ostvarenja, umetnici koji rade na kōdu rade isključivo u ASCII tekstu ... paradoksalno, sa tehnološkim minimumom može da se dovede u pitanje priličan broj kritičkih implikacija high-techa ... ali isto tako i egzibicionizam i to kao exo-being, autsajderska ospoljenost. Biti na pragu [kōda], nikada ga ne prelaziti, ne ući u njegovu strukturu, uvek ga izvana posmatrati i upotrebljavati. Caudex je drveni kolac za koji su vezivani sitni lopovi u starom Rimu, to je i naziv za knjigu napravljenu od tankog pruća preko koga je prevučena vosak. Moderno značenje codexa dugujemo hrišćanstvu. Rani hrišćani su od Rimljana preuzeli upotrebu listova pergamenta složenih u neku vrstu sveske. Za razliku od Jevreja (jevrejski proroci su u hrišćanskoj ikonografiji predstavljeni sa smotanim svicima u rukama), hrišćani su prihvatili kodeks zato što je njime bilo lakše rukovati u vreme liturgije i stoga što je, za razliku od svitka, moglo da se piše i na njegovom naličju. I lopov i sveštenik, obojica su izloženi. Drugopomenuti je time raskinuo lance koji su ga vezivali da linearno čita Sveto pismo (krenuo je sa slobodnim tumačenjima) i da ukazuje prstom na onoga (ono) što dolazi (W. Blake), na nekog Jovana Krstitelja [*John the Baptist*] (iskucio sam prvo "*Batist*," na engl. faca koji nosi kolac, tradicionalna slika Frojdovog egzibicioniste). ako ne »stvaramo« kōd, ako ga samo ispisujemo i izvršavamo, kako možemo da sublimišemo ono što očekujemo da bude posledica umetnosti... ne znam kako da odgovorim na to pitanje, kako bi bilo da o samima sebi mislimo kao o posledicama umetnosti. pomoz mi ... šta stoji iza kōda kao dela... O tekućim nastojanjima oko kōda kao dela, pogledaj, na neki način, konfuznu razmenu na blogu oko ideje Kate Hayels o »mogućim prostorima« i »narrativnim mrvicama«. Sama rasprava je prilično tehničke prirode, ali ono što izlazi na videlo (što se prikazuje) je posebna pažnja posvećena graničnosti (*liminality*), pragu između koda i tela, unutrašnjeg i ospoljenog treperenja koje je vidljivo i nevidljivo. Ono što moj jezik pokušava da vidi je prašina koja postajemo, zujanje najezde (*the swarm²⁴¹ of infestation*) koja se razvija iz obamrlog tela nameštenog da bi bilo viđeno, iz prisutnog odsustva pretočenog u pulsirajuće (iskodirano?) svetlo. da li govorimo o tehnikama (o evolutivnim algoritmima)

²⁴⁰ Jedan od retkih primera takvog analitičkog pristupa je ALGOL, poetski programski jezik koji su napisali Oulipovci (OUvroir de Littérature Potentielle), François le Lionnais i Noël Arnaud, ranih 1970ih godina.

²⁴¹ *Supra*. Beleška 1.

kodiranja, različitim školama kodiranja, o tehnologijama kodiranja, gde je ono što smo svojevremeno nazivali »estetikama uživanja« iznenađenja, katarzama deljenja samog trenutka »stvari«, koju smo odredili kao kreacija ... dobro, znam da nije jasno ... šta sa svim tim interaktivnostima, interakcijama – generisanjima ... nema tu deljenja, pružam ti ruku, ne radi se o dodiru (nedavno sam videla gregorya chatonskyog²⁴² koji se igra sa derridinim *dodirom*²⁴³ kako dodiruje sve ostale haptičke priče, mada mi se ne čini da on ide u njihovom smeru ... kada hoću da delim (u metonimiji sam dodira), kada izgovorim da delim, mislim da delim vrelinu tvog stimulusa, hoću da ga razlikujem od tekuće pornografske (mada bi i tu bilo puno posla ako bismo mislili kako je tokom vekova ispisivana uloga prostitutke koja prelazi – koja jeste prelaz – iz muškog pola u ženski i obrnuto, videti kod šekspira (zimski priča) ... *the harlot king is quite beyond my arm ...* i kojim pravcem se kretalo uživanje) razmene »autoerotske« podele sa mašinom ... nema drugoga, druge strane, naličja, drugu stranu čuvaju kerberi i nedovoljno je samo ispoljavati da ne postoji neko između ... šta se stvarno dešava ... To je dobro, jedan komad – koji kreće od Derride – koji je uvek izdvojen/iskidan/iskodiran (*detached*) zubima, kako mu ime najavljuje, i kao takvog ne možeš da ga zaboraviš, odnosno ne možeš a da ga ne iskodiraš. Nešto, konačno, u šta možemo da zagrizemo u zajedničkom pokretu. Moje iskustvo ove instalacije (*Se toucher toi*) je da je ona do kraja mehanistička, kako si rekla, pornografska, PRVO, neka vrsta potpunog prepuštanja u jeftinu teatralnost (u stvari, u burlesku) naizmeničnog pitanja ko/si/ti koje ostaje u predvorju narativnosti. događaj, [ono što chatonsky nije] toga nema, trebalo bi da postoji samo pokret, narativnost je samo u pokretu ... sedim u izlogu kafea, posmatram ljude koji prolaze, tu sam u komšiluku, pijem kafu (mali kratki espresso) gledam kroz izlog: lica, noge i ruke, šešire i različite frizure, gledam kretanje organa ... *vice versa*, drugi organi gledaju moje organe ... na velikom ekranu u pucketanju [*the swarm infestation*] i seksualnom spoju (0/1) elektronskih signala ... pratimo pokrete varenja kafe, protočnost koja započinje neizbežno u grlu (dubokom grlu) i završava se analno ZATIM u pokretu se lagano razvija nešto blisko prvobitnom erotizmu, novo upisivanje (*re-encoding*) ruku kao genitalija, njihovo ponovno kartografisanje u doslovnom smislu, gde je neko u stanju da »primećuje«, »prepozna« (kao da se slučajno otkriva, kao da čovek nikada nije bio zaražen mladošću ili je ponoćni fetišista) ono što nagoveštavaju, bude, predstavljaju, postaju ove površnosti. Prepoznavanje usni, žlezda, nogu, zareza, ruku kao sopstvenih ruku (auto gol) ali ne i kao ruke koje su njihove uz dva prostora (rekla bih, poput životinja koje biraju dve teritorije) uvodi se treći prostor koji je oživljen pokretima miša ... PONOVO, čak mnogo sporije, i sa obnovljenom dosadom buđenja smisla, možda sasvim slučajno, pojavljuju se usputni efekti, gde si (interaktivno) uveden u to da juriš mišem svetlosni signal na ekranu pokušavajući da odgonetneš šta bi trebalo da bude sledeći događaj. ali događaj se ne dešava, *kafkaïens magazine – le magazine de*

²⁴² <http://incident.net/works/touch/fr.html>, *Se toucher toi*, Tourcoing, France, od 11. juna do 6. jula 2004.

²⁴³ Jacques Derrida, *Le toucher*, Jean-Luc Nancy, Galilée, Pariz, 2000.

*la non-interactivité revendiquée*²⁴⁴ kažu da ne postoji nikakva interaktivnost koja bi trebalo da iznenadi svojim *feedbackom*²⁴⁵, jer ona u logički konstituisanoj mašini računara ne može da zadovolji bilo koje određenje događaja (u fenomenološkoj ili analitičkoj upotrebi)... usputni efekti počinju da se umnožavaju, grče, prepliću, ruke počinju zaista da kontrolišu sled, već i vektorizuju blizinu, privlačenje i udaljavanje, nečega, (ponovo iskodirana: «vaša trenutna pozicija jeste» postaje sećanje samopozicionisanja kao ljubavnika), pokreti miša počinju da liče na igru, na program, ne baš u potpunosti, na art-ikulaciju (umetnuto/umetničko -odvajanje) ... sām pokret uvećavanja, ja zaboravljam i umetnost nikada ne zaboravlja, nešto što se olabavljuje, gubi se u manjku, neko/nešto «dolazeće» kao novorođeni glagol ili imenica uvek u blizini onoga koje je već nastalo. već dva puta sam dobila istu poruku Date: 23 Jun 2004 10:33:58 -0400 From: MAILER-DAEMON@smtp.vassar.edu

To: sanjam@club-internet.fr

Subject: failure notice

X-Mmail: \Recent

X-M-Uid: 10170.1088001255

Hi. This is the Vassar College email system. Your message was undeliverable to the following address(es). No further delivery attempts will be made.

If you still wish to send the message, please verify the address and resend it. No reply to this message is required.

<mijoyce@vassar.edu>:

Sorry, no mailbox here by that name. (#5.1.1)

--- Enclosed are the original headers of the message.

Return-Path: <sanjam@club-internet.fr>

Received: (qmail 27396 invoked on mail10 by uid 0); 23 Jun 2004 10:33:58 -0400

Received: from relay-av.club-internet.fr (194.158.96.107)

by mail10.vassar.edu with SMTP; 23 Jun 2004 10:33:58 -0400

Received: from KLIK.club-internet.fr (105v-10-162.d1.club-internet.fr [62.34.145.162])

by relay-av.club-internet.fr (Postfix) with ESMTP id 38EC025636

for <mijoyce@vassar.edu>; Wed, 23 Jun 2004 16:33:54 +0200 (CEST)

Message-Id: <6.0.0.9.0.20040623163447.01d34e08@mail.club-internet.fr>

X-Sender: sanjam@mail.club-internet.fr (Unverified)

²⁴⁴ <http://www.kafkaiens.org/04kaf/inter4.htm> A priori, sledeći ideje kafijsanaca, ne postoji nepredvidljiva reakcija u upotrebi kompjutera zato što ne postoji preduslov za bilo kakvu razmenu (iznenadnu promenu), u pitanju je jedan akter (aktivni učesnik) i mašina (koja funkcioniše samo zato što joj je unapred odredjen izvestan broj poteza). Dalje implikacije koncepta interaktivnosti nas uvode u razlikovanja «tehničke interaktivnosti» i «socijalne interaktivnosti», koje u temeljnijoj analizi uvode argumentaciju razvijenu oko funkcionalne i intencionalne interaktivnosti. U svetu interneta, koncept interaktivnosti je trostruk i podrazumeva: komunikaciju čovek-čovek, komunikaciju čovek-mašina (u popunjavanju različitih formulara), i konačno, komunikaciju, mašina-mašina koja je regulisana IP (internet protokolom, programskim kōdom koji je usled neverovatne efikasnosti i univerzalnosti postao besplatan i time omogućio, na izvestan način, proleterizaciju WWW). Interaktivnost pokušava da nam proda ideju jednostavnosti, pristupačnosti i transparentnosti različitih alatki koje nam omogućavaju rukovanje sa «istinskim» objektima, odnosno sa logičkim mašinama.

²⁴⁵ Što se ne uklapa ni sa Shannon-Wieaverovom definicijom feedbacka. Program može samo da simulira nepoznavanje sledeće akcije u nizu. Možda bi argument koji bi išao u prilog iterabilnosti znaka (*itérabilité*, ponovljenost neponovljivosti, J. Derrida, *Limited Inc.*, *Marges ...*) bio samo programirana slučajnost (*parcours aléatoire*) u generativnim procesima.

X-Mailer: QUALCOMM Windows Eudora Version 6.0.0.9 (Beta)

Date: Wed, 23 Jun 2004 16:35:15 +0200

To: mijoyce@vassar.edu

From: sanja <sanjam@club-internet.fr>

Subject: more, more, more of them

Mime-Version: 1.0

Content-Type: text/plain; charset="us-ascii"; format=flowed

(Body suppressed)

mašina mi je vratila poruku, obavestila me da ti ne postojiš na vasaru, neće pokušavati ponovo da primi poruku, obrisala mi je telo (poruke) ... da mašina na Vassaru je otkačila, server se slupao, u vreme dok smo bili u gradu. Sada bi trebalo da je u redu. Pošalji novu test poruku i onda ćemo videti šta dalje. nećemo se lišiti ovoga, zar ne ... kao soba sa divovima u palati del te u mantovi ... vidimo samo velike slupane sisteme ... te velike pretenciozne džinove kodifikovane samo u jednosmernom pravcu, u samo jednom pravcu bili smo u gradu, da sada radi. Pogledaj <http://www.dichtung-digital.de/2003/issue/3/Cayley.htm> Upotreba NETdelovanja i sistema koji mogu da budu programirani, u dva oblika - u izvršnom i u onome koji je kompozicioni, prilikom stvaranja književne ili govorne umetnosti (kao i u drugim oblicima nove medijske umetnosti) - izazvala je nove kritičarske angažmane koji nastoje da raskrinkaju i ispitaju različite stepenove kōda i kodiranja koji su konstitutivni u tim istim programskim sistemima. da li je moguće, na osnovu postojećih metoda i tehnika tekstualnih praksi, analizirati ono što dolazi (koncept *onoga što dolazi [à venir]* ovde u potpunosti preuzimam na tragu derride: ne radi se o budućim praksama teksta, već o tekstu koji dolazi, koji je u nadolaženju, te je time potpuno nepredvidljiv ... ne radi se o onome što ja očekujem da dođe, ili u mojoj projekciji onoga što će mi se desiti u budućnosti koju pokušavam da programiram [da je iskodiram upisujući u neizvesnost kōd ili znakove koji mi pomažu da oslepljena pratim ono što sama očekujem da mi se dogodi]) ... programski kōd u samome sebi korumpira dva tradicionalna koncepta moderne lingvistike, koji u jukstapoziciji, i jedan i drugi ostaju nesvodivi ... sa jedne strane ostaje strukturalizam i formalizam dok se na drugoj insistira na njegovoj performativnosti (*speech act theory*) ... balpova instalacija *imaterijalnosti*²⁴⁶ sada bi svakako bila brža u odnosu na količinu izvedenih improvizovanih haikua saikakua, ali nisam sigurna da novi broj generativnih kombinacija koje izbacuje logička mašine mogu da izazovu u meni iznenađenje novog obrta smisla [tog naivnog neočekivanja, koje uostalom može i da me dovede u pitanje, koje bi trebalo da me dovede u pitanje] da me uzdrma, da uzdrma moje telo da mi poremeti poredak na koji sam navikla
*završiti sa ovim poretkom i preduzeti
u novoj igri čovekovo telo
raskinuti sa ovim svetom mikroba
koji je tek slepljeno ništavilo (artaud)*

²⁴⁶ Saikaku je krajem 17. veka u toku samo jednog dana improvizovao 23.500 haikua. Jean-Pierre Balpe (Beaubourg, 1987) je instalirao izložbu, *Les Immatériaux*, na kojoj je generativna mašina trebalo da takođe proizvede određeni broj haikua. Rezultat je išao u prilog Saikakua. Danas, sa procesorima koji su za desetinu puta brži u odnosu na one iz 70ih godina, stvar bi se obrnula u korist mašine. Svakako se ne radi o količini izdanih haikua, zaista bi trebalo ostaviti po strani samo tehničku umešnost proizvodjenja.

dobro, negde sve to vidim (uplašio sam se da ovo pisanje ne liči na pisanje, znam da ti je dat krajnji rok, svi mi, izgleda, imamo rok (trajanja, *dead-line/dead line*) i eto, pomislio sam da nas nigde ne vodim --muškarac ima tu brigu?--, nema gde da se bude [loše sam ga otkucao : da ti budeš [*to be as toi be*]. Eto, *quelque part* (kada ga kaže englez onda to zaista izgleda kao nigde, sada tu [*no where, nowhere*] na francuskom negde, u delovima negde ... Kritika je da, uprkos nastojanjima kōda kao dela (*codeworks*) ka materijalnosti i njegovom instrumentalizovanju oni²⁴⁷ http://www.electronicbookreview.com/v3/servlet/ebr?command=view_essay&essay_id=cayleyele ne uspeavaju da izbegnu kritično mesto (temelj razmimoilaženja, gde ti stojiš, gde si ti a/part) gubljenja/popuštanja (*losing/loosing*) tela uporno pokušavajući da ga vide kao zarazu, u slepljenosti u *rien* (da li ništa na francuskom ima množinu, kao što na engleskom postoje slatka ništavila (*sweet nothings*) ... naravno baš tako [*il fait des histoires pour un rien, pour des riens*. umnožavajući nešto unapred ništa, zarad slatkih ništavila] slepa sam za tu stvar sa kōdom ... prvo sam mislila da se radi o kompoziciji ... postepeno sam postala svesna njegove šarlatanske prirode, koja je paralelna i zastrašujuća ... ipak bih se vratila ka onome što se poziva na telo, na trag treperećeg označitelja, kako ga je opisala katherine hayles²⁴⁸ ... <http://englishwww.humnet.ucla.edu/faculty/hayles/Flick.html> ona polazi od lacana ... nedavno su objavljene²⁴⁹ transkripcije njegovih predavanja (1976-77) o *l'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*²⁵⁰ ... 10. maja 1977. lacan je govorio o gödelu i o gödelovom iskazu «neodređeno/*indécidable*» ... težina tog iskaza je upravo ukazivanje da «nedoređeno» postoji i to na terenu (sve ovo je prenos lacanovih reči) koji je više od bilo kog drugog terena mentalno konstituisan, na terenu mentalnog koji je doslovno sav u računici, u računici, odnosno u aritmetici ... lacan se pita o postojanju jedinica koje nisu brojive, koje su nebrojive ... koje su odbrojive ... nemoguće je to saznati jer mi baratamo samo sa konačnostima ... onda se pita da li se radi o slabosti mentalnog i nastavlja da je

²⁴⁷ Alan Sondheim, mez, Talan Memmott, Ted Warnell, John Cayley i mnogi drugi koji prihvataju da na takav način imenuju svoju umetničko delovanje.

²⁴⁸ *Vodene za korak dalje implicitnim nestabilnostima lakanovskog lutajućeg označitelja, informatičke tehnologije stvaraju – kako bih ih ja imenovala – trepereće označitelje, koje karakteriše sklonost ka neočekivanim metamorfozama, oslabljivanjima i gašenjima. Trepereći označitelj upućuje na važan pomak koji se dešava na tektonskoj ravni jezika. Veliki broj savremenog stvaralaštva je pod uticajem informatičkih tehnologija, poput, na primer, sajberpanka (cyberpunk) - čak i narativni modeli kojima informatika nije u centru interesovanja teško da može da izbegne talasajuće efekte informatike -jer različiti oblici značenja utiču na kōdove u meri u kojoj utiču i na subjekte reprezentacija.*

²⁴⁹ *L'Unbévue*: «Psychanalystes sous la pluie de feu», n°21, 2004.

²⁵⁰ Jedan od mogućih doslovnih prevoda je: neukost koja zna da preduhitri mrlju ... {*la bévue*: štamparska greška ali i brljotina, mrlja, neko ko je neuk, *la mourre*: igra na sreću (karakteristična za mediteransko podneblje, u Dalmaciji je nazivaju *šijavica*, u Italiji *morra*, od latinskog *mora*=kašnjenje) u kojoj dva igrača istovremeno pokazujući određeni broj prstiju jedne ruke izgovaraju i broj koji bi trebalo da se poklopi sa zbirom svih pokazanih prstiju. Cilj igre je nadmašiti protivnika u davanju tačnih odgovora.} Samo tumačenje naslova predavanja bi zahtevalo poseban tekst. Zadovoljićemo se kratkom notom koja ukazuje da je tema seminara bila kako prevoditi Freudov koncept *Unbewusste* (nesvesno, podsvest...), gde Lacan razgrađujući najpre samu reč i njena moguća značenja, uvodi sopstvenu topiku «*unbévue*».

stvar naprosto u slabosti onoga što on naziva imaginarnim (*l'imaginaire*) ... podsvesno/nesvesno je freud odredio, ne zna se zašto, kao mentalno ... najblaže rečeno, zbog toga jer je satkano od reči ... gde se onda nužno umeće (po lacanu) definicija po kojoj je greška/mljha uvek moguća ... on onda ulazi sa iskazom gde tvrdi da je realno ono koje barata sa nemogućim, da li je realno nemoguće misliti ... nemoguće ga je misliti ali se ono neprestano ispisuje ... sve mentalno ne prestaje da se ispisuje i lacan ga imenuje kao s-i-n-t-h-o-m-e ... što znači znak (ispisani znak) ... pitajući se dalje o tome što jeste znak ... sve da bi baratao znakovima ... lacan pokušava da odredi stvari negirajući ih ... ali ja se ovde ne služim lacanom da bih ga prepisivala ili ponovo izmišljala ... imam samo utisak da je katherine hayles prebrzo zatvorila krug pre-vodjenja (*translation*), prelaženja (*trans-passasion*), preoblikovanja (*trans-figuration*) ... materijalnost teksta (kōd) onoga što se pojavljuje i što ostaje u neprestanom variranju, u oscilovanju između onoga što ga razgrađuje i nadgrađuje jer kōd u sve većoj meri gubi pragmatičnost, sve više i više se nagomilava količina kōda koja raste u obrnutoj srazmeri u odnosu na njegove egzekutivne delove. videti <http://www.aec.at/de/index.asp>²⁵¹ kōd je potrebno, da bi bio prenesen, kodirati i dekodirati, dati mu i oduzeti mu telo, u procepu između ta dva procesa, koji jesu njegova ishodišta, se dešava (da li se u tom «neodređenom» vodi igra pragova i bifurkacija, igra preduhitrene neukosti, koju priziva Lacan) sabiranje implikacija koje su konstitutivne za primaoca (net-art.učesnika). Za razliku od štampanog znaka (teksta) trepereći označitelj tranzitira pojedine modele evocirajući (*evoke*) i utelovljujući (*embody*) kontekste koji ostaju dekontekstualizovani u svim digitalno posredovanim konstrukcijama (zvuk, slika, pokretna slika i tekst imaju isti status treperenja i lutanja). «neodređena» igra pragova i bifurkacija «*ta suluda igra pisma*». *sa ovim rečima, koliko god one bile proste, mallarmé otvara pismo pismu* (maurice blanchot, *l'absence du livre*) ... vratila bih se već pomenutoj sintagmi vreme-kōd-vreme ... onome što curi – protočnosti vremena – jer čini da se kōd nagomilava, da u paketima odloženih redova kōda ne postoji strah od odlaganja VRa (*virtual reality*)²⁵² jer se još više od bilo kog zapisa usađuje²⁵³ segment koji u sopstvenoj jedinici vremena ostaje nepromenljiv ... apsolutni zaborav mimezisa i odsustvo svake ekonomije preliivanja: sa jedne strane ostaje doslovna funkcionalnost, i sa druge, slepo crevo kōda koje u programiranoj slučajnosti završava u nekoj marginalizovanoj putanji ... rekla bih da se na tim čvorovima otvara *kairos*, u mogućem omašaju (koji to i ne mora da bude) se otvara kōd koji je u samodovoljnosti obezbedio preduslov umetničkog ... u praistoriji sopstvene/og svrhe/tela (koja je sada marginalizovana) kōd iz veštine prelazi u *a/part, l'aparté, pro parte sua*, kritičko/polno ili samo spekularno androgino ogledavanje samoga sebe: izvodeći tekst (*performing a text*), izvodeći telo teksta, personifikujući ga u mentalne strukture (računanja – kodiranje – dekodiranje) u linearnim vremenima pisma ... kōd se samo-obnavlja sve dok ne postane sopstveni višak «stvarno» đubre ... ostatak, pastiš, upućen na neku tuđu adresu ... reci mi kada kōd postaje «polnost»? i šta se dešava, šta je to što mu prethodi, kada neko unapred pokušava da dodirne (*digit touch*) nešto ... možemo li da

²⁵¹ Posebno: Ars Electronica: <http://www.aec.at/de/global/news.asp?iNewsID=419>, CODE-Symposium: Webcasts 7-9. September 2003.

²⁵² Vid. Diane Gromala, digitalni performans *Virtual Dervish*, <http://www.lcc.gatech.edu/~gromala/art.htm>

²⁵³ Videti prirodu inkrustacija Nam June Paika, http://www.guggenheim.org/exhibitions/past_exhibitions/paik/paik_top.html

govorimo o prokreaciji (bračnom pismu, drago moje) šta sada prethodi konceptu u bilo kojoj performance aktivnosti? verno, ispunjena, tvoja, s ... volim ih, te reči prokreacije: *neophodne reči prilikom ustupanja nasleđa koje određuju kojoj deci se namenjuje neotuđivost nasledene baštine*²⁵⁴ reci mi šta određuje kōd prokreacije? Prokreacija, celokupni proces izvođenja nove individue u svet²⁵⁵. Ta celokupnost je neverovatna. Da li prokreacija traje sve dok dojenče ne pokaže prve znake individualnosti, (skidanja sa sise ili pristajanje na sisu zauvek, oniričko izvođenje à la Lacan) ili mu je potrebno filmsko odlaganje, teritorija i obitavanje (iskucio sam najpre *attent* (opstrukcija, napad i atentat). Da li je proizvođenje novog kōda uvek i samo predstava svih njegovih inherentnih mogućnosti (sva lutajuća sperma)? I kako je to «izvođenje u svet» mereno/opaženo/izvršeno? Gde se to nalazi taj svet, gde se pronalazi svet? Verovatno zato naša bračna tekst mašina (da li je mašina ako je bračna, da li je bračna ako je mašina) kreće ka svom vrhuncu.

prokreacija se dešava do trenutka kada dojenče počne da pokazuje svoju «individualnost», misliš li kada kōd postanje nedeljiv *in/dividuus* ... znaš šta, moj odgovor je NIKADA, nikada INFANT/ME, moje dete kōd, miskōd, omašaj {*me[s] kōd*} ne zaustalja prokreaciju ... to je i razlog zbog koga đubre i prag stvaranja kōda jesu u blizini (*trAEsh[hold]*), ostatak na pragu, na ostavljenom đubrištu svakog performansa (svakog perforiranja) ... na tom mestu sam i pitala o polu kōda, o žanru kōda ... uslovnost njegovog postojanja je njegova deljivost [što ga čini ključno nedeljivim] i njegovo imaginarno je u granicama onoga što kate hayles naziva graničnostima, pragovima, kōda i tela, pounutreno i ospoljeno treperenje van i unutar domašaja (*liminality, the threshold, of code and body, the inner and outer flickering in and out of view*)²⁵⁶ ... *pro parte sua / pro creation propartesua* u tajni stvaranja, van domašaja, izvana vidika, izvan mreže (weba), mreža se stvara van mreže ... prokreacija je dug, dug proces davanja vremena u vrtlogu/okosnici *spine/spine* nečega izgubljenog/olabavljenog *lose/loose weba* ... budućeg zanosa (*rapt*)... raskida (*rapture*) sa bilo kojim značenjem, moj rečiti prijatelju ... Subject: fut tur -- procreation is long long process of giving time to the spin of some lose/loose web--a future rapt--rapture with any meaning-- *I love you my dear wordy friend* - voleti me i ostaviti sjebanog - u tvom poslednjem oglašavanju tinja - oh, da li je to ono čemu uvek težimo - kidanje upakovano u zanosu (*raptorial wrapped in rapture*) tu sam, i da, da li treba da vrištim, čuješ li me, radim ... dobro, dobro, pošalji mi to što radiš na srpskom. da šaljem ti sve, naučićeš ti i srpski već ... *we both recognize and suppress (deny) all the time that has "gone into" the code, as in an egg case, from which the swarm upon the screen*²⁵⁷ (05/18/04) ... pogledaj etimologije ... odsviraću ti ih (o kako je jebeno ljubazno, sve ovo ljubavno) ... šaljem ti štamparske igre ...

²⁵⁴ [the words necessary in conveying a fee in tail to indicate to whose children the conveyed estate is to be entailed... Merriam-Webster's Unabridged Dictionary]

²⁵⁵ Procreation: The entire process of bringing a new individual into the world, Dorland's Illustrated Medical Dictionary (24th Ed. 1965).

²⁵⁶ Op. cit. <http://englishwww.humnet.ucla.edu/faculty/hayles/Flick.html>

²⁵⁷ Supra. Beleška 1.

KOD1.eps

da, to je ona hipi kaligrafija iz mojih Fillmore East dana, sa kaligramima Kennetha Burkea. Cvetajuće ulaznice. (udovica Sterling Morrisona, gitariste Velvet Underground koji se kasnije preobratio u profesora, sekretarica je Carolyninog odeljenja na Vassar. Za poslednji božić sam od nje dobio ulaznicu koncerta iz 1963) **igraćemo i onda ćemo ga zapečatiti zakopati, zapečatićemo ga sa run run run ...** to je sinhronizovana prokreacija, moji prvi stihovi kao adolescenta (iskucao sam vetrovitog dečaka [aolesecent: windy boy, aeolus] trebalo bi da je izrecitujem ali već sam crven kao rak, postidjen na našoj javnoj postelji, idu nekako ovako: *Run, run, run, / children on a sugar cube road i onda još šećernije...* ipak volim tu ideju pečaćenja/završavanja, ti/tvoj (you/r) Michael kao kada su videli Suzanu na izvoru, ali gde su odrasli? - oboje smo deca ovde, drhtavi, na medenom mesecu *Suzana uđe da prošeta u muževljevom vrtu. I starci je viđaše svaki dan gde ulazi i šeta: I behu zapaljeni žudnjom za nju. (apokrifi knjige proroka Danila)*²⁵⁸

²⁵⁸ *Susanna went in, and walked in her husband's orchard. And the old men saw her going in every day, and walking: and they were inflamed with lust towards her (Daniel 1, 7-8)*

DOSIJE AURACLE

Auracle Creative Team

AURACLE www.auracle.org je “grupni instrument,” kontrolisan glasom, za *real-time*, interaktivno, zajedničko/distribuirano pravljenje muzike preko interneta, koncipiran od strane Maxa Neuhausa, a realizovan saradnjom više autora. Korisnici upotrebljavaju Java applet uz pomoć kojeg mogu da *jamuju* sa ostalima širom sveta. Applet analizira i klasifikuje input iz korisnikovog mikrofona i prenosi analizu i klasifikaciju drugim učesnicima u *jamu*. Ovi podaci pokreću sintetički modul koji se razvija u zavisnosti od korisničkog inputa.

Auracle tim

direktor: Max Neuhaus

tehnički direktor: Phil Burk

dizajn instrumenta: David Birchfield

mašinsko učenje, dizajn zvuka: Jason Freeman

dsp, vizuelizacija, dizajn instrumenta: Chandrasekhar Ramakrishnan

testiranje arhitekture, dizajn zvuka: Kristjan Varnik

produkcija: Akademie Schloss Solitude, Štuttgart (Nemačka)

Ključne reči

Interaktivni muzički sistemi, umrežavanje i kontrola, analiza glasa i govora, Auracle, JSyn, TransJam, Linearno predviđanje, Neural Networks, Interfejs glasa, Open Sound Control

Ključni koncepti u Auracleu

Glasom-kontrolisana interaktivnost

Dok su za savlađivanje instrumenata kao što su klavir ili gitara potrebne godine, upravljanje Auracleom ne zahteva nikakvo posebno obrazovanje. Auracle upotrebljava sofisticiranu i fleksibilnu kontrolu glasom koju svi posedujemo samom ljudskom mogućnošću govora. Međutim, glas nije izvor Auracleovih zvukova – on je samo način njihovog kontrolisanja.

Grupna Interaktivnost

Na Auracleu ‘svirate’ sa ansamblom drugih ljudi koji su bilo gde u svetu. Slušajte aktivne ansamble na Auracleu i nađite grupu kojoj želite da se pridružite ili pokrenite sopstvenu grupu i pozovite druge na *jam-session*.

Otvorena Arhitektura

Auracle je instrument a ne komad; sistem, ne muzička kompozicija. Posедуje unutrašnju strukturu, ali ne definiše ili kontroliše interakciju učesnika. Sama sonorna arhitektura se prilagođava/razvija tokom vremena u zavisnosti kako je korišćena.

Tehnologija u Auracleu

Auracle je konstruisan u Java programskom jeziku kombinujući javno dostupne proizvode i specijalno razvijene komponente. Glavne tehnologije uključuju JSyn za sintezu zvuka i TransJam za umrežavanje, oba razvijena od strane člana Auracle tima

Phila Burka. Auracle tim je razvio i dodatne, sopstvene module za analizu i klasifikaciju glasa. Algoritmi za analizu glasa izdvajaju fundamentalnu frekvenciju i prva dva formanta glasovnog signala. Algoritam za klasifikaciju pretvara glasovni input u *gestove* i kreira različita grupisanja ovih gestova. Korisnici međusobno šalju i primaju samo kontrolne podatke – ne *streaming* audio – preko centralnog servera, a analiza glasa i sinteza zvuka se obavljaju u korisnikovom kompjuteru. Sa ovakvom arhitekturom Auracle proizvodi zvuk visokog kvaliteta minimalne latentnosti, čak i sa relativno sporim internet vezama, a Auracleov server može prihvatiti veliki broj simultanih korisnika.

Istorija mrežne kompjuterske muzike

Istorija mrežne kompjuterske muzike počinje sa *League of Automatic Music Composers*,²⁵⁹ koja sa dodatnim članovima kasnije evoluirala u *Hub*. Od kasnih 1970ih, ovi muzičari/tehnolozi razvijaju sisteme za zajednički (*shared*) prostor između korisnika i elektronskog ansambla.²⁶⁰ Muzičke grupe, uključujući i *Sensorband*²⁶¹ i *Slub*²⁶², su u svojim nastupima upotrebljavale slične tehnike. U poslednjih nekoliko godina, formalizovani su i novi protokoli za prenošenje muzičkih podataka preko Interneta, kao što je CNMATov *Open Source Control* (OSC)²⁶³ i *TransJam*²⁶⁴ Phila Burka. Razvoj glasom-kontrolisanih sintetizatora može se videti još kod *Vocodera*²⁶⁵ Homera Dudleya. *Vocoder* analizira aproksimaciju originalnog signala²⁶⁶. U domenu digitalnog *Antares Audio Technologies*²⁶⁷ distribuiraju *Kantos-synth* plugin, kontrolisan od strane glasa. *Brain Opera*²⁶⁸ Toda Machovera uključuje *Singing Tree*²⁶⁹ interfejs za ne-muzičare koji mogu kontrolisati zvuk i sliku svojim glasom.

Auracle kombinuje mrežno pravljenje muzike i glasovnu kontrolu sa ciljem angažovanja široke publike u igranju zvukom. Na ovaj način je srodan sa Machoverovim projektima kao što je pomenuta *Brain Opera*, zatim *Toy Symphony*²⁷⁰ i *Eternal Network Music*²⁷¹ Chrisa Browna. Alvaro Barbosa takve projekte karakteriše u kontekstu umreženih

²⁵⁹ Alvaro Barbosa, "Displaced Soundscapes: A Survey of Network Systems for Music and Sonic Art creation", *Leonardo Music Journal*, br. 13, 2003, str. 53-59.

²⁶⁰ J. Bischoff, R. Gold i J. Horton, "Microcomputer Network Music", u C. Roads i J. Strawn (eds), *Foundations of Computer Music*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1985.

²⁶¹ Z. Karkowski, A. Tanaka i E. van der Heide, *Sensorband*, 2004, <http://www.sensorband.com/>

²⁶² A. McLean i A. Ward, *Slub*, 2004, <http://www.slub.org/>.

²⁶³ M. Wright i A. Freed, "Open Sound Control: A New Protocol for Communicating with Sound Synthesizers", u *Proceedings of the ICMC*, 1997.

²⁶⁴ P. Burk, "Jammin' on the Web – a New Client/Server Architecture for Multi-User Musical Performance", u *Proceedings of the ICMC*, 2000.

²⁶⁵ H. Dudley, "Remaking Speech", *Journal of the Acoustical Society of America*, br. 11(2), 1939, str. 167-177.

²⁶⁶ C. Roads, *The Computer Music Tutorial*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996, str. 197-198.

²⁶⁷ *Antares Audio Technologies: Antares Kantos*, 2004, <http://www.antarestech.com/products/kantos.html>.

²⁶⁸ T. Machover, *Brain Opera*, 2000, <http://brainop.media.mit.edu/>

²⁶⁹ W. Oliver, *The Singing Tree: A Novel Interactive Musical Interface*, 1997, <http://feynman.stanford.edu/people/Oliver> i <http://www.singhtml/main.html>; W. Oliver, J. Yu i E. Metois, "The singing tree: "Design of an Interactive Musical Interface", u *Proceedings of the Symposium on Designing Interactive Systems*, 1997, str. 261-264.

²⁷⁰ T. Machover, *Toy Symphony*, 2002, <http://www.toysymphony.net/>

²⁷¹ C. Brown, *Eternal Network Music*, 1999, <http://www.mills.edu/LIFE/CCM/EternalNetworkMusic.html>

muzičkih sistema kao “zajedničke zvučne ambijente” (Shared Sonic Environments), koje opisuje kao “novu klasu aplikacija u nastajanju koje istražuju distributivnu i zajedničku (*shared*) prirodu interneta [i] obraćaju se širokoj publici”.²⁷² Uprkos vezama sa ovim trendovima u kompjuterskoj muzici, nasleđe Auracla je više povezano sa analognim muzičkim sistemima. Projekat proširuje ideje Neuhausovih *Network Pieces*. U ovim virtuelnim zvučnim arhitekturama, muzika je aktivnost namenjena širokoj publici – dijalog sa zvukom pre nego performans. Max Neuhaus je 1966. godine, komadom *Public Supply*, započeo istraživanje “zajedničkih zvučnih ambijenata”, pravljenjem mreža uz pomoć telefona (korisnici su proizvodili zvuk u slušalicu) i radio stanica, menjajući vokalni input uz pomoć analognih procesorskih modula.²⁷³ Neuhaus je nastavio je sa ovim projektima u Torontu, Čikagu i Njujorku, dodajući svaki put novu dimenziju interakcije. Konačno sa *Radio Netom* (1977), formirao je nacionalnu mrežu od 190 radio stanica i nacionalnog telefonskog sistema. Auracle je evolucija Neuhausovih “zajedničkih zvučnih ambijenata” u digitalnom domenu, koja kreira globalni entitet za *live* zvučnu interakciju dostupnu 24 sata dnevno na internetu.

Zaključci i budućnost

Auracle je u ranoj fazi razvoja. Testiran je u brojnim transatlantskim *jam*ovima, u kojima je učestvovalo do 6 ljudi. Naš sledeći izazov je dizajniranje zadovoljavajućeg korisničkog iskustva sa zvucima koji su zanimljivi i koje je moguće kontrolisati. Jedan od ciljeva koje smo postavili Auracleu je da instrument bude ‘transparentan’. To jest, korisnik bi trebao da percipira/prepozna svoj sopstveni učinak u zvučnom outputu, čak i u grupnoj situaciji. Drugi cilj Auraclea je da zvuk evoluirao, kako vremenski u toku *jama*, tako i iz nedelje u nedelju. Auracle proizvodi dosta podataka da opiše i klasifikuje korisnikov input: naš trenutni i budući rad je u velikoj meri fokusiran na usmeravanje ovih podataka ka generisanju još zanimljivijeg korisničko iskustva pre svega u domenu dizajna zvuka i vizualizacije podataka.

+

AURACLE, ILI ŠTA ME JE KOMPJUTER NAUČIO O EPISTEMOLOGIJI

Chandrasekhar Ramakrishnan

Šta je istina? – Pontije Pilat

1. Kompjuterski programi zapravo nisu sastavljeni od brojeva već od ideja. Naravno, ideje su predstavljene kao cifre u mašinskom kodu, ali suština programa su ideje.

1.1 Ako želite da napravite kompjuterski program koji se bavi fenomenima iz stvarnog sveta (šta god to značilo), onda morate znati kako ideje i svet inter-reaguju. To jest, potrebna vam je epistemologija.

2. Auracle <http://www.auracle.org> je projekat kreiranja internet instrumenta kontrolisanog glasom. Da bi instrument bio kontrolisan glasom, mora se analizirati

²⁷² Alvaro Barbosa. “Displaced Soundscapes: A Survey of Network Systems for Music and Sonic Art Creation”, *Leonardo Music Journal*, br. 13, 2003, str. 58.

²⁷³ M. Neuhaus, *The Broadcast Works and Audium*, 1994. <http://kunstradio.at/ZEITGLEICH/>

glasovni signal. Analiza kvantifikuje karakteristike signala koje se mogu koristiti za pokretanje instrumenta. Na primer, visina glasa može biti jedna takva karakteristika.

2.1 Kako se izračunava visina glasa? Pre nego što se dođe do odgovora, mora se odgovoriti na pitanje »Šta je uopšte visina?« Da li je visina osobina auditivne percepcije ili fizika proizvodnje i širenja zvuka? Ovo nije samo apstraktno pitanje: algoritam kojim se izračunava visina glasa zavisi od odgovora. Dakle, da li programer treba da programira percepciju zvuka ili fiziku? I kako se odgovara na ovo pitanje?

2.2 Za lenjog programera, odgovor je jednostavan – zavisi od toga šta je lakše za implementaciju.

3. Kada otvorite knjigu o signalnom procesovanju glasa, naći ćete sledeću definiciju mehanizma proizvodnje govora: postoje dva tipa glasa proizvedenih govorom – zvučni i bezzvučni. Zvučni poseduju visinu, a bezzvučni ne. U proizvodnji zvučnih glasova, nepca stvaraju tok impulsa koji je filtriran kroz usta. Bezvučni glasovi, sa druge strane, stvaraju se od buke koja je filtrirana od strane usana i usta.

3.1 Gornja definicija podrazumeva 2 jednačine:

$$s'(n) = \sum_{i=1}^p a(i)s(n-i) \quad (1)$$

$$e(n) = s(n) - s'(n) \quad (2)$$

A, $e(n)$ u drugoj jednačini sadrži visinu glasovnog signala.

4. U redu, napravimo kompjuterski program koji primenjuje gornju jednačinu. Sa ovim programom možemo izračunati visinu glasa. Setimo se, kompjuterski program je samo ideja koja se može izvršiti.

5. Kada pokrenemo program, primećujemo da odgovor koji on daje nije uvek pouzdan. Nekada funkcioniše, ali ne uvek. Nekada je visina zvučnog signala previsoka ili preniska.

5.1 Svaka knjiga na ovu temu tvrdi da proizvodnja govora funkcioniše kao što je opisano u (3) i predstavljena je jednačinom iz (3.1). Ali, pitajte bilo koga iz struke i on/a će vam reći da jednačine nisu dovoljne. Da biste *zaista* izračunali visinu zvučnog signala, morate učiniti još neka procesovanja.

6. Ono što imamo je ideja i jednačine koje predstavljaju ideju. Knjige kažu da su i ideja i jednačine istinite, ali kada ih primenimo, one daju pogrešan rezultat! Ali ideje su, nekako, bez obzira... istinite...!?

7. Da bismo dobili tačan rezultat, moramo obaviti nešto *ad-hoc* procesovanja, koje nije opisano ni u jednoj knjizi. Potrebne tehnike procesovanja mogu biti naučene samo kroz iskustvo (direktno ili indirektno). Dakle, pitanje je šta je istina: ideja i jednačine iz knjiga ili *ad-hoc* rešenje dobijeno kroz iskustvo?

CYBERCHICK VS. REAL TIME

Maja Pelević

File

Open – DOBAR DAN

Edit

Select all

Copy

Paste

Budilnik

- Otvoriti oči. Dobrodošli u realan svet. Pogledati na sat. Šest časova, nula minuta, nula sekundi. 00000000000000... Zatvoriti oči.

Budilnik

File

Open – MAMURLUK

Select all

Copy

Paste

- Insert: Aspirin 1000 mg; Alkaselcer 500 mg; Proteini 3,3 g; Mlečna mast 1,5 g; Laktoza 4,1 g; Kalcijum 125 mg. Energetska vrednost 45 kalorija.

File

New Blank Document

- Otvoriti oči. Dobrodošli u realan svet. Pogledati na sat. Šest časova, pet minuta, nula sekundi. 000000000000000000000000... Otkriti se. Zevati. Rastezati se. Osetiti blagi talas umora, oslabljenje koncentracije, mentalni zamor.

Pritisak 90-60

Insert: L-asparagin 25 mg; L- glutamin 25 mg; Pridoksin hlorid 10 mg

Edit

Replace

Pritisak 120-80

View

Full Screen

- Natekle oči. Podočnjaci. Dve akne na levom obrazu, jedna na čelu. Izgužvana desna strana lica. Ten – sivkast.

Help

Help

Help

Clear

New Blank Document

Insert

Picture

From camera

- Preplanuli ten. 50 kg. Zategnuta zadnjica.

Zoom

File

Open – JUTARNJE AKTIVNOSTI

Select all

Copy

Paste

- Četrdeset osam koraka do kupatila. Gubitak kalorija pri sporom hodu: 2. Oprati zube. Umiti se. Skinuti spavačicu. Tuš – pet minuta. Obrisati se. Fen – pet minuta. Dnevna krema. Vaga: 55 kg 320 g.

Insert: Obedijal 500 g

Velika nužda.

Vaga: 55 kg

Oblačenje – 10 minuta

Šminkanje – 10 minuta

Trideset koraka do kuhinje

Open – DORUČAK PONEDELJAK

Copy

Paste

Insert: Kuvano jaje. Tost. Sok.

Jutarnja mučnina

Help

www.netdoctor.com

Search

Pračene glavoboljom – ne

Povraćanjem – ne

Bolom u zglobovima – ne

Poslednji seksualni odnos bez zaštite – ne

Insert: Ibuprofen 1000 mg.

Clear

Histerično vaditi stvari iz ormara. Bacati ih po podu. Gaziti po njima. Povremeno pocepati mrežaste čarape.

Help

Downloads and Updates

www.gap.com

Items in bag:

10 Items

Items in bag:

20 Items

Items in bag:

30 Items

hip tip

be the first

get it now

31 Items

pay by credit card – yes

Clear

File

Open – DNEVNE AKTIVNOSTI PONEDELJAK

Update – yes

Insert

Delete

Select
Alignment and Spacing
Borders and Shading
Undo

Personal reminder: Sestrin rodendan
www.netgift.com
Buy the most!
Buy the best!
Send
Update – complete
Space
Enter
Delete

Messenger: Javi se. Nedostaješ mi.

Delete

Messenger: Ako se predomisliš, dođi do mene večeras.

Delete

Ctrl Alt Delete
Sranje
Restart

www.chatchatchat.com
User name: bemyvalentine
e-mail: bemyvalentine@bemyvalentine.com
birthday: 14. 02. 1981.
clear
birthday: 14. 02. 1986.
update
something about yourself: pretty, sexy, ready to dance
how do you feel today ☺

new message from lover boy: Send me your picture sexy!

File
Open
Picture Folder
JA – LEPA
Edit
Select all
Filter
Artistic
Neon Glow
Save
Send

Open – RUČAK PONEDELJAK

Copy

Paste

Insert: Meso. Paradajz. Hleb.

Open – TV

Insert: Vesti.

www.astro.com

Free daily horoscope – created especially for you

Login

Today your attention will be focused on your work. The Midheaven is strongly connected with the ego structure. This is especially important if you are a meditative person.

Pazbiti čašu. Vrisnuti. Histerisati. Pokupiti ostatke. Baciti u đubre.

www.netdream.com

Gledajte u žutu tačku. Opustite se. Zamišljajte cvet. Da li ga vidite? Click yes. Da li ga osećate? Click yes. Vi ste sad u stanju potpune meditacije.

Escape.

Messenger: Dobila sam tvoj poklon. Hvala. Mogla bi da svratiš večeras. Biće tvoja omiljena torta.

Delete

Messenger: Odazovi se već jednom! Imam iznenađenje za tebe :)

Delete

Open – SPORT PONEDELJAK

Prikačiti elektrode na stomak.

Start – 30 minuta

End

Update – mail

Check

Check

Check

Messenger: Ne mogu više ovo da podnesem.

Delete

www.howtohavegoodsex.com

Search

Plava kosa, zelene oči, atletska građa, 22 godine

Enter

Engleski, francuski

Enter

Pilot

Enter

Oženjen

Enter

Uključiti kameru. Okrenuti je od sebe. Gledati ga kako masturbira. Dodirivati se. Gledati mu polni organ. Dodirivati se.

- Mala, okreni tu kameru ka sebi.

Dodirivati se.

- Daj malo da te vidim.

Dodirivati se. Polako okrenuti kameru ka sebi.

- Sta cu da ti gledam majicu?

Dodirivati se. Polako podići majicu.

- Jos malo.

Dodirivati se. Polako podići majicu još više.

- Dobre su ti sise. Hoces da mi pokazes lice?

Escape

Delete

Disconnect

- Trideset koraka do kupatila. Skinuti se. Tuš – 10 minuta. Skidanje šminke – 10 minuta. Oprati zube. Četrdeset osam koraka do spavaće sobe. Gubitak kalorija pri brzom hodu – 4. Obući spavaćicu. Leći u krevet.

Insert: LAKU NOĆ

Shut down computer.

Jill Walker on Wed, 5 Feb 2003 18:54:33 +0100 (CET)

[Date Prev] [Date Next] [Thread Prev] [Thread Next] [Date Index] [Thread Index]

<nettime> Recenzija: *Or Press Escape*, Edit Kaldor

- To: [nettime-l AT bbs.thing.net](mailto:nettime-l@bbs.thing.net)
- Subject: <nettime> Recenzija: *Or Press Escape*, Edit Kaldor
- From: Jill Walker <[jill.walker AT uib.no](mailto:jill.walker@uib.no)>
- Date: Wed, 05 Feb 2003 11:51:59 +0100
- Reply-to: Jill Walker <[jill.walker AT uib.no](mailto:jill.walker@uib.no)>

Tako je bezbedno satanizovati internet, biti uplašen od svega novog. Mediji su redovni i ubedljivi u tome: internetu se mogu pripisati svakakve loše stvari, a sve to se može izbeći ako ne dopustimo našim sinovima da provedu suviše vremena *online* (<http://www.bt.no/forkbruker/helse/article132260>). Zavisnost od interneta, pornografija, pedofilija, usamljenost: za sve to je kriva tehnologija. (Kritički komentar Torilla Mortensena na ovakav stav pre više od godinu dana (http://torillsin.blogspot.com/archives/2001_12_01_torillsin_archive.html#8013824) je pravo osveženje.

Začudo, satanizacija interneta je izgleda i zaključak performansa *Or Press Escape* Edit Kaldor, koji sam videla u *Teatergarasjen* (<http://www.bit-teatergarasjen.no/>) u Bergenu, Norveška, prošlog petka. Zaista mi se dopao način na koji je Kaldor razvijala svoju priču dok smo mi gledali i čitali. (Pažnja! Ako postoji šansa da vidite performans, a ne želite da znate šta se sve desi, nemojte čitati ovaj članak!) Kada publika uđe, Kaldor već sedi za svojim kompjuterom leđima okrenuta publici, sa jednim reflektorom koji osvetljava njen kompjuter a ne lice. Sadržaj njenog ekrana je projektovan na veliki ekran koji postaje pozornica. Dok smo ulazili, ona je kucala nadrealni narativ u prvom licu o svemirskim brodovima i umetničkom plivanju. Kad je sačuvala tekstualni fajl u folder obeležen »snovi«, počeli smo da smeštamo celu stvar u sistem značenja. Ovo je postala dominantna strategija performansa: fragmenti, koji nemaju nikakvog smisla sami za sebe, su integrisani u celinu kad je njihovom fajlu dodeljeno ime ili kada su sortirani u foldere ili kada se ponove ili pominju u drugim fragmentima.

Posle opisa sna, Kaldor je dodaje stavke u listu 'uraditi', onda nastavlja sa pisanjem e-mailova ili poruka susedima. Nesigurna norveška gramatika i *online* englesko-norveški rečnik pozicioniraju je kao emigranta (pitam se da li dovoljno nauči jezik svake zemlje u kojoj izvodi da bi na njemu i pisala? Ako je radila samo po scenariju specijalno prevedenom za nju onda su vrlo impresivna njena brisanja, do/prepisivanja i konstrukcije). Izgleda uznemirena zbog čoveka koji ilegalno boravi na njenom tavanu i ima *security* kameru koja kroz špijunku snima ulazna vrata. Svakih 5 minuta njeno pisanje je prekinuto *live* snimkom ove kamere – iako nam treba neko vreme da shvatimo šta ta slika znači.

U elegantnom preokretu pred kraj shvatamo da ako ovaj čovek postoji, to je protagoniste i slika njene sopstvene izolacije i polu ilegalnog statusa. E-mail je podseća da mora da se prijavi za radnu dozvolu u roku od dva dana ili da napusti zemlju. Njeni pokušaji da napiše radni plan za ovu aplikaciju su mučni za gledanje i iako pronalazi primere radnih planova *online*, ona odustaje, napušta svoju 'uraditi' listu i samo piše osobi na tavanu – ili sebi. »Operi odeću. Operi se. Dovedi se u red.«

Ali dok piše ovaj savet samoj sebi, dobija poziv na *The Lounge; iVisit webcam chatsite*. Prvi put odbija poziv, ali drugi put, ona prihvata i pridružuje se *chatu*; onakvom na kakav naidete kada odete u bilo kakav *chatroom* ili pab, gde ne postoji tema niti bilo ko koga znate. »Hi, Ede!«, neko kaže. »Kako si danas?« Konačno vidimo njeno lice, istu sliku *web-cama* koju vide i drugi u *chatroomu*: Pola lica je u tami, a druga polovina jako osvetljena. Svetlo u publici postepeno postaje jače, počinje muzika u baru izvan sale i, iako nema aplauza, jasno je da je performans gotov. Ili da se nikada i ne završava. Žena koju Kaldor predstavlja je u zamci. Nikada neće napustiti stan, nikada neće prihvatiti sopstveni savet, naći posao. Ostaće u dosadnoj bezbednosti njenih sopstvenih reči i *webcam chatova*.

Posle mog prvobitnog razočaranja očiglednošću izbora Kaldor za kraj, počela sam da se pitam nije li to taktički izbor. Kaldor je mudro koristila odabranu tehnologiju i jasno pokazala njene estetske mogućnosti, ali, takođe, verovatno je bila svesna da je sve to mnogima još uvek čudna i zastrašujuća tehnologija. Podilazeći *mainstream* medijskom strahu od tehnologije, njen performans je potpuno neproblematizujući (*unthreatening*). To je ono što je podstaklo *mainstream* da ga prihvati, kao što je uradio novinar lokalnih novina Berjens Tidende (<http://bergenpuls.no/citzguides/nav/review.jhtml?id=7855&context=scene>).

Jill Walker
prevod sa engleskog: Bojan Đorđev

Also posted on [jill/txt](http://huminf.uib.no/~jill/), 2 Feb, 2003
<http://huminf.uib.no/~jill/>

distributed via <nettime>: no commercial use without permission
<nettime> is a moderated mailing list for net criticism,
collaborative text filtering and cultural politics of the nets
more info: majordomo AT bbs.thing.net and "info nettime-l" in the msg body
archive: <http://www.nettime.org/> contact: nettime AT bbs.thing.net

-
- Prev by Date: **RE: <nettime> Rhizome's revenge**
 - Next by Date: **<nettime> Re: vacant position**
 - Previous by thread: **RE: <nettime> irrelevant and useless digest [bc, rochkind]**
 - Next by thread: **<nettime> Re: vacant position**
 - Index(es):
 - **Date**
 - **Thread**
-

DOSIJE DIGITALNOG TEATARSKOG PROJEKTA PSIHOZA I SMRT AUTORA – ALGORITAM YU03/04.13

Bojan Đorđev, Aleksandra Jovanić, Ana Vujanović

Koncept projekta: Ana Vujanović
Tekst i dramaturgija: Maja Pelević, Ana Vujanović
Saradnja na tekstu: Bojan Đorđev, Siniša Ilić, Maja Mirković
Režija: Bojan Đorđev
Kreiranje avatara i scene: Siniša Ilić
Programiranje: Aleksandra Jovanić
Web dizajn: Nevena Stanimirović
Interaktivna muzika: Auracle Creative Team, www.auracle.org
Dizajn i obrada zvuka: Ognjen Popić
Modeliranje: Marija Škaljac
Konsultacije: Miško Šuvaković
Avatari (izvođači): Mrs Denvers, Ismael Al Al, James-Rufus, Mishima, Bejb, Lucy Westenra
Operateri izvođenja: cyber inspicijent – Aleksandra Jovanić; glas – Bojan Đorđev (Ismael Al Al), Siniša Ilić (James-Rufus), Tanja Marković (Mrs Denvers), Maja Mirković (Mishima), Maja Pelević (Bejb), Ana Vujanović (Lucy Westenra); realtime muzika na Auracle net audiju – Auracle Creative Team (Chandasekhar Ramakrishnah, Jason Freeman, Kristjan Varnik); realtime procesovanje i dizajn zvuka – Ognjen Popić
Produkcija: Univerzitet umetnosti u Beogradu i TkH-centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti
Projekat pomogao: Grad Beograd, Gradska uprava – Sekretarijat za kulturu
Premijera: 17. septembar 2004. godine, BITEF 38 (sinhrono LAN i internet izvođenja); avgust 2004. godine (izdat CD-rom modus izvođenja)
* Predstava uključuje: fragmente drame *4.48 Psychosis*, Sarah Kane (u prevodu Davida Albaharija) i tekstova Rolanda Barthesa *Smrt autora* i Michela Foucaulta *Šta je autor?*; inserte iz filma *L'Année Dernière à Marienbad*, Alaina Resnaisa; i crteže Siniše Ilića.

PSIHOZA I SMRT AUTORA – ALGORITAM YU03/04.13

Programska koncepcija

Psihoza i smrt Autora - Algoritam YU03/04.13 je teorijski zasnovan, digitalni (i) internet teatarski performans koji, generalno, istražuje izvođačke umetnosti u doba novih medija. To je prvi ovakav projekat u lokalnoj sredini, te stoga pokreće neka značajna pitanja 'našem' socio-kulturnom kontekstu. Izdvojila bih: pitanje politika korišćenja i interpretacija društvenih i kulturalnih tradicija, problematizaciju odnosa tradicionalnih i savremenih umetničko-kulturnih praksi i fenomena, (nasilno) susretanje globalnih i lokalnih društvenih i političko-ekonomskih paradigmi (od tokova globalnog liberalnog kapitala do favorizovanih društvenih vrednosti), zatim ukazivanje na probleme (visoke) umetnosti u doba kulture (masmedija, digitalnih tehnologija, interneta itd), pitanje novog statusa umetničkog dela i nove pozicije umetnika/ce kao radnika/ce u kulturi i, možda

najhrapavije, pitanje načina na koje se visoko sofisticiran umetnički, naučni i teorijski diskurs/rad može uhvatiti u koštac ili i saradivati sa uglavnom banalnim praksama svakodnevice i oporom trivijalnošću masovne kulture u nameri da danas i ovde deluje govoreći (o) jednom društvu koje prolazi kroz bolan proces tranzicije, koja nije samo ekonomska, već i kulturalna i umetnička.

U okviru ovog projekta razmatramo nove digitalne medije kao jedan od najznačajnijih fenomena tzv. 'post-istorijskog', informatičkog doba, koji raspravlja, izaziva i provocira tradicionalne kulture (kao što je domaća) i tradicionalne umetnosti (kao što je teatar, posebno dramski), ali i pre svega tradicionalne diskurse umetnosti, teorije, kulture, društva.

Internet se pojavio u doba ključnih promena u globalnom socio-političkom kontekstu (započetih padom Berlinskog zida) kao novo neutralno polje komunikacije koje je obećavalo prevazilaženje razlika, podela i granica; kao 'demokratski svet' dostupan svima širom planete. Mnoge njegove apologete, i danas tu demokratičnost navode kao prvenstvenu vrlinu. Levičarski kritički pristupi su, naravno, suprotni tome i već desetak godina se vode žučne rasprave o internetu kao samo još jednom mediju protoka liberalnog kapitala i njegovih 'nematerijalnih' finansijskih sektora. Ima li tu mesta jednoj među-raspravi? Govoriću sa aspekta svoje pozicije i njenog iskustva. U poslednjoj deceniji makro medijskih manipulacija tokom građanskih ratova na ex-jugoslovenskim prostorima, globalnih intervencionističkih akcija, imperijalne regulacije lokalnih sukoba niskog intenziteta i post-komunističke tranzicije, idealizam oko medija interneta je zaista izgubljen. Iako jeste tačno da omogućava lakši pristup od bilo kojeg drugog medija i iako se i sam PC prilagođava individualnim potrebama korisnika, danas bi bilo veoma naivno smatrati ga 'nevinom zemljom' ili 'mestom slobode'. Internet nije odvojen i nezavistan od spoljašnjeg sveta, već jedan novi ideološki aparat savremenog globalnog društva. Ipak, srećom, interpelacije nikada sasvim ne uspeavaju. Zato je duhoviti analitički kritičizam osnova našeg rada na ovom projektu. To nije razorna nihilistička kritika, niti uživalačka apologija. Rekla bih, to je kritičko preispitivanje koje uključuje uživanje. Mi smo zainteresovani za istraživanje, rad i ispitivanje mogućnosti i efekata, a ne za nekritičku apologiju nove masovne kulture i kulture digitalnih medija i informacionih tehnologija. Umesto toga, projekat je usmeren na istraživanje interakcija: između paradigmi jedne male, lokalne, kulture koja pokušava da sačuva sebe (i svoje /kvazi ili ne/ nasledene vrednosti) od novih uticaja i paradigmi savremenog globalnog društva koje pokušava da asimiluje različitosti u neku vrstu površne bez-konfliktne jednakosti; između stare figure umetnika-genija koji stvara *ex nihilo* i moderne figure umetnika-operatora (prema tezama o smrti Subjekta i Autora); i između različitih praksi koje čine kulturu u kojoj živimo (savremene teorije kulture, novi mediji i tehnologije, teatar, performans art itd).

Režija, scenografija i likovi

Sinopsis

Tekst je nastao kontaminacijom poslednje drame Sarah Kane *Psihoza u 4:48* tekstovima operatera-izvođača performansa. Nova hibridna drama zadržala je pretpostavljenu 'kliničku' situaciju originalne Psihoze ali je jedinstven tekst komada (sa naknadnim upisivanjima autora) podeljen na šest avatara (izvođača). Osnovni sinopsis komada je situacija u nedefinisanoj prostoru sanatorijumskog tipa. Avatari su: predstavica institucije (nadzornica) i pet 'pacijenata'- autora. Nadzornica vodi grupnu terapiju tako što ispovesti autora podstiče sa pet pitanja. Posle odgovora na pitanja, radnja se premešta u sledeću prostoriju, ali sa jednim a(va/u)t(a/o)rom manje – do poslednjeg. Ceo rediteljski postupak se oslanja na tradiciju evropske avangardne drame 20. veka – posebno njenu

konverzaciju *Talking Heads* nit: Sartre, Beckett, Sarah Kane.

Integralni deo predstave čine i segmenti koji neposredno prethode i slede samom izvođenju komada – kao što je opcionalno razgledanje tekstova pre samog početka predstave; biranje a(va/u)t(a/o)ra čiji će tekst gledalac slediti, bez obzira na ishod predstave; proces glasanja posle svakog od krugova pitanja; mogućnost interaktivne kreacije ugla posmatranja i kadra od strane same publike; otvaranja dodatnih prozora sa dodatnim informacijama itd.

Scena

U ovom projektu se zapravo radi o dve scene: scena u širem i užem smislu, tj. matični i centralni ekran. Scena u užem smislu ili centralni ekran je virtuelni 3d prostor u kojem se avatari kreću. To je fiktivni scenski prostor u kojem se odvija drama. Reč je o imaginarnom sanatorijumu koji se sastoji od lavirinta identičnih belih prostorija sa različitim brojem prolaza. Svaka prostorija je prolazima povezana sa sledećom i tako u nedogled. Prostorije su virtuelni 3D digitalni prostor, a način na koji ih publika – za svojim terminalom – vidi (ugao, kadar) zavisi od publike. Međutim, redosled prolaženja kroz prostorije je fiksiran. Na zidu svake od prostorija postoji displej sa satom na kojem teče minutaža performansa i koji prekida predstavu u trenutku kad pokaže 4:48. Scena u širem smislu ili matični ekran je interfejs i izgled kompletnog ekrana koji pored centralnog ekrana sadrži i dodatne materijale: opciju praćenja tekstova jednog od avatara, bez obzira da li je prisutan na centralnom ekranu - sceni u užem smislu - ili ne; prozor sa krupnim planom avatara koji trenutno govori; *backstage* prozor u kojem se prikazuje izvođenje predstave u realnom prostoru i vremenu; program za glasanje posle svakog kruga pitanja; stranice sa prapratnim materijalima - uvodna i završna špica, teorijski tekstovi, integralni tekst predstave kao i tekst *Psihoza u 4:48* Sarah Kane, itd.

Avatari ili likovi ili izvođači

Avatari se razvijaju i animiraju iz 2D linearnih crteža umetnika Siniše Ilića. Avatarima upravlja publika. Publika može da bira tekst avatara koji sledi u dodatnom prostoru matičnog ekrana. Takođe, glasanje publike odlučuje o tome koji će avatar ostati u igri, tj. koji će najduže ostati na sceni i time određivati i dalji tok scenarija. Biranje se izvodi po principu eliminacije, glasanjem publike posle svake od pet scena. Svaki od avatara ima svoju 'biografiju' koja se nudi publici pre samog početka predstave i na osnovu koje publika može i unapred da odluči kojeg će avatara podržati svojim glasom ili čiji će integralni tekst pratiti.

Tehnička izvedba

Programiranje predstave *Psihoza i smrt Autora - Algoritam YU03/04.13* se izvodi korišćenjem svih do sada korišćenih tehnologija u izradi internet prezentacija, sa dodatkom tehnologija koje se koriste za izradu 3D web igara. Internet prezentacija – internet sajt, hostovana na serveru, sadrži sve informacije u vezi sa predstavom, tekst predstave, učesnike, podatke o tehnologiji. U vreme LAN i internet izvođenja performansa, internet sajt će sadržati i samu predstavu, a kasnije snimak (cele ili dela) predstave.

Statički deo prezentacije se realizuje kroz HTML, CSS i Flash®.

Dinamički deo prezentacije, koji sadrži sam performans, koristi, pored istih tehnika kao i statički deo, i Wild Tangent™ kao web driver, koji omogućava simulaciju 3D prostora kroz koji korisnik /publika može da se kreće pomoću miša i tastature. Pristup ovom 3D engineu će biti realizovan kroz JavaScript.

Prostor i avatari (virtuelni akteri) se modeliraju u Alias|Wavefront Maya™. Tokom LAN

i internet izvođenja performansa glasovi izvođača se prenose kroz RealAudio, kao integralni deo web browsera (npr. Internet Explorer). Publika se kreće kroz prostor u kojem se nalaze avatari. Između scena predviđena su glasanja koja će uticati na dalji razvoj scenarija/izvođenja. Glasanje se realizuje kao upitnik na stranici koja sledi (automatski) posle scene. Sakupljanje i obrada prikupljenih glasova se obrađuje u PHPu. Spisak korišćenih software-a i linkovi:

[MacromediaR FlashR](#)

[Wild Tangent™](#)

[Alias|Wavefront Maya™](#)

[RealAudio](#)

[PHP](#)

[HTML.CSS, JavaScript](#)

Biografije avatara predstave *Psihoza i smrt Aurora - Algoritam YU03/04.13*

Na osnovu originalnih dokumenata, zvaničnih i tajnih podataka, sećanja, manifesta, dnevnika, intervjua i raznih prevara, sastavio biograf Avatara, na-svaki-način-grešni dijak AV

Mrs Denvers, ozbiljna žena; srednjih godina, pristojnog izgleda, neupadljivog ponašanja, dostojanstvenog držanja, svetlo-plavih prozračnih očiju; phd psihijatar. Za njeno detinjstvo i mladost se ne zna. Oduvek je bila ovakva kakvu je zatičemo. Realističnih je očekivanja, lišena svake iluzije. Radi u elitnom sanatorijumu na poziciji 'prijatelja korisnika sanatorijuma'. Kolege misle da je izvrstan profesionalac. Korisnici Sanatorijuma je ne vole, plaše je se. Ona je svesna da je koriste kao kontejner za svoje shizo-paranoidne projekcije kojima smanjuju karakteristično postmodernističke arhaične strahove od daljeg cepanja autorskog selfa.

U svojoj doktorskoj disertaciji razvila, a zatim i praktično primenjuje tehnike multi-paradoksalne intervencije prijateljstva, sa naročito originalnim gestovima: 1) stajanje tik iza leđa korisniku Sanatorijuma, i 2) glasan smeh iz daljine. Ovi gestovi korisnike Sanatorijuma do te mere 1) uplaše, odnosno 2) šokiraju da bar privremeno nužno dolaze u kontakt sa realnošću i umiruju se. Neki dolaze i u kontakt sa Realnim, ali ti se ne umiruju više. O njima odbija da priča. Autoritet i profesionalna pozicija joj to i dopuštaju. Veliki ljubitelj umetnika/ca i umetnosti. Ima tri psa i dve mačke; neudata; dobro situirana; bez dece. Živi sama. U slobodno vreme čita beletristiku i političke feljtone. Vrlo druželjubiva.

Ismael Al Al (to mu naravno nije pr/a/vo ime): rođen u Bejrutu, u napornom i tužnom braku hrišćanke i muslimana. Deda po ocu – usmeni pripovedač i čarobnjak-mudrac, priređivao mu je mnogo radosti i misterija u ranom detinjstvu. Tokom detinjstva i rane mladosti, za sebe govorio da nije Arapin već Feničanin. Imao je dosta lepih, mada beskorisnih, razloga za to.

Studirao u Evropi i SADu: double-major opšta lingvistika (A) i matematika (B), izborno i površno: postkolonijalne studije (E); stručnjak za stare rukopise, palimpseste i špijunske šifre. Tokom studija postajao Arapin, naročito izraženo posle jednog nemilog događaja: serije savršenih krađa starih arapskih rukopisa po velikim svetskim muzejima i jedne neuspele, glupe i bedno organizovane u Hilandaru.

Zatim se krije u derviškoj tekiji u Turskoj. To je i ranije ponekad činio, ali samo leti, za vreme raspusta, u slobodno vreme. Od tada, i u ostalim godišnjim dobima, u svako vreme. Zaista, tada mu se gubi svaki trag – sve do Sanatorijuma. Ubrzo, svojom

vižljastom figurom, prekomernim pušenjem, ljubavlju prema ranim jagodama i nakostrešenom kosom, počinje da liči na savremenog Istočnoevropljanina.

James – Rufus, afro-američki sijamski blizanci iz sveštenečke porodice iz Bronksa. Mada nerazdvojni, veoma se razlikuju. Svaki je Subjekt za sebe, što je nekada bilo veoma cenjeno. Svaki je lep na svoj način, ali je jedan je lepši od drugog, što je i dalje veoma cenjeno.

James prvo propovednik, a zatim homoseksualac i stipendista francuske levičarske vlade. Živi naizmjenično u Istanbulu i Parizu. Nekad i tamo i ovde; kaže za njega jedan ovdašnji pisac. Piše grandiozne novo-istoricističke romane verujući u integritet autorskog subjekta. Zatim se, pomalo razočaran, posvećuje uglavnom prevodenju sa francuskog na engleski jezik. Kasnije postaje aktivista i uključuje se u borbu za black power. Ponekad priziva Boga.

Rufus, džez muzičar. Prirodno talentovan i živ, još od rane mladosti veoma uspešan. Neškoloivan; ubrzo postaje popularan. Kasnije, u trenucima očajja, loših kritika, malih honorara i sumnji u svoju prirodnu genijalnost – žigolo. Zaljubljen u belu ženu, nažalost Južnjakinju. Alkoholičar i narkoman, sujetan preko svako mere. Ponekad žestoko psuje. Jednom se, pijan i očajjan, Rufus baca sa mosta u reku Hadson. James nikada nije prežalio što se taj događaj završio kako se završio.

Mishima, ne zna se koliko ima godina. Neko pominje 21; valjda je to dovoljno da se ostari. Prkosna, ali ne zna za ponos. On/a je sprinter, ne maratonac. Njeno trajanje sastavljeno je iz miliona kratkoročnosti. Ume da veze i izvodi razne vratolomije na trapezu.

Dok je bila devojčica, jedan muškarac ...prolazio je pored njene sobe. Osetivši miris svežeg rublja, pomisli: mora biti da ovde živi mlada žena. Zvuči kao da će se nešto dogoditi. A neće. Zato ću ponoviti: ...je prolazivši pored njene sobe, osetio miris svežeg rublja i pomislio: ovde živi neka mlada žena. ...prošao je pored njene sobe i, osetivši miris svežeg rublja, pomisli: Mlada žena. ...prošao je pored njene sobe i osetio miris svežeg rublja pomislivši: Mlada žena!

Voli da hoda sama, jer tada počinje da peva. Sviđa joj se što melodija uvek zavisi od mesta na kom se nalazi. Mishima, to je važno, ne poznaje odnos bez privlačnosti. Misli da neerotski odnos nije moguć. Seća se Njenih reči: Ljudi će Vam biti dosadni, i to ne znači da ih nećete voleti. Ona je Umetnica. Kažu da vidi kožom. Ponekad oseća hladnoću, tu, tik ispod; kao da je celom površinom svučena zaštita vlage i masti čoveka. ...Ostaje osetljiva površ koja, samim izgledom, zaustavlja svaki pokušaj dodira. Prevrnula se na unutra. Zato je tako blede rumena, presijava se i živi, vezujući i pevajući, u Sanatorijumu. Melodija uvek ista.

Lucy Westenra, poslednji izdanak bočne, degenerisane i jalove linije čuvene i moćne familije Sarap. Poslednja Drakulina žrtva u Engleskoj. Mesečari. Probodena glogovim kocem u homosocijalnom ritualu četiri muškarca. Ne seća se četvrtog. Zatim stiže u Sanatorijum.

Detinjstvo provodi sa knjigama, smokvama i pitanjima na bizarnoj liniji: Beograd/Crveni Krst ↔ Cetinje/imanje iznad Rijeke Crnojević. Mladost u Londonskim kišama i magli. Po ocu Sirijka-Mlečanka-Crnogorka-Engleskinja; po majci Hrvatica-Ukrajinka. Po obrazovanju poststrukturalistinja. Majčinu familiju ne poznaje; ...uglavnom samo jedna gospođa baba. Incestuozna i bogata, ta porodica izumire pre Lucynog rođenja. Od njih nasleđuje malo depresivnog srednjeevropskog duha, čvrstu austrougarsku disciplinu i ono katoličko licemerno puritanstvo koje te iznutra peče. Načitana. Sve pogrešno. Na svom fragilnom telu bivše aristokratkinje suočava marksistički materijalizam, kontrolisanu

disciplinu i uživalačku erotiku. O erotici ne zna ništa. Ni o saradnicima. Sa saradnicima ima profesionalan odnos, dobar odnos, erotski. Za razliku od Mishime, o tome ne zna ništa. Mada.

Bejb, osoba neodređenih godina, tetovirana promenljivim političkim znacima. Amorfna, četvrtaste senke. Nepodnošljivo infantilna, spora i prisutna. Pravo čudovište postsocijalističke tranzicijske histerije prevareno od najranijih dana. Iz Beograda. Tokom rane mladosti, u umetničkoj školi za fine gospođice iz više srednje klase učena da je Genije. Lako poverovala. Inače, normalna osoba; ljupka i bistra. Kasnije, u drugoj školi, čula da je genijalnost najobičnija podla politička konstrukcija i malverzacija Zapadnog društva, direktno povezana sa podelom rada u doba modernosti! ...Počela da sumnja, mada joj od dirnutosti zadrhti bradica svaki put kad neko pomene tu moćnu magičnu formulu: Genije. Jednom toliko zadrhtala, da se od onda stalno tresu, potpuno regredira i pretvara se u amorfno plutajuće telo. Postaje lebdeći označitelj, prazan i spreman da proizvede bilo koje značenje. Postaje opasnost. Izbacuju je sa umetničke škole i dospeva u Sanatorijum. Jedini prijatelj – Mrs Denvers, po profesionalnoj poziciji. Samo još roditelji i par profesora veruju da će drhtavica proći. U ostalo, niko više ne veruje. To je ta postsocijalistička Jugoistočna Evropa.
