

TKH

9

05.0	DOGMA 05: Film kao performans // <i>Ana Vujanović</i>	5
05. 1 TEORIJSKI BLOK: FILM KAO PERFORMANS		
05.1.1	Izvođenje hibridnih efekata teorije kroz film: netransparentni kontrasti, služajne senke i neizvesna obešanja // <i>Misko Uvaković</i>	9
05.1.2	Zemlja (na) Jug(u)/Jugoistok(u) // <i>Nevena Daković</i>	16
05.1.3	Oblikovanje i osporavanje (dokumentarnog) značenja u umetničkom radu // <i>Marina Grinić</i>	21
05.1.4	Dogma 95: filmska gluma i izvođenje // \or/e Bajić	27
05.1.5	Izvođenje pola i roda na filmu – prvosvetenica sajber Panteona // <i>Vesna Perić</i>	33
05.1.6	Virtuelni biopolitički parlament // <i>Bojana Kunst</i>	37
05.1.7	Država film Jug jugoistok // <i>Saša Radojević</i>	43
05.1.8	»To nije crvena, to je krv!« // sa <i>Marinom Grinić</i> razgovarala <i>Ana Vujanović</i>	46
	prevod: Ana Vujanović	
poseta Teorijskom bloku		
05.1.9	Poseta: Naracija i budućnost filma // <i>Rufo Caballero</i>	55
	prevod: Miljana Perić	
05. 2 TEORIJA NA DELU: Oko DOGME 05		
05.2.1	Pogleđi (za) RBa (teorijski film) // <i>Misko Uvaković, Ana Vujanović</i>	65
05.2.2	Propozicije za rad X 1–7 // <i>Marta Popivoda</i>	68
05.2.3	Priča i zahtjevi subjektivnosti // <i>Aleksander Bender</i> Druga verzija // <i>Siniša Ilić</i>	71
05.2.4	Postscenario za kratki film o nemojčeni.doc // <i>Maja Pelević</i>	89
05.2.5	O filmu i zaljubljivanju! // <i>Maja Mirković</i>	91
.3. RASPRAVE		
.3.R.1	Otvoreno delo, ima li pravo na teoriju danas? // <i>Bojana Čvejić, Ana Vujanović</i>	97
.4. KRITIKA		
.4.K.0	Beogradska + regionalna plesna i teatarska scena 2004/05. (uvod) // <i>Bojan \or/ev</i>	111
.4.K.1	Pro Tools: Savremeni ples, danas, Evropa (vidi pod: koreografija) // <i>Maja Mirković</i>	112
.4.K.2	Ko je maglu i oblake umesiti u hamburger? (Nova repertoarska politika Malog pozorišta »Duško Radović«) // <i>Irena Jentevska</i>	114
.4.K.3	Od opsesije do potrebe. I natrag. Few Sweaty T-shirts by Dušan Murić // <i>Anja Suša</i>	117
.4.K.4	Next Step – The Step Closer; Svaka sličnost sa stvarnim ličnostima i događajima je intencionalna... // <i>Marija Skoko</i>	119
.4.K.5	00 tableau Kritika: Actress (Work) in Progress // <i>Marta Popivoda</i>	121
.4.K.6	'Realizmima' protiv 'realizma' – tri rečije Anje Suše // <i>Bojan \or/ev</i>	125
.4.K.7	Tekst znači Tkanje (o /post-/dramama Katarine Zdjelar) // <i>Miloš Lolić</i>	127
.4.K.8	Slem ekscesi sestara Bogavac; Pozorište: DA ili NE // <i>Vlatko Ilić</i>	129
.4.K.9	Program internacionalnih radionica savremene igre u 4 koraka // pris. <i>Ana Vujanović</i>	132
	poseste bloku kritike	
.4.K.10	Polifona tijela glasova (o erotici tijela i perverziji glasa povodom predstave Misa za predizbornu utnju) // <i>Andrej Mirčev</i>	135
.4.K.11	Kritički dnevnik slovenačkog plesnog bijenala Gibanica 05 // <i>Ana Vujanović</i>	139

IMPRESSUM

TkH, ~asopis za teoriju izvo/a~kih umetnosti izdaje:

TkH-centar za teoriju i praksi izvo/a~kih umetnosti
adresa: Gundulićev venac 56, 11000 Beograd, Srbija i Crna Gora
e-mail: TkH.centar^a sezampro.yu, TkH_center^a yahoo.com
fax: (+ 381 11) 3672 326, 3061 484 (knjigovodstvo)
za izdava~a: Ana Vujanovi}

SAVET ^ASOPISA: dr Milena Dragićevi} [e{i}] (Beograd), dr Je{a Denegri (Beograd), Jovan Jirilov (Beograd), mag Aldo Milohni} (Ljubljana)

UREDNICI ^ASOPISA: Ana Vujanovi} (glavna urednica), Mi{ko [uvakovi} (odgovorni urednik)

LIKOVNI UREDNIK ^ASOPISA: Sini{a Ili}

BROJ 9 UREDILI: Bojan \or|ev, Mi{ko [uvakovi}, Ana Vujanovi}

SARADNICI U BROJU 9:

\or|e Baji}, teoreti~ar knji`evnosti, student Teorije umetnosti i medija Interdisciplinarnih magistarskih studija Univerziteta umetnosti; Beograd; Aleksander Bender, student dramaturgije na Akademiji dramske umjetnosti; Zagreb (Hr); dr Rufo Caballero, {ef Katedre za humanistiku, International School of Cinema and Television, Havana (Kuba); mag Bojana Cveji}, muzikolo{kinja, performerka; predava~ na P.A.R.T.S. u Briselu; Beograd-Brisel; dr Nevena Dakovi}, teoreti~arka filma, profesorka na Fakultetu dramskih umetnosti i Interdisciplinarnim studijama UU; predava~ica na AAOMu; Beograd; Bojan \or|ev, pozori{ni reditelj, ponekad i performer; magistrant Teorije umetnosti i medija Interdisciplinarnih studija UU; Beograd; dr Marina Grini}, istra~iva~ica u Filozofskem in{titutu ZRC SAZU, profesorka na Akademiji za likovne umetnosti u Be-u; kustoskinja i teoreti~arka novih medija i tehnologija; Ljubljana (Sl); Sini{a Ili}, vizuelni umetnik, ponekad i performer; magistrant Slikarstva na Fakultetu likovnih umetnosti; Beograd; Vlatko Ili}, apsolvent Pozori{ne i radio re`ije na FDU; Beograd; Milo{ Loli}, pozori{ni reditelj, ponekad i filmski glumac; diplomirao Pozori{nu i radio re`iju na FDU; Beograd; dr Bojana Kunst, filozofkinja, teoreti~arka teatra i performansa; urednica ~asopisa Maska; Ljubljana (Sl); Andrej Mir~ev, filozof, teatrolog, vizuelni umetnik; Zagreb (Hr); Maja Mirkovi}, kostimografska, studentkinja Scenskog dizajna Interdisciplinarnih magistarskih studija UU; Tatjana Orbovi}, istori~arka umetnosti, studentkinja Teorije umetnosti i medija Interdisciplinarnih magistarskih studija UU; Beograd; Maja Pelevi}, apsolventkinja Dramaturgije na FDU; Beograd; Miljana Peri}, etnomuzikolo{kinja, studentkinja Teorije umetnosti i medija Interdisciplinarnih magistarskih studija UU; Vesna Peri}, scenarista i prevodilac; filmski kriti~ar Radio Beograda 2; studetkinja Filmologije na magistarskim studijama FDU; Beograd; Marta Popivoda, studentkinja Filmske i televizijske re`ije na FDU; Beograd; Sa{a Radojevi}, scenarista i koscenarista kratkih i dugometra~nih igranih filmova, dokumentarnih TV serija i video radova, filmolog, romanopisac; Beograd; Marija Skoko, vizuelna umetnica, studentkinja Teorije umetnosti i medija Interdisciplinarnih magistarskih studija UU; Beograd; mag Anja Su{a}, pozori{na rediteljka, istori~arka, upravnica pozori{ta Du{ko Radovi}; Beograd; mag Irena Lentevska, arhitekta, magistar umetnosti (Scenski dizajn) i magistrant Teorije umetnosti i medija Interdisciplinarnih magistarskih studija UU, kustos Bijenala scenskog dizajna (YUSTAT); Beograd; dr Mi{ko [uvakovi}, teoreti~ar umetnosti; profesor na FMU i Interdisciplinarnim studijama UU; Beograd; dr Ana Vujanovi}, teatrolo{kinja, freelance teoreti~arka izvo/a~kih umetnosti i kulture; Beograd

PRELOM: Du{an] asi}

[TAMPA: Akademija, Beograd

TIRA@: 300

DISTRIBUTER: Stubovi kulture – distributivni centar, 29. novembra 31, 11000 Beograd

BROJ POMOGLI: Pro Helvetia – Swiss Cultural Programme SCG, Ministarstvo za kulturu Republike Srbije, Grad Beograd – Gradska uprava – Sekretariat za kulturu

Svi objavljeni radovi, tekstovi, fotografije i ilustracije su ra|eni ili pripremljeni za ~asopis TkH ili su za njih obezbe|ena autorska prava. Za ustupljena autorska prava zahvaljujemo se Bojani Kunst, Emilu Hrvatinu i ~asopisu Maska, Ljubljana (Sl).

^ asopis TkH je uvr{ten u registar javnih glasila na osnovu re{enja br. 651-03-277/02-01

ISSN 1451-0707



Smeta vam re~ »Dogma«? A ne smeta vam da je sprovodite. *TkH* broj 9 je nazvan »DOGMA 05 – Film kao performans«, zbog jedne posebne `elje i radi jednog posebnog, utopijskog, cilja ~asopisa *TkH*. Znam, pateti~no sam po~ela, ali se ipak ne~ju predomisliti. Ne. Re~ je o utopiji. Da. *TkH* i jeste utopijski projekt. Ja i jesam utopistkinja. Ma kako vam ovo zvu~alo, zbog utopije ili `enskog oblika imenice. Utopiji }u se stoga posebno vratiti na kraju teksta. A sada prvo o nameri i `elji.

@elja iskazana ovim naslovom je da se izvr{i re-teritorijalizacija jednog etabliranog naziva i pojma iz savremenog sveta umetnosti, u ovom slu~aju filma. To je Dogma 95. Dakle, naziv za filmski projekat koji su 1995. godine pokrenuli Lars von Trier i Thomas Vinterberg, kao otpor dominantnoj i hegemonoj holivudskoj i pro-, kva-z~, a l~a-holivudskoj filmskoj paradigmi. Projekat je pokrenut u Danskoj, ali se zatim {iri i na druge (.....) zemlje, kao nova filmska »moda« ili, ~ak, »pomodnost«.¹ Ne{to je ostalo prebrisano u toj zagradi, »u druge (.....) zemlje«. Nije svejedno ko~je, nikad ne postoje tek 'druge zemlje', one su uvek specifi~ne, odre|ene. Drugi nikad nije bilo ko. Naprotiv. Svaki subjekt je to temeljno iskusio. Ovde je re~ o Zapadnim zemljama, svakako. Neko je (opet) presko~en. To 'opet' iz zagrade se ne sme prebrisati. Oko tog 'opet' se i vrti na{a `elja. *Zavet ~estitosti* nije izuzetak; setite se i nekih drugih (filmskih) manifesta, 1935, 1945, 1965... Nismo imali pravo ~ak ni da smo 'gladni' (1965). ...To je pro{lo. Ipak, jo{ imamo pune ruke posla. Izme|u Danske, Francuske, Italije, Argentine, SAD... Sad stanimo na tom mestu praznine 'izme|u'. Ta praznina, to prebrisano, zaobi|eno mesto 'izme|u' koje }emo ovim brojem (pre svega prva dva bloka) poku{ati da 'ispunimo' jeste Jugoisto~na Evropa, najve}im delom to neverovatno (a mogu)e podru~je SCG. Kao u lo{oj drami. Stoga, prvi, Teorijski blok: DOGMA 05 – Film kao performans i njegov prate}i, umetni~ki pro-teorijski blok, Teorija na delu: OkO DOGME 05, u *TkH* broj 9 mapiraju polje jednog novog specifi~nog diskursa o filmu i diskursa filma koji se ra|a na toj geo-politi~ko-teorijsko-umetni~koj teritoriji. Namera broja je dakle sasvim predvidiva. A to je da se taj mogu}i diskurs u-ini verovatnim – verovatnim da se konstitui{e kao specifi~an, i (upravo takav) upi{e na svetsku mapu. ...To je, jasno je, akt protiv aktuelne lokalne samodestrukcije. Makar mapu savremene umetnosti (filma) i teorije umetnosti (filma), ako su nam druge ve} zauvek zatvorene. Jesu li? Ja sam utopistkinja.

Teorijski blok u *TkH* 9 se fokusira na teorijska razmatranja izvo|a-kih procedura koje se koriste ili ne koriste u savremenom filmu. Time se poku{ava da se ubi-a-jeno razmatranje filma kao dela, komada ili tr`i{ne robe umetnosti i kulture proizvedene, ponu|ene i po definiciji usmerene na potro{nju/u`ivanje, pomeri u smeru razmatranja filma kao procesa i na~ina kulturne i umetni~ke proizvodnje. Proizvodnje reprezentacija, novih politi~kih subjekata, slika (*images*), feti{a, identifikacionih modela, subverzivnih anti-identifikacionih procedura, ozna~iteljskih mre`a i doga|aja koji prekrivaju na{ svet – a (odavno) ga ne prikazuju. U tom aspektu se film pribli`ava videu – pa neki segmenti pojedinih tekstova u ovom bloku preispisuju i njihove granice danas. Da sumiram, fokusiraju}i se na izvo|a-ke procedure filma, blok se zapravo fokusira na njegovu politi~nost upotrebe filmskog medija, jezika i diskursa.

Blok Teorija na delu u *TkH* 9 je sa-injen od 5 teorijsko-umetni~kih radova ili njihovih opisa i dokumentacija koji su (pre)usmereni na istu problematiku kao i teorijski blok. Jasno je, tu nema nijednog (poku{aja) filmskog remek-dela. Naprotiv, to su sve sami 'dronjci' filmskih remek-dela, ispljuvci, »ostaci od«. Re~ je o poka-

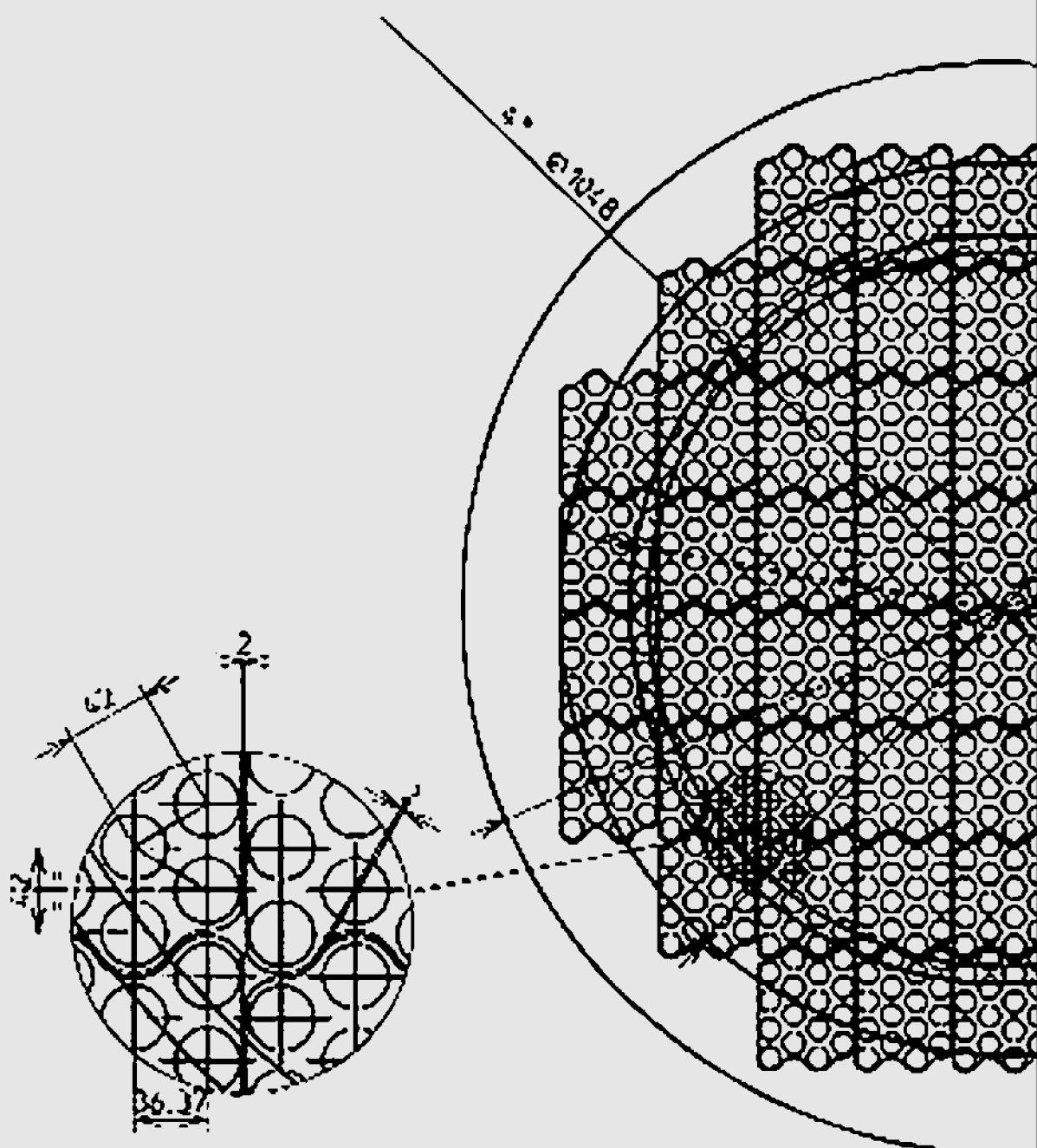
¹ Ako ste se obradovali da sam kona~no progovorila kolokvijalnim jezikom, va{a radost je kratkog daha. Termini 'moda' i 'pomodnost' ovde koristim konsekventno prema pojmovima esteti~ara Marxa Wartofskog iz Marx Wartofsky, Marx, »The Liveliness of Aesthetics«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. XLVI, Special Issue »Analytic Aesthetic«, New York, 1987, str. 211–219.

zivanju {avova filmskih dela – onih prljavih ma{inerija koje (gotovo) nikada ne vidite na glatkom filmskom platnu – a ~esto i duhovito/razorno cini~nom ukazivanju njihovih nemogu}nosti, ovde-i-sada.

U oba bloka, kao i u celom ~asopisu *TkH* broj 9, zastupljeni su isklju~ivo autori iz regionala, sa jednim gostom – kubanskim teoreti~arem Rufom Caballerom, namerno ili slu~ajno... S obzirom na to, ovi blokovi nude pojedina~ne par-i}e specifi~nog regionalnog diskursa o savremenom evropskom, holivudskom, komercijalnom i umetni-kom filmu na internacionalnoj sceni. Dakle, Dogma 05 nije nova filmska Dogma (mada je ura|ena 10 godina nakon Dogme 95), ve} novi diskurs o filmu, diskurs koji je specifi-an za teoriju umetnosti i medija u regionu u doba post-socijalizma, ali i sposoban da upi{e sebe kao takvog (specifi-nog) na globalnu mapu. Taj diskurs jeste sa referencama na kriti~ki diskurs Slavoja @i~eka, ali te reference nisu neproblematizuju}e - naprotiv. Ti tekstovi-par-i}i zastupljeni u ovim blokovima ne pripadaju nijednoj hegemonoj diskurzivnoj paradigm, a ipak, svi zajedno oni jesu specifi-ni u mnogo ~emu. Izbegavam da govorim o zajedni-im karakteristikama, uvek su u pitanju samo sli-nosti. Kriti~ke prakse. Teorijsko-umetni-ka odgovornost. Svest o delovanju u javnom diskursu i njegovim konsekvcama. Odbacivanje nevine neutralnosti i objektivnosti. Razaranje pozitivizma. Gnu{anje spram impresionisti-kih diskursa kritike. Neizbe`nost stalne i stalne politizacije i re-politicizacije de-politizovanog. Kroz razaraju}a iskustva jedne posebne istorije i njene komi~no-smrtonosne ideologije sprovedene u delo, do detalja, do tan-inu, do freneti~ne tragi-komedije koja je odnela brojne `rtve. Stoga, nema post-modernog mekog pisma, zavodljivosti, nepodno{ljive lako}e teoretizovanja. Naprotiv, radi se o jasnom (teorijskom) programu koji se konsekventno sprovodi kroz materijalne prakse pisma i uprkos 'otporima teoriji' srpskog jezika. To ne va`i samo za prva dva bloka u ~asopisu, va`i podjednako i za Rasprave i Kritike.

Zvu~i utopijiski, ali ipak }u re}i, od teorijskog bloka i teorije na delu, preko rasprava, pa do kritika, prostire se jedan (ne)o~ekivano mo}ni novi diskurs umetnosti i teorije umetnosti specifi~nog dru{tveno-umetni~kog konteksta (ovde-i-sada), diskurs 'nove generacije', koji samo iz daleka nastaje pod direktnim uticajem platforme *TkH* ali na njoj ili oko nje se razvija. Pre je re~ o mre`ama, saradnjama, komplementarnostima, svesti o pripadanju istom dobu i podru~ju i teorijsko-umetni~koj senzibilnosti da se oslu{kuje, prepoznaje, locira i artikuli{e kontekst kako bi se u njemu i sa njim radilo. Utopija je tu svakako cela ulo`ena u mogu}nost, i samo u mogu}nost. Ona je klica svakog kriti~kog mi{ljenja. Stoga, re}i }u na kraju, nakon pa`ljivog i{~itavanja svih pristiglih tekstova i radova za *TkH* broj 9, nema kritike bez utopije. I tu treba tra`iti njenu mo}.

05. 0: STOP



05. 1 TEORIJSKI BLOK: FILM KAO PERFORMANS

Izvo|enje HIBRIDNIH EFEKATA TEORIJE kroz FILM

**netransparentni kontrasti, slu~ajne senke i
neizvesna obe}anj a**

Mi {ko [uvakovi]}

Svakako, ne postoji `an *teorijskog filma*. Me|utim, izvesni filmovi su nastajali i delovali na riskantnom izvo|enu afektacija teorijskog diskursa, teorijske atmosfere ili teorijskih brisanih tragova kroz pojavno *tkivo* filmskih audiovizuelnih doga|aja. Pitanje je: kako se teorija odigrava u filmu i|ili kroz film?

Bavi}u se u ovom tekstu jednim odre|enim problemom izvo|enja teorije: kriti~nom granicom filmske fikcije u odnosu na izvo|enje filmskog dela pred telom ili za telo. Ne}u tra`iti teorije koje su verifikacija motivisanosti filmske pri~e (mimesisa), ve} teorije koje subvertiraju}i pri~u podr`avaju filmsku pulsaciju pred okom/uhom i telom kao specifi~an doga|aj. Zato }u posmatrati *filmski doga|aj*: doga|aj izvo|enja filma za telo u *diskursu* kao pulsaciju¹ ekranskog doga|aja. Sada me ne zanima film kao *izvedbena umetnost* u smislu izvo|a~ko-medijskog predstavljanja dramski postavljenog narativa – on je u{ao iiza{ao iz sobe ili kadra uradiv{i to i to, zato i zato, tu i tu, tada i tada; ono (pas Lajka) je odleteo sa Zemlje tragaju}i za istinom, ili omogu}avaju}i presti` u tehnolo{koj trci super-sila; one su otvorile i zatvorile vrata, a mo`da i sudbinu; oni su se svukli da bi se kupali, mazili, {ibali ili pokazali ispitiva~kom oku; ti si je pogledala, ona ti nije uzvratila pogled jer je mislila na nestali novac, dete koje je pobeglo od ku}e ili nesigurnu sre}u za kojom uporno traga; sivi soko je preleteo iznad sne`nog planinskog obronka po kome smo skijali te poslednje sre}ne godine u na{im `ivotima; u gradu X na jugoistoku Evrope se desilo jo{ jedno ubistvo patriotskih snaga oko 10^h 12. marta te kriti~ne godine; njegov `ivot je 11. septembra fatalno li~io na filmsku sekvencu iz onog filma ~ijeg se naziva ne mogu setiti... Zanima me film kao pulisranje audiovizuelne slike, *framea* koji podrhtava, udara i bljeska ispred mene pokre}u}i potencijalne odnose imaginarnog i simbolnog² u specifi~nom doga|aju koji se mo`e nazvati *doga|aj filma*. Deleuze to kretanje tuma|i ne kao kretanje od tela ka *frameu* (mimeti-ko-semiolo{ka linija), ve} od *framea* nazad ka telu koje }e biti telo kroz izvo|enje pogleda za sliku koja se pojavljuje kroz *frame* (fenomenologizuju}a linija). Kretanje od filmskog *framea* ka telu u egzistenciji je bitan uslov ideolo{kog dejstva filmske slike u konstrukciji vidljive realnosti naspram nesavladivog i nekazivog Realnog³ koje }e razoriti svet. Jer, filmom se ne odslikava svet ve} je film ma{ina koja u~estvuje u konstituisanju pojavljivanja sveta.

Mogu se navesti kao primeri 'pulisranja' *framea* na ekranu ili sa ekrana u prostoru veoma razli~iti filmovi. Izdvoji}u neke od njih:

- kratki postslikarski film-objekt Marcela Duchampa *Améric Cinéma* (1926),
- nesnimljeni ali obe}ani film Sergeja Ejzen{tajna *Kapital* (koncipiran 1927),
- *himna* ubrzanim modernizmu D`ige Vertova *^ovek sa filmskom kamerom* (1929),
- destrukturiranje transfera/kontratransfera *sna-modela* po uzoru na povr{nost anegdotske psihanalize Luisa Bunuela i Salvadora Dalia *Un Chien andalou* (1928),
- ne`ni i surovi film o snu kao slici *od filma* Maye Deren i Alexandra Hamida (Alexandr Hackenschmied) *Meshe of the Afternoon* (1943),
- ispra`njeni i a-semantizovani bihevioralni filmovi Andy Warhola *Sleep, Kiss i Eat* (1963), odnosno *Empire* (1964),

¹ Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, »Pulsion«, u *L'in-forme/ mode d'emploi*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1996, str. 154–157.

² Koncepte simboli-ko i imaginarno koristim pribli~no prema Jacques Lacan, »RSI Sem. XXII (1955–6), *Ornicar?*, no. 2–5, Paris, 1975. Imaginarni poredak je poredak i fantazma i vidljivog podre|enog fantazmu. Simboli-ki poredak je spolja{nji poredak mogu}ih jezika koji te`e da prekriju ~ulni i fantazmatski svet u strukturalnoj organizaciji prihvatljivog sveta i su`ivota u njemu.

³ Realno nije svakida{nja realnost oko nas koju prepoznajemo kao blisku, ve} ono su{tinski spolja{nje koje ne mo`e biti moje ili na{e, ve} koje kao strano telo razara sigurnost i situiranost u svetu.

- kola`no-monta`no izmicanje platforme za moralno-politi-ku konzistentnost odnosu nehomologija realno-simboli~ko-imaginarno u utopiji komunisti~ke svakodnevice u filmu Dušana Makavejeva *WR: misterije organizma* (1971),
- namerno retori~ki poja~ana {okantna pokaznost zazornog (*abject*) za jastvo unutar u~ivanja mo}i kroz fantazme fa{isti-kog totalitarizma u filmu Piera Paola Pasolini *Salò - 120 dana Sodome* (1975),
- intelektualna pro-teorijski usmerena praksa izvo | enja ~ina konstruisanja audiovizuelne istorije filma Jean-Luc Godarda *Histoire(s) du cinéma 1A & 1B* (1988),
- zavodljiva igra potencijalnosti potro{nog/zabavnog medija u upotrebi slika bez porekla i slika od slika drugih filmova u delu Quentinina Tarantina *Kill Bill 1* (2003),
- kriti~na prolaznost kroz brisane tragove evropskih politi~kih lica/nali~ija kod Larsa von Trier u *Europe* (1991), i
- kultni post-pank film pokreta Toma Tykwna *Tr-i, Lola, Tr-i* (1998).

Ovo su veoma razli~iti `anrovski, pa i medijski i disciplinarno, situirani projekti filmova kao doga|aja pulsacije kroz telo koje pred ekranom izvodi performans postavljanja/ pokazivanja svog iluzionisti-kog jastava.

Ono {to povezuje nesnimljeni Ejzen{tajnov *Kapital* i TV verzije Godardove⁴ *Histoire(s) du cinéma* nisu formalne poeti~ke ili fenomenolo{ke sli-nosti ve} politi~ke me|u-afektacije imaginarnog i simboli~kog na korespondiraju}im platformama Marxove istorijske politi~ke ekonomije i Godardove monta`e istorijskih filmskih ekonomija predo~avanja opsesivnih indeksacija filma. Kao da Ejzen{tajn `eli da ka~e: Zanima me kako izgleda audiovizuelno ili filmsko telo Marxovog *Kapitala?*, a Godard: Zanima me {ta se de{ava sa diskursom istorije filma kad postane audiovizuelna slika izabranih i de-kontekstualizovanih uzoraka? Re~ je o politici slike i njenom dejstvu *atrakcije koja postaje obuvatna afektacija*⁵ tela koje je uhva}eno u zamku imaginarnog i simboli~kog poretka *mogu}eg sveta koji je od politi~ke-ekonomije kapitala (Ejzen{tajn) ili od politi~ke-ekonomije filma (Godard). Ejzen{tajn zapisuje o anticipaciji onoga {to se danas mo`e nazvati *afektacija*: »U vezi s *Kapitalom* treba uspostaviti odeljak o 'nadra`ajima', tj. o odgovaraju}im materijalima. Tako, npr. ovaj ise~ak iz Blejmana daje odgovaraju}e elemente za 'patetiku' u *Kapitalu* (recimo za poslednje poglavje – dijalekti~ka metoda u praksi klasne borbe«, i »Jo{ je 'nekako' slo`eno misliti 'izvansi`ejnom' slikovno{ju}. Ali nije stra{no – çu viendra!«⁶ Ejzen{tajn ne uspeva da stvori kontinuitet pri-e: fikciju! A Godard izvodi rezove i pokazuje izvadke iz filma, naru{avaju}i postoje}e fikcionalne celine filmskih dela. Izvadak je uzorak ili *ispljuvak* koji postaje jezgro politi~ke teoretiizacije. Godard to ~ini prepostavljaju}i autorizovanu vidljivu istoriju filma u kojoj preme{teni *frameovi* postaju afektacije budu}ih simbolizacija za *istinite* istorije filma. Tu *istina* ima materijalisti~ko zna~enje nove kombinatorike evidencija slika i zvukova koji obele`avaju kulturno situirano vreme. Ali istina nije sama istina, ve} skup otpora koje imamo u gledanju ovog filma i izazivanju naprslina u samorazumljivosti konteksta iz kojih su uzeti slikovni i zvu~ni tragovi. Te naprsline deluju opti~ki/vizuelno (impuls za oko), telesno (odnos fikcionalnog i egzistencijalnog tela), ali i epistemolo{ki (uzorak slike kao uzorak znanja koje izmi~e celini). Dejstvo naprslina je politi~ko jer nije ura|eno u la`noj a uvek nazna~avanoj autonomiji dela, ve} u filmu o filmu koji preuzima epistemolo{ku mo} interpretatora u klasnoj borbi izme|u filmskih slika i zvukova. Za{to Ejzen{tajn nije uspeo da snimi film o Marxovom *Kapitalu*? Upravo jer je *Kapital/kapital* u Sovjetskom dru{tvu, dru{tvu izvo | enja sna⁷ ili la`i o revolucionarnoj preobrazbi sveta bio nemogu}. On je mogu} samo tamo gde je kritika mogu}a. To je granica do koje je Ejzen{tajn do{ao; granica diskursa koji materijalno uramljuje telo u aktuelnosti. Zato, od Ejzen{tajnovog *Kapitala* ostaju samo fragmenti koji obe}avaju, ali ne dose`u, impulse ekran-ske slike. Kriti~ka teorija, pa i u filmu, je mogu}a tamo gde je klasna borba na delu,*

⁴ Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2: 1984–1998, *Cahiers du cinéma*, Paris, 1998.

⁵ @elim pre}i sa Ejzen{tajna na Deleuzea, sa 'atrakcije', agresivnog postupka koji izvla~i na povr{inu gledao-eva ose}anja, na 'afektaciju', strukturanje povr{ine na mestu o~ekivanja *dubine* za subjekta. Vid. S. M. Ajzen{tajn, »Monta`a atrakcija», iz *Monta`a Atrakcija – Eseji o filmu*, Nolit, Beograd, 1964, str. 29–30.

⁶ Annette Michelson, »(Dodatak) S.M. Ejzen{tajn *Kapital*«, u *Filozofska igra-ka*, Samizdat B92, Beograd, 2003, str. 422.

⁷ Suzan Bak-Moris, »Politi~ki okvir«, u *Svet snova i katastrofa – Nastanak masovne utopije na Istoku i Zapadu*, Bogradski krug, Beograd, 2005, str. 2–55.

a ne tamo gde je *hirurški odstranjena*. Godard je svestan te nu`nosti borbe u filmu i kroz filmu gde narativno znanje o filmskoj pri~i u slici postaje filmski uzorak⁸ materijalne pulsacije u borbi u svetu klasnih filmskih strukturacija mo}i.

Bo~ni komentar: par dana sam uzastopce gledao Godardov film *Historie(s) du cinéma* i Tarantinov *Kill Bill 1*. Oba su o odnosu prema istoriji filma. Oba su nastala iz izvadaka filma: Godard je radio s o-iglednom citatnom indeksacijom, a Tarantino sa simulacijom citata. Tako | e, oba filma su teoreti-na: imaju jasnu polaznu teoretizovanu platformu: *film je konstrukcija i pomozite mi da to uradim!* I, tu po-inje temeljna razlika. Godard polazi od teorijske teze kojom secira istoriju filma da bi konstruisao 'istoriju filma' kao filmski doga|aj. Tarantino polazi od teorijske teze kojom izvodi simulakrume sablasti filma koji su od teorije postali doga|aji i svojim zavodljivim telima od filmskih pulsacija prekrivaju teorijsku platformu. Godard situira film kao teorijski diskurs koji se bori s ozna~iteljskim otporima filmske pulsacije, a Tarantino teorijski diskurs prekriva lavinom simulakruma koji su iskliznuli iz teorije kulture kao op{teg mesta.

S druge strane, na koji na-in Pasolini⁹ postavlja ulogu teorije – npr. Barthesovog ~itanja de Sadea¹⁰ – u film o afektaciji perverzije u sistemima mo}i? Kako se odigrava afektacija perverzije *od* slike koja klizi preko mo}i u`ivanja u politi-ko, postavljaju}i telu granice sluzi, zazornosti i pod-injavanja u sme{i sa spolja{njam diskursom *velikog drugog*, tj. pred-postavljanja koje je nu`no za ekonomiju i politiku `i-vota u totalitarizmu? Pasolini dramati~no izme{ta sliku iz samorazumljivosti, koju Bordwel vidi kao nu`no epistemolo{ko o-ekivanje za dejstvo *normalnog* bioskop-skog filma¹¹ u procesu identifikacije zazornog, vi|enog na ekranu. Pasolini u ne-samorazumljivosti prikazane perverzije kao mo}i i mo}i kao perverzije vidi politi-ki izazov suo~enja i samokritike pred `udnjom za perverznim i mo}nim. I zato, on ne nudi motivaciju za vi|eno. Gotovo trivijalna desadovski tonirana pri-a o d`elatima i `rtvama, krije jednu zamku: zamku pokaznosti onoga {to je zazorno. Zazorno je ono {to nas toliko privla-i u`ivanju i toliko vodi ga|enju da ne mo`emo izdr`ati. [ta? Konfrontaciju netrivijalnosti slike i trivijalnosti narativa. Pasolini skrivanju politi-kog u organizaciji seksualnosti nudi pokaznost politi-kog koja postaje pokazna kroz ne-samorazumljivost. Taj film nije obja{njenje, opravdanje ili potro{nja seksualnosti desadovskog tipa, nije fascinacija de Sadeom ili perverzijom mo}i/seksualnosti u fa{izmu, ve} je pokazna ne-samorazumljivost i ne-verifikovanost odnosa mo}i i seksualnosti u polju spolja{nje strukturacije totalitarnog dru{tva. Pasolini na nivou afektivnosti otktriva ono {to Lacan konceptualizuje prelaze}i sa u`ivanja (*jouissance*) na u`ivanje smisla (*jouis-sens*):¹² to je istovremeni splet i nerasplet odnosa imaginarnog i simbolnog u polju politi-ke strukturacije egzistencije koja se do`ivjava kao realnost.¹³ Nasuprot Pasoliniju, kod koga nema re-i o oslobo|enju kroz su`anstvo, u`ivanje, bol, nasilje, pot-injavanje, kod Du{ana Makavejeva u *WR: misterije organizma*¹⁴ je drugi koncept anarhi-ne seksualnosti. On je zasnovan na logici levi~arske utopije o oslobo|enju kroz kola`no-monta`nu atrakciju. Kola`no-monta`na atrakcija treba da preraste u afektaciju tela koje ekonomiju politike izvodi kao ospoljenje libidalne ekonomije kroz koju }e subjekt postati onaj izvan strukturalne mo}i birokratizovane vlasti. Makavejevljeva tehnika je emancipatorska; izvedena iz ozbiljnog i doslovnog razumevanja revolucije kao oslobo|enja – a oslobo|enje, doslovno, je fragmentacija i entropija sistema koji revoluciju ne uziima u obzir na ozbiljan na-in. Zato taj film i izgleda parodijski; ne zbog duhovito-sti i ironije, ve} zbog neozbiljnosti partiskske dr`ave koja revoluciju razumeva povr{no i neozbiljno. Dok je Pasolini za zapadna dru{tva filmom *Salo* neprihvatljiv jer poni{tava svaku motivaciju izvo|enja politi-kog/seksualnog nasilja kao u`ivanja tela, Makavejev je bio neprihvatljiv za realni-socijalizam i samoupravni socijalizam jer je revoluciju shvatio ozbiljno, kao ono {to se sprovodi od ekonomije *kapitala* do ekonomije `elje. I Pasolini i Makavejev pokazuju pulsiranje tela koja gube me-ta-smisao, i time dolazimo do one platforme koju }e precizno razra|ivati Jean-Francois Lyotard.¹⁵ Kritika dru{tvene ideologije, kriti~ka je specifikacija granica

⁸ Adrian Martin, »Godard's *Historie's du cinéma*, Parts 1A & 1B: Tales from the Crypt«, <http://www.senseofcinema.com/contents/cteq/00/10/histoires.html>.

⁹ Gideon Bachman, »Pasolini on de Sade«, <http://www.opsonicindex.org/salo/sigid.html>.

¹⁰ Vid. npr. Rolan Bart, *Sad, Furije, Lojola*, IP Vuk Karadjio}, Beograd, 1979.

¹¹ David Bordwell, »Believing and Seeing«, u *Narration inthe Fiction Film*, Routledge, London, 1985, str. 40.

¹² Jacques Lacan, »Televizija«, *Problemi Razprave*, {t. 3, Ljubljana, 1993, str. 55.

¹³ Lakanovski, realnost je Realno koje je ve} podre|eno poretku imaginarnog i simboli-kog posredovanja.

¹⁴ Du{an Makavejev, *WR: Mysteries of the Organism*, Avon, New York, 1972.

¹⁵ Jean-Francois Lyotard, *Economie libidinale*, Paris, 1974.

diskursa politike i etike. Pasolini i Makavejev su sa o-igledne logike diskursa prelazili na *antilogike* de-sistematizacija politike u terminima 'elje/' udnjie i 'elje/' udnjie u terminima totalitarne mo}i nad telom kroz prezentaciju entropije tela.

Pitanje je ko je bli`i magi~nim *tvarima sna*: Bunuelov i Daliev *Un Chien andalou*, *Meshes of the Afternoon* Derenove i Hamida ili Warholov *Sleep*. Ko tu sanja? [ta je san? Da li gledaoaca/teljku Warholov *Sleep* okre}e od sna ka spavanju? [ta je film? Koliko film ima zajedni~kog sa snom i spavanjem? Kako filmska slika konstrui{e iluziju sna ili spavanja? Da li sva ta tri filma nastaju pod presijom prelaska sa neodre|enog javnog mnjenja koje vlada trivijalnim prezentacijama imaginarnog i simbolnog zastupanja sna na izvo|enje ~ulne filmske afektacije snom? Film se izvodi na mestu gde bismo postavili san kad bismo mogli izokrenuti unutra{nje i spolja{nje kao na Lacanovoj mebijusovoj traci. Ali, mi to ne mo`emo, jer 'unutra{nje' nije ono {to se mo`e pokazati ve} ono {to se da pretpostaviti i konstruisati uvek spolja{njam imaginarnim, za koje Dali i Bunuel nude fragmentarne angedote¹⁶ i ilustracije frojdovskih popularnih slika, Deren i Hamid pronalaze *anagramske*¹⁷ strukturu simboli-ke tajne koja se konstru{e imaginarnim potencijalnostima filma kao umetnosti kao uzorka za izvo|enje sna, a Warhol cini~no i bihevioralisti~ki ispravnjeno nudi samo telo koje spava, ali koje nije bilo koje telo ve} telo njegovog fantazma o 'eljenom. (Napomena: junak filma *Sleep* je njegov tada{nji partner John Giorno.)¹⁸ Ni jednim od ta tri filma nije prikazan san mada izgleda i obe}ava se da jeste. Sva tri pokazuju neuspeh filma da se simboli-ka koncepcija sna zastupa kao imaginarni sistem slika na mestu pojavnosti onoga {to se okom ne da videti. Izvo|enje sna filmom. Taj neuspeh je ono {to fatalno privla~i oko gledalac, iznova preobra`avaju}i pogled u semiozu doga|aja koji postaje tekst upisan na mestu o-ekivanja doga|aja sna. Fatalna je privla~nost, zov da se u|e u san (tvoj san, njen, njihov, na{, seksualni san, svakodnevni, religiozni, politi~ki san). Fatalna je privla~nost poraza. Na mestu sna vidim samo svetlosno konstruisane slike. Granicu. San nije 'pojava', ve} semioza izvan sna na mestu o-ekivanja mesta za san, a to je ecran i ekranski doga|aj. Ako je tako, tada nema sna, ve} se pojavljuje samo dejstvo vidi~ivih slika u logici rezova filma. Udari slika. U tom smislu je i Lacan izjavio da nema nesvesnog izvan psihanalize.

Po ~emu se razlikuju ili li~e svetovi koje nude Vertov u *^oveku s kamerom*¹⁹ i von Trier u *Europe*? Na koji na-in slika postaje politi~ki projekt? Da li je tako privla~no kod Vertova to {to pokazuje kako snima film o svakodnevici ili po tome {to nudi izvo|enje filmskog projekta svakodnevice progresivne modernosti. Ne u`ivamo u slici koju nudi film. U`ivamo u projektu koji nije samo komunisti~ki projekt novog dru{tva ve} poku{aj uspostavljanja vizuelne, i to monta`ne logike slika koje grade univerzalnu modernost izmene, reza i brzine. Vertov izvodi univerzalni filmski projekt modernosti koji izmi~e naraciji u ime vladavine promenljivih slika koje pulsiraju. Izmena, rez i brzina deluju na ~ula, telo koje je telo tek kroz suo|enje imaginarnog i simboli~kog na ekranu. Modernost je koncept koji mo`e imati kao reprezente razli~ite slike, ali izvo|enje (*performing*) modernosti nije u slici brzog voza, ma{ine koja rotira, prazne bioskopske dvorane ili smenjivanju urbanih vizuelnih stimulusa, ve} u vanfilmskom projektu koji izmenu, rez i brzinu filmskih slika ~ini opravdanom samo kroz film. To je centar interesa modernisti~kog utopizma u filmu i kod Vertova i kod Waltera Ruttmana (*Berlin, simfonija velikog grada*, 1927) i kod Laszla Moholy-Nagya (skica scenarija za film *Dinamizam velikog grada*, 1921–2). Nasuprot Vertovu, von Trier nudi tamni anti-projekt jednog od totalitarnih modernih svetova Evrope. On izvodi brisanje znakova nacizma, ali brisani znak jo{ uvek nosi beleg onoga {to je brisan. Brisan izbija ispod obrisanog. Von Trier taj efekat ne posti`e pri~om, koja je tu ali je prili~no nebitna, ve} filmskim kretanjem kroz scenografiju koja je teatarska i sme{tanjem glumaca kao figura a ne likova u prazni red trajanja. Postupak von Tiera se oslanja na projekt, ali projekt-kraja koji nije kona~ni trag istine ve} brisanje u hodu kroz Evropu. On je poststrukturalisti~ki ukazao na brisanje znaka. Na trag traga, ozna~iteljske ruine smisla. Ula-

¹⁶ Stuart Liebman, »Un Chien andalou: The Talking Cure«, u Rudolf E. Kuenzli (ed), *Dada and Surrealist Film* (3th ed), The MIT Press, Cambridge MA, 2001, str. 143–158. i »Surrealism and cinema issue« (temat), *Screen*, vol. 39 no. 2, Glasgow, 1898, str. 109–174.

¹⁷ Maja Deren, »Anagram ideja o umetnosti, formi i filmu«, *Filmske sveske*, br. 1, Beograd, 1975, str. 14–53.

¹⁸ <http://www.warholstars.org/filmch/sleep.html>. i Peter Gidal, *Andy Warhol – films and paintings*, Studio Vista, London, 1973, str. 80–86.

¹⁹ Annette Michelson, »^ovek s filmskom kamerom: Od ma|ioni-ara do epistemologa«, u *Filozofska igra~ka*, str. 221–246.

zim u tebe. Ulazim u Evropu. On se oslanja na paradoks samorazumljivosti Evrope i njenih simboli-kih i imaginarnih posrednika kao punih, slojevitih, nanetih, onih koji i kada su u brisanju bivaju neobrisani, nepotro{eni ve} mu-no prisutni. Drugim re-ima, von Trier u *Europi* izvodi *veliku politiku kretanja* kroz kulise (mre`e ozna-itelja) kao afektaciju izraza neobrisanog totalitarizma, jer svet ne postoji izvan njegovih izraza.²⁰ Efekat ulaska u i prolaska kroz Evropu, ali ne i izlaska, obejava kretanje filmske slike kroz narativ. Kretanje kroz narativ je analogno kretanju ozna-itelja kroz ozna-eno u entropijama znaka, ali ono je i kretanje slike.

Kad u ovom tekstu upotrebljavam sintagmu *izvo/enje filma* mislim na specifi-nu taktiku doga|aja sprovo|enja procedure atrakcije/afektacije filmskog imaginarnog i simboli-kog poretka pred telom posmatra-a, koji pru`a otpore narativu (pripovedanju niza posredovanih doga|aja). Sasvim blisko a ipak druga-ije, Deleuzeovom postuliranju pojma 'afekta',²¹ Mark Hansen izvodi koncept *afektacije* kao sposobnosti²² tela da iskusi sebe kao ne{to vi{e od sebe i time pokrene ~ulni instrumentarij da stvori nepredvidive i eksperimentalne, otvorene mogu}nosti novog za telo koje je 'neudobnost u diksursu'. Aktivna i interventna afektacija je ono {to razlikuje materijalisti-ki situirano telo, telo bez dihotomije *body-mind*, od tradicionalnog estetskog i esteti-kog tela ~ulne recepcije i u`ivanja spolja{njenog objekta. Tu se radi o specifi-noj taktici, a to je da atrakcija/afektacija sa ekrana treba da provocira telo u egzistenciji iz njegove uobi-ajene situiranosti u imaginarnom i simboli-kom u doga|aj neodre|enosti ili izme{tenosti prema hibridnim, drugim, stranim, pluralnim simbolizacijama i imaginarnim identifikacijama. Fikcija koju stvara film nije tu da uveri telo ispred ekrana u njegopvu celovitu integriranost u svet, ve} da ga suo-i da ono postaje subjekt sasvakim novim ekranskim pulisranje.

Izvo/enjem filma nazivam razli-ite, pre svega, umetni-ke strategije i taktike kojima se sprovodi operacija *pravljenja* i *pokazivanja filma* u dva pokazna regista: (a) postavljanje filma kao doga|aja na razini tela i okru`uju}eg diskursa i (b) unutar ili van filmsko problematizovanje nemogu}eg sprovo|enja naracije na razini pogleda i epistemologije. Film kao doga|aj na razini tela i diskursa ozna-ava obrt od filma kao doga|ajnog zastupnika teksta (narativa) me|u tekstovima u film kao ono {to se tu i tada odigrava za telo i diskurs radi pra}enja/u`ivanja u narativu. Subverzija posreduju}eg referenta je ujedno i subverzija reference koja ili biva odstranjena iz potencijalnosti odnosa filma ka van-filmskom ili referent biva pokazan kao isklju~iva funkcija filma naspram vanfilmskog. Neko bi mogao da primeti da je svaki film doga|aj na razini tela i diskursa, od eksperimentalnog preko dokumentarnog do bioskopskog igranog filma, odnosno da je svako umetni-ko delo doga|aj na razini tela i diskursa?! Odgovor bi bio potvrđan, ali uz jednu naznaku, bitnu za moj pristup u ovom tekstu: da, svi filmovi se odigravaju na razini suo-enja tela i diskursa, ali ni svi filmovi, kao ni sva umetni-ka dela, ne problematizuju u nekom mogu}em (tehni-kom, medijskom, tematskom, `anrovskom, konceptualnom, teorijskom, izvo|a-kom) smislu 'sebe' kao doga|aj na razini tela i diskursa. A u ovom tekstu bavim se filmovima koji problematizuju 'sebe' kao doga|aj na razini tela i diskursa. Setite se kako to ~ini Tom Tykwer u filmu *Tr-i, Lola, Tr-i*. Za{to? Zato {to narativ razbijja do mogu}nosti filmskog pokazivanja razli-itih pri-a istovremeno na fonu pulisiranja filmskog pokreta: prikazivanje tr-anja/ubrzavanja i usporavanja glavne glumice (Franka Potente). Kretanje je izvedeno iz MTV ozna-itelske-poetike 'adrenalinske brzine' predstavljene kao vizuelno pulsiranje slike video-spota. Re~ je o pokaznosti ideologije izvo|enja prikazivanja, a ne o mo}i filmski ispri-a-ne pri-e. Mada u trenutku kada pri-a po-ne da pulsira sa svojim nedovr{enostima i potencijalnostima gledalac/teljka po-inje da se uverava u to i da narativ ima telo.

U filmu se problematizacija narativa naj-e{}e javlja kao mno{two poreme}aja i neodre|enosti u odnosu na postavljenu, decentriranu ili ~ak odsutnu naraciju prema pogledu tela. Ona se izvodi epistemolo{kim de-strukturacijama i de-semantizacijama kojima se film ~ini stabilnim diskursom, a to zna-i istorijski situiranim pojav-

²⁰ Gilles Deleuze, *The Fold: Leibniz and the Baroque*, University of Minnesota Press, 1993, str. 132.

²¹ @il Delez, Feliks Gatari, »Percept, afekt i pojam«, u *{ta je filozofija?*, IK Zoran Stojanovi}, Sremski Karlovci, 1995, str. 205–253.

²² Mark B. N. Hansen, »Introduction«, u *New Philosophy for New Media*, The MIT Press, Cambridge MA, 2004, str. 7–8.

nim znanjem o ne-emu na {ta se konkretni film odnosi u fenomenolo{kom, poeti-kom ili teorijskom smislu. Svakako, taj koncept se mo`e interpretativno primeniti na mnoge filmove, mada se tek neki zasnivaju na njemu, kao: *mesta diskontinuiteta unutar kontinuiteta* filmskih istorija prezentacija *pulisiraju}eg doga/aja pred okom `ivog tela.²³*

Takav paradigmatski film je delo Marcel Duchampa, i saradnika Man Raya i Marc Allégreta, *Anémic Cinéma*²⁴ (1926; 16mm, oko 7 min, crno beli). Taj film je jednostavna ali problemati-na igra sa odnosom filmske slike i, doslovno, po-uljenja geometrijskog i verbalnog teksta kao elementa filmskog kretanja/pulsiranja na ekranu. Re~ je o te~nji stvaranja dinami-nog opti-kog doga | aja preobra`aja stati-nog perspektivnog modela linija u dinami-ni, 'etvorodimenzionalni' doga | aj. Tu je 'etvorodimenzionalno' kriti-ni idealitet evropskih avangardista koji su intuitivno habali koncepte teorijske fizike Alberta Einsteina iz teorije relativiteta. S druge strane, njegov film je dadaisti-ko odricanje od posredovanog narativa (filmski is-pri-anie pri-e kao orientisanog ikoni-kog teksta) ka ~ulnom oprisutnjenu nestabilnog odnosa stati-nog i dinami-nog, odnosno vizuelnog i verbalnog, simboli-kog i imaginarnog. Film je usredsre|en na problem vizuelne filmske, ekranske, ali i geometrijske i verbalne pulsacije. Film zapo-inje anagramskom {picom sa ugaonom konfiguracijom zapisa ANÉMIC CINÉMA. U filmu je stati-nom kamerom snimljeno rotaciono kretanje kru`nih diskova²⁵ sa kru`nim (de-)centri-nim i spiralnim linijama, odnosno spiralnim zapisom teksta (*Esquivons Les Ecchymose Des Esquimaux Aux Mots Exquis*). Taj film kojim se subvertira audiovizuelna filmska naracija u ime ekranskog opti-kog pulsiraju}eg doga | aja nije pra-primer opti-kog ili strukturalnog filma²⁶ kao {to na prvi pogled izgleda, ve} je di{anovska *koncepcionalna igra*, intelektualna igra s arbitrarne{ }u ~ulnih i konceptualnih odnosa imaginarno-simboli-ko u polju ~ulne neutralnosti. Prvo, gledao ci se susre}u sa kao-kubisti-kim problematizovanjem stati-nog i dinami-nog, plo{nog i iluzionisti-ki trodimenzionalnog povr{inskog efekta. Zatim, razvojem kubisti-kog problema percepcije trodimenzionalnog kao plo{nog prostora pojavljuje se nazna~avanje odnosa iluzije tre}e i ~etvrte dimenzije (ma {ta to zna~ilo,²⁷ ovde je to verovatno iluzija dubine nastala promenom u vremenu). Tako | e, pojedini autori ukazuju da je Duchamp formul u *ready madea* kao estetski neutralnog predmeta sa verbalnom identifikacijom primenio na film kao posredovanje rotiraju}eg van-filmskog doga | aja unutar opti-kog *framea* filmskog kretanja. Umesto estetske interesantnosti nudi se monotonu *pulsiraju}a* i repetitivna *sklika* koju nije lako ikoni-ki identifikovati i situirati u iskustveni okvir. Ta slika je referentno povezana sa potencijalnostima metafori-nih i erotski asocijativnih verbalnih zapisa. Problem slabog i jakog motivisanja odnosa imaginarno-simboli-ko je eksplicitno postavljen. Kona~no, erotска asocijativnost je, po Katrin Martin,²⁸ i poni{tavanje seksualnih razlika i isticanje Duchampovog interesovanja za nediferencirane seksualnosti al hemijskog androgina ili, doda}u, dendi biseksualnosti modernog doba. Kretanje geometrije na ekranu je kretanje genitalija ili erogenih zona koje se ne mogu identifikovati kao mu{ke ili `enske. Nasuprot, Toby Mussman²⁹ govori o filmu kao o metaforizaciji `enske seksualnosti, {to bi odgovaralo ~estoj Duchampovoj ulozi ma-o-mu{karca posmatra-a `enskog. Setite se onog starog i otmenog Francuza koji sve zna o erotskom u`ivanju i podu~ava Emmanuelle (Just Jeackin, *Emmanuelle*, 1974) seksualnim ve{tinama u`ivanja, mada sam ne ulazi u telesnu igru postavljaju}i izme|u sebe i njenog u`ivanja pogled koji je i barijera i jedino potpuno vladanje u`itkom na telu drugog. Ula`enje, izla`enje, okretanje, uvijanje, postajanje plohom, obe}anje dubine..., ~itav vizuelni re~nik metafora masturbacije ili seksualnog akta je obe}an mada ne i postavljen kao to i tu tada. Ipak i pre svega, ponu|eno je opti-ko pulsiranje ekra na kao objekta. Ekran je nosilac efekta iluzije. Iluzija sa pozicije imaginarnog antcipira hibridne mogu}nosti simbolnog. Kao da je opti-ka ma{ina iluzionisti-kog spiralnog kretanja postavljena na mesto o~ekivanja seksualnog ~ina: nadra`enih genitalija koje se ne mogu identifikovati kao mesto mu{karca, `ene ili ma{ine. Ove

²³ Giorgio Agamben, »Forma~ivota«, prevod Tea Hla~a, www.pastforward.org, januar 2002.

²⁴ Dalia Judovitz, »Anemic Vision in Duchamp: Cinema as Readymade«, u Rudolf E. Kuenzli (ed), *Dada and Surrealist Film*

²⁵ Vid. *Rotary Glass Plates* (Precision Optics), 1920, i *Discs Bearing Spirals*, 1923; diskovi za film *Anémic Cinéma*, 1925; Rotoreljeti (opti-ki diskovi), 1935; Japanska ribica (Rotoreljeti), 1935; Lampa (Rotoreljeti), 1935 – iz Gloria Moure, *Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, London, 1988, ilustracija 96–97 i 104–109.

²⁶ David Curtis, »Optical-Film as Film and Found Footage«, u *Experimental Cinema*, A Delta Book, New York, 1971, str. 162–170.

²⁷ Linda Dalrymple Henderson, »Mysticism, Romanism, and the Fourth Dimension«, i John F. Moffitt, »Marcel Duchamp: Alchemist of the Avant-Garde«, u Maurice Tuchman (ed), *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*, Abbeville Press – Publishers, New York, 1986, str. 219–237 i 257–271.

²⁸ Katrin Martin, »Marcel Duchamp's Anémic Cinéma«, *Studio Internatinal*, vol. 189 no. 973, London, 1975, str. 53–60.

²⁹ Toby Mussman, »Anemic cinema«, *Art and Artists*, 1966, str. 50–51.

mnogostrukosti, karakteristi~ne za mnoge Duchampove rade, otklon su od jednog (teolo{kog Jednog, i seksualnog jednog, tj. ~vrstog statusa Mu{karca). One su i otklon od centriranog pripovedanja i jake motivisanosti odnosa imaginarno-simboli~ko ka mi{ljenju i ~ulnosti imanentnoj mnogostrukosti³⁰ potencijalnog odnosa imaginarno-simboli~ko, opti-ko-konceptualno u polju neodre|enosti izvo|enja doga|aja kao umetni~kog dela.

Kratak zaklju~ak! Nasuprot sigurnog i za filmsku teoriju konstitutivnog odgovora André Bazina na pitanje [ta je film?]³¹ poku{ao sam da ponudim nesigurni i metafori~ni odgovor o teoriji koja pulsira. To je odgovor koji se hibridno mora raz-mestiti izme|u senki post-semiologije i kontrasta nove-fenomenologije i nesigurnih obe}anja teorijske psihoanalize. Zato, film i teorija nisu dva binarno postavljena pola suprotnosti, ve} je re~ o grani~nim suo~enjima nestabilnih mehanizama kojima se i film i teorija izvode. Jer, film mo`e biti i ostati u pismu teorije i teorija mo`e biti pulsiraju}e pokrenuta na ekranima filma. Nije re~ o sintezi filma i teorije, ve} o otporima vidljivih i ~ujnih razlika u potencijalnostima diskursa koje *udaraju* o telo tu i sada.

³⁰ Vid. Peter Hallward, »Badiou's Ontology«, u *Badiou – A subject to truth*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2003, str. 81–82.

³¹ Andre Bazin, *{ta je film? – ontologija i jezik I*, Institut za film, Beograd, 1967.

Zadata tema *film kao performans* predstavlja višestruko iskušenje obzirom na mogućnosti poimanja. *Film kao performans* skreće pažnju na novi *filmski diskurs* promovisan savremenom produkcijom ali i na analizu novog teorijskog *diskursa o filmu* za koji je neizvesno da li vodi promociji novog usmerenja Teorije/Studija filma ili je odjek *Velikih doktrina* koje su sa zakanjenjem kod nas primenjene. Na-ela ventrilokvisti-ka tradicija Teorije/Studija filma govori u prilog *odjeka Velikih doktrina* tj. primeni opštih socijalnih teorija na domen filma. Na film kao demonstrativni *case study* dodatno podržava teoriju uverenjem ovde u njom praksom analize filmova III sveta kroz teorije I sveta. Aproprijacija i aplikacija su tako samo varijacije istog pristupa, jer se ni u jednom slučaju ne može govoriti o obrnutoj trajektoriji kada autentična teorija Studija filma dobija legitimitet opšte (društvene ili umetničke) teorije tj. postaje *Velika doktrina*. Ambiciozno određen okvir kao potraga za diskursom »doba post-socijalizma, a koji ima potencijal da upravi sebe kao takvog na globalnu mapu« se -ini prilično kontradiktoran, no samo do trenutka pojave imena Slavoja Šiška (»taj diskurs ima referencu na rad Slavoja Šiška, ali te referencije ne treba da budu neproblematizujuće«). Uprkos Šiškovoj eksplicitnoj filmofiliji, te plodnoj sprezi filmskih primera i njegovih teorijskotvornih tekstova, vrednost i primenljivost teorija daleko prevazilaze okvire Studija filma. U domenu promocijanja o VII umetnosti, s druge strane, ogromna popularnost i -esto citiranje su prigušene konstatacijom da se iz njegove teorije ne može izvući konzistentan metod te da je primenljivost ograničena na apriori »i ekovskom pristupu sklon delu«. Drugim rečima, teorija je validna za tzv. »i ekovski film« kome pripadaju dela Hitchcocka, ali i Kijlovske, Beninije itd. a -iji je zajednički imenitelj – osim {to se dopadaju teoretičaru – -esto nedovoljno uočljiv (cca. Elsaesser/Buckland).¹ Ovaj 'manjak' savremstva opravdava 'više' poduhvata paralelnog pisanja o novim filmskom diskursu kroz Šiškovu prizmu prilagođenu lokalnoj produkciji i pratećoj političkoj generisanoj banalizaciji i kompleksnom automatizovanom učitavanju. Dakle, opis novog filmskog diskursa indukuje novi diskurs o filmu u kome se nuči formalna analiza, narativna dekonstrukcija i postmoderna interpretacija kao konglomerat istorijsko, nacionalno, političkog konteksta promocijanja, pružajući odgovore na svako od pitanja {TA, KAKO I ZA TO}.

Kao *case study* za ovo u najširem smislu postmoderno teoretisanja pada na um dobar deo srpske produkcije (*Mi nismo an/eli* /1992, r. Šaban Dragojević), *Podzemlje* /1995, r. Emir Kusturica, opus Rađe Andrića, Dejana Žeževića i naravno po mnogo -emu granični i pretransparentni *An/eli* 2/2004, r. Šaban Dragojević) kao citatno-homačne linije komercijalno uspešnog *mainstreama*. Zahvaljujući kompleksnijoj citatnosti, odnosno {ire intertekstualnosti, za neo-lakanovsko i ekovski ključne bogat i relevantni *case study* se pokazuju dela autorskog tandem Milutin Petrović-Saša Radojević – *Zemlja istine ljubavi i slobode* (1999) i *Jug-Jugoistok* (2005) – i u istom interpretativnom domenu urađen rediteljski debi samog Radojevića *Poljupci* (2004). Konačno, ali ne i najmanje bitno je anrovsko isprepisivanja kritika drugih u odabranom teorijskom ključu. Esej se razvija kao igra prevođenja subjektivnih evaluacija i priznanja iz kritika i intervjuja² u osmišljen (objektivni koliko je moguće) teorijski diskurs oslonjen na analitičke argumente tematske i strukturne psihoanalitičke eksplikacije teksta, intertekstualnosti i medijske simulakre.

¹ Kritika i rezime Šiškovih teorija preuzeti i uporediv sa Thomas Elsaesser, Warren Buckland, *Studying Contemporary American Film*, Arnold, London, 2002, str. 220–249.

² Spisak korištenih novinskih kritika i intervjuja dat je u prilogu na kraju.

@i`ekijanski okvir

Uprkos dugom prisustvu i brojnim delima koja najpre dolaze u originalima, a potom u delimi~nom (*Filmske sveske, Re~*) i potpunom prevodu (*Sublimni objekt Ideologije /2002/; Manje ljubavi-vi{e mr~nje /2001/*), popularnost teorija Slavoja @i`eka }e jo{ neko vreme biti obele`ena kontraverzno interpretiranim -lankom povodom bombradovanja Srbije, *Not Enough and Too Late /Ne dovoljno i suvi{e kasno* (1999). Ipak, istini za volju njegova popularnost i ne po-iva ba{ na naj{irim slojevima koji u ovome prepoznaju pre svega srbomr{two a ne, kako sam autor tvrdi, osudu ambivalentnih odnosa Milo{evi}a i me|unarodne zajednice. Oni malobrojniji svaku interpretaciju primaju sa primerenom rezervom ~ak i sada kada je nastupio trenutak 'rehabilitacije' posle iskoka iz 'teorijske milosti'. Za Studije filma segment isklju~ivo okrenut politizovanom promi{ljanju je manje zna~ajan u odnosu na globalne postavke koje Elsaesser³ sumira u nekoliko teza. Prvo, uz Joan Copjac i Juliette Flower Maccannel, @i`ek pripada grupi NeoLacanovaca – »ne-konstituisanoj kao {cola} – koncentrisanih na pitanja etike psihoanalize. Drugo, neolakanovska psihoanaliza nudi op{ti model recepcije i interpelacije, dok @i`ek nudi sopstveni, posebni model interkacije sa `i`ekijanskim, odnosno pre svega Hitchcockovim tekstovima ({to mu je negde i donelo svetsku slavu.) Tre}e, centralna interpretativna opcija filma najvi{e se oslanja na korpus 'politi-kih ramifikacija teorije psihoanalize'. Repolitizacija, tako istovremeno, osloba|a Studije filma terora teorije pogleda i rodne razlike i nudi okvir koji mo`e da isprati visoko politizovani srpski film⁴ (a i mnoge druge nacionalne kinematografije) i podr{i premisu da je 'kulturna produkcija inherentno politi-ka'. U teoriji se intenzivno koriste pojmovi poput 'autoritarnosti bez autoriteta' tj. bez tradicionalne simboli-ke legitimacije autoriteata; pitanja demokratije i totalitarizma, univerzalizma i multikulturalizma. Interpretacija teksta je vrsta triler potrage za opsivnim elementima, 'simptomom i traumatskim ~vori{tem' vezanim za odnos temporalnosti i subjektivnosti, post-rodni identitet, formaciju traume kao i prostorno vremensko narativno odre|jenje. Za srpski istorijski/neoratni/politi-ki film upravo je paradigmati-an 'oprostoren' put kroz vreme dat kao nelinearni narativ. Preska-u}i niz teorijskih izvo|enja (dodu{e preko holivudske *mainstream* produkcije i konteksta Amerike) dolazimo do nama potrebne konstatacije da novi eti-ki imperativ zna-i SANJATI PRO{LOST DA BI SE ZAPAMTILA BUDU}NOST ~ime kauzalni neksus narativa postaje povratak potisnutog iz budu}nosti. Pro{lost ispisuje budu}nost kao u ogledalu samo da bi nam se odatle vratila kao trauma u umno`enim vremenskim linijama niza filmova poput *Lepih sela* (1995, r. Sr|an Dragojevi}), *Ubistva sa predumi{ljam* (1996, r. Gor-in Stojanovi}) i *Zemlje...*

Dijagnoza: Jug

Odnos Petrovi}evih filmova je odnos kontinuiteta vo|en sagledavanjem oba teksta kao varijacija iste matrice ali i kao preseka psihoanalize na na~in Freud-Lacan neoLacan. U *Zemlji istine, ljubavi i slobode* reditelj istra`uje prevladavanje li-ne i kolektivne traume, dok kao temu *Juga* postavlja analizu bespogovorno dijagnosti- cirane kolektivne i li-ne paranoje. »Ako je 20. vek bio vek {izofrenije«, prisutne u mitsko ironi-no ocrtanoj zemlji raspetoj izme|u razli~itih identiteta, epoha, politi-kih partija, mitskog idealizma i narcizma i ostarkizovane prezrenosti doba sankcija i bombradovanja, »21. vek je definitivna pobeda paranoje«. *Tag line Juga* je »Nije pitanje da li ste paranoi-ni ve} da li ste dovoljno paranoi-ni«. Paranoja kao klju~na re~ opisuje niz stvari od autorske koncepcije, intencije do kauzalne motivacije narativnog strukturisanja. Petrovi} izjavljuje: »Svaka stilska figura je parano{i-na. Umetnost uop{te je ~ista paranoja«, {to vodi ludilu pomiljanja da uvek »ima ne~ega drugog od onoga {to naprsto vidi{ i {to je o~igledno«. Potraga za latent-

³ Elsaesser, Ibid.

⁴ Treba dodati i saobra`enost filmskih Srba pojmu *drive's creatures* ili primenu teza o »kra|i u`ivanja« u analizi *Lepih sela...* (B. An|elkovi}).

nim je ideja vodilja heremenautike ali i jezgrovita definicija ekscesivnosti kao ~injenja nevidljivog vidljivim, kao iskazivanja neizrecivog i potisnutog. Paranoja likova i storije ~ine i sam tekst paranoi-nim ne zato {to ga ispisuje umi{jeni progonjeni ve} zato {to se strukturom otkriva u ulozi progonitelja sopstvenog elementarnog zna~enja i smisla. Tekst nije samo simptom ni~eg drugog ve} pre svega i nadasve samog sebe. Poteru za elementarnim zna~enjem, odnosno nemogu}no}u konsenzualnog uspostavljanja osnovnog narativa⁵ neki ocenjuju kao ozbiljnu manu filma. Unekoliko suptilnija formulacije je nesklad ambiciozne zamisli i nemu{te izvedbe (ogradila bih se od debate za{to su prevelike ambicije intelektualne i da li su prevelike samo zbog toga ili i ne~eg drugog). Mo`da je zaista preambiciozno o~ekivanje od obi-nog gledaoca (ili kako Ivan Jevi} duhovito opisuje »golu`dravog i priprostog bioskopskog namernika«) ali jednoglasno potcrtavanje da je re~ o avantgardnom filmu je ve} samo po sebi odgovor. Avangarda ostaje avangarda (ili umire mlada) jer nije za obi-ne, jo{ manje za sve, ve} za elitne, hermeti~ne i posve}ene; ostaje po strani i ne postaje deo establi{menta i *manistreama* a ponajmanje po parametrima gledanosti i vrsti ciljane publike. Meta kritike je i pinkovski epilog koji se legitimno mo`e smatrati rediteljskim manevrom usled nemanja hrabrosti ili `elje za iskazivanje jasnog stava. Efektni kontraargument je, pak, tvrdnja da je re~ o *mise-en-abyme* u smislu Mieke Bal kao o pasusu koji retroaktivno daje klju~ za ~itanje prethodnog narativa kao globalne metafore. I... slu~aj *Izvini nikad*, nastao posle filma koji je doveo i do privremenog skidanja emisije, potvrđio je interpretativne pravce koji vode do odabranih teorija psihanalize i politike. Pomisao da su oni znali ne{to {to mi ne znamo samo u-vr{}uje paranoju kao *key word*...

Intertekstualnost i transtekstualnost

Stilski za{titni znak opusa Milutina Petrovi}a je zasi}enje intertekstualno}u,⁶ manifestovanoj u rasponu od citata, oma`a do rafinirane aluzije, koje neizbe`no vode do metafilmi-nosti. *Zemlja...*, transparentno po~inje direktnim citatom ^udotvornog ma-a (1950) Vojislava Nanovi}a a nastavlja se poeti-kom nadgradnjom. Od nesvesno aproprisanog stila Makavejeva iz *Nevinosti bez za{tite* (1968), Godarda, `anrovskeh aluzija do didakti-ki ve{tog promi{ljanja odnosa filma i psihanalize sve stremini ~etvoroslojnosti metafilmske strukture. Razrada teza frojdovske psihanalize je data na nivou koncepta filma, terapeutskih seansi kao i kroz monolog Borisa Milivojevi}a na zadatu temu. Pacijentima je mesto u ludnici ili makar na redovnoj terapiji; spoljni prostor je korelativ unutra{njih 'dimnjaka' koje se ~iste na terapiji itd, a katarza pojedinca dolazi kroz smrt postaju}i otkupna patnja ili lek za ludilo nacije koje je kod nas, ina-e, neizle-ivo. Trijada ludnica-psihanaliza i 'film u filmu' koji se odvija u junakovoj imaginaciji (Levinove filmske slike koje se projektuju na platno u na{im glavama; film koji poseduje samo takvu imaginarnu egzistenciju) podr`avaju prepoznatljive aluzije na Bulgakovljev roman *Majstor i Margarita*. Poslednja scena prelaska u ve~nu harmoniju filmskog sveta ispunjenih `elja, je onda naravno, parafraza analogne scene u filmskoj adaptaciji (1972, r. Aleksandar Petrovi}). No, mo`da su to i po~etni simptomi mani~ne opsesije filmskog mislioca. Op{tepoliti-ki kriti-kim okvirom oba dela a pogotovu *Juga...* autori su ve} na sigurnom `i~ekijanskom tlu politi-kog pro`imanja psihanalize. Pri-a o autoritarnom dru{tvu bez simboli-kog autoriteta (poretka ili za{tite) je na{a stvarnost, dok autoritarni hedonizam polazi za rukom samo skromnom postotku stanovni{tva u okru`enju gde paranoja buja na svim nivoima. O superionosti umetnosti nad `ivotom prvi film govori kroz Bulgakova za koga je umetnost ve-na (jer rukopisi a u ovom slu~aju i filmovi ne gore) a drugi film se vezuje za Truffauta gde je i oma` cahierovskom filmofilskom duhu i naslovima u rasponu od onih koji ~ine ve-nost `an do onih koji su najlep{a oda filmu ikad snimljena. Autori su sla`u sa odgovorom na oba pitanja Ameri~ke no{i} (*La Nuit Americaine*, 1973, r. Fran~ois Truffaut): »Da li

⁵ Rezime sklopljen na osnovu prepri~avanja datih u nekih desetaka novinskih kritika je: *Jug-Jugoistok* tako »prepoznaju kao psiho-politi-ki triler«. Poznata srpska glumica Sonja Savi} koja ve} deset godina `ivi u Sloveniji dolazi u Beograd da se sa majkom i bratom Milo{em dogovori oko nasledstva. U trenutku po~inje da tvrdi da joj je oteta ~erka Sofija, dete za koju niko nije uveren ni da postoji (ref. *Bunny Lake is Missing/Bani Lejk je nestala*/1965, r. Otto Preminger) koja bi bez autorskih uputa promakla velikom broju gledalaca i kriti-ara). Dok brat alarmira policiju, Sonja pori-e da dete postoji. Uporni inspektor Despotovi} dobija obave{tenje da je dete stvarno i nastavlja potraga uprkos klas~noj odluci prepostavljenih da je skinut sa slu~aja. Sonja prikriva da je otac nestale devoj-ice je Ministar Spoljnih poslova u strahu da bi to iskoristile strane obave{tajne slu~be koje su dete i otele. Ministar naravno sve pori-e etiketiraju}i Sonjino pona{anje kao ~istu paranoju i optu`uju}i je da je deo ekipe *skandal make-ra*. Rasplet je oma` Hitchcocku da nema pinkovskog *post-skriptuma*.

⁶ Dubravka Orai} Toli}, razlikuju}i transtekstualnost i intertekstualnost, potonju odre|uje kao sve ono {to tekst dovodi i vezu sa drugim tekstovima i jezikom kulture; *Teorija citatnosti*, GHZ, Zagreb, 1990.

su `ene magi~ne?«, i »Da li su filmovi va`niji od `ivota?«. @ene su magi~ne i Filmovi su va`niji i ve}i od `ivota. Nedeljko Despotovi} bira filmsku pri-u u kojoj }e ono {to nam se de{ava na}i sigurno uto-i{te i izvori{te... Truffaut je napisao najlep-{u (psihoanaliti~ku) zbirku intervjeta ra|enih sa Hitchcockom. A Hitchcocka obo-`ava @i ek i jo{ par miliona ljudi, me|u kojima su neki od najzna~ajnih *filmmaker-a* i *filmthinkera*.

Ako filmove postavimo kao ve}e od `ivota, onda je oprostivo {to }u neke od eks-plicitnih intertekstualnosti (poput one »Stamovo-@enetovske« intertekstualnosti slavnih) podvesti pod slu-aj transtekstualnosti, pojmljenoj kao sve ono {to tekst dovodi u vezu sa stvarno}u i prirodnim jezicima. Oba pomenuta filma, puno toga dovodi u vezu sa politikom ali ve} u odre|enoj medijski recikliranoj formi. Neko je na promociji izjavio da je *Jug* film o \in|i}evom ubistvu, {to je daleko manje o-i-gledno no {to je *Zemlja* pri-a o bombardovanju i grand finalu jednog pada. Dimitrije Vojnov navodi mi{ljenje neimenovanog prijatelja kako je insajderska isповест Vladimira Bebe Popovi}a `anrovski usmerila na{bitisanje. »Koli-inu jurnjave, prislu{kivanja, tajnih susreta, svedo-enja i ucena o kojoj Popovi} govoru nesumnjivo pokazuju da se na{ `ivot najbolje mo`e definisati kao triler.« Korelativno, reditelj priznaje kako je `elja vodilja bila da vanfilmsku (ali kod nas ne i afilmsku/afilmi-nu) stvarnost pretvori u film. »Ideja je bila da poka`emo ~udovi{te ljudima, a onda ljudi da do`ive katarzu po{to je nevidljivo postalo vidljivo.« Katarza vi{ nije privilegija delovanja aristotelovski odre|enih tekstova ve} stvarnosti koja efikasno i efektno indukuje paranoi-nu katarzu.

Simptomati-an *casting* iskorijava polifunkcionalnost i polisemi-nost imena niza poznatih *filmmaker-a*. Markantne stvarala-ke figure su ozna~itelji i lika fikcije i realne osobe definisane stvarala-ke vrednosti u sistemu ovda{nje kinematografije. Ipak Puri{a \or|evi} kao veliki [ef agencije i mladi agenti kao imena 'nove beogradske {kole' – Ra{a Andri}, Srdan Golubovi}) su manje slo`eni i precizni pogodak od dvostrukе uloge Radeta Markovi} u *Zemlji...* i u ^udotvornom ma~u. (Povrh svega, sticajem okolnosti, Rade Markovi} je i imenjak {efa bezbednosnih struktura Milo{evi}evog doba.) U *Jugu...* se kao najproblemati-nije pokazuje 'izranjanje' Sonje Savi} iz maglina zaborava kult filmova osamdesetih, a kao pravi *touche* ...reditelj Petrovi} kao Ministar Spoljnih poslova, veliki umetni-ki i politi-ki demijurg.

Si mul akra, stvarnost i paranoj a

Veza srpskog filma na savremene teme vra}a i varira teze funkcionalisanja medija u teorijskim koordinatama Budrillarda, Basena ili Godarda. Filmovi o ratu ali i politi-ki trileri i su *par excellence* primer delotvornosti medijske simulakre, kopije sverata koja postoji samo u svom okviru. Slike su li{ene snage da probiju okvir, a stvarnost je nemo}na da egzistira van okvira pa su se skora{nji ratovi ili nadrealni politi-ki doga|aji odigrali samo na na-in vi|en na ekranima. Tek i isklju~ivo, okon-a-no zbivanje dobija potencijal intepretativne narativizacije pa medijski ponovo odigrana (simulkrativna) akcija/interpretacija (p)ostaje u okviru. Teku}i doga|aji, bez potencijala narativizacije potragu za smisлом ostvaruju u paralelno gra|enom medijskom okviru. Filmovi o recentim zbivanjima obezbe|uju stvarnosti bezpogovorno pam}enje u izvedenom obliku filmske fikcije; pam}enje filma zamenjuje i kolektivno se}anje odnosno postaje 'sanjana pro{lost' na osnovu koje pamtimo budu}nost. Otuda je paranoja alibi koji pokriva odabranu strategiju reprezentacije sveuklju~uju}i i pinkovsko finale jer se nastali i traju}i politi-ki *turmoil* ne mo`e ni medijski ukrotiti. Po Freudovom 'receptu', iskustvo stvarnosti se terapeutski pretvara iz neuroze u gorko komi-nu seriju oma{ki i lapsusa koje svesno tvore strukture filmova. Ako se okrenete Lacanu onda se u autoritarnom svetu bez simbola autoriteta nastavlja destrukcija autoriteta i bujanje haosa.

Analiziranje procesa u granicama filmske teorije upu{uje na imena – od Basena do Mourlea – koji operi{u tvrdnjom (posvetom sa po~etka Godardovog *Prezira/Le Mepris* (1963) i da »kamera zamenjuje na{ pogled da bi nam ponudila svet saobra`en na{im `eljama«, odnosno »da zamenjuje na{ pogled svetom saobra`enim na{im `eljama«. U obe tanano ali bitno razli~ite verzije (jer je film ili dokumentaristi~ko otkri}e sveta ili njegova supstitucija imaginarnim konstruktom), filmski rat i politika su tekstualno kro}enje i preoblikovanje politi~kog previranja, konfuzne emocionalnosti i eti~kog pluralizma svakodnevice uslovljenih kona~nim raspadom sistema normi i granica. Neukrotiva stvarnost indukuje paranoidni um i njegove vizije ali i paranoidni um podjednako efektno oblikuje entropi~nu stvarnost kao jedino dostupnu iznurenjoj publici.

Kori{}ene kritike filma i intervju i sa stvaraocima na sajtu www.montage.co.yu/jug/press.htm

tanjug – 22. februar 2005.

Bogdan Zlatic – *internista kriti-ar*, 20. februar 2005.

V. \ur{i} – *Politika*, 6. 2. 2005.

Aleksandar Kostic – *Danas*, 7. 3. 2005.

Dubravka Laki} – *Politika*, 6. 3. 2005

Nenad Polimac – *Globus*, 11. 3. 2005.

Nikolic – *Glas javnosti*, 23. 1. 2005.

M. Vukotic – *Republika*, 5. 3. 2005.

M. Vukotic – *Republika*, 15. 3. 2005.

Milan Vlajic – *Blic*, 7. 3. 2005.

L. Golubovic – *Kurir*, 19–20. 3. 2005.

Vladimir Crnjanski – *Dnevnik*, 19. 3. 2005.

Dimitrije Vojnov – *Kurir*, 24. 3. 2005.

Timofejev – TV B92, 19. 3. 2005.

Vladislava Vojnovic – *intervju sa Milutinom Petrovicem za sajt Popboks*

Ivan Bevc – *YellowCab*

Valentina Delic – *Ekonomist magazin*, 21. 3. 2005.

Ivan Jevic – *Vreme*, 31. 3. 2005.

A. S. Jankovic – *Yellow Cab*, april 2005.

T. Nje`ic – *kompletan intervju sa Milutinom Petrovicem*, *Blic nedelje*, 10. 4. 2005.

05. 1. 2: STOP

Obl i kovanje i osporavanje (dokumentarnog) zna~enja u umetni~kom radu

Marina Gr`ini

prevod sa slovena-kog: Tatjana Orbović

Na{e zamisli, knjige, rad, i ni zadnje, a ni poslednje, svi na{i arhivi su nove teritorije – teritorija vi{e ne postoji isklju~ivo kao geopoliti~ki prostor, {tavi{e njen koncept se prili~no pro{irio. Pru`anje, stvaranje koncepata tako zna~i uve}avanje i pro{irivanje i samog koncepta teritorije.

Neokolonijalna paradigma se danas ne temelji isklju~ivo na prisvajanju nekih udaljenih geopoliti~kih prostora, kao {to su Afrika, Azija ili Isto~na Evropa, ve} je to pre svega kapitalizacija ideja i koncepata, koji postaju teritorije unutar njih samih. Teorija je tako recimo teritorija, kao i internet sa umre`enim stranama 'www' (World Wide Web). Sve su to ogromne nove teritorije – pro{irene, podeljene preko brojnih posrednika– koji omogu}avaju Kapitalu, najve}em unutra{njem pokreta-u Kapitalizma, ~ak br`u triplikaciju u njegovom naj-istijem obliku. Teorija, umetnost i kultura stvaraju ogromne arhive, a isto tako je i u slu~aju na{eg tela. Osnovno u kapitalizmu je upravo to da, sve postaje, pretvara se u teritoriju za porast Kapitala. U tom kontekstu se ideja same teritorije menja – radikalno.

Na isti na-in moramo prepoznati na novo raspore|ene odnose mo}i kao i nova unutra{nja kretanja i sile unutar same institucije umetnosti. Dana{nja umetni~ka zajednica nije vi{e *res nullius*, ne{to, {to ne pripada nikome, ve} je postala *res republika*, javna stvar, i to treba uzeti u obzir pri svakoj ozbiljnoj analizi savremene umetnosti – ne samo zbog nove turisti~ke logike muzeja, ve} zbog novih umetni~kih produkcija na preobra`enoj geografskoj karti Evrope, Azije, Afrike i tako dalje. Muzeji – i institucija umetnosti – moraju promisliti ustrojsvo novih odnosa mo}i u urbanim rubnim ta~kama, sredi{tima i institucijama.

Danas u umetnosti mo`emo da vidimo pomeranje od usredsre|enosti na autora i objekat ka ma{ini, ra~unaru i njegovim operacijama. Pri tome nije u pitanju samo ra~unar, ve} njegova logika, koja je preneta u sam umetni~ki rad. Tu mo`emo da vidimo promenu u istorijskom odre|enu umetni~kog rada a isto tako i muzeja. Novi momenat, koji se ~ini isto tako klju~nim, je i artifijalnost percepcije i pozicioniranja, {to je povezano sa fikcionalizacijom istorije. Sa novim projektima i međijski upravljenim umetni~kim radovima, koja uklju~uju dru{two kao osnovni element samog rada, mo`emo do`iveti i prepoznati ve{ta~ku, dru{tveno konstruisanu pozornicu umetnosti. Umetnost je produ`etak ~oveka, me|utim sa novom medijskom umetno}u mo`emo da vidimo, da je taj produ`etak potpuno ve{ta~ki! Isto tako je i sa istorijom i sa ljudima.

Da bi bolje shvatili te promene, osvetliju neke izabrane video filmove, koji su bili ura|eni u razli~itim kontekstima, da bi ispitali radikalne strategije vizualizacije kao i njihov odnos prema jeziku i polnosti, politici i istoriji i najzad prema dokumentarnom stilu i zna~enu u umetnosti.

Vi deo fil m *Boygir l*

[ta je ideja ~enskosti, odnosno, bolje re~eno, kakva je pri-a o identitetu? Tako je za ~ene, kao i za mu{karce maskarada od klju~nog zna~aja. Oba identiteta su povezana sa manjkom, kastracijom i gubitkom, mada nisu simetri~ni ni u kakvim okolnostima. Jednodimenzionalan identitet ~ene ne postoji, jer je za nju klju~na funkcija pokrivanje, mlade~, izgled i spolja{njost (mo`da preuzeti ulogu simboli~nog falusa). U video filmu *Boygir l* (»Mu{ko~enska«) Aurore Reinhard¹ slu{amo ~ivotne

¹ Htela bih da se zahvalim urednici ~asopisa *Borec*, Ljubljana, Tanji Velagi}, za rad na napomenama u celiom tekstu. Bri`ljivo izabratne i prera|ene napomene su od klju~nog zna~aja za razumevanje ovog teksta.

Video film *Boygir l* (12 min, Finska, 2002) je pobedio na International Media Art Award 2002, ZKM i SWR Baden-Baden. Finska medij-ska umetnica Aurora Reinhard je studirala fotografiju na Akademiji za likovne umetnosti u Helsinkiju i na Univerzitetu u Gothenburgu. Sara|ivala je sa finskim ~enskim ~asopisom *MeNaiset*; sa svojim radovima u~estvuje kako u Finskoj tako i drugde po svetu. Posebno se usredsre|uje na prikazivanje toga, kako se ose}a osoba koja je izme|u ~ene i mu{karca, kakav je njen identitet, kako se na takvu grani~nost odaziva dru{two i kako pojedina~ni preovla|uju}i pol, {ta se doga|a sa identitetom pri promeni pola, a posebno, ako se to dogodi posle recimo 30 godina – {ta su bile te osobe pre promene pola; radi se o pri-ama pre~ivljanja i o refleksiji transsek-sualnosti, mu{kosti i ~enskosti (koji su vi{e nego samo karakterne osobine), androginosti, itd.

pri~e tri osobe i na ekranu gledamo njihova lica. Dok o~ekujemo, po vizuelnom uvodu, da su to mu{karci, ostajemo iznena|eni nad ~injenicom, da su sve osobe `ene. Celokupna zajednica oko tih devojaka do`vljava jednaki {ok. Ljudi su iznena|eni, {ta vi{e, van sebe su (kao {to ka`e jedna od intervjuisanih u videu), kao na primer kada pri pogledu na aktere u bazenu spoznaju, da tamo, gde su o~ekivali da }e videti ne{to na njihovim telima, nema – ni{ega. Umesto penisa je – ni{ta. [ta vi{e, to je upravo su{tinski primarni prizor feti{izma, koji nam jasno pokazuje, da pod spolja{njo}u ili izgledom nije – ni{ta.

Video film *Hostage: The Bachar Tapes*

Upravo suprotan prizor feti{izma od onog u *Boygirl* nalazimo u videu Valida Rada *Hostage: The Bachar Tapes* (»Talac: Bacharovi snimci«)². U tom videu isprva dobijamo utisak, da cela pri~a tako re{i nije »ni{ta« posebno, samo neka vrsta (jednostavnog), mada dramati~nog dokumentarca, koji se preokre}e – i tu je {ok ~ak udvostru~em – u ne{to mnogo vi{e, u potpunu fikciju. *Hostage...* je rad, koji po~nje kao nekakav *cinema verite* opis osoba – taoca u Libanu. Po~etno zanimanje za pri~u se nagove{tava u efektu, {to celu pri~u pri~a »neobi~an« talac, koji pre svega sa te{ko}om govorи o svojoj nesre{i na globalnoj javnoj pozornici. Ime mu je Su-heil Bahar, Libanac je i kao radnik u ameri~koj ambasadi u Libanu na{ao se u privoru sa jo{ petoricom Amerikanaca, isto tako taocima. (Pa`nja: »Arapi« su jako retko prikazani u polo~aju viktimiziranih taoca, ve} su mnogo ~e{je »portretisani« kao oni, koji otimaju taoce!) Do te ta~ke sve se ~ini »uobi~ajenim«, jer radi se o li~noj pri~i, koja (zbog video dokumentarca) postaje javna.

Ta~ka preokreta je ’udan i bizaran’ vizuelno formalni pristup koji osporava pripoveda~ku ravan. Jo{ od prve ta~ke je govornoj pri~i u pripoveda~kom ’dokumentarnom stilu’ dodat jako bri`ljiv niz vizuelnih »smetnji« (odn. upadica). Tako nas kao gledaoce, upu}uju, na kakav na~in se snimao film (na kakav na~in je bio vizuelno konstruisan, da bi se gledao kao egzistencijalni iskaz za oko kamere), kakva je nje~gova jezi~ka adaptacija (u videu je kod li~nih iskaza dato ta~no uputstvo, kako video treba da bude sinhronizovan za prikazivanje izvan arapskog sveta) i najzad, u videu su data uputstva kako treba da ga shvatimo kada ga budu prikazivali u javnosti! [tavi{e, vizuelno polje korak za korakom tako re{i »napada« pri~u iznutra: pripovest je razbijena brojnim smetnjama, oma{kama, vizuelnim gre{kama – od prekida u procesu montiranja (sli~no efektu »pid`ame«, kakav povremeno vidimo na televiziji, kada se odjednom pojave smetnje i televizijska slika nestane, pa dobijemo natpis »izvinite, smetnje u prenosu« itd) do umrljanih boja i lo{e ura|enih rezova izme|u kadrova.

O~ekivali smo »premalo« od te pretpostavljeni stereotipne dokumentarne pri~e, a na kraju smo dobili »previ{e«: pri~u, koja se temelji na kodovima potpune arbitarnosti. Pri~a o dokumentarcu, koja se preokre}e u fikciju odnosno falsifikat (i obrnuto), je ve} od samog po~etka bri`ljivo uglavljen u video, ipak to ne prime}uje~mo jo{ na samom po~etku. U tom videu je jasno pokazano to, da pogled dolazi (za razliku od o~iju) od spolja, da poti~e iz polja Drugog. Ose}aj, koji proizvodi taj rad, je Freudov *das Unheimliche*, kao zastra{uju}e ose}anje ne~ega poznatog, {to znamo jo{ od ranije, ali {to se uprkos tome neprekidno odr`ava kao »doma}a« tu|ost. U takvom kontekstu mo`emo da razumemo video Valida Rada kao ~istu radikalnu travestiju (ako pomislimo na *Boygirl* gde je pri~a bila homoseksualna) i kao delo potpune proizvoljnosti i time preokrenute simetrije u histeri~nom pogledu. Upravo zbog travestije mo`emo zamisao Radovog videa da razumemo kao farsu, dok *Boygirl* mo`emo da postavimo u polje tragedije.

² Video film *Hostage: The Bachar Tapes* (16.41 min, Liban/SAD, 2001) je isto bio nagra|en u Baden-Badenu sa International Media Art Award 2002. Valid Rad je odrastao u Libanu, sada `ivi i radi u SAD. Usredstvu se pre svega na libanske gra|anske rato~eve, na temeljno prou~avanje istorije savremenog Libana, arapsko~izraelskih sukoba, kao i na dokumentarnu teoriju i praksu. U svojim radovima spaja tekstualnu analizu, video, fotografiju i kola~, humor, dadaisti~ku absurdnost, arhivsku gra|u i medijske odjeke, ~ime stvara sinteti~ke komentare na reprezentacije aktuelnih doga|aja na Srednjem Istoku.

Tako|e je ~lan Arab Image Foundation, osnovane 1996. za promociju istorijskih istra~ivanja vizuelne kulture arapskog sveta kao i promociju eksperimentalnog videa u tim regionima. Bio je pokreta~ imaginarne fondacije The Atlas Group, osnovane 1999. kao kontinuirani projekat za istra~ivanje, prou~avanje i dokumentovanje savremene libanske istorije, za sakupljanje i odr`avanje gra|e na tu temu. U tu svrhu je izradio i prona|ao brojne zabele{ke, filmske zapise, video trake, fotografije idr. Gra|u, koju je organizovao u tako zvani The Atlas Group Archiv, sa sedi{tem u New Yorku i Bejrutu, zajedno montira sa imaginarnim elementima (tako|e zbog `elje aktera za anonimno}u itd) u brojne instalacije, filmske projekcije, vizuelne i literarne eseje, predstave i performanse.

³ Pritom je va`an akcenat na sadr`aju, naime radikalnost tog aktivizma je upravo {iri spektar borbe za pravo, kao {to su zdravstvena briga, migracije, socijalna za{tita, zatvoreni, rasizam i seksizam. Prema tome su{tina tog aktivizma je prevazila`enje suprotstavljenih seksualnih identiteta, odnosno seksualni identitet (na na-in klasi~ne dihotomije, mu{karac`ena) ne sme da bude prepreka za politi-ke i aktivisti-ke zahteve, koji se danas ispoljavaju kao zahtevi koji otvaraju pitanja o zdravstvu do ekonomije, preko migracije i rasizma. Vi{e o tome na primer u prilogu Suzanne Rose »Rethinking Queer Activism«, <http://www.graphicgirlz.com/qniii/rethink.htm>.

⁴ U kontekstu videa *Hostage: The Bachar Tapes* politi-ko nije samo vezano za sadr`aj videa, tj. kruz za padnih taoca i problem otomice i pritvaranja zapadnjaka (kao npr. Terryja Andersona i Terryja Waitea od strane libanskih islamskih ekstremista 1980ih i ranih 90ih), ve} su ti doga|aji neposredno ili posredno `igosalibanski, ameri-ki, francuski i britanski politi-ki i javni `ivot. U Radovom videu je ta tema istra`ena – ne zaboravimo, da se radi o eksperimentalnom dokumentaru – na primeru svedo-enja Suheila Bahara, koji je kao jedini Arapin bio otet zajedno sa petoricom Amerikanaca (Terryjem Andersonom, Thomasom Sutherlandom, Benjaminom Weirem, Martingom Jancem i Davidom Jacobsonom) u Bejrutu; tri meseca su bili zatvoreni u istoj jeli~ji. Godine 1999, Bahar je sara|ivao sa Atlas Group (vidi opet fn. 2) i rezultat te saradnje su 53 video trake o tom pritvoru. Trake 17 i 31 su jedine koje je Bahar namenio za javno prikazivanje izvan Libana i tematizuju kulturna, jezi-ka i seksualna gledi{ta njegovog pritvora sa Amerikancima.

⁵ Aurora Reinhard, *Female*, 2003, 25-minutni video film.

[tavi{e, video *Hostage...* mo`emo shvatiti na na-in dubokog razdora u egzistencijalnoj pri-i, koja se pretvara da je dokument, pa u potpunosti protivdokumentarnom vizuelnom pristupu, koji se de{ava, ali je uglavljen na formalnoj vizuelnoj ravni tog rada. U Radovom radu smo prema tome suo~eni sa mizanscenom pojavnosti u mnogostrukim sredstvima komunikacija. Tu se dokumentacije, opisi i organizacija materijala ~ine kao ~ist izgled. Pa ipak mo} mnogobrojnih sredstava komunikacija je upravo u toj ta-ki, a isto tako i mo} Radovog video rada. Rezultat je izopa~ena pri-a, koja nije »pravilna« i koja nije u ravnote`i niti sa »istinom« niti sa »falsifikatom«.

[ta ovde zna-i ovde re~ izopa-eno, iskrivljeno? U engleskom prevodu ovog eseja sam za zna~enje izopa~nosti upotrebila re~ *queer* (ne *distortion* ve} *manipulation*). U engleskom jeziku re~ *queer*, koja u okviru t.i. *queer* aktivizma³ ozna~ava pokret za priznavanje razli~itih seksualnih identiteta, grani~nih i svih drugih »neobi~ajnih« seksualnih opredeljenja, zna-i zahtev, da ponovo promislimo pitanje identiteta na taj na-in, da ga disociiramo od jasne, dihotomi~ne razlike izme | u mu{karaca i `ena odnosno izme | u socijalno uslovljenog roda (*gender*) i biolo{kog pola (*sex*). *Queer* dakle ozna~ava ne{to pogre{no, izopa-eno ili – jednostavno – ne{to, {to ide suprotnim smerom, odnosno {to je iskrivljeno, iskliznuto, popreko. Kao kakva pre~ka na dijagonalni kroz pojmove i koncepte, pozicije i pravce, koji su u pro{losti postojali samo i isklju-ivo kao suprotnosti. *Queer* zato ne zna-i samo biti homoseksualac ili homoseksualka, iako su i jedni i drugi pomereni, iskrivljeni i tako da~je. Ono {to je va`no, je to, da ne bi smeli biti opredeljivani samo i islu-ivo kao taki – *queer* je upotrebljen kao eksplicitno nov dru{tveni rod i dru{tvena pozicija, kao nekakva politi-ka trans/preko seksualna paradigma identiteta i pozicioniranja, koja uslovljava vi{e razli~itih seksualnih identiteta, ne samo lezbejske, homoseksualne, niti islu-ivo samo heteroseksualne.

Queer je dakle »ono« grani~no, {to je izme | u dru{tvenog i biolo{kog pola, {to omo-gu}ava opredeljenja »ne ta-no«, »ne pravilno«, »ne `ena – ne mu{karac«, i koji povezuje oba u smeru radikalne pozicije `ivota kao i medija, umetnosti i kulture. *Queer* identitete zato ne smemo da pozicioniramo samo uz razli~ite seksualne prakse i seksualne uloge, ve} je taj identitet va`no ponovo promisliti i u vezi sa politi-kim⁴ opredeljenjem pri-e ali i stajali{tem, koje je Homi Bhabha opisao kao »ne ta~no/ne pravilno«.

Video film *Female*

U istom smeru nas vodi novi video Aurore Reinhard pod nazivom *Female* (»@ena«)⁵. Za razliku od videa *Boygirl* ovde se radi o »momcima«, koji su promenili pol i postali `ene, i koji promi{ljuju pol tako re{i}i sa svoje najunutarnjije, `enske ta-ke, a koja je jo{ uvek tamo negde spolja (kao {to sami potanko opisuju proces, kroz koji su morali da pro | u, da bi nau~ili pravo pona{anje – kako se vladati/skrivati kao `ena). *Female* govori o rigidnim genetskim kodovima, koji spolja kao lice, prikazuju jednu stvarnost, a telo unutra stvara druga~ije uslove. U tom videu se najbolje pokazuje »grani~na« (tj. *queer*) spoznaja izme | u anatomske stvarnosti biolo{kog pola i dru{tveno konstruisanih uloga, koje igramo dan za danom i koje poznajemo kao dru{tveni pol.

Mo`emo tvrditi, prema ameri-kom teoreti-aru Scottu Bukatmanu, da ako umetnost poseduje enigmu tela, onda enigma tehnike poseduje enigmu (medijske) umetnosti. Sa jedne strane, u vezi sa telom, rezultat je ne-podr`ano telo, kako bi odredila Rosi Braidotti. To nije kiberneti-ko telo, koje je u funkciji napretka i kapitalisti-ke ma{ine, ve} je, po Braidottovoj, »telо kao mo}na figuracija neunitarnog subjekta u nastajanju«. Ponovno promi{ljane (post)industrijskog ~oveka u svetlu no-

vih medija mo`emo teorijski ponovo da izrazimo zajedno sa Braidottovom i njenim preispitivanjem »ne samo onoga, {ta smo, ve} onoga, {ta `elimo biti!« A na drugoj strani imamo situaciju, gde nije mogu}e tako lako odrediti video slike samo kao znak istine ili falsifikata. Pitanja verodostojnosti i neverodostojnosti prevazilaze ona o jednostavno istinitoj ili pogre{noj slici. Pored toga nemamo vi{e posla isklju~ivo sa misaonim slikama i sve{u, ve} sa paradoksalnim dejstvom, »materijalno{u« slika novih medija, posebno onih, ostvarenih pomo}u digitalnog videa ili ra~unara.

Video film *This is what democracy looks like!*

Poslednje va`no umetni~ko delo je video austrijskog umetnika-aktiviste Olivera Resslera *This is what democracy looks like!*⁶, snimak prvih austrijskih protivglobalisti-kih demonstracija, i to za vreme Svetskog ekonomskog foruma, koji je bio prviog jula 2001. u Salzburgu. Te demonstracije, uperene protiv Svetskog ekonomskog foruma, privatne logisti-ke organizacije sa velikim kapitalom, svirepo je savladala austrijska policija: 919 demonstranata je opkolila i dr`ala na otvorenom prostoru Salzburga vi{e od sedam sati⁷. Ressler u svom videu te doga|aje prikazuje tako, {to ih posebno ure|uje i povezuje sa dodatnim razmi{ljanjima {estorice demonstranta⁸. Video je podrobna reartikulacija tih doga|aja i istovremeno prikaz toga, kako su masovna sredstva komunikacija i javno mnjenje uhva}eni u proces krivotvore{nja, iskriviljenog tuma~enja ~injenica, odnosa i polo`aja.

Va`nost Resslerovog videa je vi{estruka: kao prvo, video je ta~na analiza i prikaz protivglobalisti-kih i protivkapitalisti-kih demonstracija u srcu onoga, {to bi trebalo da bude zapadna liberalna demokratija. Analiza medija, dr`avnih represivnih organa (tj. policije), javnog izra`avanja gra|anskih prava, koja bi trebalo da se po{tuju, i celokupne strukture raskola izme|u dr`avnog represivnog aparata i demonstranata u odbrani gra|anskih prava je u videu ura|ena i prikazana iz samoga sredi{ta (odnosno nasred) kapitalisti-ke Imperije, ne negde drugde, gde su osnovna demokratska prava ve} jako kr{ena. Ukratko, iz strukture videa mo`emo da otkrijemo neke klju~ne elemente savremenog kapitalizma, dr`avnih represivnih sila i na-inu njihove saradnje pri rasturanju onoga, {to bi trebalo da budu zapadne liberalne demokratske privilegije i istovremeno sa njihovim ponovnim uspostavljanjem, iako uvek na razli-ite na~ine. Kada procesi neotu|ivog prava na demonstriranje, kritikovanje i javno nastupanje prividno ugro`avaju kapitalisti-ko ure|enje, treba ih neodlo`no (drugim re~ima: bez odlaganja) raspustiti na samom mestu posezanja, sa onim {to mogu da nazovem iznenadnim uvo|enjem vanrednog stanja. Pri tome su liberalne demokratske privilegije jednostavno svedene na papirnate, 'bezube' tigrove. Resslerov video prema tome prikazuje odnosno dekodira demokratiju u savremenim kapitalisti-kim dr`avama kao mrtvu ta~ku izme|u dva bloka, koja ~eka na mogu}nost ostvarenja.

I {ta tu ~eka na ostvarenje? Vanredno stanje! Italijanski filozof Giorgio Agamben je sredinom devedesetih godina tvrdio, da je pravna norma kapitalisti-ke demokratije dvadesetog veka upravo vanredno stanje i to je ono ~ega smo mi svedoci u videu. Ono {to vidimo u videu je i ono, {to se neo~ekivano i nenajavljenno danas doga|a u srcu kapitalist-ke liberalne demokratije: totalna fuzija tela, dodu{e bez polisa. Istinski, opkoljeni protestanti u videu, zadr`ani vi{e sati na otvorenom prostoru, ~injeni~no vizualiziraju pre paradigmu (koncentracionog) logora nego otvorenog javnog demokratskog prostora Grada Salzburga (koji bi trebalo da bude savremeni liberalni kapitalisti-ki polis). U videu se dakle radi o tome, {to je Agamben razvio u tezi, da dana{nja bio-politi~ka paradigma zapadne civilizacije nije vi{e Grad, ve} (koncentracioni) logor.

⁶ Video film *This is what democracy looks like!* (38 min, Austrija, 2002, engl-nem.) je tako|e bio nagra|en u Baden-Badenu sa International Media Art Award 2002, a autor ga je povezao i sa drugim protivglobalisti-kim demonstracijama u Seattlu, Pragu, Davosu, Quebecu i Gothenburgu, kao i sa svojim drugim radom *Disobedienti* (2002, sa Dariom Azzellinijem, o italijanskim aktivisti-kim grupama), koji se po sadr`aju vezuje za video *This is what democracy looks like!*. U oba videa je glavni konceptualni i sadr`ajni akcenat na aktivnom u-e{u demonstranata idr. aktivista kao i na njihovim pri-ama, koje su primljene kao »nezvani-ni« komentari doga|aja, nasuprot »zvani-nim« koje prezentuju mediji i drugi »neutralni i objektivni« predstavnici i tvorci javnog mnjenja (i o-igledno su razli-iti od nezvani-nih aktivisti-kih pri-a).

Oliver Ressler (1970) `ivi i radi u Be~u. Na tamo{njem Univerzitetu likovnih umetnosti je studirao od 1989–1995, 1998. se usavr{avao u Kanadi, na Banff-Centre for the Arts. U umetni-ko-aktivisti-kim radovima (od samostalnih do grupnih izlo`bi i projekcija) tematizuje pre svega aktuelne probleme, kao {to je rasizam, izbegli{vo, (ilegalni) prebezi, ekonomski globalizacija, pitanje (postojanog) razvoja i napretka, genetski in~enjering, oblici otpora i alternative dru{tveno-politi-kih ure|enja – utopijске vizije. Aktivno u-estvuje na brojnim festivalima i drugim umetni-ko-aktivisti-kim manifestacijama kod ku{e i u svetu (Evropi, SAD, Japanu). Kod nas je gostovao dvaput: 2001. na festivalu *Rde-e zore* u Metelkovoj i 2003. u [KUC, sa instalacijom *Alternative Economics, Alternative Societies*, vi{egodi{nijim projektom – serijom izlo`bi i kra}ih video radova sa zajedni-kom polaznom ta~kom pobijanja kapitalizma i ponude alternativnih modela dru{tvenog ure|enja: aktivna demokra-

tija (Takis Fotopoulos, Gr~ka/ VB), participativna ekonomija (Michael Albert, SAD), nezavisna kooperacija (Christoph Spehr, Nema-ka), radni-ko samoupravljanje (SFRJ, u saradnji sa dr Todorom Kulji}em), koncept starateljskog rada (Nancy Folbre, SAD) i feministi-no-anarhisti-ne utopije (Marge Piercy, SAD). Od 1990ih video je postao sredi{te njegovog rada, i to video i tematske instalacije »izme | u umetnosti i politi~kog aktivizma, koje obra|uju i ostvaruju buntovni{two neinstitucionalizovane levece«, kao »politi-ki stav«, kako je autor sam ozna~io osnovnu crtu svog umetni~kog delovanja.

⁷ Odlomak iz uvoda u video: »Na svim tim skupovima, sa kojih je javnost isklju-ena, samoizabrane 'globalne vo|e' zaklju-uju bilionske poslove. Ti poslovi donose blagostanje i napredak {a-ici, a ve}ini eksploraciju i siroma{two. Da bi osigurali slu~benu bezbednost postupaka ekonomske globalizacije, konferencijska doga|anja su se održivala u sredi{tu Salzburga i bila su naveliko blokirana, i bile su zabranjene sve demonstracije, osim okupljanja na trgu ispred 'elezni-ke stanice«.

⁸ Demonstranti Walter Baeer, Tanja Jenni, Ingrid Popper, Michael Pröbsting, Daniel Sanin, Irene Zavarsky imaju u videu aktivnu ulogu osoba – davalaca izjava – Ressler koji je bio me|u uhva}enim demonstrantima, nije dakle dao samo svoje gledi{te i opis doga|aja. Na taj na-in akteri u videu isto u-estvuju u njegovo| re|iji, pre svega, Ressler eli time da izlo`i sa'mo pitanje nasilnosti, koje je klu-no – naime, demonstranti i (levi-arski) aktivisti su u zvani-nim komentari ma~esto i stereotipno predstavljeni kao haoti-ni nasilnici, (napola) podiviljala gomila sa raznim parolama itd, ~ime se opravdavaju i posezanja policije i pre svega sistemati-no izla`e su{tina nasilja represivnih organa kao i simboli-nog nasilja dr~avnih i kapitalisti-kih sila

Savremena vlast u liberalnom kapitalizmu nije tako jedostavno u rukama suverena, niti u rukama samo jedne klase ili grupe, prema tome ne mo`emo je odre|ivati isklju-ivo na ravni svesti, kao stvar izvrnute svesti. Materijalisti-ka paradigma tu ne zadovoljava, i to je razlog za{to za Resslera mo} videa nije »opskurna kamera ideologije«. Analizom pokreta, kondenzacijom raspolo`enja, telesnih pristupa u kontekstima demonstracije, Ressler proizvodi takvu lucidnost, koja nas skoro oslepljuje, nas – gledaoce. Tu naime mo`emo da prepoznamo vlast na ravni investicije u telo. Po Foucaultu, ni{ta nije materijalnije od sprovo|enja vlasti, i Ressler bira upravo taj put – ka vizualizaciji, i to, ako se ponovo oslonimo na Foucaulta, sa prikazivanjem »arhitekture, anatomije, ekonomije i mehanizma disciplinovanja tela«.⁹

To mo`emo jasno da vidimo u strukturi videa, koji prikazuje arhitekturu odnosa telo-telo (opkoljavaju}i proces pritiska), ekonomiju deprivacije (sati nepomi~nosti), kao i mehanizam straha i teskobe. I {ta je va`nije: tu na najstvarniji na-in vidimo strukturu vlasti u vidnom polju – podru`je nadzora i oko vlasti, video kodove. Prilikom imamo posla sa nekakvim prikrivanjem/zastiranjem vidnog polja (tj. sa izborom tela, proporcija, svetlosti i pogleda) u masovnim sredstvima komunikacije i to posebno kod televizijskih korporacija. S tom koprenom preko o-iju (kamere) poku{avaju da nas ubede, da se tu radi o nekoj verovatno op{toj objektivnosti i o nekoj ravnote`i sila u dru{tvenom polju, u kojem se sprovodi aktivno politi-ko razgrani~avanje. A ono {to je skriveno u takvim (televizijskim) programima, je upravo prostor izme | u o-iju i slike, {to je pogled, i {to je – kako to Resslerov video konsistentno prikazuje – ne{to drugo nego {to je samo oko: dolazi od spolja, proizlazi iz polja Drugoga. To zna-i, da treba izme | u slike i gledanja, uklju-iti i tre{i element, naime vlast. Pogled je uvek ne{to nepouzdano, ovisno, slu~ajno, ne{to, {to nikada nije kona~no. Op{te uzev, gledanje je ne{to kontingenntno. Pogled je »ekses, koji prevazilazi oko, on je ne{to {to je strukturirano oko manjka, pomanjkanja i nedostatka.

[ta vi{e, objektivno oko kamere jednostavno ne postoji i zato se u Resslerovom videu to oko svesno spaja sa ta-kom gledi{ta demonstranata. Kao gledaoci mi smo u neposrednoj vezi sa doga|ajima, koje gledamo sa ta-ke gledi{ta demonstranata. Na-in, na koji je povezan vizuelni materijal (vizuelna dokumentacija, ma kakva da je bila) i izjave odnosno intervju sa {estoricom demonstranata, nije ure|en na na-in ilustracije. Slike ne ilustruju izjave, i obrnuto. Intervju su pa`ljivo zasnovani, da bi pokazali, o ~emu se radi u vizuelnom polju vlasti. Izme | u slike i o-iju je naime uvek na delu i tre{i element, to je pogled, pogled vlasti. Ono {to je tu jasno prikazano, je, da ne postoji neka op{ta, neutralna teritorija, unutar koje bi se slika i re~ sretno susreli. Umesto toga susre}u se u »ne-prostoru«, {to je prostor vlasti, kako bi rekao Foucault. I upravo se o tome radi u Resslerovom videu, koji se podrobno bavi pogledom vlasti i maskaradom demokratije: pod maskom demokratije u dana{njin kapitalisti-kih demokratskim sistemima nale}emo na (Schmittovo/Agambenovo) »vanredno stanje«.

I ni zadnje, a ni poslednje: represivni aparat, koji prikazuje Resslerov video, obavezno treba ~itati kao sam izgled prava i pravi-nosti. A istovremeno taj video je tako|e ~in mo}:i: prikazuje unutra{nju snagu demonstranata, njihovu sposobnost preciznog izra`avanja vlastite pozicije, promi{ljanja njihovih koraka, trenutnog polo`aja i mogu}ih slede}ih poraza. Protivglobalisti-ko kretanje sa pravim egzibicionizmom prisvaja i ponovo preuzima poziciju mo}, jer se mo} temelji na spektaklu. Video je zato ujedno proces, koji telo protivglobalisti-kog kretanja prikazuje spektakularno (mada bez komercijalizacije!). Su{tinski: u krajnjoj ta-ki je mnogo bolje iskazivati mo} nego biti sredstvo vlasti, kao {to je policija, kao represivni aparat dr~ave.

Literatura i reference

Agamben, Giorgio, »Forma-di-vita«, u *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino, 1996, str. 13–19.

Catalogue of International Media Art Award 2002, ZKM and SWR, Baden-Baden 2002.

Catalogue of the International Short Film Festival, Oberhausen, 2003.

Foucault, Michel, »Body/Power«, u C. Gordon (ur), *Michel Foucault: Power/Knowledge*, Harvester Press, Brighton, 1980, str. 57.

Gr`ini}, Marina, *Fiction reconstructed: Eastern Europe, Post-socialism and the Retro-avant-garde*, Edition selene, Be~, 2000.

mo}i uop{te. Ressler je zato izlo`io upravo te, ve} u startu podre|ene odnose u kontekstu mogu}nosti iskazivanja mi{ljenja u odnosu na osnovna prava na slobodu govora i javnog izra`avanja kao i udru`ivanja. Sutinsko za intervjuje je i to, da su bili snimljeni vi{e nedelja kasnije, u cilju omogu}avanja vremenske distance i sa naglaskom na refleksiji, ne na trenutnim afektivnim stanjima i odjecima.

⁹ Michel Foucault, »Body/Power«, u C. Gordon (ur), *Michel Foucault: Power/Knowledge*, Harvester Press, Brighton 1980, str. 57.

05. 1. 3: STOP

- *God, that scream is terrible.*
- *What cat did you strangle to get that?*
- *The cat that you hired. That's her voice.*
- *You didn't dub that?*
- *No.*
- *That's hers?*
- *Yeah.*
- *Oh, really?*
- *Yes.*
- *Run it again. I wanna hear the scream. And kill all the effects except for the scream... Kill it! You're right. It's hers. And it's shit... Look, Jack, I didn't hire that girl for her scream. I hired her for her tits.*
- *Then why worry about? With those tits who's gonna be watching her scream? Let's move on...*

(*Blow Out*, Brian De Palma, 1981)

Da li filmskog glumca mo`emo nazvati izvo|a~em, performerom? I pored toga {to bi njegovo/njeno mesto u okviru *izvo/a~kih umetnosti*¹ trebalo biti osigurano ~injenicom da dobijenu matricu (scenario) boji li~nim tonovima, a ponekad i nadogra|uje i umetni~ki preoblikuje, film je takav medij da naj-e{}e ne ostavlja puno prostora za gluma-ku kreaciju. Artificalnost filmske slike naj-e{~e negira i gu{i svaku mogu}nost autenti~nog gluma~kog izraza. Film je pre svega vizuelna umetnost koja, u potrazi za `eljenim rezultatom, pose`e za alteracijama slike i tona. Za razliku od snimka pozori{ne predstave u kome se u kontinuitetu bele`i ono {to se de{ava na sceni, vizuelni materijal koji snimi filmska kamera je samo gruba osnova kojom se tokom postprodukcije manipuli{e na najrazli~itije na~ine. Re`iser, monta`er i tonac su ti koji oblikuju snimljeni materijal u zaokru`eno delo. Unutar te hijarhije, filmski glumac je naj-e{}e u podre|enoj poziciji. Glum~evo prisustvo u filmu je gotovo u potpunosti podre|eno filmskoj pri~i, manevarski prostor za improvizaciju je sveden na minimum. Tako | e, ne treba zaboraviti da dok u koncertnoj dvorani ili pozori{tu posmatra~ ima priliku da u`iva u `ivom scenskom doga|aju, izme|u filmskog konzumenta i predmeta njegovog interesovanja postoji fizi~ka barijera u vidu bioskopskog platna ili ekrana televizora.

Ipak, izvo|enje i filmska gluma ne moraju uvek biti suprostavljeni pojmovi. Naravno, put do *autenti-nog i direktnog* gluma~kog izraza na filmu nije lak. Neophodno je bilo da se stvore odre|eni uslovi kako bi se filmska gluma-ka ekspresija pribli`ila pozori{noj glumi i drugim oblicima, *direktnijih*, izvo|enja.

Lars von Trier je do sredine 1990ih bio poznat po stilizovanim filmskim projekti ma kao {to su »Element zlo-in« (1984), »Epidemija« (1986) i »Evropa« (1991). In-sistiranje na tehni~kom savr{enstvu je po~elo da donosi svoj danak: prezauzet tehni~kim detaljima, Trier je primetio da vi{e nema dovoljno vremena da se na adekvatan na~in posveti radu sa glumcima i kreiranju uverljivih i kompleksnih likova. Kada je isprobao sve mogu}te tehnike za kontrolisanje i manipulisane slike i tona, Trier je odlu~io da u karijeri napravi zaokret. Prezasi}en obimnim postprodukcionim poslom, poku{ao je da proba ne{to novo, ili bolje re~eno: da proces nastajanja filma *izmeni* kako bi postigao druga~ije rezultate.

¹ Umetni~ke prakse zasnovane na procesu izvo|enja se mogu imenovati skupnim nazivom: *izvo/a~ke umetnosti* – performans art, teatar, ples, balet, opera, muzika, cirkus... Patrice Pavis u *Dictionnaire du Theatre* u izvo|a~ke umetnosti ubraja sve sceneske i neke od me~ijskih umetnosti; zapravo, sve umetnosti zasnovane na reprezentaciji ili re~prezentaciji njihovih sirovina (scena, glas, glumac, slika, zvuk...).

Kada je 1995. obelodanjen »Zavet ~estiosti« (*Vow of Chastity*) – programski tekst *Dogme 95*, Trier i Thomas Vinterberg su optu~eni da mrze film i ~ele da ga uni{te. Pravila koja su promovisali su bila izrazito anti-holivudska. Dominacija visokobud`etnog ameri-kog filma je ve} decenijama bila absolutna. Holivud je postao sinonim za kvalitetan i gledan film. U trenutku kada je filmska industrija postala jedna od naprofitabilnijih grana privrede, i kada se cena proizvodnje jednog holivudskog spektakla popela na nekoliko stotinama miliona dolara, za~etnici *Dogme 95* su po{kali da prona|u put koji }e im omogu{iti da stvore jednu *druga-iju* vrstu filma. To je zna~ilo odbacivanje skupih konfekcijskih produkcija i insistiranje na bele~enu 'autenti~ne emocije'. Zapravo, *Dogma 95* nije sporila dotada{nje ciljeve filma, koliko metode koje su primenjivane.

Zavet ~estitio{ti osti

Zaklinjem se da }u se pot~initi slede}em skupu pravila sastavljenih i potvr/enih od strane Dogme 95:

1. *Snimanje mora biti obavljeno na lokaciji. Stvari potrebne za snimanje i setovi ne smeju biti doneti (ako je odre/ena stvar neophodna za pri~u, mora se oda-brati lokacija na kojoj se takva stvar mo`e na{ti).*
2. *Zvuk se nikada ne sme snimati bez slike, i vica versa. (Muzika ne sme da se upo-trebljava osim ako se ~uje dok se scena snima.)*
3. *Kamera mora biti iz ruke. Svaki pokret ili nepokretnost dostupni ruci su dozvo-ljeni. (Film ne sme da se snima na mestu na kojem стоji kamera; snimanje se mora odigrati na mestu gde se odigrava i sam film).*
4. *Film mora biti u koloru. Dodatno osvetljenje je neprihvatljivo. (Ako ima svetla pre malo da bi se scena snimila, ona mora biti odstranjena ili se na kameru mo`e pri~rstiti jedna lampa).*
5. *Rad sa optikom i filterima je zabranjen.*
6. *Fim ne sme sadr`ati povr{nu akciju (ubistva, oru`ja itd. ne smeju se pojavljivati).*
7. *Vremenske i geografske neodre/enosti su nedozvoljene. (Mora se ta~no re}i gde se i kad film odigrava).*
8. *@anrovski filmovi nisu prihvatljivi.*
9. *Film mora biti snimljen na 35 mm formatu.*
10. *Re`iser ne sme biti potpisani.*

Dalje, kao re`iser zaklinjem se da }u se suzdr`avati li-nog ukusa! Ja nisam vi{e umetnik. Zaklinjem se da }u se suzdr`avati stvaranja dela, zato {to smatram da je trenutak mnogo va`niji od celine. Moj glavni cilj je da isteram istinu iz svojih likova i setova. Zaklinem se da }u tako postupati svim raspolo`ivim sredstvima i po ce-nu dobrog ukusa i mnogih estetskih obzira.

Ja uzimam svoj Zavet ~estitosti.

Kopenhagen, 13 mart 1995.

Ispred Dogme 95

Lars von Trier



Thomas Vinterberg



Dogma 95 je u svoj manifest inkorporirala o~ekivani revolucionarni prizvuk – {to je, izme|u ostalog, rezultiralo odbacivanjem koncepta autora kao 'romanti~ne bur-`ujske tvorevine uronjene u la~'. Insistiralo se na neindividualnosti filma! Pokreta-i i nastavlja{i² *Dogme 95* su svoj pokret smatali spasila~kom akcijom koja }e do-

² Vinterberg i von Trier su veoma brzo pro{irili svoj pokret (pridru`ila su im se jo{ dva danska reditelja), a *Dogma 95* je nai{la na pri-stalice i van granica Dan-ske: u Francuskoj, SAD, Ar-gentini, Italiji...

³ Vid. *TkH*, broj 5, Beograd, septembar 2003, str. 59–65.

⁴ Prema Richardu Schechneru, *performans* prevazilazi okvire umetnosti i odnosi se na razli-ite izvo | a-ke prakse u mnogim ljudskim dru{tvenim aktivnostima. U *Poj-movniku moderne i postmo-derne likovne umetnosti od 1950*, Mi{ko [uvakov] defini{e performans kao umetni-ke prakse (post)koncep-tualne umetnosti 70ih, u ko-jima je autor i izvo | a-; [ire: primenjuje se retrospektivno na umetni-ke eksperimente od istorijskih avangardi da neoavangarde, a zatim na konceptualni performans i savremene postmoderne per-formanse.

⁵ Kasnije }e se ispostaviti da je mladi} lagao: pri-a o in-cestu je bila izmi{l}jena.

⁶ Scenario za *Proslavu* je napisan za sedam nedelja. Sni-manje je trajalo {est nedelja. Tomas Vitenberg i Mogens Rukov su odlu|ili da ispo-tuju dramsko pravilo jedinstva mesta i radnje: ~itav film se odvija na imanju Klingenfeldtovih tokom osamnaest sati.

⁷ Pored *Proslave*, krajem 1990ih, u Evropi i SAD snimljeno je jo{ nekoliko fil-mova koji su se bavili ovom problematikom.

neti nove ideje i iz korena izmeniti proces nastanjanja filma. Manifest *Dogme 95* je sadr`ao, kao i ve}ina manifestnih tekstova, izvesne tvrdnje koje se mogu okarakte-risati kao preterane (npr. *Film je mrtav i spreman za uskrsnje*), ali ostaje ~injeni-ca da se *Dogma 95* javila kao reakcija na stanje u svetskoj kinematografiji koja se poslednjih decenija nalazi u krizi.

Glavni cilj ve}ine filmskih stvaralaca je da prevare gledaoce – *Dogma 95* odbacuje ovaj koncept i kao jedan od primarnih ciljeva isti-e odluku da se »velika filmska iluzija« uni{ti. Film gledaoci/teljki nudi ~itav spektar najrazli~itijih zadovoljstava – jedno od njih je i *scopophilia*, koju je prou~avao Freud u *Tri eseja o seksualnosti*, a pominje i Laura Mulvey u tekstu *Visual pleasure and narrative cinema*. *Scopophilia* zna-i da gledalac nalazi zadovoljstvo u ~inu posmatranja druge osobe u ulozi erot-skog objekta – zato ne treba da ~udi {to je ljudska forma jedno od glavnih intere-sovanja filmske umetnosti. Glumac/ica je u centru gledao~evog pogleda, i kako se filmska kamera naj-e}e zadr`ava na akterima filmske pri-e, on/a – glumac/ica – postaje jedan od glavnih aduta *filmske magije*. Holivudski *star sistem* od glumca/ice pravi polu-bo`ansko bi}e, ~ija razoru~avaju}a artifijelност razara i poslednje tra-gove autenti-ne umetni-ke ekspresije.

U tekstu *Fragmenti o filmskoj glumi*,³ Nevena Dakovi} ukazuje da se pitanje odno-sa i veza filma i performansa⁴ mo`e posmatrati na razli-ite na-in: film kao ele-ment performansa, performans u filmu, status *star* performansa u kinematografiji, na-in, stil ili sistem filmske glume... U pomenutom tekstu, autorka isti-e da sa raz-vojem filmskog jezika i tehnike, teret glume preuzimaju monta`a i kadriranje. Spe-cifi-no teatarsko *trajanje* gluma-kog izraza je sve te`e našlo svoje mesto u film-skom mediju. Filmska tehnika je uslovila *br`u* glumu koja se svodila na smenu po-za: filmski gest je u ve}ini slu-ajeva postao samo sugestija ili nedovr{ena forma po-zori{nog. Sam proces snimanja je diktirao da se glavno oblikovanje vr{i u postpro-dukciiji. Glumci su bili instrumenti ~ijim se performansom (u engleskom, re-i *per-formance – performans* i *acting – gluma* su sinonimne) manipulisalo u monta`i ali i tokom samog snimanja.

Pravila *Dogme 95* su zna~ajno uticala na izmenu procesa snimanja i pomogla u pri-bli`avanju filmske glume pozori{nom i performans izvo | enju. Jedan od glavnih kvaliteta *Dogme 95* je nastojanje da se stvore uslovi za rad koji }e pre svega potpo-mo}i kreiranje filmskih likova koji se su{tinski razlikuju od {ablonizovanih filmskih aktera holivudskih produkcija. U ve}ini filmova, glumac/ica je gotovo u potpuno-sti podre|en/a pri-i: i pored toga {to se narativna linija ne odbaci, *Dogma 95* da-je glumcu/ici vi{e prostora (i kontinuiranog vremena) da iska`e gluma-ko ume}e. Kose}i se s dominantnom filmskom praksom, *Dogma 95* stavlja akcenat na izvo | e-nje, a ne na sadr`aj... *Dogma 95* je omogu}ila da glumac/ica postane nezavisniji/a i da vi{e ne mora da razmi{lja o polo`aju kamere i osvetljenju: time su ostvareni uslovi da glumac/ica postane izvo | a-/ica i ova promena je jedna od najrevolucio-narnijih novina *Dogme 95*. Uloga glumca/ice u *Dogmi 95* postaje dominantna u filmskoj produkciji (reditelj nije ~ak ni kreditovan).

Navedene tvrdnje }u ilustrovati i razraditi na jednom konkretnom primeru.

Film Thomasa Vinterberga »Proslava« (*Dogma #1 – Festen*) je prvi film snimljen po pravilima *Dogme 95*.

Ideja za film je nastala kada je Vinterberg od jednog prijatelja saznao o radio emisiji koja je u Danskoj izazvala dosta polemike. U toku emisije, mladi Danac je ispri-~ao svoju ~ivotnu pri-u i opisao traumu iz detinjstva kada ga je otac seksualno zlostavlja}.⁵ Vitenberg je osnovni zaplet filma⁶ (mladi} istupa na ro | endanskoj proslavi oca i pred zvanicama otkriva da ga je ovaj kao de-aka seksualno zlostavlja) po-zajmio iz ove radio emisije. Tema incesta, kao jedna od najtabuizovanih tema sa-vremenog dru{tva, se odli~no uklopila u koncept *Dogme 95*: ova tema je postala veoma aktuelna zahvaljuju}i medijima koji su kona~no skrenuli pa`nju javnosti na ovaj problem. Dok sama tematika filma nije bila revolucionarno nova,⁷ na-in na koji je film sniman je klju~no uticao na kreaciju jednog novog filmskog izraza.

Anthony Dod Mantle je bio direktor fotografije na tri filma *Dogme 95* (#1 – *Festen*; #3 – *Mifunes sidste sang* i #6 – *Julien Donkey-Boy*). Prvobitno je bilo planirano da se film snimi 35 mm kamerom ali je mali budžet zahtevaо da se pronađe drugo rešenje. Mantle je za snimanje koristio minijaturnu *Sony PC7-E* digitalnu kameru koja može da stane u ruku {to je predviđeno pravilom snimanja iz ruke.⁸ Kvalitet slike je bio redukovani ali se dobilo na pokretljivosti, okretnosti i dostupnosti. Mantle je dobio priliku da se slobodno kreće oko glumaca i snima iz raznih uglova koji ne bi bili dostupni da je kamera fiksirana ili pri-vredena za kran. Većina scena je snimano jednom kamerom, a samo nekoliko sa više kamera kako bi se zabeležile reakcije statista koji nisu znali {ta}e se odigrati pred njihovim očima. Ulogu kamerama su u pojedinim scenama preuzimali i sami glumci. Reakcija glumaca na kompaktnost i pokretljivost kamere se nije mogla predvideti. U standardnim produkcijama kamera je fiksirana ili ima unapred proračunatu i određenu rutu, tako da glumac/ica uvek zna {ta}e biti zabeleženo njenim okom. Na snimanju *Proslave* glumac/ica više nije bio/la u privilegovanoj situaciji: kamera se stalno pokretala i više nije bilo svrhe 'glumiti za kameru'. Po rečima Vinterberga, neki glumci su u po-ekaku bili {okirani veli-inom kamere. Ali brzo su se adaptirali na novonastalu situaciju po-ekaku da reaguju jedni na druge, bez potrebe da 'glume za kameru'.

Uticaj kamere na glumce je faktor na koji se moralo računati i koji je morao biti prevaziđen kako bi se postigli očekivani rezultati. Glumci su navikli da glume za kameru i u prvi mah je bilo težko da potisnu svest o njenom prisustvu.⁹ Psihološki problem/ barijera koji izaziva prisustvo kamere je opšte mesto u biografijama većine filmskih glumaca. Paprika Steen, glumica koja je nastupila u nekoliko *Dogma 95* projekata, se kasnije¹⁰ prisežala iskustva sa snimanja »Proslave«: »Te kamere su bile tako male, a mi smo snimali u ogromnim prostorijama sa mnogo ljudi. U jednom trenutku sam uhvatila sebe kako gledam unaokolo, pokušavajući da se pribere, razmišljam, *Gde je kamera? Tamo? Ili tamo?* Znam da su u montaži morali da iseku puno kadrova u kojima jednostavno gledam pravo u kamenu. Mogli ste videti kako mislim, *O, tamo je!*, i onda bih po-ekala da glumim. Thomas nam je rekao da je kamera pratiti nas, da ne treba da mi pratimo kamenu. Moj instinkt je bio da uvek znam gde se kamera nalazi, kako bi znala gde da usmerim svoju energiju«. Biće je potrebno odrediti vreme da glumci prestanu da misle i da po-eknu da *isporučuju*.¹¹ Svest o prisustvu kamere je potisnuta i uskoro je glumci više nisi dočivljavali kao apsolutni centar scene ({to zbog njene veličine nije bio problem). Glumcima je bilo omogućeno da se usresrede na trenutak i izvede, jer je to jedino ostalo kada su bili oslobođeni ostalih tehničkih obaveza: kamera postaje samo svedok koji beleži ono to se događa među glumcima.

Već sam istakao da je jedan od glavnih ciljeva *Dogme 95* obezbeđivanje uslova glumcima za kreiranje upečatljivih i neablonizovanih likova: prvenstvo se daje glumcu, kamera se potiskuje u drugi plan i više nije srce filma (ona ne konstituiše događaj, već je svedena na ulogu beležnika). Na snimanju je uglavnom vladala otpuštena atmosfera; glumci koje je Vinterberg odabrao su bili njegovi dugogodišnji prijatelji i među njima je postojalo uzajamno poverenje; glumci i ostatak ekipe su ~estvo i nožili na lokaciji... Svi ovi faktori su uticali da se formira novi i specifični filmski diskurs.

Eric Schlosser¹² ističe da tehnika *Dogme 95* omogućava rekreiranje stvarnosti, ali i više od toga: rekreiranje intimnosti koje otvara filmski prostor u koji može 'kroziti' publiku... Time je gledalac/teljka filma prevaren/a da pomisli kako prisustvuje autentičnom, realnom događaju. Koristeći se postulatima *Dogme 95*, »Proslava« ima intenciju da filmski događaj prikaže u {to realnijem svetlu, da postane *réalisme vérifié* kraja 20. veka.¹³ Pravilo po kome se zvuk ne može snimati odvojeno od slike je prouzrokovalo snimanje scena u kontinuitetu, bez dodatnih dosnimavanja i zvučne obrade u postprodukciji. Sve se moralno izvesti simultano, {to je filmski postupak približno pozorišnom.

⁸ Film *Mufine* je sniman 16mm kamerom koja je zbog težine bila komplikovana za rukovanje, pa je zbog kvaliteta slike pokretljivost morala biti reducirana. »D'Alien de-ak-magrac« je snimljen velikim brojem minijaturnih kamera koje su bile postavljene na najrazličitijim mestima: prikazane na torzo, glavu, ruke...

⁹ U tekstu *O jednoj nesučenoj filmskoj zvezdi*, Božko Tokin je već 1928. opisao probleme u interakciji glumac-kamera, ilustrujući svoje tvrdnje problemima jedne mlade filmske debitantkinje: »(Ona) ne može da se osloboди pomisli da sve ono {to radi snima filmski aparat. Ona oseća prisutnost aparata, i zbog toga je u stalnoj napetosti, a kretanje su joj nameštene i veća-ke.«

¹⁰ Intervju se nalazi u knjizi Richarda Kellyja, *The Name of this Book is Dogme 95*.

¹¹ *Isporučivanje* se može opisati kao trenutak u kom se donekle brišu granice između imaginarnog-filmskog i realnog sveta: glumac prestaje da *glumi* i počinje da izvodi sudbinu povrerenog lika.

¹² Eric Schlosser, *Dogma/Dogme or Live Cinema*

¹³ Predstavnici filma istine 1950ih i 60ih su težili za neposrednom i spontanom. *Dogma 95* je pozajmila mnoge od njihovih postulata; a ne treba zaboraviti ni sličnosti *Dogme 95* i francuskog *Novog talasa*.

Nova pravila su, između ostalog, omogućila improvizacije i eksperimentisanje koje na izvestan način približava film *performans artu*.¹⁴ Mimetička gluma koja se (uglavnom) svodi na izgovaranje unapred utvrđenog teksta ustupa mesto *izvo/enju* samog trenutaka. Postulati *Dogme 95* omogućavaju nekonvencionalni pristup procesu snimanja. Eksperimentalne tehnike sa neizvesnim ishodom (npr. nepripremljenost statista, o kojoj će uskoro biti reči) se primenjuju kako bi se iz glumaca izvukao {to autentični odgovor. Umesto igre za kameru, uvodi se igra u kontekstu koja traži autorstvo i odgovornost od glumca. Umesto –istog profesionalizma filmske glume, *Dogma 95* insistira na nekoj vrsti posvećenosti – pripadnosti pokretu.

Tokom ključne scene u filmu »Proslava«, kada Christian Klingenfeldt (Ulrich Thomsen) za slavljenim stolom i pred zvanicama otkriva da ga je otac u detinjstvu seksualno zlostavljao, statistima nije relevantno {ta} će biti 'obelodanjeni', samo su glavni glumci bili upoznati sa scenarijem. Ova scena je snimljena po etkom treće nedelje snimanja: do tada su se statisti dobro upoznali sa glumcima. Henning Moritzen, koji u filmu glumi oca, je zbog dugogodišnje karijere i statusa nacionalnog glumca bio jedan od najomiljenijih osoba na snimanju. Mnogi od statista su bili njegovi obožavaoci. Na ovaj način, Vinterberg veoma uspeva da simulira društveni kontekst koji je predmet interesovanja njegovog filma: problem incesta. U tom, za film ključnom trenutku, Vinterberg je tendeciozno postavio više kamere kako bi zabeležio reakcije nepripremljenih statista i sam ne znajući kakav će biti dalji razvoj događaja. Kada istina konačno bude obelodanjena i simpatični slavljenik bude demaskiran kao incestoidni pedofil odgovoran za smrt kćerke i traumatizaciju sina, inercija društvenog mehanizma umesto burne reakcije inicira neobavezno žaskanje koje se nastavlja i nastavlja... Umesto da mimetički prikazuje jednu društvenu situaciju, Vinterberg je odlučio da je *simulira*. Ta Vinterbergova odluka je povjala stepen autentičnosti reakcija prisutnih: ironično, ispostavilo se da većina nije znala kako da reaguje već je nastavila sa rukom i razgovorom, {to je izvesno reakcija koja se može očekivati i u slučaju da se radi o potpuno autentičnom događaju. Statisti su na sebe preuzeli dvostruku ulogu: oni su istovremeno predstavljali deo mizanscena ali su se načeli i u ulozi publike koja posmatra 'predstavu' – ili preciznije: u ulozi ljudi kojima se to zaista dečava u simulaciji.

Ovaj eksperiment je još više zamaglio tanku liniju između realnosti i opsene i »Proslavu« na momente pretvorio u filmovani *performans* u kome aktivno učestvuje publika koju sačinjavaju statisti prisutni tokom snimanja – ali tako da i filmski gledaoci predviđaju se očima uz pomoć projektoru ili video plejera 're-kreiraju' događaj. Film na sebe preuzima ulogu re-kreiranja stvarnosti putem simulakruma, a ne zanima ga da je samo mimetički prikazuje, imitira, oponeća, prepričava... Zahvaljujući rezultatima postulata *Dogme 95*, gledalac/teljka ima priliku da na do sada najdirektniji način prisustvuje otkrivanju mračnih i okantnih porodičnih tajni.

Filmografija:

¹⁴ I pored toga {to se neke od odlične *performans arta* (izvođenje u ivo, odsustvo pravila ili smernica, nekomercijalnost, velika varijabilnost...) teško mogu dovesti u vezu sa filmom, postoje i pojedine tačke koje se, pod određenim uslovima, mogu karakterisati kao bliske (eksperimentalni karakter, insistiranje na memorabilnosti: tečnja da se gledalac zabavi, uplači, očekira...).

Dogme #1 – Festen, 1998, Danska, sc: Thomas Vinterberg, ul: Ulrich Thomsen, Henning Moritzen, Thomas Bo Larsen, Paprika Steen; tr: 105 min

Dogme #3 – Mifunes sidste sang, 1999, sc: Anders Thomas Jensen, Søren Kragh-Jacobsen, ul: Iben Hjejle, Anders W. Berthelsen, Jesper Asholt, tr: 98 min

Dogme #6 – Julien Donkey-Boy, 1999, sc: Harmony Korine, ul: Ewen Bremner, Brian Fisk, Chloë Sevigny, tr: 101 min

Blow Out, 1981, SAD, r: Brian De Palma, ul: John Travolta, Nancy Allen, John Lithgow; tr: 103 min

Literatura:

- Daković N, »Fragmenti o filmskoj glumi«, *TKH*, br. 5, Beograd, 2003, str. 59–65.
- Kelly R., *The Name of this Book is Dogme 95*, Faber and Faber, New York, 2000.
- Mulvey L, »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, *Screen*, 16:3, 1975, str. 6–18.
- [uvaković] M, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, Prometej, Novi Sad–SANU, Beograd, 1999.
- Pavis P, *Dictionary of the Theatre (Dictionnaire Du Theatre): Terms, Concepts, & Analysis*, University of Toronto Press, Toronto, 1998.
- Internet izvori:
- The Official Dogme 95 – Website (<http://www.dogme95.dk>)
- Eric Schlosser: Dogma/Dogme or Live Cinema
(<http://www.brightlightsfilm.com/28/dogme1.html>)

05. 1. 4: STOP

Izvo|enje pola i roda na filmu – prvosve{tenica sajber Panteona

Vesna Peri }

Za razmatranje problema izvo|enja kroz filmski narativ (pri~emu pod izvo|enjem ne podrazumevam ~ivo ili medijski posredovano izvo|enje, ve} proces proizvo|enja zna~enja, ozna~iteljsku praksu ili proizvodnost /filmskog/ medija), odabiram kulturnu SF tetralogiju *Alien(s)*¹ – epopeju o sukobu ljudske rase sa rasom *aliena*, »tu|inca«, »stranca«. Ve} tako postulirani sukob postavlja pitanje o definisanosti ljudske rase u odnosu na drugu, nepoznatu, nezemaljsku, neistra~enu. No, specifikum serijala tj. sikvela (*sequel*) *Alien(s)* nije puko razmatranje identiteta ljudske rase, ve} je problematika fokusirana na identitet junakinje koja je oficir svemirskog broda – sajber heroine Hellen Ripley (Sigourni Weaver) i koja se u ime svoje rase bori protiv Drugog. Narativna struktura ove tetralogije strogo je orijentisana na heroinino izvo|enje pola. Iako je ova filmska tetralogija proizvod holivudske komercijalne industrije, jasno je da se upravo kroz ozna~iteljske prakse koje se u njoj kriju i procedure izvo|enja radi o socijalnoj subverziji dominantno falocentri~nog dru{tva pozognog kapitalizma.

Najpre moramo razmotriti brojne implikacije koje ukazuju na njen preobra`aj i inicijaciju kao ~ene-borca, potom otelotvorene Hrista, a kona~no i Androgina, kiborga.

Naravno, glede identiteta same Hellen, moramo najpre postaviti pitanje identiteta ljudske rase u odnosu na *alien*, tu|insku rasu, tj. u odnosu na *Drugog*. Sam ~an SFa pitanje *Drugog* poznatom matricom i konvencijom postavlja naj-e{e kao neprijatelja ljudskoj, kognitivno superiornoj rasi. No, Drugi² u sikvelu *Alien(s)* pokazuje se kao izuzetno visprena i inteligentna, gotovo neuni{tiva forma.

U *Alienu*, prvom delu sikvela, Hellen je oficir svemirskog broda *Nostromo* u borbi protiv neljudskog bi{a. Budu}i da je ovo ostvarenje na sredokraji horor ~anra i SFa, zanimljiv je i odnos klasi~nog, *gotic* obrasca horora u odnosu na ovaj, hibridni. Naime, u klasi~nom hororu, nedu`na ~rtva je naj-e{e ~ena, ta~nije devojka, devica, koju napada monstruozno bi{e kao ovaplo}enje *ida*. Ona nije akter, ona je *subjected*. Tek u SF varijaciji horora ~ena postaje protagonista/kinja koji/a je svestan/na i koji/a preuzima na sebe ulogu borca. To je jedinstveni i zna~ajan pomak za vizuru ~ene kao filmske junakinje. Hellen se s po~etka superiorno name}e hladnokrvno{ju, logikom i sposobno{ju organizacije. Ona ostaje jedini pre`ivelji (ljudski) ~lan posade.

Tek u drugom nastavku sikvela, u *Aliens* (kada se problem neprijateljskih tu|ina multiplikuje), heroina dobija i novu dimenziju – majke koja brani mладун~e. Naime, devoj~ica Nut koju je Hellen zajedno sa spejs-marincima spasla sa planetarne kolonije, u opasnosti je kada joj se pribli`ava *alien-matica*. Borba dve ~enke, neu{n}itive *alien* matice, i Hellen, predstavlja odmeravanje tela, *tela koja ne{to zna~e*. *Alien-matica* ima savr{en mehanizam reprodukcije, robotski precizan. Hellen ima surogat maj~instva u odbrani devoj~ice Nut. U fantasti~noj sceni, ona – uz pomo}ma{ine kojom upravlja, sa kracima koji su produ~eci njenih udova i li~e na implantere na njenom telu – ulazi u okr{aj sa *alien-maticom*. Hellenino telo transcendira granice – ono je materijalno, porozno telo na~ijeno od materije i diskursa. Ona je pozvana, Odabrana, da o~uva ljudsku rasu. I taj poziv je performativan, on zahteva i prepostavlja odaziv.³

¹ SF filmski serijal zapo~et 1979. godine. Vid. *Filmskiju* na kraju teksta.

² Na ovom mestu bi bilo preop{irno baviti se socio-politi~kim konotacijama koje su uticale na SF ~an 1950ih, a to je svakako hladno-ratovska paranoja, usled koje je, u ameri~koj filmskoj i literarnoj produkciji Drugi, tj. neprijatelj iz svemira, simboli~ki – Sovjeti.

³ Kako Judit Butler, osvr{u}i se na Althusserov pojам interpelacije, navodi: »Tamo gde se o~ekuje jednoobraznost subjekta, gde mu se zapoveda saobra~avanje sa propisanim pona{anjem, odbijanje zakona mo`e se javiti u obliku parodijskog povinovanja koje suptilno dovodi upitanje zakonitost zapovesti, ponavljanja koje pretvara zakon u hiperbolu, reartikulacije zakona protiv autoriteta onog koji ga predstavlja. Tu performativ, poziv kojim zakon nastoji da proizvede zakoniti subjekt, proizvodi niz posledica koje prema{uju i pomu}uju disciplinarnu intenciju koja pokre}e zakon. Interpelacija tako gubi svoj status rpostog performativa, diskurzivnog ~ina sposobnog da stvori ono {to imenuje, i stvara, vi{e nego {to je ikad nameravala, vi{ak ozna~avanja u odnosu na bilo koji ciljni referent«, Judith Butler, *Tela koja ne{to zna~e*, Re~, Beograd, 2001, str. 158.

Hellen prolazi kroz dve hibernacije da bi se iznova budila u novom ko{maru ~ija su konstanta *alieni*. Narativ ne otkriva ni{ta o predistoriji Hellen Ripley, ona ne govori o svojoj proflosti i o svojim se}anjima. Njen identitet postoji samo i jedino kao identitet oficira broda.

U tre}em nastavku, u *Aliens 3*, ona – kao jedini pre`iveli, probu|ena iz hibernacije (a svaka je kao ponovno ro|enje) – se budi kao jedina `ena na planeti: koloniji robija{a. I ima *coitus* sa doktorom. To je, ina~e, njen prvi odnos sa mu{karcem ko{jeg je svesna. Ali on je krajnje sveden. Hellen je ve} oplo|ena, ali njen nakot je u njenoj glavi, ona je nova matica, zara`ena *alien* genima. Ona postaje *matrix* – materica kao ra|aju{i ili formativan princip koji za~inje i oblikuje razvoj nekog organizma.⁴ Materija kao potencija (koju obezbe|uju `ene) i forma kao entelehija (koju obezbe|uju mu{karci) kod Hellen se sti-u u jednoj ~vornoj ta~ki – *alien* zmetak nije u njenoj materici (*matrix*) ve} u njenoj glavi, kao ogromni tumor. Ako mo{zak posmatramo kao hardver a sedi{te svesti kao softver, Hellenin zmetak u njenoj glavi jeste svest o materiji kao inteligibilnoj. Jer, znati zna~enje ne~ega zna~i znati na koji na~in i za{to je to ne{to zna~ajno, a »biti zna~ajan« u isto vreme zna~i i »materijalizovati« i »zna~iti«.⁵ I u trenutku kada dolazi do tragi~ke spoznaje da mo`e biti `ena-majka ako i samo ako porodi *alien* seme, Hellen odlu~uje da bude heroj-`rtva, raspeti Hrist, Savaot, samoubistvenim skokom u u`arenog gvo`|e. Ako se osvrnemo na pojam *chorae* – posude (koju Julija Kristeva poistove}uje sa `enskim telom, a Lucy Irigaray to problematizuje kroz jedno »izvan« gde opstaje `enskost koja nije obuhva}ena figurom *chorae*), zapa`amo mehanizam Helleninog opiranja da bude majka, opiranja figuri hraniteljke-posude.⁶ Sa pozicije judeohri{anske tradicije, taj ~in samo-kastracije je njen vaznesenje. No, ona zapravo time konstrui{e svoj pol – ako konstrukciju posmatramo kao jedan vremenski proces koji napreduje kroz ponavljanje normi. Pri tome se njen pol istovremeno i proizvodi i destabilizuje,⁷ i time ispunjava do tada samo ekskluzivno mu{ki ~in samo-`rtvovanja za ~ove~anstvo.

U finalnom sikvelu, Uskrsnju}, Alien Resurrection – nova Hellen je dobijena iz re{torte, nakon mno{tva poku{aja kloniranja. Hellen je klon nekada{ne sebe i *alien*-gena. Kona~no je kiborg, totalni konstrukt. Tek nakon {to u novoj, kloniranoj Hellen prevagne njen primordijalni, ljudski DNK, ona ipak odlu~uje da se pridru`i borbi za istrebljenje rase koja je neprijatelj ljudskoj. Ona stoga ubija i svoje ro|eno ~edo, hibridnu vrstu ~ovek-*alien*, ponovo osu}uju{i *socijalno nametnutu ulogu* – da postane majka. Podsetimo se Lacanove teze o mestu subjekta kao mestu nedostatka, tj. mestu praznine koje uslovjava konstituisanje identiteta. Dok je klju~na re~ moderne – *kreacija*, pojam postmoderne je *recikliranje*. U Helleninom slu~aju – recikliranje nije same, njenog sopstvenog `ivota i identiteta. Njen subjekt ne formira se u samo jednom performativnom pozivu i odazivu. Kako bi Judith Butler rekla – njen subjekt je sedimentaran, izgra|uje se u velikom nizu poziva, odaziva, prepoznavanja i neprepoznavanja. Hellen je, kao prozvana, istovremeno i podre|ena.

Nigde na filmu nije preciznije postavljen sukob koji se ti~e same ontologije – `ena/priroda *versus* mu{karc/tehnologija, nego u ovom i ovakovom filmskom narativu. Taj sukob dobija novo zna~enje – sasvim je prevrednovana njegova vrednost, zapravo, on prestaje biti jednozna~an. Suprotstavljenost ovih dvaju nepomirljivih principa dobija sasvim novu dimenziju na kraju epopeje, iz sikvela u sikvel. Hellen po~inje kao `ena, »surfuje« svojim fluidnim identitetom, ali skon~ava kao kiborg, transcendiraju{i klasi-nu postavku i opoziciju mu{ko/`ensko, demonstriraju{i dru{tvenu uslovjenost pola. Subjekt, po Butlerovoj, nikada nije mu{ki ili `enski, on fluktuirala, te~e, varira, sa identitetom koji je uvek dru{tveno i kontekstualno uslovjen. Rod je zapravo kontinualno predstavljanje i izvo|enje. To je ono {to ~ini{, pre nego ono {to jesи. Ta pozicija jasno je anti-esencijalisti~ka. Kada se na po~etku svoje knjige Drugi pol Simon Bouvoir pita {ta je `ena, i sama ne nalazi za dovoljnju

⁴ Ibid, str. 51.

⁵ Ibid, str. 52.

⁶ Kako Butlerova pi{e: »U tom smislu, posuda nije samo figura za isklju~eno, ve} ona, shva}ena kao figura predstavlja isklju~eno i time vr{i jo{ jedan niz isklju~ivanja svega onoga {to se ne mo`e figurativno predstaviti u znaku `enskosti – to jest, `enskosti koja se opire figuri hraniteljke-posude. Drugim re{ima, hraniteljka-posuda shva}ena kao figura zamrzava `enskost kao ono {to je neophodno za reprodukciju ljudskog, ali {to samo nije ljudsko i {to ni u kom slu~aju ne treba konstruisati kao formativno n~elo ljudske forme«, ibid, str. 66.

⁷ Ibid, str. 23.

definiciju da je `ena isto {to i materica, ali svesna je da je kroz istoriju `ena vi | ena kao Drugi u odnosu (sic!) na mu{karca.

U pomenutoj epizodi svedenog *coitusa* Hellen i doktora, dat je vrlo jasan znak – sfera privatnog (»rezervisana« samo za `enu, toplotu, intimu) tek je ovla{ dotaknuta, nazna~ena, od va`nosti je samo i jedino javni `ivot. Jer, Hellen nije ni{ta drugo do upotrebnja vrednost sopstvene kompanije – *Company*, koja je u potpunosti poseduje i koja njom `eli da manipuli{e.

Poslednja inicijacija junakinje je njen »ro|enje« u retorti, u novom svetu, za kojeg bi Donna Haraway rekla da je »*world without gender, which is perhaps a world without genesis*« – svet bez roda {to mo`da prestavlja i svet bez Geneze, tj. Postanja.⁸ U svakom slu~aju, `ivi sistem postaje neodvojiv od ma{ine, od konstrukta. Ono {to je nekada za alhemiju zna~ila formula V.I.T.R.I.O.L (Visita interiora terrae...), sada je za sajber civilizaciju C3I (command, control, communication, intelligence). Po sajber feministkinji Donni Haraway, svet se svodi na problem kodiranja – ne samo svet, ve} i ljudski organizam postaje poligon za genetsko kodiranje.

Hellenina seksualnost kontrolisana i diktirana u retorti, nije ni{ta drugo do Foucaultova *scientia sexualis*. Ona je kreatura, ne vi{e ni bi}e ni `ena, produkovana da produkuje. Njen telo produkuje a tako|e je i pot-injeno, *subjected*. Mo} nad njom se ispoljava kroz totalnu kontrolu i manipulaciju nad njenim telom. Kompanija *Company*, svevide}a i sveprisutna, hipostazirana je upravo mu{karcima koji nasilno, militantno, poku{avaju da od Hellen na~ine novu maticu koja ra|a superbi}e, implantiraju}i ga u njenu glavu. Kompanija je Zakon, a poziv (*interpelatio*) koji Zakon upu}uje subjektu, Hellen, po Judith Butler nije samo formativan ve} i performativan. I, Hellenin identitet se formira upravo u neadekvatnom odazivu na taj poziv.

Uz ponovni osvrt na Donnu Haraway, postaje transparentno to da su kiborzi, zapravo, vanbra~na, nepriznata ~eda *militarizma* i *patrijarhalnog kapitalizma*. Ali, upravo samosvest same Hellen kao voljnog subjekta dovodi do potvrde da ba{ to nelegitimno kiborg-potomstvo izneverava svog tvorca. Ona uni{tava sopstveni nakanadni *alien* porod, sama se od njega otu|uje, ali ne u marksisti-kom smislu otu|ena subjekta od sopstvenog produkta voljom drugog. Hellen prestaje biti karika *integriranom kolu*. Ona ga razbija, transcendira ga, postaju}i *subject* koji nije vi{e *subjected*. Jednostavno, Hellen zadobija, preuzima mo}, ba{ kao {to, lakanovski re~eno, preuzima i pol, pol `ene, u potpunosti odgovorne za `ivot, ljudske a ne *alien/kiborg/konstrukt rase*.

Tablice suprotnosti koje navodi Donna Haraway:

'beli' patrijarhalni kapitalizam	<i>versus</i>	informatici dominacije
priroda/kultura	<i>versus</i>	poljima razli~itosti
javno/privatno	<i>versus</i>	dr`avljanstvu kiborga (<i>cyborg citizenship</i>)
reprodukcijska	<i>versus</i>	replikaciji
eugenika	<i>versus</i>	kontroli populacije
organizam	<i>versus</i>	bioti~koj komponenti
gra anski roman/realizam	<i>versus</i>	SF i postmodernizmu

jasno ukazuju na potrebu da se u postmoderno i pozno-postmoderno (sada{nje) doba svi dosada{nji meta- i objedinjuju}i narativi moraju podvrgnuti prevrednovanju. One, tako|e, ukazuju i na to da se sa tehnologije mora zbaciti breme demonskog i destruktivnog, te da se moraju uspostaviti veze, konekcije sa drugima i komunikacija sa svim na{im sopstvenim delovima i deli}ima. Ideja kiborga izvla{i nas

⁸ Donna Haraway, »A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century«, u *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York, 1991, str. 150.

iz laviginta opsesije sopstvenim telima i njihovom orijentacijom. Stoga Harawayeva na koncu svog ~venog manifesta (*A Cyborg Manifesto*), uzvikuje: »Radije bih bila kiborg nego boginja«.

Jer, vreme boginja je pro{lo.

Vreme je za Cyber Pantheon.

Filmografija:

1. *ALIEN*, r. Ridley Scott, GB, 1979.
2. *ALIENS*, r. James Cameron, USA, 1986.
3. *ALIEN3*, r. David Fincher, USA, 1992.
4. *ALIEN 4: RESURRECTION*, r. Jean-Pierre Jeunet, USA/FRA, 1997.

05. 1. 5: STOP

Bojana Kunst

Prevod s engleskog: Vesna Perić (i Vlatko Ilić)

I. Uvod

Tokom poslednje decenije brojna razmatranja ticala su se političkog potencijala *cyberspacea*: moguće je direktno u-e{e}, *cyberspace* uspostavlja druga-iju formu savremene zajednice. Pierre Levy upuće na savremenu 'virtuelnu agoru'; on vidi *cyberspace* kao polje koje karakteri{u druga-iji na-ini delanja, neku vrstu paralelne kolektivne inteligencije, 'isklju~ivim dru{tvom' ro|enim *online*. Mre`a omoguće direktno delanje budu{i} da je u igri druga-ije polje javnog: da bi u{la, osoba se ne predstavlja obavezno drugima, ve} svako mo`e direktno da doprinese dru{tvu. Sa svojim novim na-inima povezivanja, *online* zajednice bi trebalo da otelotvore ideale studentskih revolucija 60-tih i ustanove forme paralelne direktnе demokratije. Levyjeva definicija virtuelne agore tako nosi odjeke nekih od saznanja revolucionarnih pokreta 1960-tih godina. Direktna ~in delovanja se time ne posmatra kao odobravanje direktnog glasa ve} kao jedinstveni zahtev preme{tanja privatnog u polje javnog, pri ~emu ovo preme{tanje neprestano preispituje sferu javnog. Zahtev za preme{tanje privatnog u javno mo`e se posmatrati ne samo kroz perspektivu privatnog zadovoljstva (kao {to je to posmatrano kod Kristeve) ve} tako|e iz materijalisti-ke perspektive. Tako, ovaj zahtev predstavlja mno{two koje neprekidno izaziva i takmi-i se sa javnom sferom svojom nezaustavljivom produktivno{ju, realizovanom kroz savremene veze i vi{eslojno u-e{e}.

Uskoro nakon inicijalnog talasa optimizma ideal direktnih i umno`avaju{ih veza postaje najgora no}na mora. Svakako, postoje mnogi razlozi za ovo razo~aranje, po~evi od komercijalizacije i polja privatnog iz 60-tih i *cyberspacea* 90-tih, do paranoidne savremenosti gde svi mogu biti kontrolisani/posmatrani/, dislocirani od strane svih putem samih veza. Po mom mi{ljenju dana{nje razo~aranje i pesimizam nastali su naro-ito usled praznine savremenih demokratskih procedura. Postoje odre|ene krize reprezentovanja i korupcije u obliku demokratije koja je, po Hardtu i Negriju, ve} dosegla globalne proporcije.¹ Uprkos rezultatima civilnih inicijativa od utopijskih zahteva sa kraja 60-tih (i inkorporacije *cyberspacea* 90-tih), uprkos mno{tvu *in-between* dru{tava koja su prona{la ambivalentne puteve ka politi~kim arenama, mo`emo osetiti razo~arenje u demokratske na-inе u-e{a i umre`avanja. Ve} je uop{teno prihva}eno da svaka zajednica danas, bez obzira koliko je paralelna ili druga-ija, i svaka inicijativa, bez obzira koliko privatnog karaktera, postaje izgubljena u sopstvenim procedurama. Tako, deluje neophodno temeljno preispitivanje na-ina savremenih umre`avanja, a samim tim i odnosa spoljnog i javnog uspostavljenog kroz razli~ite forme politi-ke aktivnosti.

II. Virtualna Agora: *DemoKino*

Savremeni umetni-ki projekti mogu ~esto poslu`iti kao odli-na baza za takvo preispitivanje, posebno budu{i} da se njihova kriti-na orientacija vi{e ne mo`e posmatrati samo kao formacija suprotnih stavova, prezentacija suprotnih sadr`aja ili odraz ve} postoje{i}ih formi. Danas, ovakvi projekti koriste iste procedure koje mi koristimo u privatnim ili javnim aktivnostima, oni podle|u istim birokratskim pravima i problemima u-estovanja.

U ovom momentu osvrnu{emo se na politi-ke aktivnosti i savremene mre`e uz pomo} *DemoKina*, projekta italijansko-slovena-kog umetnika Davide Grassija. Projekat se sastoji od serije osam virtualnih sesija u formi interaktivnih kratkih filmova: »*Cyber bira~ima* se prezentuje osam ra~una u formi kratkih filmova koji prikazuju 'za i protiv' unutra{nje dijaloge njihovih protagonisti. Putem glasanja bira-i vode lik po njegovoj ku{i} na parlamentaran na-in« (*DemoKino*, www.demokino.net). Filmovi prikazuju mladog

¹ Michael Hardt, Antonio Negri, *Multitude, War and Democracy in the Age of Empire*, The Penguin Press, 2004.

mu{karca: u kratkim dijalozima (tekstovi italijanskog filozofa Antonio Caronija), on izra`ava svoje poglede na osam tematskih savremenih eti~kih dilema: abortus, geneti~ki modifikovani organizmi, istopolni brakovi, privatizacija nalazi{ta vode, autorska prava/copyleft, eutanazija i terapeutsko kloniranje. Svaka virtuelna konferencija ili kratki film doga|a se negde u njegovom stanu, a zavr{etke filmova odre|uje interakcija bira-a/posmatra-a. Na kraju svake sesije (filma) oni glasaju za ili protiv teme, i ve}ina glasova odlu~uje o vratima u stanu koja }e voditi ~oveka do slede}e dileme. Gledaoci tako zauzimaju stavove o temama i ~oveku, vode}i ga ka slede}im vratima koja nisu samo ulaz u slede}u sobu u stanu ve} tako |e u slede}u dilemu, film i virtualnu sesiju. Na taj na-in, o sledu pri-a, ~ovekovom kretanju kroz stan, privatnoj geografiji njegovih dnevnih radnji (odlazak u toalet, pranje zuba, odmor, net surfovanje, telefoniranje...) odlu~uje se na-inom nalik referendumu, vode}i ~oveka kroz njegovo privatno prebivali{te. Uglavnom postoje dve ali ne potpuno razli-ite mogu}nosti takvih 'referenduma': virtualne individue u virtualnom dru{tvu i ''ivotno' parlamentarno dono{enje odluka u bioskopu.

Osnova *DemoKina* je upravo Levijev koncept virtualne agore. Koriste}i interaktivnu formu u cilju prakti-nog realizovanja utopije direktnе participacije tako |e, ona demonstrira duboke probleme koji prate ovakvu vrstu delovanja. Drugim re-ima projekat otvara nemogu}u vezu koja karakteri{e savremeno politi-ko dono{enje odluka. Sa interaktivnom mimikrijom savremenih veza i skoro laboratorijskom simulacijom demokratskog dono{enja odluka *DemoKino* lucidno indikuje simptome savremene politike. U na{oj direktnoj saradnji kao interaktivni posmatra-i *DemoKina* (glasanjem, izra`avanjem na{ih stavova, i takmi-enjem sa ve}inom ili manjinom u zavisnosti od eti-kih tema) ve}ina glasova ne samo da odlu~uje o narativu i geografskoj putanji filma, ve} nas za neko vreme -ini va`e}im ~lanom glasa-kog dru{tva. Projekat simulira sesije eti-kih i ekonomskih dilema kojima prisustvujemo svakodnevno, kao i formu politi-kog `ivota koji okru~uje ova pitanja. Pa ipak, na kraju *DemoKino* projekta na{a saradnja u ovoj virtualnoj agori stavljena je pod ogroman znak pitanja. Tj. poslednji film je prikazan bez obzira na pravac o kojem odlu-imo i mi ga uop{te ne biramo. On prikazuje glavu klovna koja se vrti i koja zvi`di poznatu melodiju sa sloganom koji ka`e: */ta ako ti sada ka`em da je sve bilo predodore/eno?*

Kada *DemoKino* do |e do kraja i virtualne se sesije zavr{e, vi{e nije sigurno do kog stepena su na{e direktne *jouissance* bile la`ne i simulirane unapred. *DemoKino* lucidno skre}e pa`nju na simptome savremenog politi-kog u-e}a. U ~emu le`i potencijal na{eg dono{enja odluka, to jest stvarnost/preciznost na{eg u-estovanja? Da li na{e konektovanje ima ikavog smisla ako i najdirektniji oblici saradnje privatnog i javnog mogu biti preokrenuti u sopstvenu parodiju? Kome na kraju pripada glas klovna? Kako to da na{a javna *jouissance* mo`e biti tako brzo iscrpljena?

III. Samodovoljnost procedure

Naravno da je odre|en nivo falsifikovanja uvek deo politi-kog delovanja, ipak izgleda da *DemoKino* ukazuje na mnogo vi{e od ovog starog razo-arena u osnovne odlike politike. Interaktivnim u-estovanjem publike, *DemoKino* demonstrira nekoliko paradoksa u savremenom demokratskom dono{enju odluka koje deluje sve vi{e udaljeno od originalne klasi-ne koncepcije politike i uvida u politiku (*phronesis*) ostvarenog kroz javno delovanje.

Preko stavova u svojim internim monolozima o politi-kim temama Grassijev ~ovek zapravo otelotvoruje potvr|enu osnovu politi-kog delovanja. U svojim razmi{ljanjima o abortusu, genetskim tehnologijama, kloniranju, gay brakovima itd, on daje moralne, eti-ke, filozofske, ekonomski li-ne argumente iz razli-itih uglova gledanja, i tako stavlja sebe u poziciju drugog. Interaktivno glasanje omogu}uje gledaocima da budu politi-ki aktivni u-esnici: tj. da misle za sebe i za druge u isto vreme. Za opis njegovih monologa mo`emo iskoristiti re-i filozofkinje Hanne Arendt koja se bavi ~injenicom da je politi-ko mi{ljenje uvek mi{ljenje drugog. I to je upravo ono {ta ~ovek u *DemoKinu* radi – on misli politi-ki: Uz pomo} imaginacije, a ipak bez odbacivanja sopstvenog iden-

titeta, ja bih takođe trebalo da postavim sebe u ovaj svet koji nije moj i da tamo oformim svoje mišljenje. [to viđe takvih pogleda razmotrim bolje mogu da zamislim {ta bih mislila i ose}ala da sam na mestu onih koji su tamo, moje mogu}nosti uvida (*phronesis*) je biti bolje razvijene.² U politici, uglavnom je re~o istinitosti ~injenica, formiranih kroz na{u osnovnu sposobnost razmišljanja koja vodi formiranju mišljenja, stava. Ali takvo mišljenje je diskurzivno i mo`e nas povezati, tj. omogu}iti nam ulazak u javno polje do no{enja odluka i delanja. Međutim, upravo zahvaljuju{i osnovnoj odlici da se postavlja u poziciju drugog, upravo zbog te osnovne veze između u javnog i privatnog, ta vrsta razmišljanja nosi stalni rizik da se potpuno raspline. Na primeru te la`i u politici, Hannah Arendt nas upozorava da i sloboda koja nam omogu}ava da se postavimo u poziciju drugog i steknemo uvid, mo`e veoma brzo postati falsifikovana sloboda. La` u politici je zaista ključna; {to je u skladu sa slobodnim delanjem pojedinca da je la` deo političkih procedura. »Na{a sposobnost da la`emo pripada deli}ima informacije koji dokazuju da ne{to poput slobode zaista postoji. Uslovi u kojima `ivimo i koji uti~u na nas mogu se promeniti, uprkos svoj uslovnosti, jedino zato {to smo mi relativno slobodni u odnosu na njih. Upravo je ova sloboda, ipak, ono {to omogu}ava la`, koja tu slobodu zlostavlja i pervertira«.³ Mogli bismo re{i da su{tinska sloboda i problem fenomenologije delanja le`i u ~injenici da, u politici, la`ov ima prednost nad onim ko je iskren: »Niko, takore}i, ne uzrokuje toliko sumnje i opasnosti u politici kao profesionalni istinogovornik; za razliku od njega, la`ov ne mora da koristi tako dubiozna zna~enja da bi se politički nametnuo; njegova je prednost u tome {to je ve} u sredi{tu politike. [ta god on rekao nije iskaz, ve} delanje; takore}i, on govori ono {to nije, jer `eli da promeni ono {to on jeste«.⁴ Upravo ova otvorenost i potencijal, pak, konstantno dovode politiku aktivnost u dvostruku opasnost. Sa jedne strane, politička aktivnost se mo`e preobratiti u sopstveni falsifikat, a sa druge, ona poku{ava da primeni svoju mo} pripisuju{i sebi direktnu vezu sa istinom, koja nimalo nije u saglasju sa političkom aktivno}u, a koja po sebi ima predstavlja-ku funkciju. Kada la` postaje samoobmana, i kada poimjemo da la`emo sebe, svaki potencijal za delanje ostaje zamrznut u proceduri. Javno delanje na taj na~in mo`e uni{tititi bazi~nu igru koja je su{tinska za ne{ije delanje: ose}aj za razlikovanje i orientaciju između istine i la`i.

Kao {to smo videli, ~injenica da, u politici, la`ov ima prednost nad onim ko govori istinu, uvek je bila element slobode u istoriji političke aktivnosti, deo mogu}nosti menjanja onog {to ljudi jesu ili {ta govore da nisu. Istovremeno, pak, ova ~injenica takođe predstavlja opasnu o{tricu u kojoj se aktivnost pretvara u proceduru, sa la`i koja postaju samo-obmana i zapravo slika konstruisane istine. Originalni *phronesis* preobra{a se u samodovoljnost političke procedure, gde viđe niste mogu}e razlu~iti istinu od neistine. Iako nam izgleda da *DemoKino* predstavlja idealnu sliku virtuelne agore, gde nam monolozi mlađog ~oveka ~ak daju mogu}nost da komuniciramo na direktnu na~in, i doslovno nas sme{ta na mesta razli~itih argumenata, kona~no bivamo iznenadeni klovnovom glavom i sumnjom koja nam daje informaciju da bi na{a sloboda delanja mogla biti unapred zloupotrebljena. Danas se ovaj problem ose}a kao nepoverenje u ve{ta-ke i zauvek falsifikovane demokratske procedure. Sa prodom modernih PR konsultanata i komercijalizacijom političkih slika, la` postaje sve viđe profesionalizovana i sistematizovana politička procedura. Predstavlja-ka mo} delanja se gubi, npr. teatarsku situaciju neprestano utvrđuje delanje. Ono {to je 'uvrnuto' i falsifikovano jeste predstavlja-ka promena od mene ka drugome i od drugome ka meni – sa gubljenjem tenzije između originala i falsifikata.

Da sada objasnim {ta podrazumevam pod teatarskom situacijom koju sam gore navela. La` mo`e produktivno postojati u jednom delanju sve dok je utvrđena kao bazi~na tensija ili međustanje, koje li-i na status izvođenja u teatru: i za la` i za pozori{ni performans stoji da je ispravan na~in laganja samo onaj istinski. [ta to zna~i? U pozori{tu, ako se dogodi, ~in direktnog obra{tanja sam po sebi nikada ne aktivira odgovornost (npr. u veoma lo{im delovima pozori{nog performansa, amaterskim predstavama, političkom moralizmu); on mo`e u najboljem slu~aju aktivirati nelagodu. Odgovornost i jedinstvena *jouissance* obi~ne situacije komunikacije aktiviraju se nemogu}no{u direktnog obra{tanja, koje se ne mo`e manifestovati ili proveriti na drugi na~in osim kroz performans. Svako javno obra{tanje stoga name}e su{tinsku ali takođe i nemogu}u odgovornost: Ja

² Hannah Arendt, *Resnica in la` v politiki*, Dru{two Apokalipsa, str. 73

³ Ibid, str. 88

⁴ Ibid, str. 88

sam odgovoran/a jer se istog ~asa neko obra}a meni, {to je ve} falsifikat; to je falsifikat upravo zato {to se meni neko mo`e obratiti direktno. Ta me | uzavisnost izme | u direkt-nog glasa i njegovog falsifikata, pak, omogu}ava nam ne samo da se kre}emo stazama slobode delanja ve} i kroz imaginaciju, utopije i `elje; ona omogu}ava kontakt sa paralelnim svetovima i poljima – upravo u ovoj nemogu}oj zavisnosti aktivan je otvoreni politi~ki potencijal delanja.

Ono {to, pak, samodovoljnost procedure generi{e, potpuno je druga-ije. Mi primamo ne samo sve formalnije i zasleplju}e slike politi~kog spektakla, PR proizvode koji supostavljaju udaljene i autorefleksivne procedure, ve} i jo{ ne{to {to je jo{ problemati~nije. Po svojoj prirodi, samo-obmana je jedan vid 'istog performansa', gde vi{e ne postoji odnos izme | u mene i mesta drugog, to je samo opsesivno opstajanje u odnosu koji vi{e ne postoji. Upravo to opstajanje u odnosu koji vi{e ne postoji ozna~ava mnoge absurdne 'proceduralne komplikacije', npr. skandal s pijanistom u italijanskom Parlamentu, jedna od referenci *DemoKino* projekta. Pijanisti su nedostaju}e osobe koji igraju uloge svojih odsutnih kolega pritiskaju}i umesto njih glasa~ke dugmi}e. Tako | e absurdno na prvi pogled, primer mo`e otkriti jo{ vi{e – stepen autonomije ~itave demokratske procedure sa bilo kojо vrstom odgovornosti i veze koja se gubi u samodovoljnosti.

Iz ove perspektive, tako | e mo`emo ~itati i kratki film na kraju *DemoKina*, kada se, nakon ~itavog procesa glasanja i interaktivne saradnje, pojavljuje klovnova glava sa natpisom: *[ta ako vam sada ka`em da je sve unapred bilo odre/eno? Bilo bi kratkovidno ~itati ovu bizarnu sliku samo kao zavr{etak nekog velikog Drugog koji vu~e konce iz pozadine – zavr{etak tog primalnog diktatorskog glasa, koji inicijalno sna`i a zatim guta na{e glasove. Ne radi se o mo}i Drugog koji stoji u pozadini procesa i re`ira sve unapred, ve} o ~injenici da proces postaje sopstvena svrha. Sli-no Kafkinoj *Ka`njeni-koj koloniji*, u kojoj ma{ina ispisuje svoje re~enice direktno na telo, veliki Drugi danas govori usred na{e procedure, upravo u trenutku ostvarivanja na{e najve}e slobode. Paranoidna pri-a o zaveri samo je povr{ina problemati~ne prirode veza, i zapravo je na neki na-in joj uvek iskuplju}a, po{to se i dalje mo`e locirati. Ali savremeneni problem pitanja *[ta ako vam ka`em da je sve unapred bilo odre/eno? le`i u ~injenici da je ovo pitanje su{tina savremene procedure. Ovo pitanje je transparentna semiotika savremenog politi~kog govora, gde je predstavlja~ki govor zamrznut u ti{ini politi~ke procedure; autoritativno poreklo la`i koja je postala istina vi{e se ne mo`e prona}i. Ono {to nam se kon-a-no otkriva je teatar, sa svim sjajno izvedenim ~inovima; ali savr{enstvo procedure vi{e ne ostavlja mesta za delanje, bez obzira na sve aktivirane dugmi}e za glasanje. [to se toga ti-e, svaka mogu}nost da se neko postavi na ne~ije tu|u poziciju se gubi. ^isto}a procedure vi{e ne ostavlja mesta za poziciju i opoziciju; jedinka treba da zauzme novi stav i prema slaganju i prema pobuni. Kada ova predstavlja~ka veza izme | u privatnog i javnog, koja aktivira delanje, ostaje zamrznuta u samodovoljnosti procedure, nemogu}je je da nas neko postavi u poziciju nekog drugog. Sada, mi jedva da sara | ujemo, pri~emu na{a saradnja ne proizvodi doslovno ni{ta.**

IV. Biopolitika unutra{njeg

Postoji, me | utim, drugi problem, koji postavlja savremenu politi~ku aktivnost u veoma specifi~nu dilemu. Kako je mogu}e da saradnja doslovno ni{ta ne proizvodi, i danas, u doba kada pitanja privatnog i unutra{njeg postaju politi~ka pitanja, i kada se sve vi{e sukobljavamo sa vi{eslojnim i paralelnim na-inima saradnje? Pogledajmo jo{ jednom situacije iz osam virtualnih sesija *DemoKina*. U svakoj od njih, mlađi ~ovek u svom boravi{tu razmatra savremene dileme koje doti-u sâm `ivot, u privatnom `ivotu, u prirodi i stvari po sebi (prava klonova, gej brakove, terapeutsko kloniranje, abortus, nalazi{ta vode). On nudi razli~ite argumente za i protiv, a na koncu smo mi ti koji odlu~ujemo o kraju sesije putem interaktivnog glasanja. ^ovek iz *DemoKina* tako na izvestan na-in podse}a na stanovnika Schillerove estetske dr`ave, koji pri-a sam sa sobom tiho u svojoj odaji, a celom svetu kada iza | e napolje. Virtuelna agora tako postaje bliska Schillerovom idealu estetske dr`ave, koja predstavlja ostvarenje volje celine kroz individuu. In-

dividua je uklju~ena u politi-ko odlu-ivanje putem interaktivnosti unutra{njeg ili spolja{njeg, ili, kako Schiller ka`e, »napreduju}i sa smirenom nevino{u kroz najkompleksnije odnose, i na taj na~in ne mora se naru{iti ne-ijsa tu|a sloboda da bi se primenila sopstvena, niti se baca sopstveno dostojanstvo u stranu da bi se pokazala ne`nost i mi-lost«.⁵ Na prvi pogled, posmatranje ~ovekovih monologa i interaktivno u-e{e gledala-ca koji pokre}u ~oveka kroz njegov dom svojim glasanjem, tako |e podse}a na ovaj idealni odnos, budu{i da se de{ava kroz direktno u-e{e i privatne unutra{njosti (~oveka iz *DemoKina*) i javne spolja{njosti (nas, glasa-a)). Ali Schiller zna da je ovakav vid odnosa po karakteru samo estetski; po njegovim re-ima, on se mo`e ostvariti samo kroz estetsku dr`avu; »u estetskoj dr`avi ~ovek se prikazuje drugom ~oveku kao slika«.⁶ U savremenoj terminologiji: idealni odnos mo`e se posti}i samo kroz minuciozno oblikovane i zami{ljene slike, koje su u romantizmu postavljala pravila estetske edukacije, a danas bivaju shva}ene kao procedure transparentnosti i slojevi predstavlja-ke saradnje u procesu dono{enja odluka.

Ovi tipovi procedura nisu samo posledica komplikovane fenomenologije politi-ke aktivnosti (kako upozorava Hannah Arendt), ve} i problema do koga je do{lo ulaskom privatne unutra{njosti u politi-ko odlu-ivanje. Iako susret ~ovekovog unutra{njeg monologa sa na{om interaktivnom saradjnjom nudi naizgled idealnu politi-ku situaciju javnog delovanja, u su{tini je daleko od idealnog. Ovaj vid interaktivnosti, izme|u privatne unutra{njosti i javnog odlu-ivanja, treba ~itati iz druge perspektive. Unutra{nji monolozi osobe u *DemoKinu*, koji nam naizgled daju slobodu javnog dono{enja odluka po brojnim pitanjima (bez obzira na to koliko privatni ili intimni mogu biti), ukazuju na veoma problemati-an aspekt savremene politike. Iako je jedan od najbitnijih zahteva moderne politi-ke aktivnosti bio ulazak unutra{njeg `ivota u javni `ivot, ovaj vid zah-teva, kao i svaki odlu-uju|i politi-ki doga|aj, zapravo je dvostran: »Prostori, slobode i prava koje induvidue dobiju u svojim sukobima sa centralnim mo}ima uvek su istovremeno pripremali pre}utno ali rastu}e upisivanje `ivota individua u okviru dr`avnog potretka...«⁷ (Agamben). Ulazak unutra{njeg u politiku na taj na~in zapravo nudi jo{ vi{e kona-an argument za mo} suverena, ne{to od ~ega unutra{nje `eli da se osloboodi. ^ovek iz virtuelnih sesija u *DemoKinu* time otvoreno predstavlja svoje slo`ene refleksije i argumente koji se ti-u tema koje se doti-u samog `ivota, i to su teme o kojima mi, putem direktnog 'da' ili 'ne' odlu-ujemo glasa-kim dugmi}ima. Ono {to se inicijalno otvara kao 'idealna' situacija za politi-ko odlu-ivanje potpuno je suprotno. Biolo{ki dato postaje politi-ko pitanje – ili kao {to Agamben ka`e, politika postaje biopolitika. Ono {to proizilazi je *totalna politizacija svega* (Karl Lowith), ~ak i naizgled neutralnih sfera `ivota.⁸ Kada `ivot sam po sebi postaje politi-ko pitanje, ono vi{e nema nikakve veze sa su{tinom politi-ke aktivnosti – uvid koji sti-emo stavljaju}i sebe u poziciju drugoga. Biopoliti-ka aktivnost nije aktivnost u smislu 're}i {ta nije da bi se promenilo ono {to jeste'. Tj. po sebi ona nema taj predstavlja-ki momenat jer ga uop{te i ne sme imati; nemogu}e je postaviti se na mesto ne~ijeg tu|eg golog `ivota. Goli `ivot je nemogu} stadijum; mo`emo ga samo prihvati{i i shvatiti ga, postaviti ga u praksu, pot~initi ga, voljeti ga i prognati ga. Upravo su ove dileme u sr`i na{eg politi-kog u-e{a; to ~ini na{u vezu izme|u javnog (spolja{njeg) i privatnog (unutra{njeg) jo{ vi{e nemogu}om, i ispunjava nas sve vi{e i vi{e jednom vrstom nerazdvojne nemo}i me|u savremenim vezama. Na neki na~in, bilo koji vid politi-kog odlu-ivanja time postaje javno legitiman vid nasi|ja; nemogu}e je donositi bilo kakve odluke, jer u toj instanci primarna politi-ka mudrost (*phronesis*) potpuno je nemo}na.

Sa ulaskom `ivota u politi-ku arenu, direktnost je samo jo{ jedno od lica samodovoljne procedure koja se preobratila u jedinu istinu delanja. Ili, da ka`emo na druga~iji na~in: sa ulaskom `ivota u politi-ku arenu, direktnost se prikazuje samo kao strategija politi-ke veze, kao jedina slamka za koju se mo`emo uhvatiti; direktnost je samodovoljna procedura koja se preobratila u jedinu istinu delanja. S ulaskom `ivota u politiku, falsifikovanje direktnosti postalo je dvostruko: prvo, kao procedura saradnje, koja je ve} dugo samodovoljna i izgubila je svoju neophodnu razigranu i la`nu vezu, i drugo, kao iluzija postavljanja sebe u poziciju nekog drugog.

Kroz svoje unutra{nje monologe, u kojima predstavlja eti-ke, moralne, filozofske i religiozne argumente za i protiv eti-kih pitanja, ~ovek iz *DemoKina* otkriva eluzivnu o{tricu

⁵ Friedrich Schiller, *O estetski vzgoji ~loveka*, Claritas, [tudentska zalo`ba, Ljubljana, 2003, str. 137

⁶ Ibid, str. 134

⁷ Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*, Stanford University Press, 1998, str. 121

⁸ Iz: Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*, Stanford University Press, 1998, str. 121

savremene politike. To je aktivnost koja naizgled jo{ uvek ima veze sa promenama stvarnosti, i sa neprestanim pregovaranjem, a zapravo se ve} prili-no odmakla od originalne politi-ke aktivnosti. To jest, ~ini se kao da su se realizacija u samoj proceduri i zah-tev za direktnim pristupom istini stopili u monolitno jedinstvo: »novina moderne bio-politike le` i u ~injenici da je biolo{ka datost kao takva neposredno politi-ka, a politi-ko je kao takvo neposredno biolo{ki dato«.⁹ To monolitno jedinstvo menja polje dela-nja, npr. slobode koja se postavlja izme|u istine i neistine, izme|u mog stana i tu|eg, {to se uvek manifestuje kroz sliku, i time otkriva svoju slobodu – svoju la` i istovreme-no potencijal za istinu. Samodovoljnost procedure sad postaje jedina istina, ali to se ne de{ava jer bi la` preuzeila status istine, kao {to je to u npr. totalitarnim sistemima, gde vlast uvek determini{e originalni pravac procedure.

Savremena politika ne samo da se suo~ava sa isku{enjem da kona~no falsificuje slobodu postavljanja sebe u poziciju drugoga i preobra}a ga u spektakularni falsifikat – dru-gim re~ima, da bi se zadovoljila i zasnovala na sopstvenoj proceduri. Na delu je ne{to jo{ dublje; danas, procedura postaje na{a jedina stvarnost, jedini totalitet u kome goli `ivot ulazi u politiku.

Sa druge strane, *DemoKino* tako|e otkriva mogu}e perspektive razli~itog razumevanja javnog u-e{}a, {to je prili-no bli`e strate{koj *jouissance*. Ovde Julija Kristeva, naro~ito u svojim kasnijim promi{ljanjima *jouissance*, ponovo mo`e biti od pomo}i. Prvo, *jouissance* se ostvaruje kroz neprekidni otpor: stoga bismo je mogli definisati kao zadovoljstvo koje, u svom poku{aju da postavi svoje zahteve i na~ini ih javnim, uvek ostaje na rubu razotkrivanja i time je neprestano u sukobu sa potrebom da bude u egzilu. To je potreba za ne-im {to se ne mo`e posti}i u celini; a ipak je to jedini mogu}i na-in da se promeni javni `ivot i da se odrazi njegov pravac. Ovaj vid *jouissance* je strate{ki u smislu da uvek otvara mogu}nost za kontra-taktiku: privatno u ovom smislu zadr`ava svoju banalnu i krutu realnost, ~ak i ako je du`e vreme naseljena tvrdoglavim navikama reprezentacije. Stoga mo`da finalnu re-enicu u *DemoKinu* tako|e mo`emo razumeti iz druge perspek-tive: ne nosi mo} masku, ve} se maska razotkriva jer je neprestano osporava upravo ono {to ona proizvodi: uz mo} hiperprofirane produktivnosti, savremene veze i vi{eslojno u-e{}e.

To je delanje koje i dalje ima veze sa promenama stvarnosti i sa neprestanim pregova-ranjem, ali koje je svo vreme svesno da politi-ka mo} nije samo orijentisana prema pravnim normama i ~uvanju poretka u javnim poslovima, ve} i uvodi u igru dru{tvene od-nose u svim aspektima `ivota. Sa ovakvom produkcijom dru{tvene organizacije, suvere-nost po sebi postaje sve vi{e nepotrebna, usled sve ve}ih mogu}nosti da oni nad kojima se vlada sami stvaraju pravila dru{tvene organizacije. »Ustanovljavanje demokratije danas mora koincidirati sa komunikacionim i kolaborativnim mre`ama koje neprestano reprodukuju i produkuju dru{tveni `ivot... Ta demokratija, u kojoj svako od nas kroz biopoliti-ku produkciju zajedni-ki stvara i odr`ava dru{two jeste ono {to nazivamo ap-solutnim«.¹⁰ Ili, recimo druga-ije: odgovornost obi-ne komunikacione situacije ne mo`e se prona}i u beskona-nim ve~ernjim sastancima (a to mogu biti teatar ili skup{tinsko zasedanje), ve} u neprestanoj stvarala-koj saradnji i odr`avanju dru{tvenih odnosa i dru{tvene produkcije, {to se mo`e odvijati kroz razli~ite domene savremenog javnog `i-vota, i nije obavezno ograni~eno na jednu suverenu proceduru.

* Tekst je na slovena-kom i engleskom jeziku objavljen u ~asopisu *Maska*, {t. 92–93, Ljubljana, 2005.

⁹ Ibid, str. 148

¹⁰ Michael Hardt, Antonio Negri, *Multitude, War and Democracy in the Age of Empire*, The Penguin Press, 2004, str. 325

U tekstu posve}enom filmu *Jug jugoistok* poku{a}u da uka`em da likovi u tom ostvarenju tvore posebnu dr`avu u kojoj je dr`ava Srbija podre|ena filmskoj konstrukciji, odnosno uzusima estetizacije politike. Uprkos prisustvu politi~kih simbola mo}i neoliberalnog ustrojstva, junaci filma *Jug jugoistok* se demonstracijom svojih slabosti opiru novom mitu o harmoni~nom odnosu izme|u fleksibilne dr`ave i autonomnog pojedinca, i ukazuju na brojne strategije kojima se institucije slu`e ne bi li postigle {to vi{i stepen dominacije.

Film Milutina Petrovi}a *Jug jugoistok* (scenario je pored reditelja potpisao i autor ovog teksta) je psiho triler o krhkoi granici izme|u realnosti i fikcije u dru{tvu koje se prep{ta dejstvu inercije, i tome da uvek drugi odlu~uju o njegovoj slobini. Sonja Savi} (glumica i akterka/lik u filmu *Jug jugoistok*) je neko ko izaziva kontroverze, nelagodu u medijima masovne komunikacije i ko ne pristaje na postojanje tabu tema. Zato je ona glavna junakinja ovog filma, jer se kroz njenu kontroverznu ~ivotnu i profesionalnu pri-u mogu sagledati doga|aji iz na{e bliske pro{losti. Film *Jug jugoistok* je i esej o uticaju ideologije na dru{two u kojem su mitovi uvek imali veliku prednost u odnosu na realnost. U vremenu kada se tra`i spremnost dru{tva da se suo-i sa neposrednom pro{lo{u, doga|aji se maskiraju, prekrivaju poluistinama ili naprsto potiskuju. Ako je 20. vek bio vek {izofrenije, 21. vek je definitivna pobeda paranoje. Ni najobi-niji doga|aj kojem prisustvujemo ne mo`e vi{e da bude oslobo|en dodatne retorike po kojoj se prepoznaju razli~iti (para)polit{ki uticaji. Istrenirani smo za »zaveru }utanja«, za gomilanje nasilja svake vrste, koje na kraju jedino dovede do ravnodu{nosti, {to je zapravo i cilj onih koji kontaminiraju prostor javnog mnjenja.

U svetu neokolonijalne kulturne politike, Srbiji su ostavljene teme vezane za post-komunisti-ku agoniju ili za magijski realizam. Kao da nam nisu dozvoljeni filmska osve}enost i {ansa da se bavimo `anrovima uobi~ajenim u drugim kinematografijama. U tom smislu je film *Jug jugoistok* poku{aj da se napravi balkanski odgovor na Hi-kokov film *Sever severozapad*, i da se ne prepustimo ovda{njem ustavljenom principu po kojem se estetika prep{ta politizaciji. Cilj autora filma *Jug jugoistok* je bio da obrnu taj proces: da estetizuju politiku, da ona postane pot-injena umetnosti.

Pisati o filmu *Jug jugoistok* iz pozicije samorefleksije podrazumeva poku{aj stvaranja, ili barem obja{njanja, sistema po kojem je to delo napravljeno. Dakle, digitalna tehnologija je omogu}ila stvaranje ovog filma kao nad-dr`avnog projekta, udvostru-enog sveta, koji Kleman Rose obja{njava shemom: »Objekt nedostaje `elji, dakle, svet ne sadr`i sve objekte, u njemu nedostaje makar jedan objekt, objekt `elje, prema kome, postoji neko drugde koje sadr`i klju~ `elje«.¹

Po Roseovoj shemi mo`e se razumeti i proizvodnja filmske stvarnosti u *Jug jugoistoku*. U udvostru-enom svetu filma/dr`ave *Jug jugoistok* ve}ini likova nedostaje objekt `elje (Sonja Savi} bi `elela da ima dete/ona ima dete – {to zavisi od sinteze parcijalnih objekata). Kada se ona pribli`i objektu `elje (detetu) parcijalni objekti deluju deziluzionisti~ki i uni{tavaju njenu nameru da stvari zaokru`eni svet u kojem je objekat `elje (dete) biti u njenom posedu. Ili kako to navode Gilles Deleuze i Felix Guattari: »Stvarnost je rezultat pasivnih sinteza `elje kao autoproizvodnje nesvesnog«.²

Forma psiho-trilera je najjednostavniji zajedni~ki sadr`ilac onoga {to se zbiva u filmu *Jug jugoistok*. Iz tog `anrovskog odre|enja proizilazi niz referenci koje samim

¹ Citirano u @il Delez, Feliks Gatari, *Anti-Edip*, Izdava~ka knji~arnica Zorana Stojanovi}a, Sremski Karlovci, 1990, str. 23.

² @il Delez, Feliks Gatari, *Anti-Edip*, Izdava~ka knji~arnica Zorana Stojanovi}a, Sremski Karlovci, 1990, str. 23.

svojim postojanjem neutrali{u potencijal supstancijalnog. Referentno je, naime, opozitno naspram supstancijalnog, jer ne ra~una na metafizi-ku auru, ve} na pro`imanje razli-itih sistema i njihovu me|usobnu uslovljenost, bez ikakvog arbitrar-nog sredi{ta, punktuma koji bi odre|ivao su{tinu dela.

S druge strane, referentni pristup ne omogu}ava prisustvo u samo jednom sistemu, ve} se neprekidno prelazi iz jednog sistema u drugi. U slu~aju filma *Jug jugoistok*, intencionalno je postavljeno da se ne pojavljuje homogeni prostor represivnog dr`avnog aparata, koji bi paranoju glavne junakinje (Sonje Savi}) ~inio racionalno obja{njivom. To, naravno, ne zna-i odsustvo lokalizovanih iskaza koji ukazuju na prostor de{avanja. Topolo{ke odrednice su, naprsto, kori{ene kao simboli (Spomenik neznanom junaku, sru{ena zgrada General{taba, Vlada Srbije, Pobednik na Kalmegeđan...) ispra`njene dr`avne mo}i, odnosno kao znak nemogu}nosti da prostor defini{e dru{tvenu grupu, a konkretni doga|aji (politi-ka ubistva, paradr`avne tajne slu`be) kao fle{evi u kolektivnoj svesti.

Ako ve} ne postoji definisani homogeni dru{tveni prostor, u filmu *Jug jugoistok* insistira se na diskurzivnom poretku mesta ili pozicija subjekata. Tako su likovi »oslobo|eni« prerrogativa subjektivnosti i koncipirani kao predstavnici dr`avnih i ideo-lo{kih pojmova: Sonja Savi} (slika odba~ene Srbije), Nedeljko Despotovi} (predstavnik degradirane Srbije), ministar Petrovi} (nova politi-ka elita Srbije), Milo{ Loli} (Evropska unija), Sofija (demokratija u Srbiji)... Izjedna~avanje likova (subjekata?) sa institucijama problematizuje samo dejstvo nediskurzivnih formacija – institucija, politi-kih zbivanja, ekonomskih praksi i procesa – na doga|aje u filmu.

Druga-ije re~eno, likovi u filmu *Jug jugoistok* tvore posebnu dr`avu u kojoj je dr`ava Srbija podre|ena filmskoj konstrukciji, a ne kao {to je to uobi~ajeno – da film bude samo refleks onoga {to se zbiva u dru{tvu, da detektuje neuralgi-ne ta~ke i fikcijskom elaboriranjem ih pretvara u apsolvirane, a u perspektivi od njih stvara teme irrelevantne za dalje rasprave i, samim, tim nedostojne novih fikcionalnih sadr`aja.

U centru filma *Jug jugoistok* je Sonja Savi} koja igra samu sebe. Kori{enjem poznatih i imaginarnih elemenata iz njene biografije ukazuje se na fluidnost subjekta, koji se veoma mnogo menja u zavisnosti od tipa iskaza. Otuda je njen lik decentri-ran, ona lako menja raspolo`enja emaniraju}i pritom {iroku lepezu izra`ajnih sred-stava: autoironi-ne asocijacije, vinjete iz filmskih klasika, histeriju, potla~enost kjerke i strepnju »majke«, koju tako|e ona igra.

Decentriranost Sonje Savi} u ovom filmu proizilazi iz toga {to ona ne poseduje predmet znanja, odnosno nisu joj poznati mehanizmi koji je ugra|uju u mre`u manipulacije. Znanje, naime, nikada ne upu}uje na subjekt koji bi bio slobodan u odnosu na znanja koja ga aktualizuju. Iz toga sledi tvrdnja o kompleksu mo}–znanje koji obrazuje doksu jedne sredine, odnosno dijagram po kojem funkcioni{e establi{ment i arhiv u koji se pohranjuju dru{tvene vrednosti.

Ako odnosi mo}i impliciraju odnose znanja, ovi prvi zauzvrat prepostavljaju one druge. Osporavanje »verodostojnosti« filma *Jug jugoistok* zadovoljava kriterijum po kojem je puko ukazivanje da se mo}`da poseduje znanje o paradr`avnim centri-ma mo}i dovoljno da se posednici te mo}i, uz kori{enje {irokog spektra strate{kih re{enja, postave kao strukturalna brana pred punom efektivno}u ovog filma.

Fukoovskim jezikom re~eno, »faktori integracije i agensi stratifikacije su instituci-je: dr`ava, ali isto tako i porodica, religija, proizvodnja, tr`i{te, ~ak i sama umet-nost, moral. Institucije nisu izvor ili su{tina. To su prakse, operativni mehanizmi koji ne obja{njavaju mo}, jer prepostavljaju odnose mo}i, i dovoljno im je da ih 'fiksiraju', u jednoj reproduktivnoj, a ne produktivnoj funkciji«.³

Sonja Savi} je u film *Jug jugoistok* unela i li~ni bekgraund personalnosti koja je opozitna neoliberalnoj harmoniji. Kolektivna tela i institucije, korporacije i dr`ava `ele da budu »sve `i«, »utrenirani« i »fleksibilni«: to je tehnika mo}i koju Foucault

³ @il Delez, *Fuko*, Izdava~ka knji`arnica Zorana Stojanovi}a, Sremski Karlovci, 1990, str. 80.

naziva »governmentality«. Analizu pojma *governmentality*, Thomas Lemke, na primer, ne fokusira samo na integralnu vezu između nivoa makropolitike i mikropolitike, već pre svega na »efekte (samo)regulacije i dominacije«.⁴ Sonja Savić u *Jug jugoistoku* institucije tretira kao izvor(ta negativiteta, odbacuje faktore integracije i agense stratifikacije (brak, porodicu, ljubav, proizvodnju, -ak i samu umetnost) i proglašava ih delom velike zavere (para)državnih institucija.

Ova zaprta, naravno, karakteristična su za paranoične scenarije, bliske osnovnoj intonaciji filma *Jug jugoistok*. Međutim, uprkos uverenju paranoidnog tima da postoji homogeni državni centar koji diktira koje je vrednosti biti apostrofirane – u to je težko poverovati. Država prepostavlja odnose moći, ali daleko od toga da im je izvor. Institucije samo slede fiktivne mehanizme, anonimne strukturalne mehanizme društva, za koje se ubedljuju da su stvarni. Za sve to vreme verovanja u moć institucija na glavnoj sceni su sile koje su u neprekidnom nastajanju; postoji nastajanje sila, oslobođeno bremena vidljivosti, koje je paralelno sa istorijom. Nema kontinuiranog nadovezivanja tih sila, jer bi se na taj način umanjila glorifikacija Velike promene i njenih nosilaca, nego ima ponovnog nadovezivanja iznad preseka ili diskontinuiteta.

Teorijski bekgraund filma *Jug jugoistok* oslanja se na Foucaultovu ideju o tome da se pukom promenom političke elite ne transformi istorijske i stratifikovane sile, nego da taj proces obavljaju komponentne sile kad u njima u odnos sa drugim prispevaju spolja (strategije). Nastajanje, promena i mutacije se tižu komponentnih sila a ne komponovanih oblika.

Iskustvo života u Srbiji u poslednjih pet godina ukazuje na svu relevantnost ovih ideja, i svedočanstvo su apsolutne nemoci komponovanih oblika (izrade filma/umetničkog dela) na funkcionisanje komponentnih sila i eventualno dejstvo na strategije koje su u domenu političkih elita, onih koji »vladaju vladanjem tako što kodeterminiraju mehanizme funkcionisanja modernih centara moći i autonomnog pojedinca«.⁵ Otpor, naravno, neuspešan, u filmu *Jug jugoistok* sproveden je u negiranju pojma (kroz lik Sonje Savić) autonomnog pojedinca i njegovog sklada sa neoliberalnom utopijom.

Svesni nemoci, barem smo pokušali.

Jug jugoistok

Proizvodnja: Srbija i Crna Gora, 2005.

Režija: Milutin Petrović

Scenario: Saša Radojević, Milutin Petrović

Direktor fotografije: Predrag Bambi

Muzika: Mića Savić

Montaža: Petar Jakonić

Uloge: Sonja Savić, Miloš Lolić, Nedeljko Despotović, Purčarović, Hristina Popović, Ana Kralj, Bogdan Zlatić, Saša Radojević

Trajanje: 87 minuta

⁴ Thomas Lemke, »The birth of bio-politics: Michel Foucault's lecture on neo-liberal governmentality«, *Economy and society*, vol. 30, May 2001, str. 202.

⁵ Ibid, str. 192.

»To nije crvena, to je krv!«¹

AKCIJA: 05. 1. 8

sa Mari nom Gr`ini} razgovarala Ana Vujanovi }

(Beograd–Ljubljana, maj 2005)

prevod s engleskog: Ana Vujanovi}

A. V.: *Marina Gr`ini} je, kako {ire tako i ~itaocima TkH poznata najpre kao jedna od glavnih aktera savremene teorijske scene u oblasti umetnosti, medija, filozofije, humanistike na podru~jima biv{e Jugoslavije i Isto~ne Evrope. Sem toga, ona je i kulturna radnica, kustoskinja i organizatorka brojnih izlo`bi na me/unarodnoj umetni~koj sceni. Iako je i meni ova autorka pre svega va`na kao izvor o{trih, bes-kompromisnih, ~esto bolnih materijalisti~ko-psihoanaliti~kih teorijskih teza o umetnosti u doba i na podru~ju post-socijalisti~ke Evrope, ovde }u pokrenuti jednu sasvim druga~iju pri-u o njenom radu. Ili, mo`da, ne tako druga~iju...*

Radi se o, ovde gotovo nepoznatom, umetni~kom anga`manu Marine Gr`ini} u oblasti filma i videa, koji traje preko 20 godina (od 1982), u saradnji sa Ainem [mid, i obuhvata oko trideset kratkih filmova, video radova i multimedijskih video instalacija, prikazivanih {from sveta i odlikovanih brojnim priznanjima. Nedavno sam, gledaju{i neke od njih shvatila da ako se `eli isto~noevropski post-socijalisti~ki diskurs o umetnosti, ovde diskurs o filmu, u tome se mo`e po~eti od diskursa filma Marine Gr`ini} i Aine [mid.

Za po~etak ni{ta vi{e ne}u re}i; stoga te, Marina, molim da se predstavi{ dalje ~itaocima TkH onako kako ti sama `eli{.

M. G.: Istina je da smo u tim elektronskim formama, koje su radikalno druga~ije od filma, mi zapravo razvijale dispozitiv za film. Ali on nikada nije bio samo dispozitiv tipa jednostavne eksperimentalne filmske strukture, {to se o~ekuje da bude ura|eno ako razvijate takvu kratku video strukturu, iz perspektive umetnosti. Mi smo razvijale film kao revolucionarni dispozitiv, film koji }e uklju~iti i mogu}e druga~ije dru{two, jednu druga~iju politiku afektivnosti i efektivnosti i druga~iju percepцију dru{tva i umetnosti.

U na{im videofilmskim radovima moramo govoriti o video frejmu, uokvirenoj zgu~snutoj, iako najmanjoj na svetu, slici /sli~ici/, a ne o jednostavnom filmskom kadri~ranju. Stoga su na{i video radovi tako zgusnuti da su skoro lepljivi (u smislu lepljivog ispljuvka) i te{ki, po{to svaki pojedina~ni frejm u video radu referira na produkciju `ivota i ujedno na produkciju politike, a tek onda na umetnost! Istra~ujemo i reartikuli{emo pre svega biopolitiku, to kri`anje biolo{ke mo}i i politi~ke mo}i, raspore|ivanje tela u savremenim dru{tvima i, u krajnjoj liniji, uslove `ivota i politike. To smo po~ele da radimo vrlo rano, jo{ u 1980im godinama, mnogo pre nego {to su te procedure nazvane tako, biopolitikom. Mi uvek zapravo pravimo politiku a ne umetnost, tra`e}i revoluciju kroz kontaminaciju. Nije nam cilj samo lep eksperimentalni gest umetnosti koja te`i beskona~noj autonomiji, izvan politike; u na{im radovima sve je zaga|eno, svaka slika (sli~ica) je natopljena spolja{njim prostorom, a svaka spolja{njost koja postoji »tamo vani«, u tzv. dru{tu i politici je napadnuta tom unutra{njo{u, umetno{u. No ako se vratim toj dimenziji biopolitike, to nije samo neki odnos tela (umetnosti i povesti) prema zakonu, nego i kada se oba ova tela na|u van zakona, i postaju sankcionirana i bespravna, upravo suspenzijom zakona i povesti. Zna~i, ako se poslu`im Agambenovim re~nikom zanima nas izvaredno stanje, i to ne samo u dru{tu, ve} i u umetnosti.

Tu je jo{ jedan presudni trenutak tokom 'pravljenja politike videofilma' – nu`nost da se misli o druga~ijoj ekonomiji, {to zna~i stalno ispitivanje svojinskih odnosa, razli~itih vlasni{tva, recimo vlasni{tva nad istorijom.

¹ »To nije crvena, to je krv!«, tako je Marina Gr`ini} predlo`ila ~itanje umetni~kog videa na teritoriji ex-Jugoslavije i svojih i Aine [mid video radova. Naime, ona je u analizi predlo`ila da estetske i konceptualne oznake te produkcije ~itamo na na-in inverzije novotalanske Godardove teze: »To nije krv, to je crvena!«.

Ana, zapo-ela si ovaj razgovor predivnim uvodom o mojoj skoro grozni-avoj kreativnosti i aktivnostima da mi izgleda da }e oni koji ga budu ~itali misliti da je Marina gotovo jedan stari revolucionarni boljevi-ki entitet koja `eli samo: stvarati, stvarati... To nije istina. Nema razlike dok pi{em, pravim video ili predajem na Akademiji u Be-u; za sve te poslove va`i jedna stvar: to je strpljiv birokratski rad stalne diferencijacije i kontaminacije. Svaki rad je strpljivo konstruisana genealogija mo}i i prljavih odnosa, krvavih situacija umetnosti i politike. Kao {to je jedna druga Marina² nedavno zapisala, pitanje koje se zaista mora postaviti je: {ta jo{ ~ini vidljivim siroma{tvo, ropsstvo, teoriju, umetnost koja je postala samo prazna industrija? Umetnost nikada ne}e nestati jer je suvi{e novca ulo`eno u umetni~ke produkcije, u umetni~ku »instituciju mo}i« i jer danas umetnost ima (novu) jasnu nagodbu sa kapitalom i to joj se otvoreno stavlja do znanja.

A. V.: Kada sam navodila tvoje razli-ite anga` mane, imala sam na umu pre svega razli-ite institucionalne dispozitive u/na kojima ti radi{... Film i teorijsko pisanje nastaju u sasvim razli-itim institucijama i njihovi diskursi stoga imaju sasvim razli-ite materijalnosti. Ne samo u fenomenalisti-kom smislu pojavnosti odre/enog medija, ve} upravo u smislu materijalnosti dispozitiva. Jer, revolucionarni dispozitiv jednog teorijskog teksta, jednog akademskog predavanja i jednog filma ne mogu se svesti na jedan jedini op{teva`e}i 'revolucionarni dispozitiv'. I zato, za mene, IMA razlike. I ona je klju~na za pristup bilo kojoj i svakoj praksi ponaosob. Kako ti gleda{ na to?

M. G.: Ja sam govorila o polaznoj ta~ki, a to je ta~ka s koje ja govorim. Tokom ulaska u razli-ite institucije i tokom rada u okviru razli-itih kulturnih praksi, mi koristimo i odnosimo se na razli-ite istorije i forme aktivnosti. Radimo u okviru odre|enih modela i estetika, ali ono {to je va`no u tim heterogenostima je uvek precizna polazna ta~ka, ono {to FRANCUSKA teorija naziva ili opisuje kao *pris de position*, zauzimanje pozicije. To je za mene, prvenstveno i kona~no, politi~ka akcija u umetnosti i u teoriji.

Prema tome, to je forma politike koja mora biti ulo`ena u praksu. Sla`em se da je va`no uzeti u obzir i politiku forme, koja je ta specifi-na intervencija u pisanje, pravljenje filma ili kustoski rad. To je ~in koji zasniva genealogiju odre|ene produkcije, ~in koji ru{i apstraktu borbu za staru formu i suo~ava je sa drugom, novom formom, koja }e biti u mogu}nosti da reartikuli{e istoriju umetni~kih i dru{tvenih proizvodnji. To je politi~ka reartikulacija *par excellence*, reartikulacija prostora razli-itih institucija. A ono {to mene najvi{e zanima jeste da li takva politi~ka reartikulacija proizvodi novi sadr`aj koji se manifestuje kao nova forma.

A.V.: Hvala na ovom razja{njenju. Tvoja polazna pozicija je sada sasvim jasna. Ali ja bih dalje. Da stojim, i navedem i tebe da stojimo zajedno, na mestu same materijalnosti produkcione institucije, u koju se sa te polazne pozicije ulazi i koja se (pozicija) u njoj »praktikuje«. U tom svetlu me zanima jedno kratko i jednostavno pitanje, koje }e ti mo`da kroz svoje pukotine ostaviti mesta za kompleksan odgovor: /ta to mo`es filmom {to ne mo`e{ teorijom?

M. G.: Zapravo mogu preina-iti ovu poslednju ta~ku i re{i: {ta je to {to se ne mo`e uraditi u obe prakse, {to se ne mo`e re{i i misliti u obe prakse? Moj odgovor je ni{ta, u smislu da apsolutno sve mo`e biti ura|eno ili izre~eno u obe prakse. Iako postoji jedan mali zgodni problem – ili druk-ije re~eno: svaka praksa ima svoje specifi~ne jezike i istorije, specifi-na iskustva i uslove proizvodnje koji se u tim postupcima moraju usvojiti i artikulisati. Kao {to mi zapravo i radimo opet i opet iznova u na{em radu.

U obe prakse se doga|a proces interpretacije. Interpretacije ~ega? U mom, na{em slu~aju, interpretacije onoga {to je izostavljeno, gurnuto na samu ivicu dru{tva, go-

² Marina Vishmidt, »What is a political artist?«, u *Double check. Re-framing Space in Photography*

The Other Space, Parallel Histories, Marina Gr`ini} i Walter Seidl ur, Galerija sa-vremene umetnosti, Celje, 2005.

tovo programski zanemareno. Ovom poslednjom izjavom upravo referiram i na na{u 25ogodi{nu istoriju video filmske produkcije! Ni jedan jedini tekst o na{em radu nije napisan u Sloveniji. Sem onih koje pi{em ja ili mi. To je isto tako istorija i to je za mene ono {to ti naziva{ »materijalnost produkcione institucije«.

A svaka istorija je borba. Aina i ja se uvek pitamo o unutra{njoj logici video medija, o njegovom tehnolo{kom poretku i njegovom odnosu prema drugim tehnologijama, o politi~kom statusu njegove istorije i na{ih `ivota u njoj. Onda se pitamo: »Da li imamo dokument koji mo`emo pokazati, pri~ati o njemu i ukazati na materijalne elemente otpora koji oblikuje odre|eni strukturalni impuls u odre|enoj praksi i koji nam omogu}ava da prevazi|emo samo psiholo{ku narativizaciju?« Zapravu, video podrazumeva mogu}nost da se dokument odmah poka`e, i da se deo slike zameni drugim delom koji poti-e iz drugog izvora. Ova transformacija slike dopu{ta da se promeni ta~ka gledi{ta koja je inicijalna. A to zna~i da se proizvede radikalna razlika. U tom procesu *inkrustacije*, koji nije samo proces zasi}ivanja ve} i pra`njenja slike, upisan je politi~ki aspekt medija.

Ono {to se dogodilo 1980ih u Sloveniji, kada smo zapo~ele pravljenje videofilmova, je ro|enje politi~ke umetnosti – ne nu`no u terminima sadr`aja, ve} pre u terminima pojavljivanja politi~kog subjekta u sferi savremene umetnosti, u okviru *undergrounda* ~iji smo deo bile. Taj *underground* pokret je doneo subverzivnu i kontrakulturalnu vidljivost i polju seksa i polju istorije u njihovoj vezi sa politikom. Stoga uvek isti-em: »Rock, punk, ljubljanski gay pokret i anarhisti~ka politika su bili na{ dom, na{ maternji i estetski jezik i na{e duhovno uto-i{te«.

A. V.: Ja bih da problematizujem(o) ono s ~im si po~ela ovaj odgovor. Ako je tvoj odgovor na pitanje {ta je to {to ne mo`e biti ura/eno u obema, (tvojoj) teorijskoj i filmskoj praksi, 'ni{ta', moj je suprotan – 'revolucija'. Zna~i, ne mo`e{ izvesti revoluciju. To je moje mi{ljenje. Prema onome {to si rekla – obja{njavaju{i to 'ni{ta' i opisuju{i pojavu novog politi~kog subjekta na slovena~koj umetni~koj sceni 1980ih – prepostavljam da se ne}{e{ slo~iti. Ipak, ako veruje{ da to (revoluciju) mo`e{ i svojim filmom i svojom teorijom, odnosno da u tvom filmu »To nije crvena, to je krv«, onda stvarno »deluje{ gotovo kao jedan stari revolucionarni bolj{evik«. ...Ili to ipak nije krv, nego 'samo' crvena?

M. G.: Po{to je potrebno za ~itaoce, da razjasnimo da ja odgovaram na engleskom – ono {to ~itaju je prevod. I da sada jasno ka`em, na srpskom: u prija{njem odgovoru, koji mo`da nije jasan, iako sumnjam, moj je odgovor na pitanje {ta je mogu}e napraviti u jednom mediju {to nije mogu}e napraviti u drugom: ni{ta! U smislu da je mogu}e sve i u jednom kao {to je mogu}e i u drugom. Zna~i moj odgovor nije ni{ta nego sve. SVE je jednako mogu}e da bude napravljeno i u jednom i u drugom mediju.

Ho}u re}i Ana, da li te zanima rad ili igrice jezi~ke narave. Po{to je moj prvi odgovor najmanje o~ekivani i to je revolucija, stvarno je te{ko govoriti o tome poslije, jer ako bi se ja oprijedila za reformacijsku ideju malog i nevje{tog dekorisanja medija, onda bi me mogla »polako najedati«. Zna~i inverzija ~itanja Godarda koju sam ja teorijski predlo`ila u 90im »nije crvena nego krv«, ~ini mi se va`na u tom kontekstu jer pokazuje da je umetni~ki rad uvek strukturalne narave, a ne psiholo{ke, iako se u najvi{e slu~ajeva umetnost prodaje kao psiholo{ka pri~a. U na{em slu~aju ide mi zna~i za mogu}e revolucije i obrate unutar medija koji su i rezovi unutar specifi~ne povijesti eksperimentalnog i novovalovskog filma. »Nije crvena nego krv« nije uzre~ica nego paradigma, koja se mo`e definirati i kao ono ne{to traumatsko koje izranja iz rada i koje reartikuli{e i komentira politi~ki teritorij ex-Yuge.

A. V.: Marina, sasvim sam razumela tvoj pro{li odgovor: da se sve mo`e napraviti u oba medija. Ali – ja se s tim ne sla`em. Ili, bar, sad ne}{u da se slo~im da bih uvela va`an problem u taj odgovor. Dakle, tvrdim da se ne mo`e napraviti revolucija. Da

revolucija u filmu nije krv nego je 'samo' crvena. To nije jezi~ka igra, nego se direktno odnosi na tvoj rad, zadire u njega.

Razradiju za{to se ne sla`em: Tvoj teorijski rad, kao i moj naravno, isto kao i tvoj film se proizvode i konzumiraju u ustanovama visoke umetnosti i nauke: u akademiji nauka, po stru-nim ~asopisima, simpozijumima, na umetni-kim festivalima, na akademiji u Be-u... Sve su one dr`avno subvencionisane; protoklisane kroz etablirane institucije, predvi/ene kulturnim politikama i veoma elitisti-ke. Zato su one na neki na-in i luksuz, dopu{tena utro{nja vremena, novaca, ljudskih resursa, radne snage i sredstava za proizvodnju. Tako, na neki na-in, one - ~ak i kad imaju revolucionarne zamisli, vr{e i reproduktivnu funkciju za dr`avne sisteme. A revolucija, nasuprot tome, nije crvena, nego je krv, jer je ona mesto diskontinuiteta, loma, reza, ono {to ispada iz sistema i time postaje realna pretnja za taj sistem, jedina koja ga mo`e uni{titi. (Mislim ovde i na razliku izme/u Bolj{evika i ruskih avangardista, do Revolucije.) Dru{tveni sistem se u `asava toga, jer se u revoluciji poka`e da on ne mo`e sa-uvati svoj imaginarni 'totalitet totaliteta'. A umetnost, kao i teorija, svaka na svoj na-in, zar ne 'slu`e' ipak i o-uvanju tog imaginarnog totaliteta totaliteta dru{tva? I kako onda, pitam se sad, uvesti krv u film, ili u teoriju, a da oni ostanu film i teorija, a ne postanu uli-ne borbe, barikade i terorizam.

M. G.: U redu, postavimo to na drugi nivo. Prvo, nije ta~no da su moji radovi ili na{i video filmovi konzumirani na tim nivoima o kojima ti pi{e}. Kad bi se oni konzumirali na takvom nivou i bili integrисани kao {to ti upu}uje{ i dobijali subvencije, to bi bila druga pri-a. S druge strane, zahvaljuju{i tvojim pitanjima, u odgovoru mogu da sumiram par teza koje sam razvijala na okruglom stolu u organizaciji Maske za magazin *Performance research* (London) o nepodno{livoj lako}i kreativnosti i politi-kom subjektu.

Mislim da nikada ne mo`e biti dovoljno politizacije i da je taj strah, u izvesnoj meri, la`an. Sla`em se s teoreti-arima koji se u ovom trenutku formiraju i pi{u u latino-ameri-kom svetu. Na kraju bukvalno svakog teksta koji se bavi produkcijom umetni-kog prostora, oni dokazuju i ube|uju nas da je glavni problem zapravo taj {to umetnost i kultura nisu dovoljno politi-ne. Ovaj na{ razgovor, na primer, je isto tako ono {to bih ja definisala kao proces politi-ke konceptualizacije a ne samo proces hibridizacije. Jer ono {to on ~ini jeste neka vrsta politike prostora preko raz-i-~avanja granica estetike, interpretacije i politike, a {to ja smatram su{tinskim. Ja sam protiv »preklapanja« stvari i nadodavanja jedne produkcije na drugu, proprra{eno sa ne{to malo modernizacije. No nije dovoljno postaviti stvari svaku na svoju stranu – razvrstati ih po stranama, smestiti unutar odre|enog, recimo, kreativnog konteksta. Ono {to je potrebno jeste da ucrtamo demarkacione linije i, s tom produkcijom ili njenom interpretacijom, preuzmemmo poziciju u odnosu na dr`avne institucije i, ako ho}ete, vladu.

A na drugom nivou, ~itaoci mogu dobiti ideju da je u umetnosti sve mogu}e (u smislu kreativne slobode), {to je veoma pogre{na zamisao! Postoje projekti i pozicije koji su isklju~eni! Sve izgleda mogu}e, ali, zapravo, nije mogu}e! Postoji odre|ena granica u pogledu slobode. Jednom, kad je ta linija pre|ena, jednom, kad stvari postanu zaista kontaminirane, sve postaje krajnje komplikovano. Ako jedan projekat, video, film ili knjiga funkcioni{e kao stvarno traumati-na ta-ka koja propituje podru-je umetnosti kao takvo a ne samo njegove relacije s drugim poljima, te{ko}e se neizbe`no pojavljuju. Drugi klju~ni momenat je ekonomski; umetni~ko tr`i{te koje danas, vi{e nego ikad ranije, vr{i uticaj na ono {to }e posti}i vidljivost i {to je uklju~eno u druge interpretacije. Neki projekti ispituju umetnost kao instituciju i tragaju za odgovorima na pitanja gde je ta institucija kodifikovana, kako je shva}ena, kako je strukturirana i ko dr`i vlast nad njom.

Kao tre}i klju~ni aspekt, istakla bih vlasni-ke odnose, jer izlo`be i projekti pripadaju nekome, imaju odre|ene vlasnike, ekonomske kao i simboli-ke. O~evi posto-

je – i ne govorim samo o patrijarhatu ve} i o takozvanoj instituciji maskuliniteta –, razli~ite individue i grupe koje se predstavljaju kao vlasnici terminologije, koja je potom rasprostanjena. Kada se pojave projekti koji ispituju vlasni~ke odnose i instituciju maskuliniteta, oni se u osnovi momentalno isklju~uju. U umetnosti, gde se naizgled bilo {ta mo`e reprezentovati, tvrdim da ovo 'bilo {ta' ima granicu. Kada taknemo u te relacije i institucije mo}i koje vladaju odre|enim prostorom, svi odnosi 'lako}e' prestaju. Ljudi i projekti su isklju~eni, evakuisani i preme{teni u veoma opskurne politi~ke i kulturne interpretacije. Ovde su za mene klju~ projekti koji se bave ovim temama bez progla{avanja kraja umetnosti. To je jednostavno trenutak kada je potrebna jedna istorijski informisana intervencija, intervencija koja }e pokazati da umetnost i kultura nikada nisu bile jednostavno stvar slobode, ve} pre uvek stvar vlasni~kih odnosa, stvar institucija mo}i koje su na delu u umetnosti. Dakle, re}i }u slede}e: Zaista se radi o krvi a ne o crvenoj. A isto }u tako to preformulisati na slede}i na}in (setite se one druge Marine) – upitati se danas treba koja vrsta crvene ~ini krv vidljivom!

A. V.: Da, sla`em se sa tvojom tezom o isklju~ivanju odre|enih praksi i projekata, a pod deklarativnim neo-liberalnim geslom »Sve mo`e«. Mislim to i u kontekstu va{eg rada u filmu i videu, o kojem, kako i sama ka`e}, u Sloveniji nikad nije napisan nijedan tekst. Zanima me onda da li ti ovaj razgovor na neki na~in smeta. Da li on poma`e asimilaciju tog rada u sistem kulture i umetnosti? Da li ga tim uvo/enjem de-traumatizira, umesto da ga ostavi na traumati~noj ivici dru{tva ovog regionala koja jeste traumatiziraju}a?

Ja se ovde zaista trudim da ti pitanjima omogu}im da {to temeljnije konceptualizujemo taj rad i time ga, kroz TkH, uvedemo u ovda{nji kontekst, kao jedan specifi~an, krizan i va`an, filmski diskurs postsocijalizma. Ja bih time, jasno, da interveni{em u Instituciju i njenu Istoriju koja ga isklju~uje. Ali, TkH je, iako dru{tveno kriti~an i oftar ~asopis koji opstaje na ivici egzistencije, gotovo akademski ~asopis, ure|uju ga doktori nauka, finansiraju Ministarstvo kulture i Grad Beograd, distribuira mo}an izdava~ko-knji~arski sistem, ima odre|eni uticaj na razvoj naro~ito mla/ih kreatora scene... Nije preterano ako ka`em da }e nakon ovog razgovora, retrospektive va{ih filmova i nekih daljih akcija, o va{em radu na ovda{njoj umetni~koj sceni znati svako 'ko dr`i do sebe' i mnogi }e ga bez puno sumnji prihvati kao va`nu savremenu praksu, jer je uvedena kroz filter TkH. Da li }e to za taj rad biti 'povratak redu'? ...Nismo li mo`da sasvim na pogre}nom putu?

M. G.: Ne, na apsolutno pravom smo putu, jer prema Suely Rolnik »jednostavno ostati u getou umetnosti, kao odvojena sfera kojoj je mo} kreacije ograni~ena u ranijem re`imu, zna-i dr`ati umetnost odvojenom od mo}i otpora i limitirati je samo na izvor vrednosti, iz kojeg njen svodnik, a to je niko drugi nego kapital, stvara sebi lagodan `ivot«. Nasuprot tome, kao {to sam naglasila na po~etku razgovora, mi smo u radu veoma zainteresovane za suprotno, a to zna-i za proces kontaminacije. Da pozicioniramo sebe u oblast gde su, kako je napisala Rolnikova »politika i umetnost isprepletane, gde rezistentna sila politike i kreativne sile umetnosti dodiruju jedna drugu, zamagljuju}i granice izme|u sebe«.

Mi vidimo na{ rad sme{ten u jednu potpuno kontaminiranu zonu aktivnosti – »prvo, na podru~ju politike, kontaminiranu njenom blizinom sa umetno}u, a onda na podru~ju umetnosti, kontaminiranu njenom blizinom sa politikom«. Upravo je to razlog {to nema interpretacije na{eg rada u Sloveniji, mada to apstrahovanje i uklanjanje nisu ne{to {to je svojstveno samo na{em radu. [ta je sa postoje}om produkcijom: 1980e, kraj 70ih, 90e – ima li ikavih interpretacija? Na 25ogodi{njicu, izdata je knjiga o punku u Sloveniji; *punk* se pojavio u Sloveniji u isto vreme kad i u Velikoj Britaniji. Ta knjiga postavlja zanimljiva pitanja koja se odnose na politiku, interpretaciju, ekonomiju, *milieu*, jezik, ona sadr`i jednu preciznu reartikulaciju odre|enog prostora. Ali ipak, nije bilo nikakve reakcije na knjigu u medijima, niti jednog retka na-

pisanog u bilo kojim dnevnim novinama u Sloveniji. To je, za mene, primer uklanjanja, ~i{enja tog prostora. Da li je iko napisao i{ta o *Maski* – tri broja su izdata krajem 2004; da li je na to bilo ikakvog kriti-kog odziva? Mislim da se moramo boriti za genealogiju prostora umesto da se `alimo {to su bedni ljudi na vlasti u ovom trenutku; jasno je da su na tu poziciju do{li i kroz procese sistematske evakuacije.

A. V.: Kako onda – u svetlu ovoga {to si sada rekla – ti postavlja{, preuzima{ i uvo-di{ u svoje filmove pojam »queer«? Meni se ~ini da se putem njega, mnogi tvoji posupci u filmu mogu vi{e konkretizovati – a to zna-i i konceptualizovati. I ti ga sama postavlja{ kao va`an pojam u pogledu tvog rada. Zanima me na koji ga na-in ti de-teritorijalizuje{ iz njegovog izvornog konteksta u gay i lezbejskim teorijama 1970ih i 80ih, i kako ga zatim vezuje{ za mesta koja su va`na za tvoj filmski rad: post-socijalisti-ka Isto-na Evropa, politi-ki subjekt, `enski subjekt, institucija umetnosti, teorija, raspodela mo}i u umetnosti, istorija – genealogija ekonomskih i simboli-kih vlasni-kih odnosa itd.

M. G.: Prvo, *queer* je ne{to {to prevazilazi samo polne i rodne razlike; to je jedna trans-rodna situacija koja se mo`e primeniti i na politiku. *Queer* je poku{aj da se ponovo-upi{e zna-enje politi-kog kao »situacije stalne nestabilnosti«, sti{njene ta~~no usred onoga {to Homi Bhabha opisuje kao ne-sasvim/ne-upravo (u redu). *Queer* se ti-e konfuzije granica, a ta konfuzija danas, ~ak vi{e nego ikada, tra`i odgovornost, posebno kada se koriste tehnologije za reprodukciju: video, digitalni film i kompjuterska tehnologija. Unutar te *queer* politike koju koristimo u radu, neke »monstruoznosti« ~ekaju da budu izokrenute i ponovo-snimaljene. Ideja je da uobli-imo i snimimo 'ne-sasvim/ne-upravo (u redu)' prostore, gde se ljudsko telo – inter-polno ili `ensko – susre}e sa spolja{njim prostorom. To nije proces razja{njava-nja rodnog tela, izobli-enza i preina-enza ostvarenih na njemu, ve} proces izvo/e-nja tela, sa svim politi-kim konsekvcencama, pred na{im o-ima.

Stoga, mogu da predlo`im jednu neuobi~ajeno ~istu *queer* repolitizaciju li-ne pozicije. Pozicionirati sebe zna-i zauzeti JASNO stajali{te o li-nom stanju, polo`aju, okolnostima i uslovima rada i delovanja.

Recimo, takav pristup zauzimanju stajali{ta je razvijen u video filmu *Vzhodna hi{a* (»Isto-na ku}a«) (2003). *Vzhodna hi{a* prei{-itava neka klju~na imena i sekvence iz filmske istorije: *Blow up* Michelangela Antonionija (VB 1966), *My Night at Maud's* Erica Rohmera (Francuska 1969), Don Siegelovog *Dirty Harry* (SAD 1971), Francis Ford Coppoline filmove *Apocalypse Now* (SAD 1979) i *Alien Resurrection* (SAD 1997). Pored toga, *Vzhodna hi{a* re-artikuli{e bodi art i konceptualne hepeninge izvedne u kontekstu Isto-ne Evrope. To je neka vrsta uvijenog *homagea* hepenin-zima i bodi akcijama Ne{e Paripovi}a iz 1970ih godina u Beogradu.

Tekst u videu je politi-ka intervencija u polje teorije, koja se ti-e pitanja globalnog kapitalizma i radikalne pozicije tehnologije u sajbersvetu, sa referencama na sajber-feministi-ki stav i perspektivu. U tom pogledu, pol i empatija u sajbersvetu su o-e-vidno kontaminirani eti-kim i politi-kim pitanjima, kroz kloniranje i radikalnu politiku. Godine 1971. 'fa{isti-ka' poruka Dirty Harryja o mo}i individue u kapitalisti-kom svetu je glasila: »Morate si postaviti pitanje: Da li sam sretan? Da l' sam ja sretan, *punkeru!*?« Godine 2001. 'Drugi', ona/j bez mo}i, koja/i verovatno smeta Harryju na njegovom putu ka sre}i, kona~no {alje odgovor: Ne! Nisi! i »poma`e« Harryju da eksplodira u deli}e! Setimo se se samo 11. septembra.

Queer repolitizacija li-ne pozicije je povezana sa mojim i Aininim *backgroundom* i specifi-nom istorijom na{eg umetni-kog razvoja. Mo}an i delotvoran *punk* i *rock-n'roll* pokret u Ljubljani 1980ih je bio kontekst na{eg intelektualnog i aktivisti-kog formiranja, koji je sna`no uticao na na{e mi{ljenje i rad. Taj pokret je bio su{tinski za formiranje ljubljanske *underground* i/ili alternativne scene po-etkom 80ih, kojoj smo pripadale. Ljubljanski *underground* i/ili alternativni pokret nije samo preformulisao *rock* i *punk* otpor unutar vizelnog, ve} je i druga-ije prikazao

seksualnost i istoriju. Taj pokret je doneo subverzivnu i kontra-kulturnu vidljivost i polju seksualnosti i polju istorije u njihovojoj povezanosti sa politikom. Re-artikulisao je potisnuto seksualnost (*gay* i lezbejski pokret) i kritikovao (sad mogu reći: oduzeo ugled) totalitarnoj unitarnoj istoriji Socijalizma.

U način videima, od 1982. nadalje, neskriveno smo inscenirale nekoliko trans-rodnih i lezbejskih uloga pred kamerom, shvatajući svako i sva ne-heteroseksualna pozicioniranja samo i isključivo kao otvoreno subverzivno političko stajalište. Izgradjivale smo i stavljale u prvi plan načine vole i javne persone kao neskriveno queer, viđene kroz izvedene i ponovo-odigrane autoportrete u videima i filmovima. (Referiram na Rosu von Praunheim, Bridgea Marklanda idr.)

A. V.: Volela bih da produbi{ ne{to {to si pomenula u ovom odgovoru, ali ne samo vezano za koncept queera. To je proces izvo/enja. Mislim da je va`no – i ovaj broj TkH u celini je poku{aj da se to uradi – pomaknuti shvatanje filma od pravljenja gotovog komada koji tako lako postaje neproblematizujuća roba na tržištu mas kulturne, ka radu sa procesom izvo/enja. Ne mislim tu, bar ne samo, na proces rada koji rezultira filmom – istraživanje, eksperiment, tehničke procedure i sl. Mislim pre svega na proces izvo/enja u samom filmu, izvo/enja koncepcija, na-inu njihovih vizuelizacija, reprezentacija ili izmicanja reprezentacija, oprisutnjenja. Vađi filmovi mi se –ine kao pokazan primer za bavljenje tim procedurama. Jer oni – a za razliku od filma kao konzumentske robe sa shematiziranim scenarijima, imbecilnim narrativima, dramskim sukobima/obrtima, okamenjenim likovima itd – funkcioni{u kao poligon koji pokazuje izvedbene procedure, u kojem se figure (od teorije i aktuelnih društvenih događaja do `enskog subjekta i biopolitičkog tela) izvode u`ivo, na ekranu. Stoga su mi uznemiravajući, traže napregnutu pa`nju, moram se koncentrisati da bih pratila proces koji se bori sa medijem. Mislim da je to ono {to film mo`e spasti pozicije u konzumerskoj mre`i koja je tako nepodnosi{ljivo neprikosnovena. Uvesti, pokazati i izvesti materijalnu scenu filmskog izvo/enja na sam ekran!

M. G.: Veoma me raduje ovo {to razvija{ kroz intervju, koji je – kako si ti predložila – viđe razgovor, računavajuće stavova, nego intervju. Tako nema ni jednog površnog pitanja karakterističnog za intervju u ovom razgovoru, već su svaka tvoja reakcija i pitanje za mene duboka izjava, tvrdnja koja pokušava da ucrti liniju koja traga za preciznim pozicioniranjem. Stoga me uzbudjuju svi tvoji novi komentari i razmišljanja.

Izvođenje je od svih značaja za način rad. Izvođenje je tu shvaćeno kao neprekidno i konstantno izvođenje svih i svakog sloja koji izgleda treba dodati sceni: kostimi, maska, scenografija, tekst i muzika, sve do zvuka (zvučnih efekata), koji se – moram reći – proizvode artificijelno; a takođe, ovom izvođenju moram dodati i – i-tav process post-produkcije. Naime, većina ili svi načini radova su potpuno artificijelni proizvodi. U tom procesu post-produkcije, stvari se dodatno izvode, uskladjuju i preoblikuju dva puta. Prvo, nema nikakve prirodnosti u onome {to se odigrava pred kamerom, drugo, ta (ne)prirodnost je udvostručena u procesu montaže. Ali rezultat nikad nije tehnološki efekat, iako je on – da tako kaže – uvek tu, i video i digitalni efekti su od svih značaja za način radosti, iako nisu vidljivi. Ne radi se o psihologiji – da tako kaže – u strukturi rada, već o opsivnom recikliranju, rekonstruisanju i procesu citiranja koji je implicitan od teorije do prakse, od pokreta do suza.

Ko mo`e bolje govoriti o politici emocija i politici istorije nego replikanti? Na primer, u videu *Tri sestre* (iz 1992) poslednja neposlužnost stereotipnog transvestitskog tela (koji je precizna rekonstrukcija heroine ili glavne akterke filma *Night Porter* Liliane Cavani) je re-enica na samom kraju videa, koja kaže: »@iveđu«. Strategija nije da se naprave falsifikati, već da se razviju taklike otpora, kao {to bi rekao Homi Bhabha, o partikularnoj vrsti subjekta konstruisanog na ta-ki rascep. Ili, po-ekonom 1980ih kada smo poele da radimo (1982. smo napravile prvi zajednički video projekat), taj proces je bio sproveden zajedno sa eksternalizacijom seksualnosti i istoriju. Taj pokret je doneo subverzivnu i kontra-kulturnu vidljivost i polju seksualnosti i polju istorije u njihovojoj povezanosti sa politikom. Re-artikulisao je potisnuto seksualnost (*gay* i lezbejski pokret) i kritikovao (sad mogu reći: oduzeo ugled) totalitarnoj unitarnoj istoriji Socijalizma.

alnosti, shva}ene, u-ene i prihva}ene od strane *underground* filmske tradicije koju su za~eli Fasbinder, Rosa von Praunheim, Warhol i dr (njihovi filmovi su bili prikazivani po *underground* mestima 80ih godina u Ljubljani).

Eksternalizacija seksualnosti je poprimila formu inscenirane pornografije i rodne konfuzije (rodnog iskrivljenja) *gay*, lezbejskih i transvestitskih seksualnih stanovit{ta. To je bio process koji se mo`e jednostavno objasniti: da seksualni stereotipi i prototipi kojima smo mogli inscenirati seksualna i povesna prava nisu bili samo konzumirani od strane *undergrounda*, ve} su bili i izvo|eni odnosno inscenirani u privatnim prostorijama i spava}im sobama ispred VHS kamere. U tim radovima, preru{avanje i onda re-aproprijacija nisu garantovali samo formiranje identiteta umetnika ili *underground* zajednice, ve} su omogu}avali i proces pregovaranja sa vi{estrukim realnostima (ili posredovanja kod vi{estrukih realnosti) u smeru proizvodnje stalne dvosmislenosti i disbalansa politi-kih situacija i nepouzdanih identiteta. Ishod je da se u na{im videima neprestano reprodukuju dokumenti, lica, tela i slike kao tipovi, prototipovi i stereotipi – {to mo`emo razumeti kao vrstu mnogostrukih negacija identiteta i tela, povesti i umetnosti. [tavi{e, mogu da utvrdim da ono {to u na{im video radovima imamo danas jeste jedan proces kontigentnosti koji se doslovno transformi{e u incidentnost da bi rezultirao krajnjom (skoro smrtonosnom) koincidencijom. Ta koincidencija je apsolutna kontigentnost prostora (video frejma, sli~ice) sa politikom (istorijskog) vremena. Ta koincidencija je ono {to zovem novom logikom performativnosti.

A. V.: Za kraj, htela bih jo{ da te pitam o odnosu teorije i filmskog/video medija. Kako je to u slu~aju va{eg rada? Jer, ono {to je jasno jeste da je tu obrnut uobi~ajeni sled: napravi se umetni~ko delo, a onda se kroz teoriju interpretira. Da li je teorija polazna ta~ka va{eg rada, kao platforma za problematiku koja }e se posle izvesti filmom? Ili je u procesu ugra|ujete u filmski materijal? Prepostavljam da se ta dva aspekta razvijaju simultano. Bilo mi je zanimljivo da gledam kako u Isto-noj ku}i glumci izgovaraju tvoj gust, te`ak i 'nemelodi-an' teorijski tekst kao »dramske« replike. Po{to je to bilo sa stalnim 'otporom', stvorila se zaista »dramati~na atmosfera« i utisak teskobe. U Testeru, teorija je pre svega tema. Dok je u Lavirintu ili Bilokaciji, ~ini mi se, prisutna kao konceptualni, problemski okvir rada. Kako ona uti~e na samu vizuelnost tih filmova? Kojim procedurama se uvodi? Zanima me kako ti vidi{ taj odnos, njegove mogu}nosti i ograni~enja, svoju nameru, i o~ekivanja od publike. Tako/e bih volela da objasni{ kako ti i Aina [mid sara/ujete na pravljenju jednog rada.

M. G.: Dobra poenta. Razmi{ljanje o teoriji je veoma zna~ajno ne samo kao kontekst, ve} i kao sadr`aj, materijal, na istom nivou kao {to je na primer pokret ~etkanja kose ili urezivanja linije `iletom du` vene ruke. Nama je potreban radni okvir teorije, ako ne `elimo da izvodimo 'fakte' i ponavljamo ~injeni~ne i konceptualne gre{ke. Na-in na koji u videima funkcioni{e kratki krug izme| u teorijske pozicije i politike estetike je sam po sebi politi-ko pitanje ili ~in politizacije tog rada. Drugim re-ima, sve pomenuto svedo-i da ne postoji meta jezik, da tako ka`em, mesto izvan ili preko rada i njegove vizuelne teksture, odakle onda reditelji ili autori »bezbedno i nevino« interveni{u u kreiranju rada.

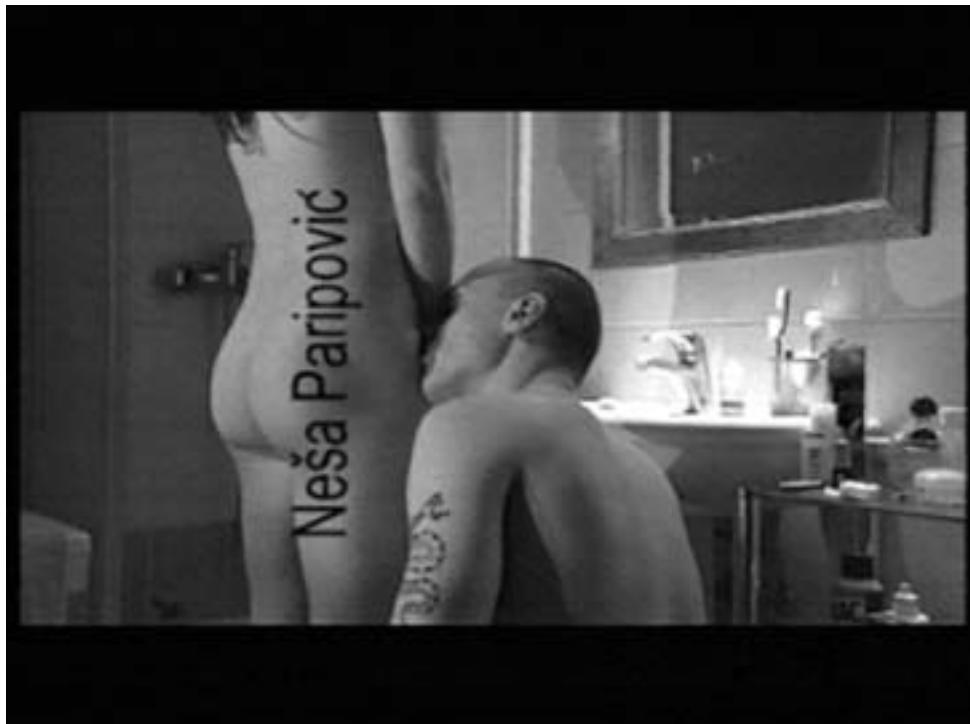
Anga`ovanje teorije je upravo uslov mogu}nosti na osnovu kojeg delujemo u video radu ili na podru~ju umetnosti; dakle teorija nije smetnja, ve} te{ka arena koja nam dopu{ta da se razvijamo esteti-ki i politi-ki i da interveni{emo u rad i sa njim. Ti video ili umetni~ki radovi su zna~ajni i za na-in na koji lociramo teoriju u istoriji. Pitanje teorije tako|e treba shvatiti kao politi-ko nesvesno u Jamesonovom smislu, koje je onda utisnuto u rad. To tako|e zna~i da nam je teorija va`na da bismo mislite o organizaciji `elje, na{e li-ne `elje, kao i na-in na koji se ona odnosi na ostale pojave razli~itih vizuelnih, istorijskih i estetskih paradigmi. Teorija – kao {to si pomenula – u radu *Isto-na ku}a* ide predaleko, zadovoljstvo se pretvara u bol i po-

kazuje prekomerno izvedenu teorijsku podlogu; prvo ose}amo da se radi o nekim odnosima seksualne prirode, a zatim uvidimo da se radi o prekomernom u`ivanju u teoriji. Teorija pokazuje i to da su na{i nagoni, na na~in kako su postavljeni jedno, pre neka vrsta monta`e nego {to su sinteza biolo{ke koherentnosti.

A govorenju teoriju je mogu}e razumeti i kao ~in totalne eksternalizacije, koja je u isto vreme odre|ena organizacija mo}i.

A. V.: Marina, zahvaljujem ti se na razgovoru; na tome {to si pristala da se 'izlo`i', kao i na strpljenju koje si ulo`ila da precizno artikuli{eš sve ove detalje vezane za va{ rad u filmu i videu. To nije sve; ostalo je jo{ dosta pitanja koja taj rad pokre}e. Pa, neka ovo bude po~etak jedne temeljne konceptualizacije, koja je predugo izostajala.

Vzhodna hi{a



05. 1. 8: STOP

POSETA TEORIJSKOM BLOKU

Poseta: Naracija i budu}nost filma¹

Rufo Caballero

prevod s engleskog: Miljana Peri}

Pre par godina, Andreas Huyssen je utvrdio da je utopijski projekat menjao svoja usmerenja tokom 20. veka. Sa tog stanovi{ta, ako je istorijska avangarda zastupala pretskazuju}i projekat u kojem je tragi-na fantazija o modernosti uglavnom bila okrenuta budu}nosti, bilo da bi je podr`ala ili osporila, i ako je neoavangarda ponudila, nakon prvog odstupanja od takvog usmerenja, svojevrsnu formu reakcije, mada ne kao formu neuroti-ne, ve} skepti-ne i nepoverljive reakcije, tada su kulturne umetni-ke te`nje 1970ih razvijane u pravcu zamenjivanja budu}nosti pro{lo}ju.

Pro{lost postaje najvi{a estetska i filozofska `udnja umetnosti koja se odrekla arheologije i fundamentalizma, ali smatra da potpuno nesiguran svet mo`e mnogo vi{e da prona|e u pro{losti nego u budu}nosti. Izgleda da pro{lost, svet mitova, carstvo subjektivnosti i spekulisanja zanemaruje, radi promene, obi~nu mo} neposrednosti, iako zapravo svi oni govore, mada na druga~ije na~ine, o istim situacijama. Muzeofobija od istorijske avangarde otvara put *muzeofiliji* 1980ih i 90ih; realni objekat, stvar, prava strana, jo{ jednom zahteva kulturnu potvrdu da je futurizam, bilo tragi-an ili sre}an, i ranije bio bezna~ajan.

Sada{nji kulturni projekti su obi~no znatno vi{e zaokupljeni zakriviljenju pro{losti nego impresivno}u budu}nosti. Pored toga, upravo je ovde na neki na~in izgubljena sposobnost mi{ljenja o budu}nosti umetnosti. Kroz paradoksalan period prolazi naro~ito svet vizuelnih umetnosti: njegova sada{njest je u istoj meri dove~ena do polo~aja u kojem od stimulacije drugim motivacijama zavisi cela disciplina njegovog evidentiranja i prou~avanja, u kojoj je njegova budu}nost problemati~na. [ta }e se posle 20. veka desiti sa npr. slikarstvom, njegovom prirodnom i kogradima? Nakon avangarde, imali smo neoavanguardu i transavanguardu, modernost je imala svoju postmodernost (ili, po nekima, remodernost), kola` je postao dekola`, dekonstrukcija je prona{la nove postulate, i {ta dalje? Da li }e se ovakav pristup kojim se neprestano ispituje tr`i{te i dalje odr`avati na isti na~in po kome se trendovi smenuju jedan za drugim? U ovakovom podru~ju simultanosti u kojem presti` obi~no ne uslovjava sama priroda kodova ve} razni promenljivi indikatori, koji su veoma provokativni za umetnost koja je »dovoljno dobra« i u kojoj su vertikalne hijerarhije dovedene do potpune krize, postavlja se pitanje da li }e `anrovi biti pro{ireni, stil odba~en, a instalacije i *performans* zastareti kao slikarstvo? Na koji na~in bi oni i dalje opstajali u slu~aju da budu prevazi|eni? Ho}e li njihov avangardni duh nestati, a ako ho}e, ~ime }e biti zamenjen? Da li }e se `anrovi odr`ati kao prazni kodovi kroz koje umetnici mogu da se kre}u prizvoljno i po sopstvenom nahu|enu? Sve ovo su pitanja koje }e Vizuelne Studije mo}i da podele sa *analizom formi* u kojoj umetnost otvara *razli~ite slojeve* dru{tva.

U ovakovom kontekstu `ivotne neizvesnosti, plodnog haosa, nasilja koje je i simboli~ko i demokratsko, pluralnosti koja ne deluje kao da `eli da iskoristi kruzni hegemontost – bar ne u podru~ju umetnosti – {ta uop{te mo`emo misliti o budu}nosti filma? Veoma mali broj ljudi se usu|uje da se bavi predvi|anjem mogu}e budu}nosti jedne od najmla|ih umetni-kih formi, koja, prema pojedinim autorima, jo{ nije dovr{ila ni oblikovanje svoje upori{ne diskurzivne sintakse. U op{tem smislu, ta predvi|anja naj~e{}e daju preim}stvo regeneri{u}im sposobnostima tehnologije, kvalitetima digitalizacije, prilago|avanju i deritualizaciji kulta razli-itim medijima i ekranu, sve do ta-ke u kojoj bi kult glumaca i{ezao, barem iz bazi~ne ontologije filma. Naravno, ovakav razvoj ne}e samo izmestiti zna~ajne univerzume, ve} }e, ta-

¹ Tekst je izlo`en na Prvom kolokviju *Savremena audiovizuelna i kulturna misao*, Internacionala {cola filma i televizije, Kuba, januar 2005.

ko|e, pome{ati i reformulisati druge manifestacije, kao {to je npr. film koji, kao umetni-ka forma, nadgleda, objedinjuje i menja svet. Sad se pitam: da li ovakav pristup dijalogu izme|u umetnosti i stvarnosti zavisi samo od tehnolo{kih mogu}nosti? Za kakav druga-iji vid transgresivnosti svet filmskog reprezentovanja uop{te zna i mo`e da zna?

Jedno od najve}ih otkrija u teorijama savremenog teatra i filma predstavlja nemogu}nost razlikovanja pisanja i *mis-en-scène*. Nakon svih iskustava dobijenih iz totalnog teatra i performans-filma 1970ih, posle katastrofe spektakla i ostalih znakova semioti-ke eksplozije umetni-ke kulture prethodnih decenija, nemogu}e je odrediti gde prestaje pisanje a po-inje scenska reprezentacija. *Mis-en-scène* postaje jasan i nesputan kao pisanje, dok, istovremeno, pisanje od samog po-eta sadr`i pokretno telo spektakla. U su{tini, film je na odre|en na-in oduvek posedovao deo ove sposobnosti: nikada sa sigurno}u ne}emo znati kada je odre|eni monta`ni efekat stvoren – da li u scenariju (ili, ~ak, u samom si`eu), tokom snimanja ili u kompjuteru.

Prema tome, u pojedinim iznetim predvi|anjima se uglavnom te`i da se radi sa ovakvim distinkcijama. Jedan od najve}ih filmskih futurologa, istovremeno genije i ludak, s obzirom da su njegove ideje podjednako briljantne i sulude, je *performer* i filmski stvaralač Peter Greenaway. Za Greenawaya, koji se usudio da u svojim filmovima zamisli kakav-}e-svet-budu}nosti-bit (ukoliko nam slike i svet dopuste da ih i dalje posmatramo odvojeno), budu}nost filma bi}e u rukama *kvaliteta semioti-ke laboratorije*, koju umetnost mora da o`ivi. Filmovi kao {to su *Beba iz Mekona* (1993) ili *The Pillow Book* (1997) su semioti-ke orgijasti-ke laboratorijs u kojima su ~ula zaokupljena bez prestanka, kao u nekakvoj ko{nici u kojoj vrvi od vizuelnog i scenskog zna~enja. Greenaway smatra da }e budu}nost filma biti povratak perspektivi, bekstvo ka baroknom osvetljenju, baroknom piktorijalnom prostoru.² Ovo izgleda kao {ala, ali nije. Greenaway nam govori da se savremena kultura slu`i barokno}u samo do trenutka u kome gubi primarni kvalitet, koji je predo|en u istorijskom baroku, da bi ga zamenila sposobno}u zamagljivanja smisla pri eksperimentisanju sa oblicima kulture, ru|enju prostornih granica, otvaranju teksta ka kulturi i kulture ka `ivotu. U kulturnoj pro|losti Greenaway pronalazi mogu}u budu}nost za sada{njest. Ne smemo zaboraviti u kojoj meri je u Etiénne Louis Boulleéu, sredi{tu neoklasi~ne poetike, on video performativne kvalitete savremene arhitekture. Ukratko, Greenaway govori da film treba da povrati dar audio-vizuelne inventivnosti, koji je zapostavljen usled sveop{teg podre|ivanja naraciji. Me|utim, on to ne govori sa mnogo re|i; on ~ak mo`e i da pori|e takav stav, ali ~im ga se dotakne iskazuje svoj prezir prema holivudskim narativnim modelima, re|itosti pri|e u diskursu filma, prema prigodnosti dru|venog filma ili umetnosti samog glumca, koji je za Greenawaya, kao {to je to op{te poznato, samo »~iviluk«. Uo~ljivo je da svi stavovi koje je Greenaway usudio pripadaju svetu reprezentovanju u vidu dijaloga, ali dijalog sa realno}u pre nego sa kulturom ili samom umetno}u. Za Greenawaya je naracija, odnosno princip analogije ono {to iz filma nestaje. Kori{}enjem semioti-ke laboratorijs bi se, po njemu, zabranila retorika analogije i, napokon, omogu}ilo ostvarenje Eisensteinove stare `elje: da film, u odnosu na svet, uvek bude *ne{to drugo*, neka nezavisna realnost. Kao poklonik postmodernih stavova, Greenaway ne uvi|a da na taj na-in pridaje suvi{e veliki zna~aj starom modernom projektu: umetni~koj sekularizaciji. Bez obzira, ono {to nas sada interesuje je ~injenica da Greenaway, ustvari, zastupa svojevrstan paradoks u samom sredi{tu filmske prirode: film }e odoleti krizi u kojoj se nalazi, samo ako nadvlada svoju analo|ku su{tinu. Ili bi tako trebalo da bude za autora *Kuvar, lopov, njegova `ena i njen ljubavnik*, filma koji se ne podre|uje analo|kom principu. Za njega film, iznad svega, postoji kao laboratorijsa i nezavisna realnost, kao parodija stvarnog sveda, zatvorena referencijalnost, reprezentacija njegove sopstvene estetske zabave, kriza narativnosti, da navedem samo toliko.

² Ta-ne re-i filmskog stvaraoca u njegovom dijalogu sa autorom mogu se pro-i-tati u »Cuando un inglés juega« (»Kada Englez igra«), *Rumores del cómplice: cinco maneras de ser crítico de cine (Ispovest sau-esnika: Pet razli-itih na-in-a posto-janja filmskog kriti-ara)*, Letras Cubanias, 2000.

³ Sintagma »gubitak narativnosti« se smatra prihvatljivom jedino u vezi sa *mitom supstance* ili dramaturgiji naracije u klasi-nom filmu, s kodovima Christiana Metza nazvanim »velika sintagma« i njenim o-ekivanjima od narativnog teksta. Međutim, u striktno semiološkom smislu bilo bi značajno govoriti o *problematisaciji narativnosti* ili, -ak, suprotnosti »gubitka«, o zadržavanju uslo`njavanju i obogađivanju narativnog polja. Ovo treće opredeljenje je Metz izneo u poznatom eseju iz 1966, *Moderan film i narativnost*. U tom eseju teoreti-ar tvrdi da je »glavni doprinos novog filma u obogađenju filmske naracije«, jer »novi film, koji je veoma daleko od napuštanja pri-e, pru`a vi{e različitih pri-a, sa vi{e odseka, kompleksnijih«. Metz smatra da je »opozicija izme|u mehani-ke i stereotipne 'gramatike' s jedne, i slobodne i agramati-ne originalnosti s druge strane – opozicija koja je temelj mnogih rasprava o modernom filmu – veoma diskutabilna, jer kao gramatika, budu}i da je integrisana po definiciji *jedino* putem stereotipa, ne mo`e biti stereotipizovana, a slobodna kreativna originalnost je *na silu* 'gramati-ka', na jedan ili drugi na-in, jo{ od trenutka u kojem poruka ' prolazi kroz'«. Jedan od glavnih argumenta teoreti-ara je da »ve}ina semiolo{kih figura uop{te nije postala neupotrebljiva...«, ali su, naprotiv, nove ve} stupile u `ivot. Kao jedan od glasova-iz-of-fa protagonista »upu{uje gledaocima direktno (u novom tipu li-nog razgovora)«, Christian Metz, »Modern Cinema and Narrativity«, iz *Ensayos sobre la significación en el cine (1964–1968)*, Vol. 1, Paidós Comunicación, Barcelona, 2002 (1968), str. 207–244.

Za nas, obrnuto, budu}nost filma je u rukama narativnosti. I ne samo zato {to naracija u potpunosti razume laboratoriju, jer se obe nalaze u vidu znaka sastavljanja i strukturisanja koji je uredjen u semiolo{ke implikacije konceptualizovanja i scen-skog postavljanja – u slu~aju da obe dimenzije ili konvencije reprezentovanja mogu biti izolovane na istom nivou – ve} i zbog najsmelijih iskustava savremenog univerzalnog filma koja ukazuju da je avantura naracije oblast u kojoj film dalje da napreduje. U dostignu}ima dana{nje narativnosti, po mom mi{ljenju, mo`emo videti predstavu budu}nosti.

Naracija dana{nje – koja, naravno, uklju~uje ambiciju antinaracije i nove *uloge* povezije anti{ea, izuzetno niskog stepena narativnosti ambijentalnih filmova ili onih sa skrivenom celinom, a ~ije propozicije spadaju u dobro poznatu raspravu o gubitu ili zadr`avanju narativnosti³ – generi{e odre|ene ambise remisije i otvaranja ka svetu koji deluje kao da razotkriva, na ovoj drugoj strani, neizvesnost udaljenosti izme|u reprezentacije i sveta; kao da je reprezentacija postojala zato {to je pobegla, pro{irila se ili otvorila prema svetu. Naracija deluje ~ak i u najriskantnijim savremenim filmovima kao prozor hiperteksta neprekidnih i frekventnih remisija, gde je nekada{nja kompaktnost reprezentacije razbijena, dok se odvojenost oba sveta kao nezavisnih univerzuma lomi.

Pomenu}u samo tri paradigm te dijalo{ke kompleksnosti, koje su nastale tokom prethodne dve godine u veoma razli~itim i geografski udaljenim kulturama. Nadam se da }u uspeti da doka`em kako najsmelija iskustva u savremenom filmu retko kr{e analo{ku prirodu filma kao reprezentacije koja, svaka na svoj na-in, podra`ava tok `ivota. Ovako smeli filmovi, sa pravom semioti-kom eksplozivno}u u naraciji, kao da su na svoj ~udan na-in prihvatali o-iglednost da je `ivot u okviru konsolidacije filma kao reprezentacije toga da bi, sa prola`enjem vremena, mogli da se bi prona|u {ire polje za eksperimentisanje u umetnosti u kojoj bi se pri-e pri-ale, pevale, mrmljale, transgresirale, poricale; nije va`no kako, ili je, bar, manje va`no. Ali, to je put ka kome filmski diskurs usmerava pri-u po kojoj je dana{nji film pomirio maksimum estetske avanture i najbolje i najdublje dijaloge sa svetom. Dok god je savremeno narativno obuhvatanje ili njeno superpozicioniranje realnog referenta suptilno, ono }e se i dalje nalaziti izvan opasnosti od diskurzivne retorike, i u `iva}e privilegovanost podr{ke u umetni-ke brige. Hajde da analiziramo ovo.

U *Elephantu* (2003), Gus Van Sant je nameravao da sa filmom poku{a ono {to je na sli-an na-in ra|eno sa dosta slika u pro{lom veku. Ako je kubizam baratao sa dekompozicijom figure u jedinstvenom i ekstati-nom vremenu slikarstva, dok nije dosegnuta polifokalnost koja je postala epistemolo{ka metafora za otkri}a teorije relativiteta, pri ~emu ovakvo jedinstvo vremena ukazuje na otvorenost i simultanost prostora, Van Santov film isprobava sli-an princip, ali izme|u akcije i vremena. Ranije, kulturni asembla` koji se sastojao od ekstati-ke reprezentacije figura, prostora i vremena bio je predmet prou~avanja. Sada je dinami-nost izme|u dramske akcije i vremena ono {to se analizira. *Neko bi rekao da je Van Sant u-estvovao u filmsko-kubisti-koj avanturi; u njoj je za film vreme ono {to je za sliku prostor*. Nikada ranije konvencionalno kulturno posmatranje nije zavr{ilo u ovako besramnom vremenu oslobo|enom konvencionalnosti, skladi{tenja koje se dobrovoljno prep{ta beskona-nim varijacijama vremena diskursa, sve dok najmanja }elija dramske akcije mo`e biti dekomponovana ili obnovljena u skladu s funkcijom multipliciteta gledi{ta i percepcija koje su njen deo. Reprezentacija je zna~ajna ne zbog gradacije progresivnosti, ve} usled njene `udnje za komplementarno}u koja prodire u svaku dramatsku }eliju. Ono {to je va`no za Van Santa je otkrivanje da horizontalna monta`a iskustva, kada se odvija istovremeno, stvara od najrazli~itijih akcija i percepcija veoma kompleksno mi{ljenje o realnom, dolaze}i do ta-ke u kojoj ljudski pogled, sa svojom paradigmom istinitosti, ne mo`e sve to da prati. Elephant je poku{aj ispunjavanja akcije kompleksnim vremenom koje se nudi pro-

storu -ingenica. Zapravo, to je film koji referira na strukturu realnosti određenu *cychotronic* montažom dana{njeg sveta. Ovaj ceo kulturni eksperiment prati mali, iako veoma mođan, semantički nukleus: donekle ciklično ponavljanje dana za danom uivotu grupe mladih ljudi koji, zaneseni i zadriveni istorijskim predstavama faizma, u naivnom okruženju kolskog prostora izvode teroristički -in, koji je osmišljen tako da referira na tenzije u dana{njem svetu. A ovo je postignuto na na-in na koji bi i znatno više anegdotsko delo bilo ostvareno.

Dok *Elephant* analizira dramsku akciju da bi ispunio praznine u progresivnoj ideologiji vremena, Almodóvarovo »Loje vaspitanje« (*La mala educación*, 2003) pokriva da potvrdi poznate dislokacije različitih razmena na relaciji realnost-fikcija u igri između posmatrača koji ga teraju da se zapita u kojoj meri je sposoban da pristupi radu sa obrnutim procesima dramatske -itljivosti. U ovom vidu *mis-en-abysa*, gledalac, u opštem smislu, zna reprezentovane referente pre same reprezentacije. Ali Pedro Almodóvar menja redosled ovako uobičajenog »pristupanja istini« u reprezentovanju, kada pravi brutalno dijagetičko iskliznuće koje donosi na posetak – konvencionalno dodeljen referencijsnosti fikcije – prostor fikcije unutar fikcije. Takvim dijegetičkim potezom, gledalac se nađao u procesu koji je obrnut od uobičajenog filmskog -itanja: on prvo uči manipulaciju fikcije (koja je u isto vreme prethodila, u navedenom stanju *mis-en-abys*, kroz Almodóvarovo manipulisanje dok predstavlja uopšteni priču), a zatim prelazi na ponovno pronalaženje referentnosti ovih karaktera i situacija. Ovakve izmene u redosledu mogu da izgledaju kao esencijalne zbog naglih nametanja vremena diskursa nad vreme priče, {to održava gledaoca u stanju neprestane sumnji-avosti. Koncentrični krugovi reprezentacije se ukrštaju kroz pojavu nekoliko figura koje omogućavaju da pratimo sukcesivnost smenjivanja realnosti-fikcije: pre svega, figura posete. Sve u *La mala educación* polazi od posete: Huan, nastupajući kao Ángel Andrade, dolazi u posetu Enrique Godedu; priča je naslovljena sa *La visita* (»Poseta«); sve {to znamo o prvom delu priče i {to dolazi pre same naracije pripada filmu koji će kasnije snimiti Goded i koji je, takođe, biti nazvan *La visita*; Huan kao Ángel Andrade, koji predstavlja Ignacijsku, koji predstavlja Zaharu, posebuje oca Manola; Enrique posebuje Huanovu majku i počinje da kroz pretpostavke otkriva istinu; Manuel Berenguer posebuje Godedu i nastavlja ovo *upetljavanje u podzemne tajne puteve* priče itd. Ritornel posete je pojava-avati gledao-čevu sumnju o granicama fikcije: {ta je 'stvarna', 'istinska' poseta, glavna poseta? To nije poseta Huana kao Ángel Andradea Enrikeu? Ako je tako, sasvim je moguće da film koji je Enrike snimio nije samo ono {to nam Almodóvar naivno prikazuje selekcijom snimljenog materijala. Verovatno, celokupna dijegeza koja pripada Enrikeovom filmu i *prostor referencijske druge date fikcije je u potpunosti izostavljen iz reprezentacije*. I u tome leđi Almodóvarov smeli eksperiment: kroz ceo film on nudi drugu fikciju, koja znatno više potvrđuje stanje alter egaa koje, naravno, Enrike Goded simulira za stvarnog reditelja. Almodóvarov film je u potpunosti Godedov film. Almodóvar ne nudi referencijske kontekste, koje bi samo trebalo po redu pročitati. *La mala educación* je jedna od najvećih subverzija koje je film ikad upoznao u pogledu struktura fikcionalnih lanaca i dramske -itljivosti. Drugi izvori potvrđuju i prolaze kroz *mis-en-abiss*, preko priče u pričama: emocionalna dešavanja u unutrašnjosti likova su rezonance jednih na druge (npr. emotivni raskid Enrikea sa Huanom se desio i ranije Manuelu Berengueru, izdavaču, na skoro potpuno isti na-in). Tada izgleda vačno pitati da li se to desilo i autoru, {to izgleda kao završetak cele priče). U drugoj sceni, Huan i Berenguer izlaze iz bioskopa, dok jedan od njih govori: »To je kao kad bi svi filmovi govorili o nama«. I tako, *La mala educación* postaje niz ogledala pred kojima se svaki korak napred u tekuće siče istovremeno i vraća za jedan od preostalih koraka (u preostalom siče natrag). Takva je i montaža sukcesivnih identiteta: Ignacijska sestra ispred Manola je lažna Zahara, Zahara je reprezentacija Ángela Andradea, Ángel Andrade je reprezentacija Ignacijske, a Ignacio je lažni Huan. Huan je lik iz Enrikeove mačte. Enrike je lik rođen u Huanovoj priči. I oba su začetnici Al-

modóvarove kulturne podeljenosti, koja ovde poku{ava da zatvori *mitski krug ce-log njegovog filma*: disfunkcionalnost zatvorenih ili kona~nih identiteta. Tada je ovaj ~itav tekstualni manifest, kao u *Elephantu*, daleko od toga da bude tek obi~na kulturna igra. Almodóvar plete svoju Kinesku parabolu utemeljenu na dve klju~ne misli: duhovna pobeda tobo`njeg gubitnika u odnosu emotivne ucene (savr{eno jasne u bezazlenom zavr{nom komentaru koji saop{tava da Enrike Goded i dalje nastavlja da pravi filmove sa istom stra{ju) i gubitak racionalnih oslonaca, ~ime poku{ava da objasni odnose izme | u realnosti i fikcije. Na taj na-in, *La mala educación* govori o svim tradicionalnim sadr`ajima kategorija kao {to su verodostojnost, autenti~nost, istina, u metafikcionalnoj ve`bi koja otvara mnoge puteve usmerene ka reprezentaciji i referenci u filmu.

Tako | e, predlog za druga~ije puteve, koji se kre}u u sasvim razli~tom pravcu, nudi argentinska rediteljka Lucrecia Martel u filmu *La ciénaga* (2001). *La ciénaga* konsoliduje onu staru filmsku te`nu koja se sme|ta na pola puta izme | u naracije i anti-naracije: tehniku koja se mo`e nazvati *posredno izmicanje ili izlaga~ka vizura*. Tehnika Martelove po~iva na mehanizmu redukovana dramskog transcendiranja akcije putem odstupanja od njenog narativnog toka. Svaka }elija ili dramatski motiv *La ciénaga* nagove{tava ne{to, odnosno zapo~inje akciju koja se retko zavr{ava. *njegov rez informi{e o devijaciji vizure* akcije ka slede}em nagove{taju naracije koja je podjednako nedovr{ena. *La ciénaga* je presudno filmsko ostvarenje koje stavlja ta~ku na hegemonie modele predstavljanja, suprotstavljaju{i im, na veoma odlu~an na-in, film. Ipak, ne{to u njemu nas navodi da ga smatramo znatno vi{e ~inom otvaranja, nego vidom okon~avanja. U *La niña santa* (2004) potvr|uje se da bi Martelova uskoro mogla biti uhva}ena u svoju sopstvenu zamku: njen drugi film, koji je producirao El deseo, nije uspeo da razre{i kombinaciju *devijaciju vizure* koja poti~e iz ranog stvarala{tva autorke. Rezultat je bezobli~na smesa de-dramatizovanih prepostavki za pri-u koja, s druge strane, poseduje jaku te`nu da bude ispri~ana i osmi{ljena.

Me | utim, novi film iz 2004, tako | e iz Argentine, ~iji je po~etak nagovestila Martelova, dosti~e pravi dramati~ni smisao i ideolo{ku konzistentnost. Jo{ od *Opera prima Mundo Grúa* (1999), Pablo Trapero je pokazivao posebnu sposobnost za de-konstrukciju i konstrukciju u isto vreme, kroz de-dramatizovanje i ubla`avanje tematskog preplitanja ~ime se, u manjoj ili ve}oj meri, isti~u profili likova i dopire duboko do skrivenih ose}anja ljudi koji `ive na ivici. U *Familia rodante*, Trapero poo{trava oba pristupa i dokazuje kako nov i pro{iren koncept narativnosti, ne toliko sklon stremljenjima ka vrhuncu i jakim emocijama, mo`e postati suvi{an pri kriti~koj introspektivnosti gde pro{irivanje narativa podr`ava dar dramati~nog. Ve~oma uspe{an je i na-in na koji Trapero, usred vi{estrukih izmena, na inteligentan na-in izvodi kratke zaklju~ke o konfliktima koji }e na kraju eksplodirati bez zna~ajnijih posledica za kinematografsku formu. Dok se za nekoga u eksplozivnosti si~ea konstitui{e ceo metod izgradnje, za Traperoa je implozivnost konflikta ta koja reprezentuje izvor za artikulaciju ispunjenu njegovim konstantnim diskurzivnim strahom. Ako je za druge antinarativni kriterijum postao anemi~an zbog proizvoljnosti i dekadentnog stila *premeta~a*, za Traperoa on predstavlja na-in za dublje prodiranje u rezonantnost njegove naracije. Bez ikakvih iznena|enja ili sa lako razumljivim si~eom, *Familia rodante* pru`a emotivnu nemilosrdnu kritiku lomova i nedostataka u argentinskoj porodici srednje klase. Poslednji kadar filma je prosto monumentalan; u njemu se majka, simboli~no sredi{te filma i centralna figura de~ijeg putovanja, odmara sa neodre|enim pogledom u daljinu i umornim izrazom kome nisu potrebne prazne uzaludne re~, kao u stara dobra vremena i, ~ak, kao u dana{njam argentinskim filmovima. Koriste}i spoljne modele preuzete iz *road moviea* da bi ostvario jedan od radikalnijih de-dramatizuju{ih radova u nedavnoj pro{losti, Trapero izla`e najve}u narativnu izopa~enost koju smo mogli da vidimo u poslednjim decenijama; ne{to sli~no je ranije poku{ao da ostvari Nemac Wim Wenders u filmu kao {to je, na primer, *En el transcurrir del tiempo* (1975).

Navedeni i mnogi drugi filmovi dana{njice nalaze put za uskla|ivanje nepo{tovanja narativa i dubokog `ivotnog istra`ivanja. Kada se u njima naglava~ke izvr}u sheme i kanonizovane narativne strukture, oni su u stanju da jo{ vi{e prodube razliku izme|u umetnosti i stvarnog sveta. Bez komunikativnih kompromisa i, obrnuto, bez dru{tvenih konflikata, otkrovenje se pretvara u estetsku opasnost. Na neki na-in, ovi filmovi su laboratorije tekstualnosti i intertekstualnosti, budu}i da su sazdani na integraciji razli~itih konstruktivnih i de-konstruktivnih projekata.

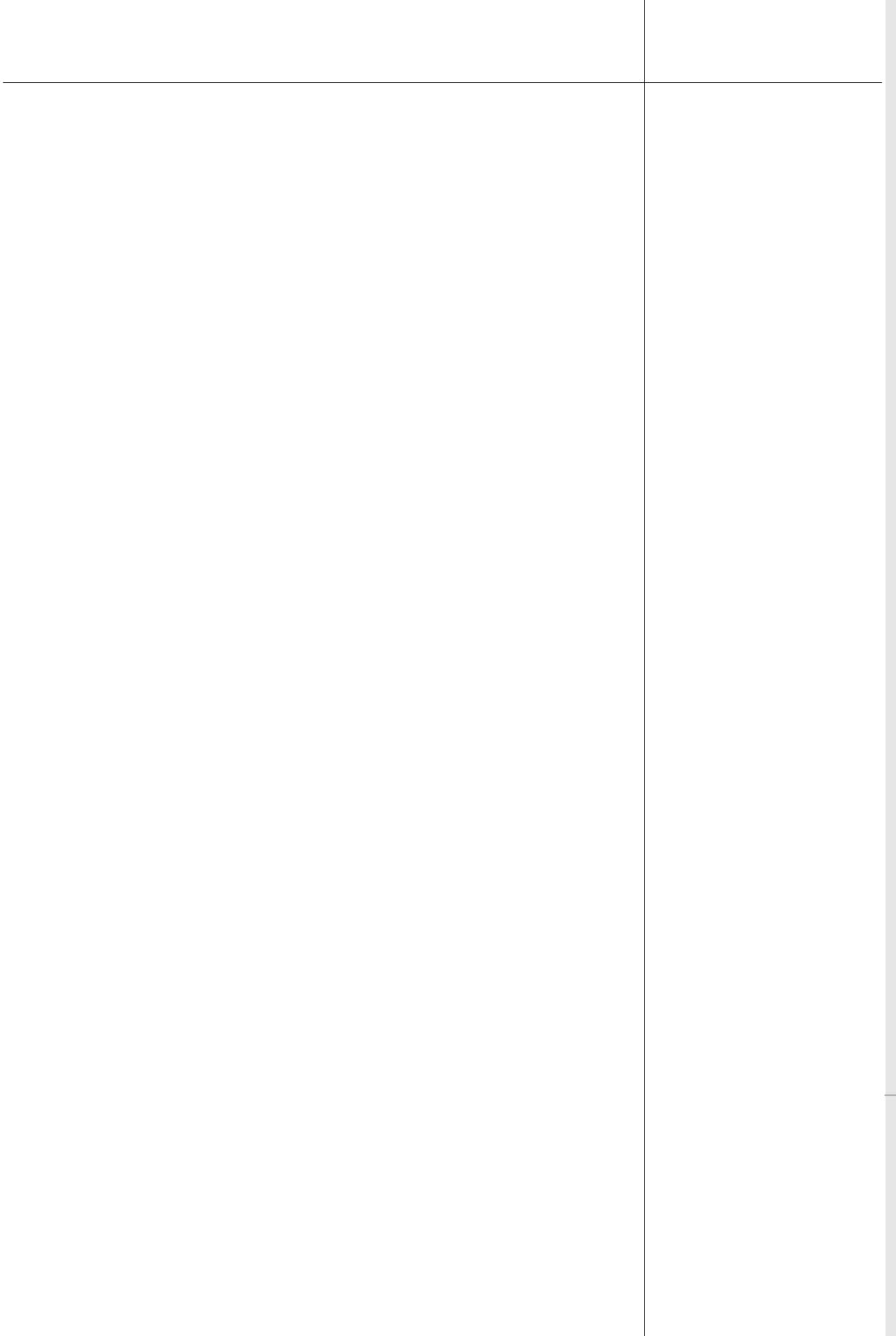
Bojim se da je ovo trag koji upravo po-injemo da sledimo. Mo`emo se slo`iti sa Greenawayom, ukletim genijem, u tome da }e nastati desetine, ako ne i stotine audio-vizuelnih eseja zahvaljuju}i performativnim i ostalim mo}ima koje film, kao prostor za vizuelno istra`ivanje, tako|e poseduje. U svakom slu~aju, mislim da }e monta`a jo{ vi{e razviti svoj potencijal da slu`i dramskim potrebama filma. Kad je otkriven, film je slu`io kao va{arska igraka, ali se ubrzo uvidelo da bi hibrid nastao od Lumiereovih dokumentarnih i Meliesovih sumanutih poku{aja trebalo razvijati kao dramu, kao umetnost koja se, daleko od toga da bude posti|ena zbog emuliranja realnih doga|aja, mo`e prona}i u principu relativne analogije, kao podstreku za dinamizaciju njene sintakse i ja~anja njenog kulturnog karaktera. Film se nije stideo tada, a ne stidi se ni sada svog polo`aja pripoveda-a pri-a, i to onih pri-a koje su najvi{e promenile svoju prirodu: treperavih, unutra{njih, pri-a kao avantura ili onih *isprepletanih kao ose}anja*, ili oboje.

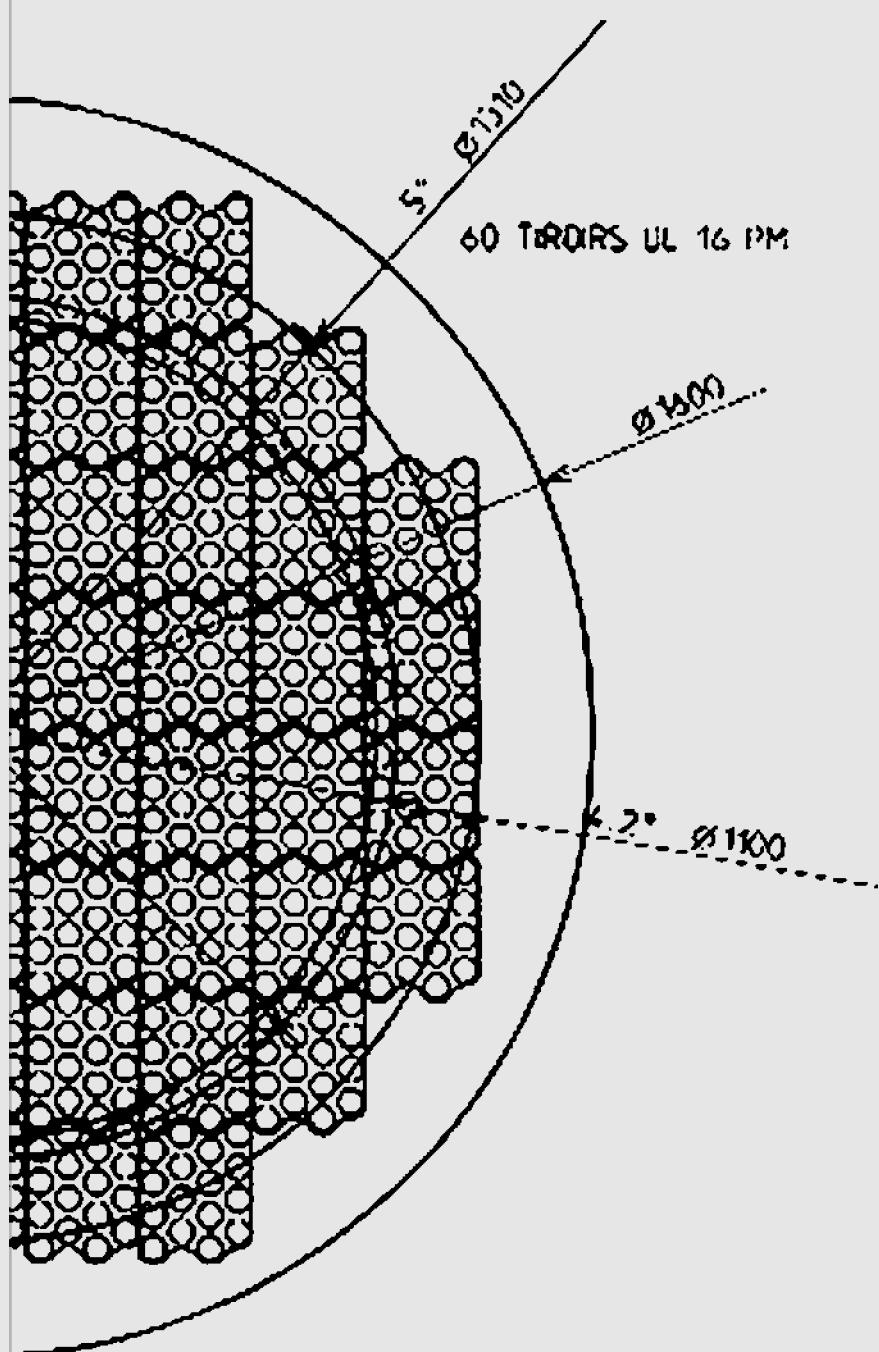
Istorija filma u svom prvom veku (u ovom trenutku bismo mogli pomenuti neke od nezaobilaznih naslova, ali }e oni verovatno biti uskoro sumirani u praistoriji ~iji su velikani bili Griffith, Eisenstein, Welles, Bergman, Godard i mo`da Greenaway), sadr`i i debate o poku{ajima usmerenim protiv naracije i evaluacije Istorije. »Pohlepa« (*Greed*, 1924) kao da odgovara ahranologiji »Netrpeljivosti« (*Intolerance*, 1916). Kada je Griffith poku{avao da razru{i filmsku naraciju ~ak i mnogo pre nego {to je njen kanon ustanovljen, znatno pre nego {to su se standardi koje je Metz nazvao »velika sintagma« pojavili, Stroheim je naslutio da mora obnoviti prevrtljivost izlaganja kao svete vrednosti filma. Dok je Eisenstein u`ivao u uporednosti kao pratekstu za razvijanje tre}eg zna~enja, Pudovkin je isticao zna~aj monta`e kao akumulativnosti, sukcesivnosti i komplementarnosti. *Gra/anin Kejn* je finalno delo zbog – {to je znatno izra`ajnije ostvarenje Gregga Tolanda – rane dekonstrukcije scenarija kao prevladavanja subjektivne percepcije nad vokalnim falusom Kejna koji *sadr`i* na sjajan na-in parabolu `ivota, strasti i sudbine lika koji imlicira izvesnu degradaciju ~oveka. Drugim re~ima, dok na fragmentirane i vi{estruke na~ine virtuozno pripoveda pri-u, referiraju}i na `ivot, on sme|ta sebe u svet. Kod Tarkovskog, reditelja koga mladi ljudi veoma vole, pronalazimo najbogatije pri-e koje je film mogao i kada ispri-ati, ali to su pri-e ro|ene iz percepcije i emocionalnog pam}enja. U *Ogledalu*, *Solarisu* i @rtvi, bez obzira na njihove kvalitativne razlike, lako se mo`e opaziti istorija ~oveka i njegove zemlje. *Stalker*, kao alegorija zgr-ene guste slike, je velika istorija iskupljenja. ^uvena scena ponavljanja lika koji hoda sa sve}om iz *No-stalgije* govori mnogo u terminima unutra{nje aktivnosti, emotivnih krivulja, drame afekcije blisko povezane sa glavnom pri~om koja slu`i kao referentni okvir za krizu. Kod Kiarostamia, Jarmuscha, Kaurismakia, da pomenemo samo one po svoj prilici naj{kodljivije za naraciju, pronalazimo predivne pri-e. ^ovek bez pro{losti (2002) je mo`da najve}a pri-a na po~etku milenijuma.

Istorija filma je nedavno ponudila listu filmova koji su doprineli uspostavljanju filma kao jezika, pretpostavljamo radi konsolidovanja ili ja~anja upori{ne sintakse i gramatike. To je neshvatljivo; kada je umetnost ve} zbrinuta, potrebna joj je podr{ka svakog simbola koji mo`e da je uzvisi, koji ~ini da dalje napreduje. Ali se bojim da je ovo adolescentsko stanje istoriografije. [ta }e se u budu}nosti desiti s npr. svim onim filmovima koji, u najstro`ijem smislu, nisu prona}li jezik, ali su, recimo, rezultat poeti~kog otkrovenja kao {to je *Moderato Cantabile*, Petera Brooka; *The Woman Next Door*, Fran}ois Truffauta ili *Moolaadé* Ousmane Sembene? Zar i oni

ne zaslu`uju da budu izabrani? Smatram da }e, u dogledno vreme, istoriografija pre}i sa lingvisti~kog feti{izma na razumevanje dramskih i konceptualnih sazvu~ja filmova kao konzistentnih tekstova, a ne samo kao jednostavnih laboratorijskih pretpostavki ili slu~ajnih intervencija.

Izgleda da }e budu}nost filma obuhvatati vi{e stvari u isto vreme. Ima onih koji predvi|aju da }e se ritual percepcije u teatru razre{iti unutra{njam spajanjem audiovizuelnog `anra u potpunosti. Ali, ~ak i u vremenu u kojem bi se forme filma menjale sve dok vi{e ne bi bile nazivane filmom, postoji{e dovoljno motivisanosti u svetu za audiovizuelno i za `ivot koji }e slediti njihove tragove na manje verovatne na~ine nego {to danas mo`emo zamisliti. Ne verujem da }e se ~ovek odre}i potrebe za stvaranjem 'drugih mogu}ih svetova' u audiovizuelnim kodovima koji reflektuju miran ili usplahiren tok `ivota bolje nego {to to knji`evnost ~ini; onih drugih svetova u kojima se ~ini da fikcija, za trenutak, uspeva da ispravi, usavr{i, uni{ti i izmeni (ponekad razo~aravaju}i) poredak stvarnog sveta i `ivota. Ukoliko ratovi i prirodne nepogode dopuste, uvek }e postojati umetnost pripovedanja pri-a, kao bestidna sna` na me{avina pripoveda~evih re~i i promenljive ~arobnjakove slike.





05.2 TEORIJA NA DELU: Oko DOGME 05

Pogledi (za) Rolanda Barthesa: teorijska fikcija u obliku figure-petlje

Ona je spustila pogled. Pogled deluje u izvesnom spustu. Prelazila je pogledom preko njegovog tela. On je spustio pogled. Pogled deluje u izvesnom spustu. Prelazio je pogledom preko njenog tela. Ona je spustila pogled. Pogled deluje u izvesnom spustu. Prelazila je pogledom preko njenog tela. On je spustio pogled. Pogled deluje u izvesnom spustu. Prelazio je pogledom preko njegovog tela. Pogled se spustio. Pogled deluje u izvesnom spustu. Prelazio je pogled preko tela.

Tu, dakle, vidimo da pogled deluje u (ne)izvesnom spustu; spustu `elje, nesumnjivo, ali kako to pokazati? Subjekt nije potpuno tu, on je upravljan iz daljine. »Topologika.« Modifikujući formulu koju Lacan daje za `elju kao nesvesno – »`elja ~oveka je `elja Drugoga« – reći `emo da se radi o nekoj vrsti `elje Drugome, na kraju ~ega se nalazi *dati-videti*. Ovim se, zapravo, konfrontiramo statusu subjekta: »Na-in moje prisutnosti u svetu i jeste da sam subjekt, utoliko {to od silnog svo|enja na ovu jedinu izvesnost da sam subjekt, on postaje aktivno ni{tenje}«.

Ona je spustila pogled. Pogled deluje u izvesnom spustu niz telo gde opcrтava povr{inu, brisanu povr{inu, u`ivanja. Prelazila je pogledom preko njegovog tela. On je spustio pogled. Pogled deluje u izvesnom spustu niz telo gde opcrтava povr{inu, brisanu povr{inu, u`ivanja. Prelazio je pogledom preko njenog tela. Ona je spustila pogled. Pogled deluje u izvesnom spustu niz telo gde opcrтava povr{inu, brisanu povr{inu, u`ivanja. Prelazila je pogledom preko njenog tela. On je spustio pogled. Pogled deluje u izvesnom spustu niz telo gde opcrтava povr{inu, brisanu povr{inu, u`ivanja. Prelazio je pogledom preko njegovog tela. Pogled se spustio. Pogled deluje u izvesnom spustu niz telo gde opcrтava povr{inu, brisanu povr{inu, u`ivanja. Prelazio je pogled preko tela.

POSTOJI NIZ RE~ENICA, PRIVLA~NIH I OPSESIVNIH. NAPISAO IH JE ROLAND BARTHES U *CARSTVU ZNAKOVA*:

»...transvestit (budući da `enske uloge igraju mu{karci) nije dje~ak na{minkan kao `ena uz pomo} mnogo nijansi, uz pomo} veristi~kih poteza skupih pretvaranja; on je ono ~isto ozna~eno kojega *ispod* nije niti skriveno niti potajno nazna~eno ((aljivim namigivanjem mu{kosti podloge, kao {to se doga|a travestitu na Zapadu, rasko{nim blondinama ~ija prosta~ka ruka ili velika noga nedvojbeno pori-u hormonsko poprsje); njegovo *ispod* je jednostavno odsutno; glumac svojim licem, ne igra `enu niti je opona{a, on nju jedino zna-i; ako je, kako ka`e Mallarmé, pismo sa~njeno 'od gesta ideje', travestit je ovdje gestom `enstvenosti, ne njezinim plagijatom; slijedi da nije ni najmanje neobi~no, tj. da nije uopće *obilje`eno* Š...¹, vidjeti 50ogodi{njega glumca (slavna i cijenjena) gdje igra ulogu mlade zaljubljene i zbunjene `ene; jer mladost, kao i `enstvenost, ovdje nisu prirodne biti za kojih se istinom beznadno tr-i; profinjenost kôda, njegova to-nost ravnodu{na prema svakoj kopiji organskog tipa kao efekat ili potvrdu imaju apsorpciju i onesvje{tenje svega realno `enskog u suptilnoj difrakciji ozna~itelja: ozna~eno ali ne predstavljeno – `ena je ideja (ne priroda). Kao takva, ona je uvedena u klasifikatorsku igru i u istinu svoje ~iste razlike: zapadnja-ki travestit `eli biti `ena, orijentalni glumac tra`i samo kombinaciju znakova `ene«.

SPORO KORA~AM ULICOM ...MAR{ALA TOLBUHINA OD SLAVIJE KA CRVENOM KRSTU. ...ZAMI{LJEN, ZAMI{LJENA, MO`DA POMALO TU`NA, MO`DA POMALO TU`AN, SPU{TENOG

POGLEDA KORA~AM NOGU PRED NOGU... BARTHES PI{E O GRETI GARBO U *MITOLOGIKA-MA*: »Garbo je omogu}ila vi | enje jedne vrste platonovske ideje stvorena...«, I: »Li-ce Garbo je Ideja, lice Hepburn – Doga|aj«. ...TREPVICE MI PADAJU PREKO O~IJU. KA-KO TO ZVU~I? A IZGLEDA? OSE}AM NJIHOV KLIZNI DODIR... LACAN VODI KA NEIZVESNIM PITANJIMA POGLEDA: »...sigurno je da se na slici uvek pokazuje ne{to od pogleda«, ALI »Kako osporiti da mi se sve na svetu pojavljuje samo u mojim predod`bama?« ...SKRE}EM LEVO... SPORA SAM. UMORAN. MICHAEL FOUCAULT UKAZUJE NA KRITI~NU SITUACIJU: »Ali, ja sam postajao sve svesniji da u svim dru{tvima postoji i druga-iji tip tehnika: tehnike koje dozvoljavaju individui da izazove, svojim sopstvenim sred-stvima, izvestan broj operacija na sopstvenim telima, sopstvenim du{ama, sopstvenim mislima, sopstvenim nadzorima, a ovo sve ~ini tako da transformi{e sebe, da modifikuje sebe i postigne odre|eno stanje savr{enstva, sre}e, ~istote. Nazovimo ove tehnike *tehnologijama subjekta*.« ...NEKI KA`U DA IM OVAJ KRAJ GRADA DELUJE VE-OMA ~UDNO... MENI NE, NAPROTIV. ...MRA~NE ULICE I ULI~ICE... GLEDAM SVOJE NOGE DOK HODAM... NEKI KA`U DA JE MOJ HOD SASVIM SPECIFI~AN... MENI NE, NAPROTIV. ...TERESA DE LAURETIS U RASPRAVAMA FILMA I RODA UKAZUJE DA JE ROD PRIKAZIVANJE, DA JE PRIKAZIVANJE RODA NJEGOVA KONSTRUKCIJA I DA JE KONSTRUISANJE RODA VA`E KAKO DANAS, TAKO I U PRO{LOSTI: »Konstrukcija roda je produkt i proces prikazivanja i samo-prikazivanja.« ...PIJEM CRNI ~AJ U PETROGRADU. KONSTRUKCIJA JE, DAKLE, TA REGULATIVNA PRAKSA IDENTITETA, RECIMO RODNOG IDENTITETA? ...^ AJ SE POLAKO, SASVIM POLAKO HLADI... NE REGULATIVNA, VE} KONSTITUTIVNA PRAKSA IDENTITETA.

...Pogled prelazi ...preko tela. Ona spu{ta pogled... Pogled deluje u izvesnom spu-stu... niz telo ...gde opcrтava povr{inu, ...brisana povr{inu... u`ivanja... Prelazi pogledom ...preko njegovog tela. ...On spu{ta pogled... Pogled ... deluje...

DA LI POGLED ZAVODI FIGURU ILI FIGURA ZAVODI POGLED? ILI NEKO SAMO TRA`I KOMBINACIJU ZNAKOVA `ENE, ODNOSNO MU{KARCA? ILI NEMA TOG 'ILI'? KAKO TO POKAZATI? KAKO POKAZATI KONFONTACIJU EKONOMIJE ANALITI~KE LOGIKE EKONOMIJI U`IVANJA? BARTHES U JEDNOM INTERVJUU KA`E: »Volim promatrati. Volim gledati svijet izdaleka i ogledati se u njemu, sa svojeg polo`aja u svemiru».

Koncept filma

Ne usredsre|ujemo se na objekt pogleda ili sam pogled, ve} na ekonomiju odnosa pogleda i objekta gledanja. Bitan je prelaz od skopi-nog preko hapti-nog na materijalisti-ko-dru{tveno (raspravlja-ko) podru-je za oko. Odnosno, prelaz sa feti{isti-kog u`ivanja u pogledu (pogled koji prisvaja predstave tela i u`iva u/na telu koje *ima*) na procesualnu ekonomiju gledanja (pogled koji prelazi preko tela stvara-ju|i predstave za telo i od tela u`ivanja u/na telu koje ne/i/*ma*).

Ekonomija gledanja se uspostavlja: preko oka-koje-gleda za neko telo, preko geometrijskog prostora prostiranja svetlosti, preko objekta od kojeg se svetlost gradi, preko ambijenta kojim obuhvata pogled i objekt gledanja, preko pogleda koji objekt kao sliku nudi oku i, svakako, preko strategija i taktika reprezentacija.

Pritom: oko jeste oko koje reprezentuje telo koje tra`i u`ivanje; prostor jeste svet doga|aja (doga|anja u`ivanja, zna~enja, izvo|enja i, pre svega, prikazivanja); a objekt je telo koje je konstruisano za gledanje i u`ivanje u gledanju: travestirano (na{minkano, /re/konstruisano, /pre/obu~eno, maskirano, naslojeno, prebrisano, poni{teno, transformisano, prenagla{eno) telo izvo|a~a/ice koji/a konstrui{e rod kao predstavljanje i samopredstavljanje u prostoru za pogled. Ali, re~ je i telu bilo kog *drugog* (pisca/spisateljice, teoreti~ara/ke, slikara/ke, reditelja/ke, fotografka/kinje, koreografa/kinje itd.) koji/a izlazi na *scenu* ma gde i ma kakva ona bila.

Ta dvostrukost prikazivanja i samoprikazivanja obavezuje.

Si nopsis

Film je snimljen mini DV kamerom, a zatim montiran digitalnom monta`om. Puna verzija traje 12 minuta; spot verzija traje 3 minuta. Film je realizovan kao zvani kolor film sa crno-belim i kolor insertovanim fotografijama (pribli`no 1000 fotografija).

Propozicije:

- (a) naziv filma: Pogledi (za) RBA
- (b) podnaslov filma: teorijski eksperimentalni film
- (c) snimljeni materijal: pogledi 20 osoba upu}eni fotografijama tela travestiranih osoba koje reprezentuju *drug(a~i)je rodo{e*
- (d) raspored po frameovima: nakon 6 frameova snimka o~iju koje gledaju uba~eno je 6 frameova fotografija travestiranih osoba koje su gledane
- (e) sem elektronske muzike, off – dva modulisana (*queer »genderizirana«*) ~enska glasa, jedan ~ita tekst Ane Vujanovi} i Mi{ka [uvakov{i]a *Pogledi (za) Rolanda Barthesa...* (vid. prvi deo ovog teksta), a drugi tekst o teoriji prikazivanja analiti-kog esteti-ara Flinta Schiera iz knjige *Deeper into pictures*:

»The view that pictures resemble what they depict is enshrined in vulgar aesthetics; it is common to compliment a picture for being a good or striking likeness of its subject, and what could this mean but that the canvas or drawing or photograph resembles its subject in some good and striking way? But the resemblance model of depiction has migrated from folklore into theory, thanks especially to the associationist psychologists of the eighteenth and nineteenth centuries, and it is as theory rather than proverbial commonplace that we must assess it. The resemblance model says that depiction is mediated by resemblance, or, to put matters on formal footing: (R) S depicts O just if S represents O in virtue of visually resembling O. We can break this down into two claims: (Ri) If S depicts O, then S visually resembles O. (Rii) If S represents O in virtue of visually resembling O, S depicts O. The visual resemblance model contains or presupposes some such theory of pictorial understanding as (RU) If S depicts O, the viewer's understanding that S depicts O is mediated by his noticing that S resembles O.«

Schierov tekst je logi~ka analiza pojmove kojima se opisuje i modeluje vizuelna percepcija. Zato je logi~ka ekonomija tog teksta direktna konfrontacija u~ivala~koj ekonomiji vizuelnog materijala, a u raspravlja~kom odnosu sa tekstom *Pogledi (za) Rolanda Barthesa...*

autori koncepta: Ana Vujanovi}, Mi{ko [uvakov{i}

scenario i re`ija: Ana Vujanovi}

monta`a: Milica Milivojevi}

tekstovi: Flint Schier *Deeper into pictures*; Ana Vujanovi}, Mi{ko [uvakov{i]a *Pogledi (za) Rolanda Barthesa: teorijska fikcija u obliku figure-petlje*

tekst govore: Tanja Markovi}, Ana Vujanovi}

produkcija: Univerzitet umetnosti u Beogradu, TkH-centar

Beograd, 2004.

Marta Popivoda

1. NAZIV RADA: X 1–7

2. DISCIPLINARNO ODRE\ENJE RADA: dokumentarni filmski performans

3. KONCEPT RADA:

3.1. problematizacija autenti~nosti dokumentarnog filmskog materijala/filma

3.2. razaranje 'kvaliteta'/virtuoznosti filmske slike

3.3. destabilizacija rediteljskog autorstva i podele rada na filmu

4. STRUKTURA RADA U KORACIMA IZVO\ENJA:

KORAK 1: izbor po~etnog radnog materijala (filma X) na kojem }e se sprovesti ove propozicije. X je doma}i dokumentarni film koji tretira dru{tveno relevantne teme.

KORAK 2: privatno gledanje filma X na kompjuterskom ili TV ekranu, koji autorka snima digitalnom kamerom (nulti nivo rada/materijala). Ovim postupkom, radni materijal (film X) je dvostruko posredovan (ekranom i kamerom), i zapo~eto je razaranje filmske slike koje se nastavlja daljim koracima. Snimak se koristi kao materijal za film X 1.

KORAK 3: izrada {pice za film X 1 (naslov: X 1; re`ija: Marta Popivoda; scenario: Marta Popivoda; kamera: Marta Popivoda; monta`a: Marta Popivoda; produkcija: Marta Popivoda; mesto i datum proizvodnje).

DAN I

KORAK 4: javno prikazivanje/izvo | enje filma Marte Popivode, X 1 (koji je snimak radnog materijala). Tom prilikom, autorka snima digitalnom kamerom projekciju filma na platnu. Snimak se koristi kao materijal za X 2.

KORAK 5: izrada {pice za film X 2 (u kojoj se menja naslov filma /iz X 1 u X 2/ i datum proizvodnje).

DAN II

KORAK 6: javno prikazivanje/izvo | enje filma Marte Popivode, X 2 (koji je snimak izvo | enje filma X 1, odnosno snimak snimka po~etnog radnog materijala). Tom prilikom autorka snima digitalnom kamerom projekciju filma na platnu. Snimak se koristi kao materijal za X 3.

KORAK 7: izrada {pice za film X 3 (u kojoj se menja naslov /iz X 2 u X 3/ i datum proizvodnje).

DAN III

KORAK 8: javno prikazivanje/izvo | enje filma Marte Popivode, X 3. Tom prilikom autorka snima digitalnom kamerom projekciju filma na platnu. Snimak se koristi kao materijal za X 4.



00



01



02



03

KORAK 9: izrada {pice za film X 4 (u kojoj se menja naslov /iz X 3 u X 4/ i datum proizvodnje).

...

DAN VII

KORAK 16: javno prikazivanje/izvo | enje filma Marte Popivode, X 7. Filmska slika je potpuno razorena. Dokumentarnost je, snimanjem izvo | enja snimljenih snimaka, zamu}ena (relativizovana). Autorstvo je arbitrarно oduzeto autoru po-ethnog radnog materijala (filma X), koje je po svojoj odluci oduzela i preuzela autorka dokumentarnog filmskog performansa X 1-7, Marta Popivoda.

5. TRAJANJE RADA : 1sat 15 min x 7 dana

6. MESTO IZVO\ENJA : filmska institucija, Beograd, SCG

7. POLITI^KO UMETNI^KA INTENCIJA RADA :

X 1-7 je umetni~ki rad isto~noevropske filmske autorke nove generacije koja u nemogu}nosti da snima sopstvene filmove . . . koristi . . . postoje}e. Umetnost da proizvodi filmska dela, ona preusmerava pa`nju na ogoljen proces izvo | enja. Zapravo, ove tekstualne propozicije su jedini filmski rad koji ova autorka sa sigurno{}u mo`e da vam ponudi.

8. KORI[]ENA TEORIJSKA LITERATURA:

Benjamin, Walter, »Pisac kao proizvo | a~«, u Benjamin, Walter, *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, str. 95–114.

Benjamin, Walter, »Umetni~ko delo u veku svoje tehni~ke reprodukcije«, u Benjamin, Walter, *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, str. 114–153.

Bodrijar, @an, *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991.

Groys, Boris, »Art in the Age of Biopolitics; from artwork to art documentation«, *Documenta 11_Platform 5: Exhibition*, Kassel, 2002, str. 108–114.

Groys Boris, »Povratak iz budu}nosti; Po ~emu se isto~noevropska umjetnost razlikuje od Zapadne«, i »Kapital. Umjetnost. Ppavednost.«, www.pastforward.org, maj 2005.

Gr`ini}, Marina, »Oblikovanje i pobijanje (dokumentarnog) zna~enja u umetni~kom delu«, *TkH*, br. 9, Beograd, (u pripremi) 2005.

Kospach, Julia i Schneeberger, Peter, »Kao u porno kinu« – intervju s Borisom Groysom, (prevod iz ~asopisa *Profil*), www.mama.mi2.hr, maj 2005.

05. 2. 2: STOP

foto simulacija rada X 1-7



04



05



06



07

AKCIJA: 05. 2. 3

Aleksander Bender

Germany
31.

182062

DIRJA

P O V E R L J I V O
Originalni scenario napisan oko 05
majen oko kolovoza 1962.
H E O T V A R A T I
Brentwood c.a.

X X X X
Priča i zahtjevi subjektivnosti
(Aleksander Bender)

KADA subjektivnost
NE STAJE.

NEODNOSIT SE
PREMA TEXTU uopšte
SUBJEC

Dr. Kedaj
polje.

Aleksander Bender Aleksanderbender@yahoo.co.uk
e-mail: Aleksanderbender@yahoo.co.uk
Gostujuci mesto
versija: 2005
Zagreb, 2005.
Vesna Ilic

1284
16.06.05

1

SCENE SE
PONAVLJAJU
BEBR(?) PUTA

FADE IN:

EXT. ULICA -- DAN

S.E. hoda ulicom.

EXT. ULICA -- DAN

S.E. hoda ulicom. U ruci nosi putnu torbu.

EXT. ULICA -- DAN

S.E. hoda ulicom. U ruci nosi putnu torbu. Zaobilazi lokve
otopljena snijega.

EXT. ULICA -- DAN

S.E. hoda ulicom. U ruci nosi putnu torbu. Zaobilazi lokve
otopljena snijega. Crne visoke cipele na vezicu.

EXT. ULICA -- DAN

S.E. hoda ulicom. U ruci nosi putnu torbu. Zaobilazi lokve
otopljena snijega. Crne visoke cipele na vezicu. Ulazi u zgradu
željezničke stanice.

EXT. ŽELJEZNIČKA STANICA -- DAN

Golubovi lete pod staklenom kupolom.

EXT. ŽELJEZNIČKA STANICA -- DAN

Golubovi lete pod staklenom kupolom. S.E. podiže glavu i gleda
ptice.

EXT. ŽELJEZNIČKA STANICA -- DAN

Golubovi lete pod staklenom kupolom. S.E. podiže glavu i gleda
ptice. Zatim se uputi lijevo.

EXT. ŽELJEZNIČKA STANICA -- DAN

Golubovi lete pod staklenom kupolom. S.E. podiže glavu i gleda
ptice. Zatim se uputi lijevo. Slijedi putokaz.

EXT. ŽELJEZNIČKA STANICA -- DAN

Golubovi lete pod staklenom kupolom. S.E. podiže glavu i gleda
ptice. Zatim se uputi lijevo. Slijedi putokaz. Spusti torbu pred
šalterom, izvadi novac iz džepa i kupi kartu.

EXT. ŽELJEZNIČKA STANICA -- DAN

Stoji na peronu.

Z
STA SLEDI?
KONZUMACIJA

AERIa

Napovestaj
Gduri genija

Štrajk je bio
veliki dogadjaj

EXT. ŽELJEZNIČKA STANICA -- DAN

Stoji na peronu. Vadi iz kaputa kutiju šibica.

EXT. ŽELJEZNIČKA STANICA -- DAN

Stoji na peronu. Vadi iz kaputa kutiju šibica. Izvadi šibice, ostatak kutije prinese oku i gleda kroza nj. Zatim se uputi prema vagonu.

~~EXT. ŽELJEZNIČKA STANICA -- U NASTAVKU~~

S.E. Ulazi u vlak.

~~EXT. ŽELJEZNIČKA STANICA -- U NASTAVKU~~

S.E. Ulazi u vlak. Oznaka za pušače.

~~EXT. ŽELJEZNIČKA STANICA -- U NASTAVKU~~

S.E. Ulazi u vlak. Oznaka za pušače. Oznaka prvog razreda.

~~EXT. ŽELJEZNIČKA STANICA -- U NASTAVKU~~

S.E. Ulazi u vlak. Oznaka za pušače. Oznaka prvog razreda. Oznaka ležajevi.

EXT. - INT. SPAVAĆA KOLA -- DAN

S.E. leži obućen na ležaju u spavačim kolima. Privid se nameće tako dugo dok ustrajemo u činjenici da su konačni postupci metafore za konačne živote.

DOLJE:
SVEĐOČanstvo
o zanesivoj
izrazitoj
čarobnosti
ocenjuje
kritično -
-TRi(B)



"2"

FADE IN:

EXT. ULICA -- DAN

S.E. hoda ulicom.

EXT. ULICA -- DAN

S.E. hoda ulicom. U ruci nosi putnu torbu.

EXT. ULICA -- DAN

S.E. hoda ulicom. U ruci nosi putnu torbu. Zaobilazi lokve otopljena snijega.

EXT. ULICA -- DAN

S.E. hoda ulicom. U ruci nosi putnu torbu. Zaobilazi lokve otopljena snijega. Crne visoke cipele na vezicu. *

EXT. ULICA -- DAN

S.E. hoda ulicom. U ruci nosi putnu torbu. Zaobilazi lokve otopljena snijega. Crne visoke cipele na vezicu. Ulazi u zgradu željezničke stanice.

EXT. ŽELJEZNIČKA STANICA -- DAN

Golubovi leti pod staklenom kupolom.

EXT. ŽELJEZNIČKA STANICA -- DAN

Golubovi leti pod staklenom kupolom. S.E. podiže glavu i gleda ptice.

EXT. ŽELJEZNIČKA STANICA -- DAN

Golubovi leti pod staklenom kupolom. S.E. podiže glavu i gleda ptice. Zatim se uputi lijevo.

EXT. ŽELJEZNIČKA STANICA -- DAN

Golubovi leti pod staklenom kupolom. S.E. podiže glavu i gleda ptice. Zatim se uputi lijevo. Slijedi putokaz.

EXT. ŽELJEZNIČKA STANICA -- DAN

Golubovi leti pod staklenom kupolom. S.E. podiže glavu i gleda ptice. Zatim se uputi lijevo. Slijedi putokaz. Spusti torbu pred Salterom, izvadi novac iz džepa i kupi kartu.

EXT. ŽELJEZNIČKA STANICA -- DAN

Stoji na peronu.



* G.F.

4

TITANIC
EXT. ŽELJEZNIČKA STANICA -- DAN

Stoji na peronu. Vadi iz kaputa kutiju šibica.

EXT. ŽELJEZNIČKA STANICA -- DAN

Stoji na peronu. Vadi iz kaputa kutiju šibica. Izvadi šibice, ostatak kutije prinese oku i gleda kroz nj. Zatim se uputi prema vagonu.

EXT. ŽELJEZNIČKA STANICA -- U NASTAVKU

S.E. Ulazi u vlak.

EXT. ŽELJEZNIČKA STANICA -- U NASTAVKU

S.E. Ulazi u vlak. Oznaka za pušače.

EXT. ŽELJEZNIČKA STANICA -- U NASTAVKU

S.E. Ulazi u vlak. Oznaka za pušače. Oznaka prvog razreda.

EXT. ŽELJEZNIČKA STANICA -- U NASTAVKU

S.E. Ulazi u vlak. Oznaka za pušače. Oznaka prvog razreda. Oznaka ležajevi.

EXT. ŽELJEZNIČKA STANICA -- U NASTAVKU

Što ako S.E. ipak ne želi? Vidite li da netko ulazi s nima?

INT. SPAVAĆA KOLA -- DAN

S.E. leži odjeven na ležaj u spavačim kolima. Zatim ustane i ide iz vlaka.

NEOST
ZATIM
Njegov
prizemlja
zavisi
od
Dodatak del

(OPET)
(OPET)
(OPET)

DA
DA
DA

*Dodatak
opet.
SVRDOČanstvo
o 2 vrstama
IVAZRED
CIMNARU
(OCENI IL
CARTASIAZ)*

IN:
EXT. ULICA -- DAN
S.E. hoda ulicom.
EXT. ULICA -- DAN

S.E. hoda ulicom. U ruci nosi putnu torbu.
EXT. ULICA -- DAN

S.E. hoda ulicom. U ruci nosi putnu torbu. Zaobilazi lokve
otopljena snijega.
EXT. ULICA -- DAN

S.E. hoda ulicom. U ruci nosi putnu torbu. Zaobilazi lokve
otopljena snijega. Crne visoke cipele na vezicu.
EXT. ULICA -- DAN

S.E. hoda ulicom. U ruci nosi putnu torbu. Zaobilazi lokve
otopljena snijega. Crne visoke cipele na vezicu. Ulazi u zgradu
željezničke stanice.

EXT. ŽELJEZNIČKA STANICA -- DAN

Golubovi lete pod staklenom kupolom.

EXT. ŽELJEZNIČKA STANICA -- DAN

Golubovi lete pod staklenom kupolom. S.E. podiže glavu i gleda
ptice.

EXT. ŽELJEZNIČKA STANICA -- DAN

Golubovi lete pod staklenom kupolom. S.E. podiže glavu i gleda
ptice. Zatim krikne.

Xooooo

AC

(OPET)
AC

KRIKNE

(OPET)

KRIKNE

(OPET)

KRIKNE

(OPET)

KRIKNE

KRIKNUĆI =
VIŠE! Boje!

6

UKUCATI

"4"

FADE IN:

EXT. ULICA -- DAN

S.E. hoda ulicom.

EXT. ULICA -- DAN

S.E. hoda ulicom. U ruci nosi ~~putnu torbu~~ ideja ~~da je divna~~ ^{to da intervencijas} izravno u scenarij ^{je divna}.

EXT. ULICA -- DAN

S.E. hoda ulicom. U ruci nosi ~~putnu torbu~~ ideja ~~da je divna~~ ^{ni jedan} ^{rijec} mi jedan inicijativu ^{dopustiti} razumiješ ^{1998.06.05}

otopljena snijega.

EXT. ULICA -- DAN

S.E. hoda ulicom. U ruci nosi putnu torbu. Zaobilazi lokve otopljena snijega. Crne visoke cipele na vezici.

EXT. ULICA -- DAN

S.E. hoda ulicom. U ruci nosi putnu torbu. Zaobilazi lokve otopljena snijega. Crne visoke cipele na vezici. Ulazi u zgradu željezničke stanice.

EXT. ŽELJEZNIČKA STANICA -- DAN

Golubovi leti pod staklenom kupolom.

EXT. ŽELJEZNIČKA STANICA -- DAN

Golubovi leti pod staklenom kupolom. S.E. podiže glavu i gleda ptice.

ŽELJEZNIČKA STANICA -- DAN

leti pod staklenom kupolom. S.E. podiže glavu i gleda tim se uputi lijevo.

ZVIČKA STANICA -- DAN

te pod staklenom kupolom. S.E. podiže glavu i gleda se uputi lijevo. Slijedi putokaz.

ČKA STANICA -- DAN

pod staklenom kupolom. S.E. podiže glavu i gleda uputi lijevo. Slijedi putokaz. Spusti torbu pred Št novac iz džepa i kupi kartu.

STANICA -- DAN

EXT. ŽELJEZNIČKA STANICA -- DAN

Stoji na peronu. Vadi iz kaputa kutiju Šibica.

EXT. ŽELJEZNIČKA STANICA -- DAN

Stoji na peronu. Vadi iz kapata kutiju Šibica. Izvadi Šibice, ostatak kutije prinese oku i gleda kroz nj. Zatim se uputi prema kompoziciji i na jednom do vagona debelim flomasterom ispisuje GRIGORIJE ALEKSANDROV. Zatim odlazi.

GRIGORIJE
ALEKSANDROV
Ali zato su sini u mreži
(Eduard Tise i nadalje) igrao
asistent satim aranžmanu
igrati tako da nis u bili
neprestale. Ali nis u
obitelj bili tako. (OPET)
(OPET)
(OPET)

(OPET)

(OPET)

(OPET)

(OPET)

(OPET)

(OPET)

RADIO SE U
RIGI (Letonne)

28. 11. 44

I MOGLO BI SE
KATI DA NJEG

I MAO JRECT
U ZIVOTU

Ali zato je bio jevrej
nemackog poraha → glavni
kritik Rige, ustaša, želj-
bil je Ruskiy.

/page
7

"5"

FADE IN:

EXT. ULICA -- DAN

S.E. hoda ulicom.

EXT. ULICA -- DAN

S.E. hoda ulicom. U ruci nosi putnu torbu.

EXT. ULICA -- DAN

S.E. hoda ulicom. U ruci nosi putnu torbu. Zaobilazi lokve
otopljena snijega.

EXT. ULICA -- DAN

S.E. hoda ulicom. U ruci nosi putnu torbu. Zaobilazi lokve
otopljena snijega. Crne visoke cipele na vezicu.

EXT. ULICA -- DAN

S.E. hoda ulicom. U ruci nosi putnu torbu. Zaobilazi lokve
otopljena snijega. Crne visoke cipele na vezicu. Ulazi u zgradu
željezničke stanice.

EXT. ŽELJEZNIČKA STANICA -- DAN

Golubovi lete pod staklenom kupolom.

EXT. ŽELJEZNIČKA STANICA -- DAN

Golubovi lete pod staklenom kupolom. S.E. podiže glavu i gleda
ptice.

EXT. ŽELJEZNIČKA STANICA -- DAN

Golubovi lete pod staklenom kupolom. S.E. podiže glavu i gleda
ptice. Zatim se uputi lijevo.

EXT. ŽELJEZNIČKA STANICA -- DAN

Golubovi lete pod staklenom kupolom. S.E. podiže glavu i gleda
ptice. Zatim se uputi lijevo. Slijedi putokaz.

EXT. ŽELJEZNIČKA STANICA -- DAN

Golubovi lete pod staklenom kupolom. S.E. podiže glavu i gleda
ptice. Zatim se uputi lijevo. Slijedi putokaz. Spusti torbu pred
Salterom, izvadi novac iz džepa i kupi kartu.

EXT. ŽELJEZNIČKA STANICA -- DAN

Stoji na peronu.

EXT. ŽELJEZNIČKA STANICA -- DAN

Stoji na peronu. Vadi iz kaputa kutiju šibica.

EXT. ŽELJEZNIČKA STANICA -- DAN

Stoji na peronu. Vadi iz kaputa kutiju šibica. Izvadi šibice, ostatak kutije prineće oku i gleda kroz

EXT. ŽELJEZNIČKA STANICA -- DAN

S.E. stoji na peronu. Zatim se uputi u prama MUŠKARECUTZI.
Slučajni susreti više nisu slučajni. To je uživo u životu,

O čemu bi oni mogli razgovarati?

jos

O čemu bi oni mogli (jos) razgovarati?

OPET (jos)

OPET (jos)

OPET (jos) dodatki

OPET (jos)

Mreža
dokucati

A TA OPASNA DEĆJA
TORA DOVOĐIĆA GA
DE OD ČESTIH

RAZOČARENJA; OTIMALI SU
MU I GRACKU PRE NEGO

JU JE SAM NAPUSTIO
GRDICI GA I ŠIBALI

DA GA NA KRAJU
STAVE U MRAČAN KUT

ZA KAZNU, KAKO SE
VEC POSTUPA SA
NEVAGALOM DECOM

A ON JE DEONOM TAKO
DEONOM, TAKO NAPROSTO;
UMRO.

UDE PREDNOSTA C/B

UBACITI
PROLOG

FADE IN:

INT. SOBA -- VEČER

DIJALOG VS. TEORIJA?

KO KOMADA GOVORI Z

A K
TKO ČE SE
TRESTI AKO
NE MI...
Jaki sljepo.

TEORETIČARKA A.V.

Trideset i druge Eisenstein se vraća u Moskvu.
Vlak Berlin-Moskva.

EXT. NASIP UZ RIJEKU -- POSLIJE PODNE

T.N.

Možda neće biti dovoljno vremena. Do kraja mjeseca treba izbaciti sav nepotreban namještaj. Jedan napoleonski ležaj ipak ostaviti u pričvri u slučaju da madam Recamier doputuje i poželi prenoći. Ona umije spavati čak i sjedeći.

EXT. - INT. AUTOMOBIL - DAN

S.I.

Zamijam tvoje lice koje volim, dok stojiš nasred rasturene sobe namršten, tužan i dišeš glasno kroz nos. Znam da ne podnosiš putovanja.

INT. SOBA - JUTRO

G.F.

U svaki od zidova zabit cu po jedan čavao. To su, jedan, dva, tri čavla. To valjda smijem?

EXT. NASIP UZ RIJEKU -- POSLIJE PODNE

D.J.C.

T.N.

Vidim te u Esterhazyevom vagonu. Punačka koketa zuba pohano pileće krilce. Škiljisi nepravedno ophoden u optici. Migrana? LIBERTARI

INT. SOBA -- VEČER

+ IBI SI TVRDOGLAV, PRINCIPI-
JELAN I/ILI U KRIVAKU?
A KO ČE SE TRESTI,
AKO NE MI,

TEORETIČARKA A.V.
Još dvadeset i sedme započinje voditi beleške o ideji da režira Kapital prema scenariju Karla Marxa.

(Pauza)
Ima li ovde kakvog likera?

pelin? proveri

OSTAVITI
FOTOGRAFIJC
SA DEVOSĐICAMA
SA BULIM
MASNAMA
OSTAVITI...
MENE

ITI A86
-00-099

EXT. - INT. AUTOMOBIL (TAXI) -- JUTRO

WTO

B.D.

Duh nekog vratolomnog i neupokojenog grofa sedi pored mene i jede palačinke s Wiener čokoladom. Ovo je putovanje pravi raj.

INT. SOBA -- VEČER

TEORETIČARKA A.V.

Pazite, to je vreme dekadentnog putovanja. Potreba se još uvek nije pretvorila u nužnost. Nadam se da sam dovoljno jasna?

INT. SOBA -- POSLIJEPODNE

T.N.

Taj je ormara sveta krava. Njegovo je mjesto ovdje i njega se nipošto ne smije miciati.
(Smije se)

EXT. - INT. AUTOMOBIL -- DAN

S.I.
Hoćeš li izdržati?

MRZITE MLJEV BIH MOGLA
STD VISE TD JACE, STO
DETINJASTIJE PA VAS
VOLIM

INT. SOBA -- VECER

TEORETIČARKA A.V.

Neko vreme proveo je u Americi. Pa u Meksiku. Zapravo, ne znam što je prije. Meksiko ili Amerika.

INT. KUHINJA -- NOĆ

GOSPODA V.I.

Meni je sve to posvemo jasno. Ali ja o tome jednostavno ne želim da razgovaram.
(Odlazi)

EXT. - ULICA -- POSLIJEPODNE

GOSPOĐA F.

Bez brige. On svakako malo izade na hodnik vagona i puši. Hodnik je uzak. Netko uvijek prolazi. Rekla sam mu: onome koji prolazi pristojno je okrenuti lice, nikako leda. Može se desiti da se umre sam. (G.F.)

INT. SOBA -- VEĆER

TEORETIČARKA A.V.

To i nije od presudne važnosti. Radi se, naimo o sociološko-estetičkom eksperimentu, gdje je eksperiment kao takav nerazdvojan do umetničkog dela, gde je svako poglavlje istovremeno...

EXT. JEZERO -- POSLIJE PODNE

U SUŠI
[i] JE TO BILO

S.I.

Blisko mimoilaženje previše je za svakoga, a kamoli tebe koji si sposoban kihnuti sedam puta za redom. Zbog nervoze. DA, BILO JE TO ZBOG NERVOZE.

UVÉK?

EXT. ULICA -- MALO KASNIJE

GOSPODA F

Jeste li sve provjerili? Svaku i najmanju stanicu

EXT. - INT. AUTOMOBIL -- DAN

S.I.

Mogao bih tako stotinu puta i nikada ne završiti.

EXT. - INT. AUTOMOBIL -- VECER

B.B.

Navikao sam. Svi mi pripadamo nekoj čudnoj kulturi mračnih snova, pogubnih noćnih asocijacija i jutarnjih pristajanja uz kolodvore. Ti znaš kako je to izaći iz vagona na zimski kolodvor.

EXT. ULICA -- KASNIJE

GOSPODA F

(Uznemireno)

Bojam se samo i pomisliti što će se sve tijekom preseljenja zagubiti.

Fotografije. Najprije nestanu

fotografije. Onda sve ostalo. Prošlost je nemoguće sačuvati. Strašno. STRAŠNO JE SELITITI,

URATITI SE U SOBU I VIDETI DETE LAKO VELI

INT. SOBA -- VECER PAŽljivo čita uopit u poz Novi G.R.

G.F.

Jednako kao uči u zimski vrt i nači mrtvu pticu.

+ INT. SOBA - VECER

GOSPODA F.

DA, JEONAKO,

13

INT. SOBA -- VEČER

TEORETIČARKA A.V.

Privid se nameće tako dugo dok ustrajemo u činjenici da su konačni postupci metafore za konačne živote. Čini vam se da to baš nikakve veze nema s procesom montaže?

mislim da je to divna ideja
EXT. ULICA -> VJETRNIK riječ koju bades zaznacio
markarom više neće biti riječ jer će biti crna, pa samom tom
GOSPODARSKOG DIZAJNU pogleda lijevo-desno, ali nijedan
činjenicom i nećitljiva i ta vrat cenzure mi nimalo neodgovara

INT. AUTOMOBIL -- VEČER

JER JE RIJEČ ipak primarni aspekt mog izrazavanja
B.D.
Uvijek sam želio biti netko drugi. Diane von Furstenberg. Obuti svoje kaubojske
čizme, poljubiti decu za laku nogu i
odjuriti u svom automobilu. Jednom sam povraćao u taksiju. (Smanja) je
razgovarao s vozačem.
Jesam li ti pričao o tome?
Ja sam prema riječima imao neki cudan, neki queer? odnos

INT. SOBA -- VEČER

TEORETIČARKA A.V.

(šutti. Pije liker)

AUTOMOBIL -- DAN
EXT. VOZ S.I.

Pocepao bih knjigu koju držiš u rukama.
Stop. Napaljen sam. Stop. Zamišljam te u vlaku. Stop. U košulji. Maljava trougao.
Stop. Moje jagodice na tvojim preima.
Stop. Nedostaješ. Stop. Desna noždjava mi je malo zaštopana.

SOBA -- VEČER

G.F.
Dok sam na kolodvoru čekao vlak, prišao mi je muškarac star približno trideset godina, u crnim cipelama na vezice, s putnom torbom u desnoj ruci.
Prišao mi je i rekao;

MESSAGE SENT.



Dodati

neki datu

3.04 ~ 15.06.04

Silent Movie

dodati

blank kada nema stoj za vaze

DOPATI:

INT. SOBA - POPISNE

SEKSUALOŠKINDA T.N.

TO JE TAČNO.
SVI STEREO TIPI
SU ISTINITI.

INT. SOBA -- VEĆER

TEORETIČARKA A.V.
(najprije osluškuje, zatim
kaže)
Živimo u vremenu u kojem je stereotip
jedina istina.

INT. SOBA -- VEĆER

G.F.
Ja tog čovjeka ne poznajem, rekao sam
samome sebi. Mislim, zgodan tlap, crn,
pomalo odlutala pogleda, ali koncentriran
na igru koju tog trenutka igra. Ja ga
слушаš i odlučim pristati na igru. Pružim
mu ruku, izmislim mjesto gdje smo se
moralisati, izmislim imo ~~izmislim~~ (zajedničku povijest) s tipom kojeg nikad
prije u životu nisam vidio. Kako je do
polaska vlaka ostalo još dobrih četrdeset
minuta, on kaže;

NEKAKO MI JE
ČINI DA JE RIJEĆ
PAHO VISE TELESNDA
A DA TAKO VOLIM
TIJELO.

INT. SOBA -- VEĆER

TEORETIČARKA A.V.
Ima dana kada izgledam kao japanski
transvestit. Da li se osećam kao japanski
transvestit?

INT. SOBA -- VEĆER

G.F.
Pristao sam i sad već sjedimo u nekoj
opskurnoj birtiji i ispijamo svaki po
duplu votku. Pričamo. Ime mu je Sergej. ~~B. Dyas; S. Eis-~~
Pravimo se da neke stvari znamo još od ~~DA DA LI JA OVI~~
prvog izmišljenog susreta. Onome što prvi put čujemo, čudimo se. Tako sve izgleda ~~POLUMRAK ODGOVOR~~
uvjerljivije. Nakon sat vremena ~~MOTIM ODIMA NAZIVAO~~
nekoliko duplih votki već smo dobrano ~~GLAVNI DANAS~~
pijam. Moj viak je odavno ~~stisao~~. Kad ~~DA VIDIM KAKO~~
polazi slijedeći, ne znam. U jednom ~~STOJI STANDE~~
trenutku on pruži ruku i uhvati me za ~~STO RCI STO M~~
lakat, tako da nitko ne vidi. ~~MAIS AKI AC~~
~~OTRAY~~

INT. SOBA -- VEĆER

TEORETIČARKA A.V.
Ostaje pitanje rečanja zajedničke
istorije.

UO

15

TEORETIČARKA A.V. (OPET)
Bez nužnosti prepoznavanja, ili bolje
rečeno raspoznavanja približenog
subjekta.

INT. SOBA -- VEČER

G.F.
Pogledam ga. On očima pokazuje pa rušto
sebi s desna. Gledam desno, ali ne opažam
ništa, onda opet pogledam njega, klimnem
mu. On kaže;

G.F. (OPET)
Izlezimo iz birca i ulazimo u javni wc
preko puta. Starkelja naplaćuje upad.
Dvije kune. Četiri kune za obojicu.
Jednostavna tablica množenja. Unutra
stoje moškarci i pišaci. Svi bulje neku
neodređenu točku između svojih nogu. On
me vodi.

INT. SOBA -- VEČER

TEORETIČARKA A.V.
(Šuti.)

INT. SOBA -- VEČER

G.F.
Slijedim ga. Ulazimo u unutrašnjost,
zakrećemo za ugao, prema kabinama za
sranje, seks i intimno pištanje. On kaže;

EXT. - INT. AUTOMOBIL -- DAN

S.I.
Treba pronaći način da se objasne suze
prije ulaska u autobus. Nataknem mi lice.
Od vjetra

INT. SOBA -- VEČER

G.F.
Ulazimo u kabine i tip toga sam tog dana
sreću prvi put u životu i s kojim sam
popo piće, već ne ljudi i liže po vratu,
i rukama otkopčavaju moji hlače. Objem
glazove kako objekutu i klokanje vode.
Kao na bazenu. On je sa već na koljenima
i puši mi kurac.. Onda netko naleti na
vrata i pokuša ući. Ali vi može jer su
vrata zaključana.

(JOS)

2003

G.F. (OPET)
Taj nalet gurne me preko ruba i ja tipu
svrstim u usta. On me pogleda i kaže:

EXT. - INT. AUTOMOBIL -- DAN

EXT. - INT. AUTOBUS -- NOĆ
N.S.

S.I.
Imam jednog drugara koji je tek napuštao
sedamnaest godina. Ponekad mu crtam
radove za likovno i još ponešto.

ČEKAM 20 MIN BUS 24
CU I BOLI ME GLAVAS.
AMORAM DA UCIM KADA
DOSEM KUCI. RADJA SJEPINO
NACRTAO LIJ SIEDE BATINE

INT. SOBA -- VEČER

TEORETIČARKA A.V.

Uvijek je dobro vrata držati zaključana.

INT. SOBA -- VEČER

G.F.

On ustane i maramicom obriše usta.
Izademo. Vani je sad već noć. Moram
provjeriti kad polazi slijedeći vlak.
Kasnit će.

(G.F. i dalje govori, ali
bez tona. Samo otvara
usta.)

EXT. - INT. AUTOMOBIL -- DAN

ISTACI
blank

STO CU RECÍ
RECÍ CU STO
CU RECÍ RECÍ CU
RECÍ CU STO
CU RECÍ RECÍ CU
RECÍ RECÍ CU RECÍ RECÍ

S.I.
Tko ovde zna čitati s usana?

INT. SOBA -- VEČER

TEORETIČARKA A.V.

Kaže da bi ti sada najradije počomio obje
noge.

OSVRNI

INT. KUHINJA -- NOĆ

GOSPODA V.I.
Rekla sam da o tome ne želim da
razgovaram. I tako.

SE U GMEVU,
TA SVATKO ŽELI

(OPET)

DA

(OPET)

DA. DA.

(OPET)

DA.

TA SVATKO ŽEHLI

Bilješke

01. Sad pažljivo pogledajte ovo. Zavrтjet ћу ovaj crveno-bijeli kolut i imat ћete utisak zelenog.
02. Bilo je izračunato da će ukupno trajanje ovog filma, koji će se animiti u boji i sa zvukom, iznositi devet sati i trideset i šest minuta.
03. Filmičan je onaj film čiji se slike može ispričati u dvije riječi.
04. T.W. Adorno kaže: «Volim ići u kino. Ono što mrzim su slike na ekranu».
05. Ako su u cijelokupnoj ideologiji ljudi i njihovi odnosi postavljeni na glavu kao u kakvoj camera obscura, ovaj fenomen proizlazi iz povijesnog procesa njihova života, isto kao što i obrнута slika premeta na mrežnici oka proizlazi iz neposrednog fizičkog procesa njihova života.
K.M. Njemačka ideologija

Postscenario za kratki film o nemoj `eni.doc

Maja Pelevi }

Ona je posebna
 Ona je supersoni-na
 Ona je metafora
 Ona je ironi-na
 Njen govor je davno zaboravljen
 Ona je nema `ena

Kora-a ulicom gola, namazana uljem za sun-anje faktor 30, na glavi joj je {e{ir od neprobojnog stakla, a oko ruke sat koji pokazuje vremensku prognozu sa koga se sme{i sunce, na nogama par bo`anstvenih radioaktivnih sandala iz ~ijih {tikli je mogu}e izvu}i kozmeti-ke preparate za dnevnu upotrebu. Dok hoda, {tikle joj uranaju u asfalt i ostavljaju ru`i-aste tragove na trotoaru. Sa tela joj se sliva ulje koje se iza nje presijava kao duga. Ulice su prazne. Ulice su ~udno prazne. Za{to su ulice prazne kada nema `ena prolazi njima? Za{to su ulice prazne kada nema `ena zah-teva pogleda?

Za{to su ulice prazne?

Nema `ena

Krupni plan
 Predivne predimenzionirane usne
 Krupni plan
 Fantasti-no oblikovan nos
 Krupni plan
 Plave uokvirene o-i
 Krupni plan
 Sjajna gusta plava kosa
 Krupni plan
 Male istaknute jagodice
 Krupni plan
 Mesnate {picaste grudi
 Krupni plan
 Mali struk
 Krupni plan
 Stomak bez pupka
 Krupni plan
 Duge noge
 Krupni plan
 Vla`na stopala na asfaltu
 Total – ulice prazne a nema `ena ne postoji bez tu|ih pogleda.
 Total – nazire se ne{to u daljini.
 Zoom – Ljudi?
 Zoom – Da li ima nade za nemu `enu?

Total – Na poljani le`e ljudi mu{karci njihova tela su gola sna`na privla~na masivna ba{ ono {to nemoj `eni treba ali oni le`e na travi i kao da spavaju di{u spavaju.

Krupni plan – da li }e otvoriti o~i?

Krupni plan – za{to im drhti faca?

Krupni plan – otvaraju o~i i gledaju ka suncu.

Krupni plan – umesto o~iju prazne duplje napunjene kremom za samopotamnjivanje.

Nema `ena poku{ava da pla~e.

Nema `ena uspeva da ispusti jednu suzu na zemlju.

Nema `ena ispu{ta krik.

Prvi krik.

Aaa
aa
aa
aa
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa

Nema `ena.

Zatamnenje.

Nema `ena



05. 2. 4: STOP

AKCIJA: 05. 2. 5 0 filmu i zaljubljenju!

Maja Mirković

1) Kad pomislim na izvo|enje u filmu, pomislim na holivudske glumce i glumice 40ih. Ipak, ne bih da govorim o promenama u izvo|enju vezanim za pojedina~ne izvo|a-e. Izvo|enje holivudskih glumaca posmatram kao ukupno izvo|enje jedne epohe i njenih reperkusija; epoha (pro)izvodi sebe, glumci sami istu tu epohu. To nije imitacija, mada }e o njoj biti re-i; to je me|usobno perpetuiranje po sli-nosti interesa; na koncu, kao i uvek: klan epohe i glumaca.

2) pitanje: za{to uorta-enje?

3) odgovor: zavedi pa vladaj.

Feministi-ke studije ka`u da je film kulturna praksa koja reprezentuje mitove o `eni i `enstvenosti, podjednako kao i o mu{karcu i mu`evnosti. Rane feministi-ke kritike 70ih, usmerene su spram `enskih modela u holivudskim filmovima, koji ponavljanjem mogu imati ozbiljan negativni uticaj na `enski deo publike.

Claire Johnston ispituje na-in na koji klasi-ni film konstrui{e ideolo{ku sliku/zna-enje `ene, referi{u}i na Barthesov pojам mita. Klasi-ni Hollywood ne pru`a mogu}nost da `ena referi{e na sebe i u odnosu na sebe, ve} samo (od/ka) u odnosu na mu{karaca. (Lacan: @ena ne postoji). Stoga treba praviti filmove koji }e izazvati sam sistem reprezentacije: mitove, predstave, ideje i koncepte. Filmove koji }e promenom i organizacijom tehnici-kih aspekata filma, onemogu}iti izravnu identifikaciju publike i izvo|a-a.

Ann Kaplan, kritikuju{i rad Claire Johnston, ukazuje da feministi-ka kritika ne zna-i isklju-ivo razmatranje `enskih uloga. Va`no je razumeti {ta zna-e `ene kao grupa, njihove me|usobne klasne razlike i kako one uti-u na stepen i vrstu njihove opresije.

Klju~no jeste pitanje koje Ann Kaplan postavlja: *Why women occupy the place they do in the world of the film?*

2. 1

Brojne studije o gledanju, posmatranju, voajerizmu u filmu. Laura Malvey koristi psihoanalizu da bi objasnila fascinaciju holivudskim filmom. Ona sti`e iz `elje za gledanjem (*scopophilia, der Schautrieb*), `elje koja je, po Freudu, fundamentalni (a time vezan za seksualno u ~oveku) pokreta-. Klasi-ni film stimuli{e `elju za gledanjem integri{u}i strukture voajerizma i narcizma u pri-u i prizor. Prvo donosi zadovoljstvo kroz posmatranje drugog kao objekta, drugo kroz poistovje}ivanje sa vi|enim. Malvey podvla-i i rodnu binarnu opoziciju pogleda u klasi-nom narativu, aktivno/mu{ko/koje gleda i pasivno/~ensko/gledano. Po{to je u psihoanalizi `ena simbol kastracije za mu{karca, klasi-ni narativ je 're{ava' na dva na-ina: kroz narativ (ona je zbog ne-ega kriva, na koncu, ona se udaje ili mora umreti – u film *noir*) ili feti{izam (ona koja osigurava u`itak – Marilyn Monroe).

2. 1. 1

/Zarobi me/ oslobodi me druga-iju/ Razgradi me/ Spoj me nesvakida{nje/ Ne pitaj me {ta mislim o tome/ Vidi{ da u`ivam/

Ukoliko pretpostavimo da je Noble u pravu kad ka`e da bioskop podrazumeva gu-bitak sopstvenog identiteta, u procesu identifikacije posmatra-a i posmatranog, prethodna 'poetska' {pekulacija se ispostavlja kao mogu}a, {tavi{e, ta-na.

3. 1.

O uticaju gledanog na publiku i problemu identifikacije publike i izvo| a~a.

Teorijski oslonci: L. Malvey, J. Lacan, J. Ellis, G. Noble. Korisna literatura: Van Beneden, Peter (1998) *Viewer 'Identification' with Characters in Television and Film Fiction*; Stacey, Jackie (1991) »Feminine Fascinations: Forms of Identification in Star-Audience Relations«, u Christine Gledhill (ed), *Stardom*, London: Routledge. Ono {to mene zanima jesu dva lica samog izvo| a~a, ili: [ta se zbiva sa izvo| a~em, kada iza| e sa platna? Zato }u {pekulisati podele do kojih je Stacey do{la u ispitanju `enskih odgovora na uticaje holivudskih zvezda iz 40ih i 50ih godina. U pitanju su razli~iti tipovi identifikacije, a potom i kategorije po kojima je mogu}e svrstati pona{anja koje gledalac sprovodi po izlasku iz bioskopske dvorane. Kroz jedan jednostavan, gotovo filmski narativ, ispri~a}u pri~u o neodoljivosti uzor(k)a. Pokaza}u da glumac, gledaju}i sebe na filmskom platnu i iskusiv{i povratnu reakciju kroz reakcije publike i medija, prolazi istovetni proces identifikacije sa `eljenom slikom. Ono {to bih posebno naglasila su male izmene koje sam upisala u interpretaciju ovih podela. U slu~aju zaljubljivanja na relaciji glumac-lik, proces je znatno komplikovaniji nego u, ne{to distanciranim, odnosu 'obi~ne' publike i izvo| a~a. »@elja drugoga« ovde ima nekoliko imena. Jedno je `elja/o~ekivanje dru{tva, zakona, vlasti, dru{tvenog ugovora, koji uklju~uje: 1) odnos spram zakona unutar samog filmskog narativa (ustrojen od/ka zakona/u) i 2) razliku izme| u glumca i njegove predstave, pre` iveli modernisti~ki standard odvojenog mesta nastupa i 'realnog' `ivota, i kroz to i odvojenih uloga: unutar umetnosti, i unutar dru{tva. Drugo je `elja gledaoca spram onoga {to gleda, ostvarena kroz razli~ite procese identifikacije sa jednom ili vi{e gluma~kih linija ili, pak, celokupnim narativom, unutar kog je mogu}e menjati uzore. Upravo ovde otpo-inje najzavodljiviji kru~ni tok narcisti~ke `elje. Zaveden likom, gledalac te`i poistove}ivanju. Glumca zavodi `elja koju gledalac pokazuje. Ali i glumac je u jednom trenutku gledalac, nekog drugog sebe.

@eljom drugoga uti~e na sopstvenu `elju; ono {to `eli nekoliko ljudi, po`ele}e i ostali.

Da li vi{e volite da vidite diza~a tegova koji se sme{ka, ili onoga koji pokazuje strav~ne izraze lica, dok di`e prete{ke tegove? vs. Kome verujete?

1) Odanost, obo`avanje i po{tovanje.

Glumac je video svoju sliku i zavoleo je. Glumac se zaljubio u ono {to su drugi vidieli u njemu. Glumac izlazi sa platna. (Situacija li~i na one u starim filmovima, kada 'realni' akteri izle}u iz partera bioskopa pravo pred platno, i imaju 'realnu' akciju, paralelnu sa onom na platnu. Ovo, ipak, nije ta situacija.) Glumac, dakle, izlazi sa platna, potom iz bioskopa, potom iz, misli se, svog posla. Ne sluti da je zaljubljen. Dolazi ku}i, i mu~i se jer ne li~i na sebe kojeg je glumio. Nedostaje mu Drugo-Ja. Zato polako uvodi aspekte pona{anja sopstvenog aktuelnog Drugog (lika koji glumi), u svakodnevno pona{anje.

2) Transcendencija.

Gledalac `eli da prevazi| e razliku izme| u sebe i zvezde, da bi joj postao {to sli-niji. Isprva, kao da se ni{ta specijalno ne doga|a. Naviknuti na uticaje igranog na onoga koji igra (toliko puta im je i on sam govorio o toj neizbe`nosti!), njegovi uku}ani ra~unaju da su u pitanju samo odjeci rada na liku. On jede kao *on* u filmu, govoriti kao *on* u filmu, druga~ije hoda, i, ~ini se, druga~ije misli. Prolaze dani, a ljubav izme| u lika i odraza ne jenjava. Previ{e vremena prolazi, njegovi bli`nji previ{e dobro znaju ko je on. Nesre}an je i ne mo`e da se pokrene. Veruje da je mogu}e promeniti svet druga~ijim pogledom. Nesretan zbog povr{nih komentara uku}ana o prolaznosti svega, pa i slave. Ali ovoga puta nije re~ o slavi! On veruje da je mogu}e biti neko drugi; pobogu, pa on to stalno i ~ini!

3) Aspiracija i inspiracija.

Gledalac vrednuje li~nost i pona{anje zvezde, i uo~ava snagu i samopouzdanje zvezde kojim mu dodeljuje status uzora. Glumac otkriva da se ose}a dobro svaki put kada se nalazi pred nepoznatim ljudima. Misli: Tako je dobro nemati one {to te 'znaju' kraj sebe. Volic da igram. Ne umem da odvojam sebe od svoje glume. Kao i moj prijatelj slikar, mnogo godina posle mene, i ja me{am privatno i profesionalno. To ne mora obavezno imati veze sa vrstom profesije (toliko je mnogo na~ina da se pome{a li~no i profesionalno). Da li to zna~i da u potpunosti `ivim svoje profesionalno? Ja ne znam kako bi ina~e `iveo, i{ta drugo... Glumac `eli da odigra sebe kog je zavoleo. Odlazi od ku}e, odlazi od svih onih koji prepostavljaju da ga (po)znaju. Glumi sebe koji je glumio nekog drugog. Kona~no sloboden.

?

Identifikacija je aktivna praksa, a ne pasivno prihvatanje.

Na putu do postajanja sopstvenim odrazom, glumac naizmeni~no prolazi kroz ~etiri faze:

A) pretvaranje (na ovaj stupanj identifikacije obi~no se gleda kao na detinjaste igre, u kojima glumac u 'civilnom' `ivotu odigrava svoju fantaziju bivanja zvezdom, u punom sagledavanju ~jenice da je gluma /i dalje!/ uverljiva.)

B) sli~enje (glumac potencira i selektivno izra`ava one fizi~ke aspekte koji imaju sli~nosti sa sobom-zvezdom. (Elizabet Taylor npr. do~ivljava ogromnu slavu filmom *Cleopatra*/1963/ i, potom se, ~etiri godine kasnije i dalje {minka kao ona /~ak i u filmovima; vidi: *The Taming Of The Shrew*).

C) imitacija (u slu~aju glumca 'civila' i njegovog poslovnog odraza, sli~nost je aktuelna, ali ne i uvek prisutna. Zato se imitacijom sopstvenog sebe Drugog, mora iznova sticati. Nasuprot procesu pretvaranja, imitacija uklju~uje preuzimanje samo jednog dela identiteta sebe kao zvezde.)

D) kopiranje (pojavnosti, pre nego imitacija pojedinih stilova pona{anja)

Zaklju~ak

Veoma ~esto, setim se dve Krle`ine opaske. Jedna ka`e da Pariz nije Pariz; da Pariz postoji samo u na{im glavama (da Pariz ne postoji /sem u na{im glavama/: veza sa Lacanovim ``ena ne postoji'', hehe). Druga, pak, a obe naravno parafraziram, obja{java za{to se zaljubljujemo u glumice. Zato {to ih gledamo na sceni. Scenska konvencija je toliko jaka da sve {to na sceni vidimo, to i verujemo. Ako se s tim i ne sla`emo, bar nas za neko vreme scenska izjava doti~e toliko da o njoj razmi{ljam, ponekad i do prestrojavanja sopstvenog suda. (Govorim, naravno, o onima koji /imaju/ ne{to /da/ ka`u, jer se samo sa njima i mo`e razgovarati.) Pa ~ak iako se predstava de{ava na ne-binskom polju, kao u radu Bojane Mladenovi} *Next Step: Step Closer*, gde pogled posmatra~a ostaje veruju}i prostoru scene, dok se izvedba de{ava iza le|a publike, u samom dnu sale. Pa ~ak i kad nam izvo|a{i *Actress (Work) in Progress* verbalno objasne zamku koja je postavljana, rekav{i da je svako scensko izvo|enje nastup – u koji se, po *defaultu*, veruje i koji je time nameran – na prostoru scene ipak name{ten i vrsta iluzije (pa ~ak i kad ukida svako iluzioni~sanje bilo kojom vrstom iskaza).

Bioskop omogu}ava jo{ mnogo sna`nije prihvatanje vi|enog. Sudim da ono proisti~e iz verovanja, a verovanje iz poistove}ivanja. Ne govorim o slaganju-sa-vi|enim, govorim o uzimanju-u-razmatranje, vi|enog. To je sasvim dovoljno, sasvim dovoljno za odnos.

^ini se da glavni problem ne proisti~e iz prepostavke da je holivudska industrija u svojoj celosti mu{ki ugao te perpetuirala patrijarhalni model ustrojstva sveta (kako

onog na filmu tako i realnog), ve} ~injenica da su se holivudske glumice, sve od reda, pozaljubljivale u sopstvene reprezentacije na platnu. Preno{enjem vrste izgledanja i pona{anja iz filma u 'stvarni' `ivot, nije se uspostavljala moda 'kao takva', jer takvo {to i ne postoji. Ta moda jeste nastavljala patrijarhalni model upisan u sam narativ klasi~nog holivudskog filma. U zamenu za stra{nu `rtvu, bila im je data slika o sebi. Kakva god, postojala je. Taj sme{ni, taj detinjasti, taj divni i nemo}ni stav, ta ~e`nja, sve to postoji i danas, u svim slojevima i sojevima, i verujem da je upravo taj model ili njegovo predose}anje vezan za ogroman uspeh holivudskog i filma uop{te. Slika je ram, kontekst, re~ je smisao samo u kontekstu, u odnosu, ~ovek je 'neko' jedino uokviren drugim(a) zna~enjima. Lacanov koncept *manque à être*, `e~lje da se bude, ~ini se ovde krucijalnom stavkom. Posmatra~ `eli da 'zadobije identitet'. Malvey ka`e da se to doga|a kroz tri vitalna procesa zadovoljenja: identifikacije, voajerizma i feti{izma.

Dakle, bioskop ispunjava `elju 'zadobijanja identiteta'. [tavi{e, omogu}ava je prizorom celine, dovr{enosti, spakovanosti, kompletnosti i stoga ~ini da posmatra~ zaboravi svoj nedostatak, bar na ~as. Postoji samo jedan problem, ukoliko je verovati Nobleu: to je uslov koji bioskop postavlja pred one koji `ele da se identifikuju. Uslov koji je istovremeno neodoljivo zavodljiv i ~uva smisao samog fenomena: gubitak sebe da bi se zadobio drugi ja. Za{to bismo o~ekivali da se to ne dogoditi i glumcu? Malo ko mo`e da odoli svom prizoru u ogledalu, bilo ono srebrna povr{ina stakla ili ekrana. Neprestani narcizam je deo svakodnevnice, glumci su zaro~bljeni ba{ kao i gledaoci. Gledalac gleda, potom glumi gledano, da bi bio ono {to je video. Ono {to je video mutira prvi put u samom oku posmatra~a, potom u njegovom poimanju vi | enog, zatim u pam}enju, onda ispoljavanju, i, na koncu, u ~ulima onoga koji ga gleda.

Sve jeste nastup. Sve je izvo | enje. Sve je povezano.

Onda u redu. To smo i znali.

Svaka slu~ajnost je potpuno namerna.

05. 2. 5: STOP

Bojana Cvejić i Ana Vujanović

Napomena: Ovaj tekst je pisan za ~asopis *Maska*, Ljubljana, (u pripremi) 2005 – gde je biti objavljen na slovena~kom i engleskom jeziku. Me|utim, tekst je pisan na srpskom jeziku, pre svega u nameri da se za veliki broj (novih) teorijskih termina koji su u ~estom opticaju prona|u ili izume korelati u srpskom jeziku. Tako, ovaj tekst funkcioni{e na dve razine. Na jednoj, to je |iroka i temeljna teorijska rasprava koja mapira problemsko polje pojma i prakse otvorenog dela (u izvo|a~kim umetnostima), od 1960ih do danas. Na drugoj, ovim tekstrom, verujemo, dodatno naoru~avamo terminolo{kim i konceptualnim instrumentarijem sve one ~itaoce koji deluju u domenu savremenih umetnosti i teorija umetnosti na srpskom jeziku.

Veliko je i dosta heterogeno polje izvo|a~kih praksi danas koje se bore s uspostavljanjem novih kategorija rada, delovanja i dela u umetnosti, a da se ne usu|uju nazvati se eksperimentalnim. Rekli bismo, to su prakse koreografije, teatra i performansa u Evropi od 1990ih na ovomo, generacije povezane silom nu`nosti odmeravanja nasle|enih tekovina otvorenog dela ekonomijom neoliberalizma. Da li je veza izme|u otvorenog dela, koji je predlo`io 1958 – da li se toga jo{ uvek neko se}a – Umberto Eco, i savremenih atributa otvorenosti, pokretljivosti, fleksibilnosti, nepostojanosti itd., isklju~ivo istorijska? [ta je preostalo od problema *opera aperta* {to bi bilo vredno ulaganja teorije ~ija bi kriti~nost rizikovala svoj cini~ni {arm zarađ iznala~anja mogu}nosti da se afirmi{e mno{two, mogu}nost, potencijalnost, pojmovi konstitucije umetni~kog rada izvan unapred ura~unatog ograni~enja diskurzivnih praksi?

Ka prevazila~enju poetike otvorenog dela

Neka za po~etak ovo bude prilika da razmotrimo {ta aktuelne teme u diskursu izvo|a~kih umetnosti duguju otvorenom delu neoavangarde s kraja 1950ih do 1970ih godina. Sarajevanje Šcollaboration¹ i kolektivitet po pitanju organizacije i metodologije umetni~kog rada, gledateljstvo Šspectatorship¹ i kritike teatarskog dispozitiva u domenu do~ivljaja i tuma~enja, strategije i taktike izvo|enja na mestu prikazivanja...¹ koncepti su danas koji bri{u program neoavangardnih utopija, pod pretpostavkom da su kritika funkcije 'autor', otvorenost recepcije, autorefleksivno preispitivanje umetnosti kao otvorenog koncepta igre dovr{ene 1960ih i 1970ih.

Ecova, prva i jedina eksplicitno usredre|ena rasprava o otvorenom delu, imala je za pragmati~ne posledice uo~avanje homologije formalne strukture umetni~kog dela i »na~ina na koji se svet aktuelno opisuje«.² Posmatraju{i presek pojava od prvog direktnog TV prenosa, uticaja zen~budizma na tzv. alternativnu kulturu mladih i na neke umetni~ke prakse 1960ih, zatim, preko Mallarméovog koncepta *Le Livre* i Joyceovih poznih romana, do programskih manifestacija otvorene forme u apstraktnom ekspresionizmu, enformelu, serijalizmu i aleatorici kod Bouleza, Stockhausen, Berija, Eco je uveo nov pristup formi, koji sagledava poetiku u transverzalnom jedinstvu sa ideologijom. »Umjetnik ne uzima *otvorenost* kao datost neizbjje~ive ~injenice, nju, naprotiv, odabira kao proizvodni program i, {tavi{e, pru`a djelo na na~in na koji se unapre|uje najve}a mogu}a *otvorenost*«, a to ~ini tako {to u izvo|a~u, interpretatoru, gledaocu i slu{aocu, »unapre|uje akte svjesne slobode«, postavljaju{i ga kao »aktivnog centra jedne mre`e neiscrpljivih odnosa, izme|u kojih on restaurira svoj oblik, a da ne bude odre|en jednom nu`no{u koja mu pripisuje definitivne na~ine organizacije u~ivanog djela«. Ili recipijentu poverava da

¹ Vid. Bojana Cvejić, »Collectivity, you mean collaboration?«, *Frakcija*, »Proizvodnja zajedni~kog«, br. 30–31, Zagreb, 34–43; Bojana Kunst, »On strategies in Contemporary Performing Arts«, *Maska*, Ljubljana, January 2003, str. 10–14.

² Umberto Eco, *Otvoreno djelo*, Veselin Masle{a, Sarajevo, 1965.

stvarala~ki u~estvuje u oblikovanju *dela u pokretu*, da u izvo|enju da »slobodan i inventivan odgovor« kojim dovr{ava ono {to je autor zapo~eo. Eco ipak postavlja granice otvorenog dela, on upozorava da autor »ne zna ta~no na koji }e na~in de~lo biti privedeno kraju, ali zna da }e djelo privedeno kraju ipak uvijek biti njegovo djelo, ne neko drugo, i da }e na koncu interpretativnog dijaloga konkretizirati jedan oblik koji je njegov oblik, iako organizovan od nekoga drugog, na na~in koji on nije mogao potpuno da predvidi«. To »nije amorfni poziv na indiskriminiranu intervenciju: to je poziv, ne nu`an niti univokan, na orijentisanu intervenciju da bismo se slobodno uvrstili u jedan svijet koji je uvijek ipak onaj koji je autor htio«.³ Otvorenost je poprimila razli~ite forme u razli~itim medijima prevashodno izvo|a~kih umetnosti, s funkcijom da se izvo|enje {to vi{e udalji od *predstavljanja i interpretacije* ka *performativu*, koji je ovde konstitutivni ~in pomeranja odnosa autora, izvo|a~a, dela i njegove percepcije-recepkcije. Pogotovo su eksperimentalne prakse u ameri~koj muzici, plesu, hepeningu i performans artu 1960ih, a koje izmi~u evropskoj teoretizaciji otvorenog dela,⁴ radikalizovale intervencije u konstituisanju umetni~kog dela. Dok je Cage operacijama slu~aja i indeterminizma ve~bao 'smrt autora', Fluxusovi su razbijali svaku artefaktualnost dela kao stvorenog predmeta. Dok su Kaprowovi hepeninzi transformisali kola~u slu~ajnu ili re~iranu akciju i interakciju sa publikom, a pozori{ni kolektivi kao Living Theatre i The Performance Group radili na prekora~enu granice izme|u autonomije teksta na sceni i samog izvo|enja pod geslom stapanja umetnosti i `ivota, plesa~i u okviru Judson Church i Grand Union formacije su razvijali otvoren koncept koreografije kao pi~sma pre ili mimo, razli~ito i odvojeno od govora plesanja i efemerne prezence ple{u}eg tela.

Ukupno uzev, ove prakse se, uglavnom, podvode pod otvoreno delo samo zato {to u osnovi uzdrmavaju fenomen i koncept umetni~kog dela uspostavljen u modernosti. Za svako promi{janje prospekata otvorenosti danas, neophodno je svo|enje istorije performativnih u~inaka na proceduru nastajanja umetni~kog dela u kontekstu transformacija dru{tva. Prva je, svakako, funkcija autora, koja se transformi{e kako ukidanjem ekspresije unutarnje nu~nosti umetnika i, s tim u vezi, organske i apstraktno-formalne teleologije umetni~kog dela, tako i odvajanjem intelektualnog od proizvodnog rada, koji je u istoriji zapadne umetnosti povezan sa ume}em i tehnikom stvaranja. Druga je intervencija na formalnu strukturu dela: 1) otvorenu, jer zahteva dovr{enje u izvo|enju, 2) preuzetu i otud proizvoljnu na na~in *ready-made* ili 3) projektovanu u vidu uputstva ili partiture koja ne mora da podrazumeva i realizaciju i javni prijem. Tre}e je konstituisanje izvo|enja kao autografskog ~ina, na mestu predstavljanja i interpretacije dela prema idealu verodostojnosti – {to najbolje zastupaju u 1960im uvedene prakse improvizacije.⁵

No upravo, kada uzmemo za primer kontakt-improvizaciju, jednu od savremenih tehnika treniranja tela u plesu danas, a tokom 1970ih uvedenu kao sublimni vid stapanja `ivota i plesanja u fizi~ko pona{anje komunalnog tela koje rastvara objekt rada, prinu|eni smo da sagledamo kako se prakse otvorene forme 1960ih i 1970ih ideolo{ki rekonfiguriraju jednom kada su prevazi{le ta~ku preloma. Drugim re~ima, otvoreno delo je, tako|e, jedan od narativa istorijskog projekta modernosti, koji ozna~ava kraj autonomije umetnosti u deauratizaciji i konceptualnoj dematerializaciji dela. Otud su se Cageovih 4'33" *tacet za bilo koji instrument ili bilo koje instrumente*, *Trio A* i *Continuous Project – Altered Daily* Yvonne Rainer, te konceptualna umetnost koja umetni~ki rad preme{ta u polje metajezi~ke rasprave o konceptu, fenomenu i smislu umetnosti, da pomenemo samo najradikalnije razvoje, upisali u istoriju avangardi 20. veka kao uzorne reference autorefleksivnog propitivanja umetni~ke prakse koja samu sebe defini{e i interpretira pod pretpostavkom da je umetnost »otvoreni koncept⁶. Druga ideolo{ka nit odre|uje kraj umetnosti u otvorenom delu kao preobra~aju umetnosti u oblike estetizacije svakodnev-

³ Citati uzeti iz Bojana Cveji}, *Otvoreno delo u muzici: Boulez, Stockhausen, Cage*, SKC, Beograd, 2004.

⁴ Vid. ibidem.

⁵ O konceptu umetni~kog dela vid. Bojana Cveji}, *Prekо granica muzi~kog dela: Performativna muzi~ka praksa Erika Satieja, Johna Cagea, Fluxusa, La Monte Younga i Johna Zorna*, magistarски рад, рукопис, FMU, Beograd, 2005, str. 8–55.

⁶ Vid. Morris Weitz, »The Role of Theory in Aesthetics«, u *Philosophy Looks At the Arts; Contemporary Readings In Aesthetics*, Joseph Margolis (ed), Temple University Press, Philadelphia, 1987, str. 143–153; i Ana Vujanovi}, *Razaraju{i ozna~itelji/e performansa*, SKC, Beograd, 2004, I DEO

nog `ivota, gde otvoreno delo – u neolevi~arskom klju~u 1960ih – zastupa »novi senzibilitet... prema na~elu stvarnosti – proces u kojem umjetnost samu sebe transcendira na osnovi dospjela znanosti i tehnologije«.⁷

Arbitrarnost i neo~ekivane (ne)mogu}nosti otvorenosti

Problematici otvorenosti se, nakon ovih polaznih koncepcija – u umetnosti i teoriji – mo`e pristupiti (i pristupalo se) i anga`ovanjem novijih/druga~ijih pojmove. Jedan od centralnih me| u njima je *arbitrarnost*.

Pojam arbitrarnosti se ve} na prvi pogled mo`e povezati sa otvorenou{u: ~im je ne{to proizvoljno mora da je otvoreno; ako je umetni~ki rad prepun{ten slu~aju on je samim tim otvoren. Me| utim, pitanje je kako odre|ujemo ovaj pojam. Arbitrarnost se koristi – kao {to smo predo~ili u vezi sa poetikom otvorenog dela u periodu neo~avangarde – u smislu aleatori~nosti, koja kao poeti~ki princip umetni~ke prakse uzrokuje otvorenost dela (iza kojeg ne стоји autor-Otac, nema dovr{enu formu, ni zna~enjsku imanenciju). Na taj na~in, arbitrarnost je eksplicitno prisutna recimo u muzici Johna Cagea. Me| utim, ovde }emo se fokusirati na pojam arbitrarnosti onako kako je od 1970ih razvijan u semiologiji i poststrukturalizmu, gde se odnosi na nemotivisanost zna~enja. Na mestu prirodne, organske motivisanosti uvodi se odluka, dru{tveni ugovor i konvencija. Ovakva arbitrarnost je od 1970ih uvo|ena kao intencionalni umetni~ki princip, kao u postmodernoj: kod Roberta Wilsona, Jana Fabrea, Richarda Foremena i dr. gde su izvedeni poku{aji otvaranja scenskog znaka – ponude ozna~itelja koji se preme{taju iz lanca u lanac i time arbitrarno povezuju sa mno{tvom novih ozna~enih. Tako ruka podignuta uvis sa stisnutom {akom na scene vi{e nema sigurno zna~enje revolucije koja bukti u grudima autora, ve} je otvorena za proces ~itanja publike. Ali, i u nedostatku intencije, arbitrarnost – prei{~itana u poststrukturalizmu – deluje kao nu~nost, *nametnuta odluka Što ist decision*¹ svakog umetni~kog dela (makar ono te`ilo zatvaranju). Pitanje je: nije li onda svako umetni~ko delo otvoreno, ako je arbitrarno na nivou zna~enja?

Polazno, jo{ od Sv. Avgustina, znak je 'ne{to {to stoji za ne{to drugo' (*aliquid stat pro aliquo*).⁸ Savremeno bavljenje znakom ide u dva smera; jedan polazi od de Saussureove lingvistike, Hjemsleva i strukturalista, a drugo od Peircea i Morrisa. Prema Peirceu znak je trijadni model, ali od de Saussurea dominira dijadna konstitucija znaka, prihva}ena i razvijena dalje u (post)strukturalizmu. Prema de Saussureu⁹, znak se mo`e opisati kao list papira s dve neodvojive stranice: jedna je ozna~itelj a druga ozna~eno. Do pojma se dolazi preko ozna~itelja jer je on jedini element znaka koji je ~ulno predo~ljiv. Proces koji deluje izme| u njega i ozna~enog je semioza; proces stvaranja zna~enja (lat. *semiosis*). Hjemslevljevo bavljenje znakom¹⁰ blisko je Saussureovim tezama, ali detaljnije ra{~lanjuje znak na: plan izraza i plan sadr`aja, a odnos me| u njima je relacija. Svaki plan ima formu i supstancu, pa se u strukturi znaka razlikuju: forma izraza, supstanca izraza, forma sadr`aja i supstanca sadr`aja. I po Hjemslevu, izraz i sadr`aj su slepljeni i nu~no podrazumevaju jedno drugo. Barthes u strukturalizmu o`ivjava de Saussureove teze, pa utvr|uje: »Znak je re`anj (sa dva lica) zvu~nosti, vizuelnosti itd. Zna~enje se mo`e shvatiti kao proces; to je ~in koji povezuje ozna~uju}e sa ozna~enim, ~in koji proizvodi znak«.¹¹ Kasnije, on dolazi do teze o otvaranju znaka i ozna~iteljskoj produktivnosti, ali struktura znaka ostaje ista. ^ak i kod Lacana, gde je ozna~itelj prvenstveno usmeren na druge ozna~itelje i time prodire u ozna~eno, ne dira se so~irovska struktura znaka i arbitrarna veza ozna~enog i ozna~itelja. Kod Derrida tako|e; u konceptu pisma (*écriture*), ona je ~ak i poja~ana podcrtavanjem materijalnih praksi pisma koje odla~u a ne upu}uju na konkretna 'izvorna' ozna~ena.

U okviru strukturalizma, semiologije i rane narratologije dominira teza o ozna~itelju kao elementu znaka koji predo~ava zna~enje. Zatim, u okviru poststrukturali-

⁷ Herbert Marcuse, prema Bojana Cveji}, *Otvoreno delo...*, 30–34.

⁸ Vid. Vladimir Biti, »Znak«, u *Pojmovnik suvremenene knji~evne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997, 411, i Mi{ko [uvakov}, »Znak«, u *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti od 1950*, SANU, Beograd; Prometej, Novi Sad, 1999, 695.

⁹ Ferdinand de Sosir, *Op{ta lingvistika*, Nolit, Beograd, 1977.

¹⁰ Vid. Louis Hjelmslev, *Prolegomena teoriji jezika*, GHZ, Zagreb, 1980.

¹¹ Roland Bart, *Knji~evnost, mitologija, semiologija*, Nolit, Beograd, str. 1979, 313.

zma, naro~ito s pojmovima pisma, intertekstualnosti i ozna~iteljske prakse, ozna~itelj biva shva}en kao proizvodni element, onaj koji pokre}e i proizvodi zna~enje. Ono {to ostaje gotovo nepromjenjeno je teza o arbitrarnom spoju ozna~enog i ozna~itelja. Tipi~an primer je da re~ krava ozna~ava pojam krave, bez motivisanosti i unutra{njeg odnosa ozna~itelja sa pojmom. O~igledan dokaz arbitrarnosti je da se pojam krave ozna~ava razli~itim ozna~iteljima u raznim jezicima. Po~ev od strukturalizma, pa i od de Saussurea, povezanost ozna~itelja i ozna~enog se smatra rezultatom dugotrajne komunikacijske prakse a ne njihovog unutra{njeg odnosa. Iz toga proizilazi da je odnos ozna~itelja i ozna~enog zasnovan na kolektivnoj navici ili obi~aju, odnosno konvenciji, pa je prema tome arbitraran: proizvoljan i nemo~tivisan.¹² Ova teza je u (post-)strukturalizmu temeljno razvijena, a u svetu umetnosti, upravo ona raskida organski odnos autora i dela i aktivira prakse smrti autora (Barthes, Foucault), prelaska s dela na tekst (Barthes), intertekstualnosti (Kristeva) i pisma (Barthes, Derrida). Tipi~an primer takve arbitrarnosti zna~enja su Wilsonove predstave iz 70ih i 80ih, gde se insistira na distanci izme|u ozna~itelja i ozna~enih, {to im omogu}ava dotad nezamislivu otvorenost zna~enja.

Iako je teza o arbitrarnosti zna~enja – pre svega omogu}avaju{i rez sa 'humanistiskom' i u teoriji i u umetnosti – ispunila svoju istorijsku ulogu, i ona ima 'slepu mr~lju'. Time }emo se sad pozabaviti idu}i ka narednim koncepcijama otvorenosti u umetnosti. Na mogu}nost da arbitrarnost i nije tako otvorena kako se u po~etku ~inilo su, bo~nim primedbama, ukazali jo{ i neki strukturalisti. Recimo, Emil Benveniste osporava proizvoljnost odnosa ozna~eno-ozna~itelj i tvrdi da je jedino proizvoljan odnos ozna~itelj-referent. To zna~i da znak mo`e proizvoljno referirati na razli~ita ozna~ena: ovu ili onu kravu, od slu~aja do slu~aja. Ali takva proizvoljnost ne postoji u odnosu ozna~itelj-ozna~eno, te zna~enje prakti~no nikada nije otvoreno. Veza ozna~itelja i ozna~enog, kako ukazuje Benveniste, je efekat kolektivnog obu~avanja, pa zna~enje nije proizvoljno ve}, naprotiv, nu`no – i nijedan pojedinac nije slobodan da ga izmeni. U sli~nom klju~u, Lévi-Stauss ukazuje na konvencionalnost odnosa ozna~enog i ozna~itelja, koja zatvara zna~enje dru{tvenim konsenzusom. U skladu s tim, on utvr|uje da je znak arbitraran samo *a priori* ali ne *a posteriori*. A *a posteriori* zna~i u pojedina~noj izvedbi. Na tu prepreku nai{li su mnogi eksperimentalni umetni~ki radovi koji raskidaju etablirane zna~enjske veze, kao {to su postmoderni teatar slika i pozori{na antropologija, a naro~ito emancipatorski radovi usmereni na direktnu komunikaciju sa publikom. Jer zna~enje dela, odnosno ~itljivost u ovim umetni~kim poetikama i praksama postaje gubitak, `rtva (tako obe}avaju}eg, i mo`da stoga ~esto olako prihva}enog) nepristajanja na zna~enjske konvencije. Tu ne poma`u obja{njena da je 'publika ipak ne{to razumela i ako nije ispravno pro~itala zna~enje', jer poenta je u tome da je zna~enje izgubljeno u trenutku u kojem umetni~ko delo odbacuje institucionalni okvir a da se nije upu{ta u rad sa njim. Kriti~na teza je, dakle, da kod a posteriorne arbitrarnosti zna~enja, zna~enje jeste otvoreno ali ve} izgubljeno.

Nemogu}nost aposteriorne arbitrarnosti zna~enja se precizno i konsekventno mo`e objasniti preko pojma *interdiskursa*, i to ne onako kako ga razvija Jürgen Link¹³ nego Michael Pêcheux.¹⁴ Pêcheuxov pojam nastaje u okviru altiserovske teorije i zasniva se na Althusserovoj tezi o *kompleksnoj protivure~nosti* realnog (asimetri~nom odnosu uzrok-efekat koji konstitui{e realno). Pêcheux, razra|uju}i pojam *interpelacije*,¹⁵ pojmom interdiskursa obja{njava mehanizme konstituisanja o~iglednih istina, truizama kojima diskurs postavlja pojedince u odre|ene (diskursom predvi|ene) uloge subjekta. Prema njemu, u svakom diskursu postoji me|uprostor gde deluju prethodno izgra|ene paradigmatske prepostavke: op{ta, univerzalna znanja i osnovna sintaksi~ka pravila. Na taj na~in, i nova ozna~ena se nu`no utapaju u uspostavljene zna~enjske matrice. Identifikacijom pojedinca s 'transparentnim' matricama konstitui{e se *univerzalni subjekt*, a distanciranjem od tih identifikacionih upori{ta iskora~uje se iz univerzalnosti i uspostavlja *individualni subjekt*. Me|utim, a posteriorna arbitrarnost zna~enja je i tada nemogu}a, jer ni individu-

¹² De Saussureovo prvo n~elo znaka i jeste 'proizvoljnost'; vid. *Op{ta lingvistika*, str. 135–139.

¹³ Nema~ki semioti~ar Jürgen Link od po~etka 1980ih uspostavlja pojam interdiskursa na liniji primene Foucaultovih 'diskurzivnih formacija' u konstituisanju elementarnih knji~evnih obrazaca, ~ijom razradom i kombinacijama nastaju knji~evna dela.

¹⁴ Michael Pêcheux, »The Mechanism of Ideological (Mis)recognition«, u *Mapping Ideology*. Slavoj @i{ek (ed), Verso, London, 1995, str. 141–152; Vladimit Biti, *Pojmovnik suvremene knji~evne teorije...*, str. 148–149.

¹⁵ Vid. Louis Althusser, »Ideology and Ideological State Apparatuses«, u *Mapping Ideology...*, str. 128–132.

alni subjekt ne uspeva da umakne interdiskurzivnom mehanizmu.¹⁶ Njega i u tom, 'slobodnom' diskurzivnom polju – gde dospeva ne odazivajući se na interpelaciju i iskoračujući iz opsteg iskaza u pojedinačno iskazivanje – već ~ekaju identifikacioni modeli iz kompleksne i protivurečne mreže diskursa. Althusser tako objenjava i konstituisanu i konstituiće ulogu subjekta u ideologiji: »Kategorija subjekta je konsitutivna za svu ideologiju u onoj meri u kojoj ideologija ima funkciju (koja je definisana) 'konstituisanja' konkretnih individua kao subjekata«.¹⁷

U međuprostoru pojedinačnih iskazivanja individualnog subjekta se opet nalaze preputne, samorazumljive, paradigmatske pretpostavke koje određuju njegovu interdiskurzivnu poziciju. Time je onemogućena stvarna individualnost, pozicija izvan interdiskurzivne mreže, a tako i arbitraran odnos sa svesno konstruisanim sadržajem iskazivanja. Drugim rečima, ni kritičkim i~itavanjem transparentnosti univerzalnih značajskih matrica individua kao subjekt ne dospeva u nediskurzivno ili individualno konfigurisano diskurzivno polje. Mogućnost otvaranja je zatvorena apriornom arbitrarnoju značajku koja je uvedena u institucionalni sistem, pa subjekt dospeva samo u polje drukčije konfigurisanog diskursa. U svakom se diskursu može uočiti razlika između onoga {to je eksplicitno i intencionalno iskazano i onoga {to je nezavisno od eksplicitne afirmacije a deluje kao ideološka potpora iskazanim sadržajima, ~ak i u slučaju individualnog iskazivanja. Na osnovu takvog pojma interdiskursa, kao jedan od centralnih problema javlja se problem značajke proizvedenih-i-nataločenih u samom diskursu, nezavisnih od intencije subjekta. Subjekti diskursa su, po Althusseru i Pêcheuxu, njegovi arbitrarni konstrukti, efekti interdiskurzivne umreženosti koju, budući da je transparentna, ne primeđuju, tj. uočavaju je kao svoju 'prirodnu sredinu'. Ono {to je pesimistički zaključak jeste da i kada je primete, individualna aposteriorna arbitranost diskursa je za njih nemoguća jer su već u (drugoj) diskurzivnoj formaciji.¹⁸

Na slijed način je u oblasti teatra, recimo, Patrice Pavis kritikovao interkulturnu predstavu *Faust* Eugenia Barbe (ISTA, 1987).¹⁹ On ukazuje da Barbina arbitrarna angažovanja i spojevi elemenata različitih kultura ne da nisu otvorena za transkulturnu ~itanja, nego previše enim uvođenjem tih elemenata u sintaksi-ke matrice zapadne naracije, njegova rečija samo reelaborira tradicionalne humanističke principije Zapada. Ona ih time uvodi kao 'neutralni opsti princip', ~ime gledaocima ostavlja sasvim konformističku imperijalističku poziciju ~itanja. I to neintencionalno, treba dodati, po logičkoj strukturi narativne sintakse koja se neoparenčeno 'provukla' i tako strukturiranim diskursom prefiguralno novi, obečavajuće otvoreni, sadržaji.

Već Paul de Man precizno uvodi to mesto primarne distance između diskursa i njegovog subjekta, koje i obečava otvorenost apriorno arbitrarnog značajka i onemogućava je *a posteriori*. Tezu o 'kontingentnosti empirijske intencije' Šthe contingency of the empirical intention¹ u *Blindness and Insight* objenjava ovako: »Totalitet Šumetni-kog¹ oblika ni u kom slučaju ne podrazumeva korespondenciju sa totalitetom konstitutivne vlastitosti. Celokupnost oblika ni u poreklu ni u razvoju ne proizlazi iz ispunjenja osobe koja konstituiše dati oblik. Distinkcija između ličnog oblika autora i vlastitosti koja dostiže meru totaliteta dela ispoljava se konkretno u ovim sudbinama koje se razdvajaju. Razdvajanje nije stvar kontingenčnog udesa, već je ono konstitutivno za umetničko delo kao takvo. Umetnost nastaje iz i pomognu ovog razdvajanja«.²⁰ Završno stoga ovaj deo Althusserovom tezom iz *Ideology and Ideological State Apparatuses* o nemogućnosti individue da se distancira od pozicije subjekta diskursa uzimanjem kompetencije da arbitrarno uspostavi značajke, koja glasi: »Individue su uvek veći subjekti«.

Ka kontingenčnosti procedure i protokola

Kakav obrat za otvoreno delo nastupa nakon kraja, nakon »68., ali i posle postmodernih 1980ih, kada se konkretna ostvarenja avangardne utopije asimiluju taktikama

¹⁶ Pêcheux polazi od Althusserove teze da je i sama očiglednost toga da je individualna subjekt, elementarni ideološki efekat; vid. »The Mechanism...«, str. 147.

¹⁷ »Ideology and Ideological State Apparatuses«, str. 129.

¹⁸ »...it is essential to realize that both the who writing these lines and the reader who reads them are themselves subjects, and therefore ideological subject (a tautological proposition), i.e. that the author and the reader of these lines both live 'spontaneously' or 'naturally' in ideology in the sense in which I have said that 'man is a ideological animal by nature'«, ibidem, str. 129.

¹⁹ Pavis, Patrice, »Dancing with Faust: A Semiotician's Reflections on Barba's Intercultural Mise-en-scene«, *TDR*, vol. 33, no. 3, 1989, str. 37–57.

²⁰ Paul De Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2d edition, University of Minnesota Press – Methuen, Minneapolis, London, 1983, str. 41.

umetnika na tr`i{tu ekonomije poznog kapitalizma? Prakse koje ideolo{ki istrajava u slobodi ko-kreativnog u-e{ja izvo |a-a prvo su morale pre}i u *New Age* oblik dru{tvene terapije – osvrnemo li se na rasprostranje kontakt-improvizacije i tzv. *Authentic Movement* danas, pozni rad pozori{nih kolektiva Living Theatre, Eugenija Barbe i Odin Teatreta ili popularizaciju kejd`ijanskog eksperimenta u radu Scratch Orchestra krajem 1970ih. Otvorenost se u materijalizaciji forme na na-in eksperimenta rekonfigurira u domenu zna-enja, odnosno diskurzivne prakse koja nastaje u i pokre)e mno{two konteksta u intepretaciji dela. Izvo | enje se vi{e ne oslanja na mo} arbitrarnosti kao/i slu-aja, spontane improvizacije, doslovnosti svakodnevne radnje, ili poziva na u-e{je posmatra-a. Ono ne pretenduje na otvorenost kada su to vrednosti apsorbovane svakodnevnicom novih medija i ekstaze komunikacije, konektivnosti i intruzije privatnog u javni prostor (i obratno). Zato se izvo | enje u kriti-kom segmentu prakse izvo | a-kih umetnosti u 90im vra}a u okviru spektakla i simulacije da bi kod gledaoca izazvalo otpor i ili u ivanje u preteranoj identifikaciji sa ulogom gledaoca. Otvorenost kao formalna nedovr{enost i proces kongenijalnog dovr{enja dela se preme{ta sa funkcije *forme* preko funkcije *zna-enja* (ozna~iteljske prakse) na funkciju otvorenosti kao kontingenstnosti *procedure i protokola*. Procedura je ulog programiranja koncepta poput jezi~ke igre *Šlanguage game*¹, kojim delo nastaje u ustanovljenju uslovnih i promenljivih pravila koja interaguju sa svetom umetnosti, odnosno sa dominantnim fikcijama te umetnosti. Re}i da neko delo izvo | a-ke umetnosti praktikuje otvoreni koncept danas zna-i da ono izla`e novu propoziciju u vidu materijalizacije stava {ta ta umetnost jeste ili mo`e biti u odnosu na istorijske definicije date umetnosti. Propozicija koju ovde imamo u vidu nije analiti-ka i metajezi-ka, kakva je u konceptualnoj umetnosti zamenila estetski teorijskim objektom. Propozicija se ovde artikuli{e autoreferencijalno{u izvo | enja, odnosno pomaljanjem vi{ka izjavljivanja, na primer, u plesnoj/pozori{noj predstavi ili performansi u vidu stava ili pitanja: »ovo je koreografija«, »da li je ovo jo{ uvek teatar?«, odnosno »ta je performans?«.

Tako su u 1990im predlo`ene koreografije koje nu`no ne podrazumevaju tela u pokretu, ali se zato suo~avaju sa istorijskim ostatkom ple{u}eg tela na pozori{noj sceni (Jérôme Bel, Vera Mantero, Boris Charmatz, Xavier Le Roy, Maria La Ribot). Otvorenost se ovde ogleda u poeti-kom polazi{tu: definicija plesa se mora uzeti kao po-etno po definiciji arbitarna (a ne ontolo{ka) konstrukcija ukoliko autor ho}e da proceduralizuje novi stav autorefleksije o tome {ta je ples. Procedura konceptualizacije na na-in *ready-made* stava »Ovo je koreografija.« zahteva protokol kojim se stav predstavlja publici. I upravo se na toj ta-ki izvodi prelaz sa arbitrarnosti zna-enja, kako je shva}ena u postmodernoj 1980ih od strane njenog fragilnog subjekta koji bi da izmakne institucijskim protokolima, na aktuelne umetni-ke prakse koje upravo rade kroz i sa protokolima umetni-ke institucije. Uzmimo primer predstave *Project* (2003) Xaviera Le Roya (autor koncepta) i grupe plesa-a-koreografa koji su potpisali koreografiju i izvedbu. Ukratko, propozicija se sastoji u igranju sportskih i izmi{ljenih igara, fudbala, rukometa i »corners«, tako {to se ove igre sapostavljaju jedna uz drugu, jedna nad drugom nad tre}om, a performeri menjaju obele`ja timova igraju}i vi{e igara istovremeno i o-ituju}i tako rastu}u kompleksnost strukture i virtuoziteta igranja. Pokret proizlazi isklju~ivo iz funkcije igranja, tako da su sva fizi-ka svojstva tela u prostoru i vremenu uslovljena igrom, a ne estetizovana prema nekom autonomnom idealu autorskog subjekta. Procedura progla{avanja propozicije plesa uklju~uje protokol po kojem gledalac mora biti interpeliran u ulogu gledaoca u teatru i tako upitan da li i kako prihvata, do`ivljava i tuma~i ovu predstavu kao *koreografsku* predstavu, kako se ova koreografska propozicija odnosi na njegove prepostavke i znanja o plesu i statusu i funkciji plesa u kulturi. Iako ne mogu biti u potpunosti arbitarni, ni procedura ni protokol, budu}i da se oslanjaju na na{e uo-avanje pokreta pozajmljenog iz sporta na mestu specifi-nog pokreta plesne umetnosti, otvorenost se ogleda u autorovojoj igri – strategiji propitivanja gledaoca u nedostatku prepoznate konvencije.

Otvorena je veza, kratak spoj koji se uspostavlja između sistema pravila superponiranih igara (koje svakako izneveravaju konvencionalni postupak sportske igre) i sistema teatra, odnosno, uče uzev, gledateljstva, koji postaje tako gledišta sistema teatra koji posmatra sistem predstave sportskih i kao-da sportskih igara. Time se rekonfigurira specifičnost medija: naime, ples se ne dokazuje autonomnom specijalnošću istorijske discipline i suštinskih kao nuančnih i dovoljnih svojstava pokreta. Specifičnost izlazi iz specifične rekonfiguracije heterogenih elemenata koji ulaze u propoziciju »ovo je koreografija«. Navedimo samo neka usmerenja koreografskih propozicija u protekloj deceniji: podvrgavanje pokreta operaciji performativa, preobražaj pokreta u virtualizaciju identiteta, oblika, ponanjanja tela, zamena originalnog plesa društveno-plesnom spektakularnom robom masovne kulture, zamena pokreta tela kretanjem na način otvorenog teksta. Unutar njih iskrasavaju mnoge mogućnosti, odnosno propitivanja polja preko horizonta 'imanentnih' specifičnih značenja pokreta utemeljenih u samoekspresiji, narativnoj reprezentaciji ili formalno-apstraktnoj afirmaciji plesnog jezika i stila.

Posmatrajući odnos između eksperimentalnih praksi 60ih, postmodernih praksi 70ih i 80ih, i kritičkih praksi 90ih u izvođačkim umetnostima, uočava se paradigmatski pomeraj *Šparadigm shift*⁴ sa otvorenosti u formalnim, a zatim i značajskim aspektima poetike ka otvorenosti procedure i protokola u zastupanju izvesnog koncepta umetnosti za svet umetnosti. Dok prva zasniva otvorenu formu, strukturu iz poetičkih postupaka za-injanja, izvođenja i dojavljaja dela, druga uvodi i izvodi arbitratarno značenje otvoreno za brojna slobodna, nemotivisana i proizvoljna zitanja, treća otvara inačice zatvoren koncept umetnosti prema pluralitetu propozicija. Ona nameće pluralitet propozicija iako joj nije dat mandat da to uradi, –ak ni u današnjem svetu umetnosti.

Prva, neoavangardna praksa je eksperimentalna, jer istražuje i ponovo izmišlja specifiku medija iz izmenjenih konstitutivnih odnosa u nastajanju dela, razarajući dovršeni i celovit, stoga, autonoman u imanentnosti vlastitog jezika, objekt. Druga priprema umetničku praksu i umetnički subjekt za društvo pozognog kapitala i slobodnog tržišta, odnosno za treću i aktuelnu koncepciju. A ona je, polazeći od praksi 1990ih, kritička, jer ukrštati i rekonfigurira postojeća, specifična znanja o mediju, u nove specifične, tj. uvek različito heterogene propozicije za datu umetnost, na taj način kritikujući modernističku tendenciju za homogenizacijom značenja –ak i u otvorenoj formi. Tako se otvorenost pomera sa autora, izvođača, interpretatora i rezultirajuće forme dela na proceduru i protokol, strategije i taktike gledateljstva u odnosu na otvoren koncept umetnosti. Govoriti o konceptu, otvorenom, neograničenom kao što je jezička igra (Wittgenstein), znači da predstava određuje niz uslužnih pravila za datu priliku. Otvoren koncept koreografije ravnina na nepredviđenu situaciju koja bi zahtevala da se promeni način shvatanje koreografije. Pre nego što bismo mogli da kažemo da je emergirao novi koncept iz neke koreografske propozicije, verovatno je da mnogi, ako ne svi konci sadržaja tog budućeg koncepta već postoje. Otud novo izgleda koliko kao rez, toliko kao i kontinuitet sa starim. Dakle, u pitanju je transformacija, a ne ponavljanje. Kontinuitet je od ključnog značaja za rad otvorenih koncepata, propisujući tako izvučku praksu koja se menja. Preobražaj, kontinuitet i rasprostiranje možemo sagledati samo ako ne podrazumevamo zatvorene paradigmatske primere, koje bismo tretirali kao idealne tipove za potrebe estetike. Svakako da moramo da odustanemo od tzv. zatvaranja monstruma iza rečetaka (*monster-barring*, ili isključenje graničnih primera koji zadaju muke klasifikacije), jer svi slučajevi postaju manje ili više monstruoznici, nastali iz povezivanja u nereprodukabilnim vezama. Kakve veze jedni s drugima imaju, Thomas Plischke i Juan Dominguez, Christine De Smedt i Alice Chauchat, Mette Ingvartsen i Antonia Baehr? Skoro nikakve, izuzev po tome što njihove prakse izlaze iz zatvorenog koncepta Plesa. Drugim rečima, ove prakse izneveravaju esencijalističku uverenja koja su vladala plesom od ključnog baleta do još uvek modernistički utemeljnih praksi koreografa iz generacije 1980ih koji se očajno pridržavaju ideje Plesa kao invencije tela u pokretu imanentnih značenja.

Da sada rezimiramo razliku između arbitrarnosti i kontingentnosti, kako bismo sa sledili kako se horizont otvorenog dela iz perioda neoavangarde danas uručava u pukotine mikroagitacija, pragmatičnog sklopa parcijalnih uvida, intervencija i tehnika otvaranja društvenog prostora. Ako je arbitrarost otvorila umetničko delo prema otvorenom konceptu, tako {to je programski sprovela otvoreno oblikovanje forme/događaja i značenja i obe}ala oslobođenje komunikacije između autora, interpretatora i recipijenta od nomenost (samo-)izražavanja, ona je to u-inila potezom totalizacije i time redukcije polja na sisteme generisanja situacije »anything goes, but not everything happens«. Sluđaj, verovatno}a i neizvesnost u kompleksnim programima reda vs. haosa, odlučivanje po slobodnom izboru i vi{esmislenost u procesu označavanja, sve su to procedure arbitrarosti forme i značenja koje su, u duhu emancipacije 1960ih i zamaha mikro-praksi pluralnih subjekata 1970ih i 80ih, *osloboda/ale* oslobođenjem umetnika odgovornosti, definisani »odgovornost kao vrhunsku neodgovornost prema sebi« ili »svrhovitu nesvrhovitost« (Cageova načela). Nepopularna imena za njih danas jesu estetika indiferenosti i estetika odbijanja.²¹

Arbitrarost skriva ta{ku gledi{ta, odnosno relativizuje značaj toga da svaku propoziciju, ~ak i sa stajali{ta pluralizma, izriče neko. Upravo je značajno sagledati posebnost propozicije u neizbežnoj parcijalnoj uslovnosti znanja koje ona proizvodi. Propoziciju izriče neko, a mnogo{tvo koje proizlazi iz stava o pluralizmu propozicija, nije stvar funkcionalne diferencijacije nekog umetničkog polja. Nije dovoljno reći kao {to u duhu *diversity management* programatori danas kaže »za sve ima, i treba da postoji odredena publika«, kao da je publiči ostavljena sloboda da bira.²² Umetnička polja su i dalje, a može da još strože, konzervativnije nakon 11. septembra, hijerarhijski stratifikovana prema asimetričnoj raspodeli moži znanja, a ne značenja, drugim rečima prema mogućnosti izlaza na institucionalno tržište i, shodno tome, u{e}va u podeli ~ulnog Šdistribution of the perceptible^e. »Sva stajali{ta su podjednako kontingenata; to ne znači da sa pragmatičkog stajali{ta sva stajali{ta treba tretirati kao podjednako legitimna i validna.«¹ Sva stajali{ta ili gledi{ta nisu podjednako validna upravo zato {to imaju materijalne efekte ~ija su korist i {te{ta asimetrično raspoređena u društvenom polju.«²³

Kontingenost izvesne propozicije nema posla sa *nu`nim*, ako je nu`no ono {to nikako ne može biti nemoguće, kao ni sa *moguim*, ako je moguće ne{to {to je možda istinito. Kontingenost se zasniva na materijalnim u{incima uslovnosti, smetanju i otelovljenja parcijalne perspektive izvesne propozicije kao pozicije u datom polju. Kontingenčno: ne{to {to je zapravo istinito, mada bi bilo sasvim drugačije u drugačijim uslovima. Kako drugačije da razumemo svoje mno{tva procedura u savremenoj koreografiji na sasvim neodgovarajući, nekorektno upotrebljeni pojam »konceptualni ples«? Kako objasniti otpor ili lenjost zapadnoevropske scene i diskursa izvedenih umetnosti da razmotri autore kao {to su Antonia Baehr, Alice Chauchat, Christine De Smedt, Juan Dominguez, Mette Edvardsen, Christine Gagig, Nada Gambier, Mette Ingartsen, Eva-Maria Keller, Vera Knolle, Cooqui Jerez, Anne Juren, Carlos Pez, Petra Sabisch, Mårten Spångberg, Amaia Urrea, umesto {to ih podrazumeva »konceptualnim plesom« ili gura na marginu »ostalog« od »konceptualnog plesa«, a ne ume da objasni {ta to jeste a {ta nije »konceptualno« u radovima ovih sasvim različitih autora? Veoma je nepopularno navoditi imena u nizu, jer postoji opasnost da }emo ih svesti na predstavnike jedne paradigm, a zapravo je reč o sintagmi ili rečenju različitih propozicija. Namera nam je daleko od afirmacije nekakvog jedinstva ili zajedničtva, a to je da ukaže na ekspanziju polja koreografije – kada se prede sa generičnog definisanja na razmatranje partikularnih propozicija.

Ako je definicija umetnosti u (rano) doba otvorenog dela bila antiesencijalistička, danas je ona proceduralna. Drugim rečima, ne može se zadovoljiti stavom otvorenosti u govornom ~inu Donalda Judda: »ovo je umetničko delo, ako ja to kaže« (*this is a work of art if say so*). Institucionalna teorija umetnosti, proizvedena u blizini

²¹ Estetika indiferentnosti se odnosi na njujoršku grupu umetnika pod uticajem tzv. Duchamp effecta: John Cage, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg i Jasper Johns. Estetika odbijanja je termin koji se prevashodno koristi za tendenciju preobrazujuću tradicije u evropskoj neoavangardi i poznom modernizmu i neomodernizmu unutar postmoderne, kao {to su James Joyce, Samuel Beckett, Karlheinz Stockhausen, Helmut Lachenmann, Joseph Beuys.

²² Vid. Elke Van Campenhout i Bojana Čvejić, »The Mapping«, *Etcetera*, year 23, no. 95, February 2005.

²³ Cary Wolfe, *Critical Environments: Postmodern Theory and the Pragmatics of the »Outside«*, Minnesota, 1998, str. 80–81.

koncepcionalizma u 1960im, koincidira u 1990im sa neoliberalnom ekonomijom institucionalnog tr`i{ta, pa u sau-esni{tvu programatora i autora oko{tava kriti-ke strategije, te ja-a koncenzus o cini-nom humoru istih. Tako se stvara privid {irenja polja dok je zapravo na delu kritika koja iscrpljuje metu dogod je ona in power: dispozitiv teatra ... veka u kojem glavnu ulogu igra gledatelj u potrazi za self-identity on stage. [irenje polja podrazumeva specifikaciju sadr`aja propozicije, pitanja za{to, za koga i kako, s kakvim posledicama. Jedna od posledica te ekspanzije ide protiv kriterija uspeha programatora i autora, a to je nu`na specifikacija gledatelja, i to znatno diskretnije od grubog odvajanja intelektualno-profesionalne od lai~ki-konzumentske publike. Partikularnim propozicijama odgovaraju partikularne publike, ali su granice me|u njima uvek pomerljive.

Novije perspektive: otvoreno je virtuelno

Kontingentnost smo uvele iz kritike kauzalne logike, kao kategoriju koja ukr{ta mogu}e-arbitrarno sa motivisanim-nenu`nim. No, na{e je stajali{te jo{ odre|eno racionalisti-kim (iako) ne-esencijalizmom, koji razre{ava problem arbitrarnosti kontingen{tu ili nelinearnom kauzalno{tu. Kontingen{tu, drugim re-ima, tvrdimo da je previ{e uzroka da bi reprezentacija realnosti u znanju kao efekat mogla da odr`i kauzalni red pojava.

Otud se u teoriji umetnosti uvodi proceduralni pristup definisanju umetnosti kao otvorenog koncepta. Analogna logocentri-nom modelu znanja, funkcija izra`avanja umetnika je ovde relativizovana igrom intencionalnosti, kontekstualne preterminacije i slu-aja. Tako se nagla{ava ukidanje slobode subjekta u interdiskurzivnom polju, u kojem je svaka nova, druk-ija konfiguracija diskursa tako |e uvek pri-premljena. Me|utim, iako diskurzivna formacija jeste pripremljena ili pre omogu}jena sistemom institucionalnog protokolisanja diskursa, promena koju ona uvodi i/ili mo`e uvesti nije uvek predvi|ena i kontrolisana, pogotovo ako na{i interesi dopu{taju poimanje budu}nosti kao otvorene. Pre svega, i sama institucija nije transcedentna kategorija izvan doma{aja materijalnih praksi, ve} je upravo materijalno strukturirana izvedbama pojedina{nih diskursa. Tako i odnos umetni-ke institucije i praksi funkcioni{e prema konvencionalnom odnosu iskaza i iskazivanja kako ga je kriti-ki postavio Rastko Mo-nik: »Pojam konvencije je tautolo{ki pojам Š...¹ i nikada ne izri-e ni{ta drugo doli ovo pseudo-pravilo: 'Ako u govornom polo`aju X izgovorim Ix, izrekao sam to {to je u govornome polo`aju X jedino mogu}e i jedino treba izre`i'. Me|utim – i na tu pukotinu smo ra-unale – »pri tome je nu`no da se govorni polo`aj X (ma koliko tjesno konvencionalno strukturiran) dopuni, ispuni i ostvari tek nakon {to izre-em Ix«, dodaje Mo-nik.²⁴

Na{e stajali{te je do sad sledilo teoriju dru{tvenog konstruktivizma, koji »posti`e« otvorenost gubitkom objektivnosti, autonomnog postojanja sveta, ~ine}i ga uvek zavisnim (ovde, kontingen{nim) od interpretacije. Novije perspektive – ne usu|ujemo se podvesti ih pod jednu paradigmu – od biopoliti-ke teorije, preko teorije haosa i kompleksnosti, drugostepene teorije sistema u biologiji i sociologiji, do novije filozofije nauke, sagledavaju otvorenost kao kategoriju koja pripada »stvarima«, pre i posle interpretacije subjekta i nominalne konstitucije zna-enja.²⁵ »Znakovи su kvaliteti... A kvaliteti vrede vi{e od jednostavno logi-kih svojstava i ~ulnih opa`aja. Oni obuhvataju potencijal – kapacitet da se do`ivi afekat, ili da se podvrgne sili, i kapacitet da dejstvuju afektivno, ili da otpuste silu.«²⁶

Filozofija Gillesa Deleuzea, kao i teorije koje je ovaj filozof razvio sa psihijatrom Félixom Guattarijem, uticala je na formiranje stajali{ta neesencijalisti-kog materijalizma skrenuv{i fokus sa binarne logike stvarnog-mogu}eg na multipliciranje odnosa aktuelno-virtuelno. Re~ je zbilja o promeni interesa sa logike identiteta na politiku diferencijacije koja ide preko suprotnosti/suprotstavljenosti koja strukturira binarne parove. Mogu}nost je stvar ograni~enog opsega potencijalnog: {ta ne{to

²⁴ Rastko Mo-nik, *Beseda... besedo*, [KUC, Ljubljana, 1985, str. 117].

²⁵ Ovde imamo u vidu slede}je reference: Giorgio Agamben, *Potentialities, Collected Essays in Philosophy*, Stanford University Press, Stanford Cal, 1999; *Becomings, Explorations in Time, Memory, and Futures*, Elisabeth Grosz (ed), Cornell University Press, Ithaca-London, 1999; Manuel DeLanda, *Intensive Science & Virtual Philosophy*, Continuum, London-New York, 2002; Brian Massumi, *Movement, Affect, Sensation: Parables of the Virtual*, Duke University Press, Durham-London, 2002; Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude*, Semiotext(e), Los Angeles-New York, 2004.

²⁶ Brian Massumi, *A user's guide to Capitalism and Schizophrenia. Deviations from Deleuze and Guattari*, MIT Press, Boston-Massachusetts, 1992, str. 10.

mo`e da postane a da ne prestane da bude to {to jeste. Mogu}e se ogleda u stvarnom, i obratno, jer tu operi{emo binarno, gde je stvarno postoje}e, a mogu}e ne-postoje}e zadr`avaju{i sve karakteristike postoje}eg. Virtuelno, pak, nije suprotno realnom. Neka stvar se aktuelizuje u trajanju procesa gde je pokret izme|u pragova i intenziteta diferencijacije presudniji od zna~enja koje je poput se~enja, reza, rezultat trenutnog zaposedanja sila, ako se poslu`imo deleuzijanskim terminima za faktore `elje, interesa i slu~aja.²⁷

No, ne}emo se ovde upu{tati u razmatranje razlika izme|u epistemolo{kih koncepta pozognog poststrukturalizma i biopoliti~ke teorije. Cilj nam je, naprotiv, pragmati~ki: da shematski sagledamo kako su recentni filozofski i teorijski koncepti uticali na mi{ljenje otvorenosti napu{taju{i kategoriju identiteta ka transformacionom potencijalitetu, postaju{i privla~ne reference novih umetni~kih poetika u izvo|a~kim umetnostima, kao i politi~kih praksi (npr. net-aktivizam). Skicirajmo ta~ke novih teorijskih referenci otvorenosti:

Iskaz i ~in, koji je do sada nosio performativnu, dakle, iterativnu funkciju diskursa, uzima se kao doga|aj, prema Alainu Badiou: izuzetni prekid sa *statusom quo* a koji transformi{e i inovira neku situaciju ukazuju{i na njenu prazninu ili nemogu}nost njenog razlikovanja i prepoznavanja.²⁸ Doga|ajem se isti-e umesto *uvek-ve}* predlog *usred, u sredini*, odnosno, emergencija u formiranju koncepta, virtuelno kao set uslova pro{log i budu}eg imanentno pojavi nove kombinacije. U tom svetlu se mo`e prei{~itati i opet uspostaviti jedna od osnovnih prepostavki otvorenog dela kroz istoriju do sada – a to je 'ovde-i-sada' umetni~kog ~ina. Jer, ono {to je u neoavangardi ulagano kao garant direktnosti, neponovljivosti, spontanosti, slu~ajnosti, 70ih i 80ih je temeljno osporeno i re-artikulisano kao uvek odlo`eno, posredovano, ne-prisutno, izmi~u}e, *uvek-ve}*, da bi se zatim od 1990ih zadr`alo u okviru doga|aja, ali sada na razini virtuelnog, a ne 'neizrecivo(g) realnog', onog koje ide 'preko diskursa'. I sam Badiou doga|aj odre|uje kao 'jedan ozna~itelj vi{e' u poretku situacije, a ne ono {to ispada iz njenog ozna~iteljskog poretka. Prema nje~govoj koncepciji doga|aja,²⁹ 'ovde-i-sada' ponovo dobija mogu}nost otvaranja kao prekida situacije ili stanja stvari. Doga|aj 'ovde i sada' mo`e se odrediti kao intervencija u realnom (ne izvan njega), on jeste 'ozna~itelj vi{e' ili 'suvi{e', pa time preseca *status quo* situacije. 'Ovde i sada' se dakle doga|a (u) realnom (*usred*), ali emergira iz potencijaliteta virtuelnog u dатoj situaciji.

Proces koji vodi emergenciji podrazumeva silu diferencijacije pod na~elom »sve je deljivo!« U politi~kom smislu, bifurkacija nala`e skretanje, beg i odvajanje kao efikasniju, kreativniju strategiju od kriti~kog sukoba i suo~avanja. Umesto odmeravanja mo}i pri konfrontaciji koje rezultira hijerarhijom centra i marginе unutar strukture of contained differences, produktivnije je diferencirati glas koji odlazi tre}im putem. Rizomatska mre`a, koja pri tome nastaje, utoliko je otvorena ukoliko predstavlja model samoorganizacije, kao npr. u procesima kolektivnog rada ili *open source* tehnologije. Otvorenost je tu korelat one vrste razlike koja ne diferencira ne{to od ne~eg drugog (razlika kao divergencija ili lom i neuspeh identiteta), ve} se razlikuje i od sopstvenog razlikovanja: ukratko, kako divergirati istovremeno u dva pravca? Kako misliti pravac ili putanju bez mogu}nosti da se anticipira odredi{te? Diferencijacija ovde podrazumeva kretanje koje prelazi sa transformacije intenziteta na vrstu, te raznorodnost spre~ava sli~nost kao regulativ razlike. Proces vo|en razlikom, pravcem a ne intencijom, jeste otvoren u onoj meri u kojoj generi{e nove strukture bez homogenizacije njihovih komponenata i njihovog podvrgavanja hijerarhijskoj kontroli. Postajanje Šbecoming⁴ se ne mo`e svesti na proceduru i tehniku, ali mo`e da poslu`i kao jedan od operativnih koncepta u izvo|a~kim umetnostima, s ciljem da ozna~i neimitativnu i nepredstavlja~ku proizvodnju figura, iskaza i situacija, kao heterogenezu u kojoj razlika izme|u vrsta jedinica proliferira u vrtoglavoj dinamici kognitivnih i senzornih aktivnosti.

Protekla decenija bele`i izdvajanje diskursa u izvo|a~kim umetnostima, jednakorkestriranog i poetikom autora i interpretacijom njihovih praksi, u kojem sve vrvi

²⁷ Deleuzeovo stajali{te o zna~enju najbolje ilustruje izjava koja mu se pripisuje: »A thing has as many meanings as there are forces capable of seizing it.«

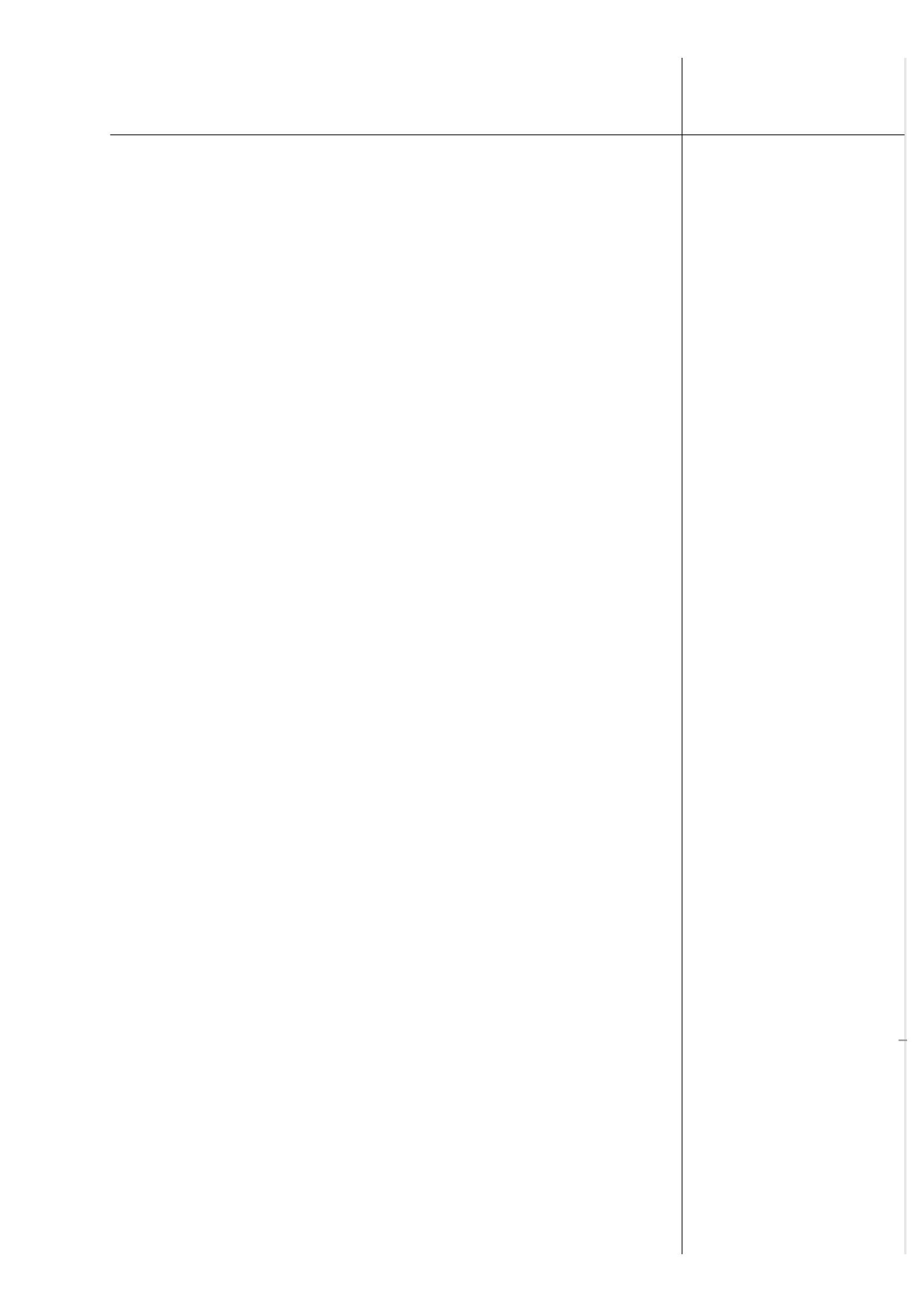
²⁸ Alain Badiou, *L'etre et l'événement*, Seuil, Paris, 1988.

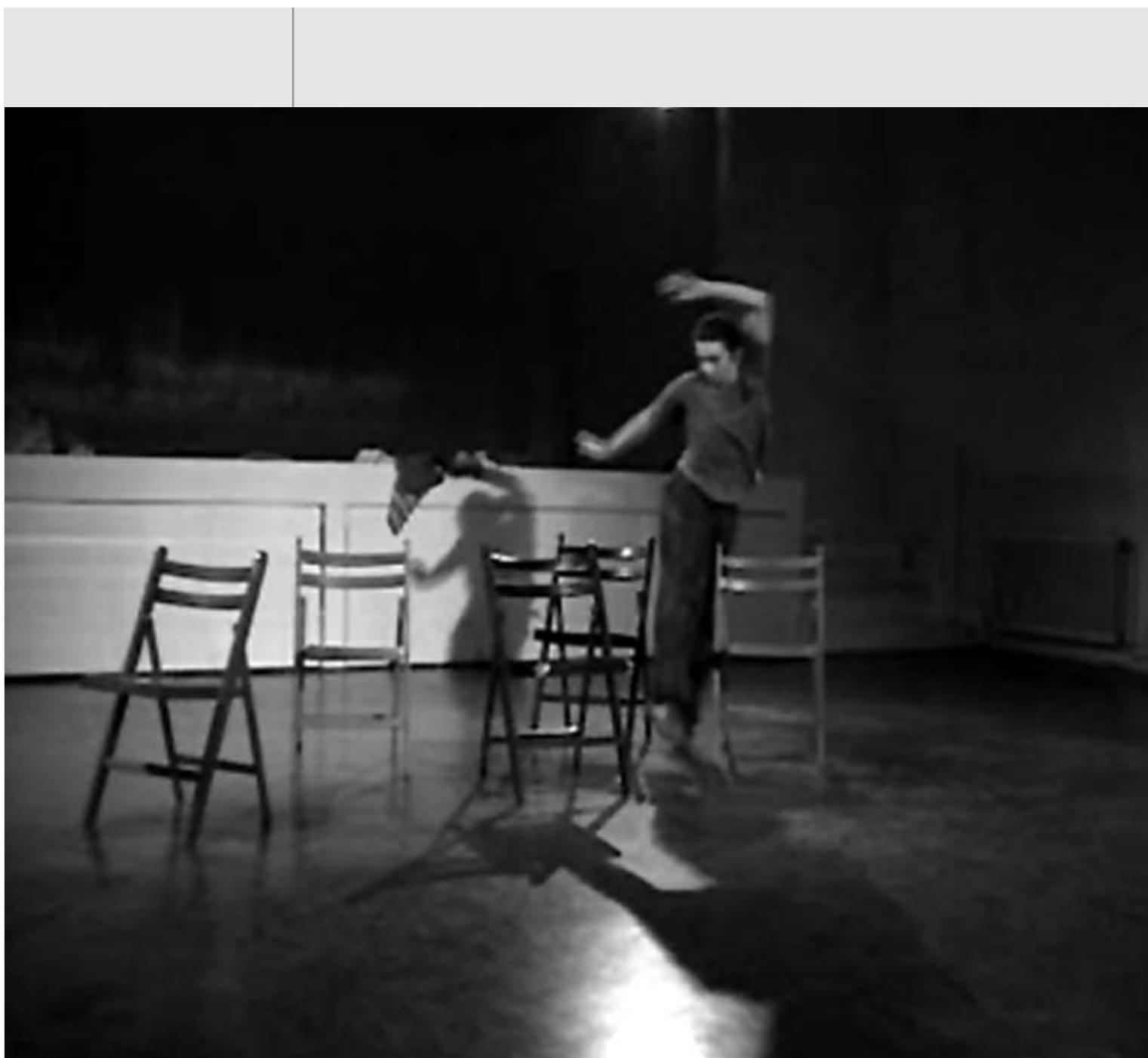
²⁹ Vid. Peter Hallward, *Badiou: A Subject to Truth*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 2003; i Alain Badiou, *Manifest za filozofiju*, Jezenski i Turk, Zagreb, 2001.

od koncepata deriviranih iz delezijanske filozofije. Takav diskurs nije koherentan, a ~esto je i neuhvatljiv u procepu izme | u apstraktnih po`eljnih postulata, nekriti~kih (za)ostataka avangardnih i neoavangardnih tretmana (doslovog, spontanog, 'prisutnog') izvo | a~kog procesa, tela i njihovih percepcija i recepcija i doslovnih otelovljenja u vidu slika 'tela bez organa' ili 'monstruoznosti'. Sa sigurno{}u jedino mo `emo utvrditi ne teorijsku korektnost ili stabilnost nove paradigmе, ve} odgovornost za novo opredeljenje prema procesima otvorene produkcije. Re~ je o opredeljenju ka istra~ivanju tela ne kao mesta Šsite¹ upisa, manjka i zabrane; odnosno, shodno Spinozinom tako ~esto citiranom stavu od Deleuzea pa do danas, ne prema onome {ta telo jeste ili ne mo `e da bude, ve} {ta mo `e, kapacitet da primi i deluje afektivno, generi{e nove, singularne i nereproduktibilne veze ukazuju{i na ili prelaze}i granice izme | u ~oveka, 'ivotinje, ma{ine i neorganske materije. Gledalac je sve manje kastriran podse}anjem na svoju funkciju u teatru reprezentacije i sublimnog spektakla, a sve vi{e osna`en Šempowered² virtuelizacijom iskustva i razumevanja, koje treba sa~uvati od pogre{nog poistovene}nja s romanti~nim 'neizrecivim' koje je nezavisno, izvan diskursa i ili ga nadilazi i prethodi mu. Virtuelno nije neizrecivo, ono je uslov hiperdiferencijacije i ramifikacije znanja preko grani~ca neke predstave kao autonomnog umetni~kog dela – rada recepcije koji se od gledaoca tra`i. Ono nas nagoni, ne da napustimo diskurzivni rad, ve} da stalno iznova formuli{emo mogu}nosti opisa, izra~avanja, tuma~enja kao eksperimentisanja sa znanjem i politi-kom mo}i tog znanja.

Otvorenost, da zaklju~imo, nije immanentna prepostavka umetni~kog dela danas; otvorenost je imperativ multiplikacije konzistentnih umetni~kih i politi~kih praksi koje, ukoliko su zaista otvorene, moraju podneti efekte trenja njihovih razlika. Zato pri razmatranju mno{tva partikularnih propozicija u savremenoj koreografiji, koje smo uzeli za primer, treba voditi ra~una o tome kada su granice otvorenosti ovog polja regulisane zakonima slobodnog institucionalnog tr`i{ta; kada je re~ o partikularnosti, *self-contained* zahtevom za novom i druga~ijom robom liberalne individualnosti; a kada je na delu transpersonalna ma{ina autorske prakse sposobna za u~inike kompleksnih transverzalnih transformacija polja umetnosti i dru{tva. Tre}a pozicija je potencijalno najkreativnija, jer interveni{e u polje umetnosti, ne tako {to preti da ga razori ve} ga preispitivanjem, istra~ivanjem, problematizacijom dispozitiva njegovih institucija stalno transformi{e. Upisuje se u njega kao virtuelno u realno; iako nije 'sa~injena od iste tvari' kao to polje, ne postoji sa njim na istoj razini, razini glatke reprodukcije ili s druge strane 'jednako vredne' konfrontacije.³⁰ Ta pozicija je jedina koja u svojoj doga|ajnosti danas ima potencijalitet otvorenosti na nivou umetni~ke prakse, i koja mo `da i na nivou institucije odr`ava mogu}nost 'umetnosti kao otvorenog pojma'. Jer ona jeste performativna, i to 'eksce~sno', kao novi 'okida~' za instituciju, tako {to sama za sebe, svojom doga|ajno{}u ovde-i-sad iznu | uje od institucije mandat da deluje, ~ak i da menja protokole ko{jim uvodi nove procedure zahtevaju{i nove procedure imenovanja za sebe. I novi subjekt te umetnosti – kao prema Massumijevoj koncepciji ekspresije kao 'konstitutivnog izra~avanja' kojem telo ne prethodi – tako ne prethodi svom ~inu, niti mu je sasvim podre|en kao efekat u linearnom kauzalnom lancu, ve} izbija iz njega, provaljuje ovde-i-sad iz sopstvenog izvo | enja.

³⁰ Emil Hrvatin je na okrugom stolu na temu »Unbearable Lightness of (Artistic) Freedom« u Ljubljani na *Exodosu* 2005, ponudio tri taktike savremene umetni~ke prakse, koje su shematske, ali dosta precizno isti~u ove pozicije: delovanje (reprodukcia unutar institucije), ne-delovanje (pozicija izvan institucije) i anti-delovanje (unutar-institucionalno transformisanje institucije). Tre}a pozicija, pozicija koju smatramo potencijalno najkreativnijom, prema ovoj shematisaciji, sprovodi taktike anti-delovanja.





A few sweaty T-shirts
(fotografija skinuta sa video snimka predstave)

.4.K KRITIKA

Blok koji sledi jeste nastavak strategije ~asopisa *TkH* da u svakom drugom ili tre~em broju nudi kriti~ko mapiranje aktuelnih izvo~a~kih praksi. To se pre svega odnosi na brojeve 3, 6 i 9. U broju 3 ~asopisa *TkH* (»Nove /teorije/ dramaturgije«) u pitanju je bio blok kritika posve}en samo jednoj predstavi – *Diderotov ne}ak ili krv nije voda* zagreba~ke grupe Bad.co. – ali, zato, razmatranju razli~itih kriti~kih diskursa i taktika. Zatim je sledio blok kritika o savremenoj operi i 'muzi~kom teatru' u lokalnoj, regionalnoj i internacionalnoj sceni u *TkH* broj 6 (»Izvedi – 2 queer«). Sem ova dva broja, u broju 2 ~asopisa *TkH* (»Preko Einstein na pla~i«) su objavljeni raznovrsni blokovi »Kritika koja hoda, tr-i, ple{e i grize« i »Najave u hodu«, sa prikazima, najavama, kritikama, osvrtima brojnih kulturno-umetni~kih projekata u regionu (predstave, performansi, izlo~be, ~asopisi, pop koncert, program visokog umetni~kog i teorijskog obrazovanja...). Tako | e, u broju 7 (»Digitalni performans«), deo tekstova u bloku »Teorija na delu« su bili prikazi, arhive i dokumentacije novijih radova koji su se bavili problemima savremene tehnologije i izvo~a~kih umetnosti, na internacionalnoj sceni. U broju 9 *TkHa*, blok kritike se bavi lokalnom/regionalnom savremenom teatarskom i plesnom praksom.

Blok kritika u *TkH* ima dvostruku namenu. S jedne strane, on locira diskurs *TkH* platforme u konkretno vreme-prostor izvo~a~kih praksi, a sa druge strane, ovaj blok jeste osmi{ljen kao strategija konstruisanja novog kriti~kog diskursa, nove platforme za kontekstualizaciju savremene scene izvo~a~kih umetnosti. Vrati}u se na trenutak uvodnom tekstu u blok kritika u *TkH* br. 3, odnosno prvoj fusnoti u kojoj je kritika definisana i kao drugostepeni diskurs u odnosu na samu umetni~ku praksu ali i kao prвostepeni diskurs u odnosu na ostale/druge teorijske discipline.¹ Tvrđnja o kritici kao (i) prвostepenom diskursu sveta umetnosti se odnosi na relativno direktno interventnu funkciju kritike u odnosu (ili: za razliku) na druge drugostepene discipline – jer kritikom se uspostavlja i defini{e scena, a ne samo interpretira. Teatarske i plesne predstave, performansi, radovi, doga|aji obuhva}eni blokom kritika u broju 9, nastali su okvirno u poslednjoj (ili dve) 'sezoni' u najrazli~itijim institucionalnim kontekstima. Izdvojili smo ih, pre svega, zbog njihovog problematizovanja dominantne umetni~ke paradigmе, kao i samorefleksivnosti i propitivanja granica mati~ne discipline. Ono {to ih, pored toga, karakteri{e jeste da se etabliрана pozori{na/plesna kritika – jer o kritici izvo~a~kih umetnosti u *mainstream* institucijama (novinama, stru~nim ~asopisima, mas medijima) u ovoj sredini, sem kao ekscesu, nema govora – po pravilu ne bavi ovakvim projektima, odnosno ne poseduje instrumentarijum kojim bi mogla da konceptualizuje i kontekstualizuje ovaku vrstu radova. Pored toga {to nudi vrstu mapiranja, topografije scene savremenih izvo~a~kih umetnosti u Beogradu – sa dodatkom po jednog teksta o zagreba~koj i ljubljanskoj sceni, cilj ovakvog bloka upravo jeste i preispitivanje razli~itih na~ina kojima se mo`e pristupiti ovakvim izvo~a~kim praksama. 'Kritika' se ovde koristi kao zajedni~ki imenitelj tekstovima koji se kre}u u rasponu od prikaza, dokumentacije, recenzije, kritike u u`em smislu, kritike kritike, pa sve do dnevnika. Ovi tekstovi nude razli~ite relevantne diskurse, kojima se izdvojeni radovi lociraju u mre`u okru~uju}ih tekstova: teorije, umetni~ko-institucionalnog konteksta, dru~tveno-politi~kog konteksta itd.

¹ Ana Vujanovi}, Mi{ko [u~vakovi}, »Ka novoj kritici izvo~a~kih umetnosti – slu~aj Diderot«, *TkH*, br. 3, Beograd, 2002, str. 256.

Maja Mirković

KOREOGRAFIJA

ne te`i

da *uobli-i* »pri-u« plesnim figurama

se - bavi

sopstvenim immanentnim delovima
ideolo{kim implikacijama ve} upisanim u
diskurs plesa

ispituje

sopstveni medij

jeste

kriti-ka praksa savremenog plesa u odnosu
na estetske prepostavke klasi-nog baleta i
modernisti-kog plesa, kao {to su univerzal-
no ple{u}e telo, mimezis, psiholo{ko-eks-
presivna naracija, sublimna sinestezija plesa
i muzike itd.

STATUS KOREOGRAFA

promenjen

PLESNO DELO

ne te`i

da *ispri-a* vanplesnu pri-u

AUTOR

ne defini{e se}

originalno{u stila ni autenti-no{u rukopisa
(dakle, pristupom tradicionalne umetnosti)

defini{e se

uspehom postupka eksperimentalnog i kon-
ceptualnog preispitivanja specifi-nih odred-
nica plesa u Zapadnoj kulturi: tela, pokreta i
pogleda, afekta, ~ulnog do ivljaja i u`ivanja,
istorije, partiture, improvizacije i izvedbe.

PITANJE

»[ta je ple{u}e telo kada se uspostavi kao to-
pika umetni-kog rada ili kao materijal sop-
stvene dekompozicije u odnosu na pokret ili
pogled ili dodir gledatelja?«

ZAKLJU^AK

tranzicija sa dogmatskog razumevanja plesa
kao proizvodnje (jo{ jednog, 'lepog') feti{i-
sti-kog komada za u`ivanje/potro{nju/estra-
du, na pro-teorijsko gledi{te plesa, odnosno
novi, problemski, na-in samog mi{ljenja o
plesu – NEOPHODNA!

ODLUKA

festivalom savremene koreografije PRO
TOOLS, upoznati srpsku plesno-teatarsku

scenu, kao i {iru nestru-nu publiku, sa pred-
vodnicima novih koncepata koreografije u
Evropi

ORGANIZATORI FESTIVALA

TkH-centar za teoriju i praksu izvo|a-kih
umetnosti, Beograd – organizator

Bojana Cvejić – urednica

Ana Vujanović, Bojan \or|ev, Sini{a Ilić –
koordinatori

CILJ FESTIVALA

nije

predstavljanje zanimljivih slika/dela

jeste

rasvetljavanje novih koncepata plesa ponu-
dom operativnih oru|a i tehnika doma}im
autorima;

uspostavljanje platforme za »misao o plesu«
na polju (plesnog) izvo|enja

NAZIV FESTIVALA

PRO-TOOLS, festival savremene evropske
koreografije (vidi pod: Cilj festivala; ode-
ljak: »jeste«, pod 1)

DATUM I MESTO ODR@AVANJA

23. i 24. oktobar 2004. godine

Plan A:

Pretraga: sala ure|ena tako da odgovara
zahtevima plesnog izvo|enja (-ist baletski
beli i crni pod, ~vrsti/zidani beli tre}i zid)

Rezultat: 0 opcija

Unos re-i nezadovoljavaju}i

Plan B:

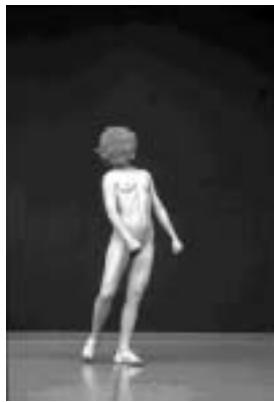
Pretraga: solidan izvo|a-ki prostor, vlasni-
{two ku}e koja poseduje spremnost na sarad-
nju i optimalan na-in predstavljanja sop-
stvene kulturne i ideolo{ke politike

Rezultat: 1 opcija – Centar za kulturnu de-
kontaminaciju, Paviljon Veljković, Beograd
Usvojeno.

ZATE^ENO STANJE

1) Ljudstvo i prilike

Zemlja neobi-nih, ali veoma uvre`enih obi-
~aja. Najve}e unose na najmanja vrata. Po-
tom ih otvaraju 'na mi{i}e', zatim kroz njih
boja~ljivo zaviruju. ^esto pominku sintagme
tipa »nepresu{no gostoprимство« i »sprem-
nost na nova poznanstva«. Ina-e simpati-ni.



Mette Ingvartsen:
50-50



Xavier Le Roy:
Self Unfinished
foto Kattrin Schoof



Marten Spångberg:
Powered by Emotion

2) Uljezi
-asopis *Teorija koja hoda*, broj 4 (uspostavljena *think-dance* teorijska platforma)

ZAKLJU^KAK

Savremena istorija i teorija umetnosti u-e nas da je granica visoke i popularne umetnosti isuvi{e istanjena, da bi strog razlikovni vrednosni sud bio ponovo uspostavljan. Na upotrebnom, odnosno nivou zastupljenosti i recepcije proizvoda ove dve sfere, razlika je itekako prisutna.

STRUKTURA PROGRAMA FESTIVALA

- 1) Uvodno predavanje – Bojane Cveji} o savremenom plesu, sa prikazivanjem video-filma, snimaka predstava i obja{njenjima metodologije rada koreografa. Uz predstave – razgovor/radionica sa autorima.
- 2) Predstave – koje obele`avaju polje eksperimentalnog i konceptualnog plesa poslednje decenije i ustanovljuju novo polje savremenog plesa u zapadnoj Evropi: *think-dance*.

U^ESNICI

Istaknuti koreografi mla|e generacije: Mette Ingvartsen, Xavier Le Roy, Tino Sehgal, Mårten Spångberg, bez zajedni-kog imenitelja. Uti-u na pedago{ko oblikovanje druge generacije »think« koreografa u Belgiji, Francuskoj, Nema~koj, Portugalu, [paniji, Skandinaviji, Sloveniji, Poljskoj, burno se reflektuju{i na aktuelne teatarske i performans art tendencije.

ne predstavljaju

umetni-ki pokret, `rtvu izvesne homogenosti ili zaklju~enosti

predstavljaju

platformu koju ~ine sopstvene nekoherentnosti, i koja se uspostavlja upravo otvoreno-{u za beskona~ne izmene

»VI[I CILJEVI« FESTIVALA

Ukazati na neophodnost sistemskog uspostavljanja institucije plesa: obrazovnog sistema, plesnih ku}a i drugih ustanova koje podr`avaju zasnivanje i razvoj plesa, od novih plesnih paradigm, preko medijske prisutnosti do mre`e festivala.

Note: (Untitled), 2001
Commercio-Landscape, 1980, is to be experienced as a
dance piece. The artist kindly requests that the ~~image~~ is not
photographed or visually recorded.
Tino Sehgal
© James Coleman

Tino Sehgal:
(Untitled)

Prevesti kulturni poduhvat sa podru~ja gerile, doga|aja i utopije u ne{to {to ima razvoj i trajanje, tj. onoga {to je ozbiljnoj dr`avi neophodno da bi uspostavila kulturno polje.

PRODUKCIJA

manja od produkcije i najmanje predstave na BITEFu

NOV^ANA SREDSTVA

neizvesni i retroaktivni karakter donacije odobrene od strane Ministarstva za kulturu; naknadno tra`ena i odobrena minimalna operativna sredstva od grada Beograda

POSTUPAK

kori{}jenje privatnih veza u svrhu ostvarenja projekta dr`avnog nivoa, gotovo gerilskim tehnikama, u rekordnom roku

POSLEDICE

besplatan rad urednice i koordinatorâ festiva{a;

svesrdna besplatna pomo} prijatelja i srodnih ustanova: JDPa, Svetlost Teatra, Malog pozori{ta »Du{ko Radovi}« i FDUa, Beograd.

ZAKLJU^KAK

Niko se nije nau~en rodio.

^INJENICE

Nisu (samo) ljudi ono {to scenu ~ini na polju kulture, ve} pre svega sistem koji je zasniva i (p)odr`ava.

Pro TOOLS, festival savremene evropske koreografije

Subota, 23. oktobar 2004.

Centar za kulturnu dekontaminaciju, Paviljon »Veljkovi}«

Predavanje u 18h

Bojana Cveji}: *Status koreografije u savremenom plesu*

Predstave u 20h

Tino Sehgal: *(Bez naslova)*

Xavier Le Roy: *Self Unfinished*

Nedelja, 24. oktobar 2004.

Centar za kulturnu dekontaminaciju, Paviljon »Veljkovi}«

Od 10 do 14h

Radionica, razgovor, stru~ne konsultacije sa koreografima X. Le Royom, M. Spångbergom, T. Sehgalom i M. Ingvartsen

Predstave u 20h

Mette Ingvartsen: 50/50

Marten Spångberg: *Powered by Emotion*

Ko je maglu i oblake umesiti u hamburger?

(Nova repertoarska politika Malog pozorišta »Duško Radović«)

Irena Čentevska

'Znači da ste se smuvali
tek posle sekša'

/Ilija, 17 godina, posetilac predstave
Seks za po-etičike

I. Kada je pitao mog oca da se
udam za njega znala sam da je to to

Za koga se 'pravi' pozorište, danas-i-ovde, u Beogradu, metropoli Srbije u tranziciji? Ko posežuje predstave, a ko izbegava? Ako ih posežuje zbog nega to i ni, a ako ih izbegava {ta ga na to navodi? Za{to svi poreski obveznici (hipotečki) plažaju za ne{to {to koristi nesrazmerno mali procenat njih? Može li se 'kod nas' govoriti o definisanim 'ciljnim grupama potrošača' pozorišnih usluga? I kojim se 'tržišnim nišama' obražaju pružaoci usluga, tj. institucionalna pozorišta i vaninstitucionalne pozorišne trupe i projekti?

Ovaj tekst neće dati odgovor ni na jedno od ovih pitanja. Međutim, sva ta pitanja ukazuju na 'bekgraund' ne-ega {to bismo mogli zvati krizom repertoarske politike u beogradskim pozorištima. Ova kriza manifestuje se na raznovrsne i zaista zanimljive načine. Tako najstarija nacionalna pozorišna kuća (Narodno pozorište) kako zalazimo u 21. vek sve više liči na 'narodni' muzej repertoarske politike karakteristične za 19. vek, ali i na muzej kadrovske politike, sistematizacije radnih mesta i broja zaposlenih, karakterističnih za period utopijskog socijalizma sredine 20. veka. Ili na muzej 'industrijske arheologije' (scenska tehnika i radionice) koja je takođe karakteristična za 19. vek. Mogli bismo da govorimo i o 'narodnom' muzeju međuljudskih odnosa – vertikalnog hierarhijskog ustrojstva koje bi Michel Foucault izvesno locirao u 18. vek. S druge strane, rekonstrukcija Jugoslovenskog dramskog pozorišta – koja je jedno (nemarom zaposlenih) spaljeno pozorište pretvorila u arhitektonski

simbol novog, postmiločevskog, sofisticiranog i Evrope okrenutog Beograda – imala je za posledicu da (još uvek heterogena i relativno nedefinisana) publika ovog pozorišta sada ima bolju orientaciju u pogledu toga kako se treba obući za predstavu nego {ta se od nje može očekivati. Jer, *Buba u uhu* Ljubiša Ristića i *Rodoljupci* Dejanu Mijatoviću da imaju nešto zajedničkog sa staničnim pozorištem 'prosečno obaveštenog gledaoca', a to je kategorija onih poreskih obveznika koji u pozorište ne ulaze 'zadabre'. ^ini se da još jedno, u istom duhu i iz istog budućeg rekonstruisano pozorište, Beogradsko dramsko, ima isti 'problem', iako pred svoju publiku nameće blaže zahteve u pogledu oblačenja. Atelje 212 godinama unazad ne uspeva da razređi repertoarsku kruzidentitetu – s jedne strane, BITEF i na sljedeće 'revolucionarne' proflosti, a s druge bulevarski afiniteti i 'elja da se bude nešto nalik na srpski Vest End'. I tako redom... Na kraju ove ture i veoma površne analize dođili bismo do toga da su repertoarski najkoherentniji i najdosledniji pozorišta za decu. Kada su u pitanju najistaknutija među njima, Pozorište »Božko Buha«, Pozorištance »Puš« i Pozorište lutaka »Pinokio«, izvesno se može govoriti i o definisanoj publici (makar samo prema starosnoj grupi) i o koherenčnom repertoaru, kao i o ujednačenom stilu i autorskim domaćima kreativnih timova, pa i o kvalitetnoj tehničkoj produkciji.

Međutim, ono {to iz ove grupe izdvaja Malo pozorište »Duško Radović« je nešto drugo – samosvesan, 'radikalni' zaokret u repertoarskoj politici za koju je zaslužna pre svega pozorišna rediteljka Anja Šuša, koja se načelu ovog pozorišta nalazi od sezone 2002/03. Nasledivši na mestu direktora pozorišta dramaturga Mađu Jeremić, Šije je savremenije poimanje dešije publike¹ predstavama kao {to su *Sestre po metli* Kokana Mladenovića ve} najavilo 'radikalnu' rede-

¹ (one koja je 'intelektualno prevazišla' predstave o umjetnostima 'ivotinjama kao {to je Riki Tiki Tavi i preferira 'horore' o razumanim većicama u duhu Harija Potera).

finiciju repertoarske politike Malog pozori{ta}, Anja Su{a je ovaj 'projekat' sa mosvesno i dosledno sprovedla do kraja. 'Samosvesno', 'dosledno' i 'do kraja' su ve} retkosti same po sebi, gotovo nezamislive u lokalnim okvirima, posebno ako se uzme u obzir napred izre~eno o repertoarskom stanju u beogradskim pozori{tima.

Za ovaj 'kopernikanski obrt' u poimanju vlastitog statusa na lokalnoj sceni, od relativno inertne repertoarske politike, karakteristi~ne za ovo pozori{te u 1990im godinama – a koja je podrazumevala predstave koje su vi{e korespondirale se}anjima roditelja na pozori{te 'kad su bili mali' nego o~ekivanjima mla{dih pripadnika 'generacije Pokemon-a' – verovatno je najindikativnija predstava *Seks za po~etnike*. Budu{i da je ona odredila jo{ jedan zaokret Malog pozori{ta, i to ka ne{to starijoj, tinejd`erskoj publici (upravo onoj koja najvi{e zazire od pozori{ta²), posveti}emo joj na ovom mestu ne{to vi{e pa`nje.

II. Ja udarim njega, a posle on mene

Predstava *Seks za po~etnike* u re`iji Ali-se Stojanovi} nastala je na osnovu istoimene 'kultne' knji`ice Jasminke Petrovi}, u izdanju Kreativnog centra (Beograd, 2002), opremljene duhovitim ilustracijama Dobrosava Boba @ivkovi}a. Dakle, tekstualni predlo`ak za predstavu je 'vanpozori{n'i i poti-e iz ``anra' popularnih priru-nika, naj-e{je rasko{no i duhovito ilustrovanih, koji imaju za cilj da: korisnicima na 'neobavezani' i sa`et na-in pru`e informacije za koje se smatra da su im od koristi u svakodnevnom `ivotu i komunikaciji sa okolinom; u{tede vreme za prikupljanje ovakvih informacija koje se naj-e{je nalaze rasute po najrazli-itijim izvorima, od debeleih medicinskih enciklopedija do svezaka sa receptima pokojnih tetaka; korisnike spase neprijatnosti da u javnosti pokazuju svoju neobave{tenost o stvarima za koja se prepostavlja da su *common knowledge* ili ne{to {to svako normalan zna, itd. *Seks za po~etnike* je upravo ovakav priru-nik koji svojim (mladim) korisnicima na prijem-iv na-in poja{njava pojmove kao {to su: pu-

bertet, blam, kompleksi, menstruacija, veli~ina grudi ili mu{kog polnog organa, flert, smuvavanje, zaljubljenost, ljubav itd. Istovremeno se tuma-e i *mra~ne strane seksa*: abortus, polne i vene-ri-ne bolesti, SIDA, seksualno nasilje, silovanje, incest, pedofilija i preventivni saveti, koji su tako|e deo korpusa znanja koje treba preneti mladim ~itaocima. Dramatizaciju *Seksa za po~etnike* izvr{i-la je Jelena Mijovi}, uvode}i na scenu tri glavna dramska lica i jo{ 10 protagonista, mla|ih adolescenata na ~ijim se mukama razja{njavaju pojmovi i situacije vezane za seksualno sazrevanje jedinke u (na{em) savremenom dru{tu. Ona se poiograva ~itavim nizom 'vanpozori{nih' tekstualnih referenci svakodnevice, masovne i popularne kulture, kao i akademskim i medicinskim diskursom vezanim za osnovu temu i tekstualni predlo`ak predstave.

Seks za po~etnike nastao je u sklopu novog programskog usmerenja Malog pozori{ta »Du{ko Radovi}«, ka mla|oj adolescentskoj publici kojoj je i name{njen program Tinejd` scene. Predstava se mo`e shvatiti i kao svojevrsan 'stejment' umetni-kog rukovodstva Malog pozori{ta, obra}anje generaciji koja je rasla uz video-igrice, DVD, satelitski TV program i uveliko je upoznata sa problematikom VRa. Upravo toj, ispitiva~ki radozna{oj publici, obra}a se i ova predstava, koja pozori{nim sredstvima istra`uje me|uprostor izme|u neformalnog {kolskog ~asa iz seksualnog vaspitanja i postmoderne pozori{ne igre citata, igre sa vanpozori{nim jezikom i sadr`ajima, sa 'realnim' i svakodnevnim, sa scenskim prostorom i vremenom...

O promi{ljenom obra}anju 'novoj' publici svedo~ila je i promotivna kampanja *Seksa za po~etnike*, koja je u odnosu na dotada{nu praksu Malog pozori{ta nesumnjivo ogroman napredak. To se mo`e pripisati isklju~ivo senzibilitetu Anje Su{e za savremene strategije prisustva u javnosti i ve{tini organizatora Jovane Karauli} koja je rukovodila medijskom kampanjom. Iako je kampanja obuhvatila relativno mali broj promotivnih elemenata, njen efekat u javnosti bio je neuobi~ajeno sna`an. Interesova-

² Da je to istina mo`ete se uveriti u svakoj radio ili TV emisiji u kojoj se dele besplatne ulaznice za pozori{te. Tinejd`eri su, uglavnom, gorko razo~arani kad dobiju ulaznice, recimo, za KPGT.

nje za predstavu ve} je unapred bilo uzrokovano famom o knjizi *Seks za po~etnike*, kao i interesovanjem koje uobi~ajeno prati rad Alise Stojanovi}. Predstavi su prethodili radijski d`ingl i TV spot *Novo staro mesto* kojim je Malo pozori{te jasno stavilo do znanja javnosti da se u ovoj ku{i de{avaju nove i druga~ije stvari. Iako bilbord kod nas vi{e nije neuobi~ajen medij za ogla{avanje pozori{nih projekata, bilbord-kampanja *Seksa za po~etnike* je bila osve`e{nje u moru komercijalnih poruka kojim se ogla{avaju cigarete, automobili, patike i deterd`enti. Da podsetim, na saobra}ajnom znaku³ de~ak (ikoni~ki znak za de~aka) i devoj~ica (ikoni~ki znak za devoj~icu – umanjeni znak za de~aka kojem je pridodat ikoni~ki znak za kikice), tr~e tj. pretr~avaju (verovatno) ulicu. Vladan Srdi}, grafi~ki dizajner, je de~aku dodao ikoni~ki znak za erekciju, pa na bilbordu izgleda kao da de~ak jurii devoj~icu u 'bahantskom zanosu', a ona, naravno, be`i. Program predstave osmi{ljen je u duhu {kolskog priru~nika za prvu pomo} u seksualnim problemima, i on prati grafizam saobra}ajnih znaka i komunikacije ikoni~kim znacima. Tu je, kao reklamni 'gad`et' ali i utilitarni objekat, zalepljen kondom proizvo|a-a ROMED (Holandija), kao deo 'kompleta za pre~ivljavanje puberteta' koji sam program predstavlja, uz didakti~ku reklamnu poruku *KORISTI GUMICU – Neke gre{ke ne mo `e{ izbrisati*. Osim ovog klju~nog pomagala, program sadr`i i koristan *Indeks pojmoveva* i popis *Mra~nih strana seksa*. Tu je, u duhu tekstualnog predlo{ka predstave, i *Test Tetka Jace: da li ste se smuvali?* gde se razre{avaju a, b i c varijante na temu *Dobri drugovi*, kao i njena *Anketa o si~urnim znacima smuvanja: kako zna{da ste se smuvali?* sa prigodnom statisti~kom analizom ispitanika.

III. [ta zna~i smuvati?

[ta se desilo nakon ove 'revolucije' na sceni Malog pozori{ta? Usledile su

predstave *Poslednja smrt Frenkija Suzice* Slobodana Vujanovi}a u re`iji Bojana \or|eva, *Kapetan D`on Piploks Du{ka Radovi}a* u re`iji Gor~ina Stojanovi}, *Por{a Koklan Marine Kar* u re`iji Ksenije Krnajski, *Beli, beli svet Milene Markovi} u re`iji Rahima Burhana (BELEF 2003), *Sne`na kraljica* H. K. Andersena u re`iji Du{ana Muri}, *Ljulja{ka* Edne Mecja u re`iji Stevana Bodro`e, */kola Jasminke Petrovi}* u re`iji Darijana Mihajlovi}, *Svetopopravitelj* Tomasa Bernharda u re`iji Stevana Bodro`e, *Svet jednog cveta Tatjane Stankovi}* (BELEF 2004), Berijev *Petar Pan* u re`iji Kokana Mladenovi}, *Ma~ija posla* Sandre Rodi} Jankovi}, *Kiki i Bozo* Andree Valean u re`iji Nikole Zavi{i}, *Mala sirena* H. K. Andersena u re`iji Ive Milo{evi} itd. Ve} sama 'kombinacija' ovih imena govori da se na sceni Malog pozori{ta de{ava ne{to 'ozbiljno': da scena za 'malu decu' i Tinejd` scena rade punom parom i to 'u kontinuitetu', da Malo pozori{te mo`e da iznese i 'velike' koprodukcije kakva je bila predstava *Beli, beli svet* znamenitog Rahima Burhana; da su zastupljeni iskusni i 'etablirani' reditelji (A. Stojanovi}, G. Stojanovi}, K. Mladenovi}, D. Mihajlovi}), ali da su vrata pozori{ta otvorena i za reditelje sklone istra`ivanju i eksperimentu (B. \or|ev, D. Muri}), da su jednako zastupljeni 'klasici' literature za decu, sam Du{ko Radovi}, kao i mladi i manje poznati doma{i i inostrani pisci... Pa, ako ovo nije dovoljno kao ilustracija, evo jo{ jednog pitanja, za kraj. Na kojoj sceni u Beogradu mogu da se susretu slede}e li~nosti: Pikaso, Morski krastavac @ika, Makarona, Ra`a, Velika Riba, Butler, Kapetan Kuka, Pi Ar, Sekretarica 1, Sekretarica 2, Sekretarica 3, Krokodil, De~ak sa nao~arima, Devoj~ica na rolerima i Smrt?*

Napomena:

Tekst *Ko }e maglu i oblake umesiti u hamburger?* je peti deo projekta *Kako pisati o seksu za po~etnike?*

³ Ovaj saobra}ajni znak (u prvobitnoj varijanti) bio je naro~ito poznat posetiocima kultnog beogradskog kafea *Pazi /kola* u Skadarliji u kome je, osim razli~itih {kolskih revkvizita i slike Brus Lija na mestu koje je obi~no bilo rezervisano za zvani~nu predstavu Josipa Broza Tita, na ulazu posetiocu do~ekivao upravo ovaj saobra}ajni znak. Budu{i da su posetioci ovog kafea i kreativni tim predstave *Seks za po~etnike* o~igledno delili isti likovni i, rekli bismo, 'ivotni senzibilitet, Vladan Srdi} je 'intervencijom' na saobra}ajnom znaku samo ve{to pridodao svom radu jo{ jedan sloj animacije potencijalnih gledalaca.

FEW SWEATY T-SHIRTS by Du{an Muri}

Anja Su{a

Da li je mogu{te stvoriti Tajni Teatar u kojem su i umetnik i publika potpuno nestali – samo da bi se ponovo pojavili na drugom nivou, gde su ‘ivot i umetnost postali isto, ~isto davanje darova?

Hakim Bej, T.A.Z.

Kada pred sobom imate teatarski, para-teatarski ili mo`da ~ak antiteatarski do~a|aj poput Muri}evog soloa pod nazivom *Few Sweaty T-Shirts* o kome `elite ne{to da napi{ete, te{ko je definisati adekvatan metodolo{ki pristup. Ovaj problem je delimi~no rezultat ~injenice da kod nas ne postoji dovoljno bogata tradicija sli~nih projekata, niti dovoljno razra|en teorijski aparat za analizu ove vrste teatra. Re~ je, zapravo, o svojevr-snim umetni~kim ‘incidentima’ u jedno-obraznom, konzervativnom i autocentri~nom srpskocrnogorskom teatarskom konceptu. Oni ni na koji na~in nisu kanonizovani ni u teoriji ni u umetni~koj praksi na ovom prostoru. Obi~no nastaju u nemogu{im produkcionim uslovima, bez ili sa vrlo malo novca (koji naj-e{je nabavljaju sami umetnici), dakle bez pokroviteljstva institucija i, {to je najva~nije, dramati~no se razlikuju od institucionalne teatarske ponude ne samo u formalnom smislu ve} i na svaki drugi na~in. Ova ~injenica nas dovodi pred nezgodan izbor koji se zapravo svodi na dve opcije. Prva bi bila da ignori{emo lokalno vreme/prostor, te da se pozabavimo Muri}evim delom kao da je ono nastalo u nekoj vrsti bes-te`inskog prostora, u nekakvom vakuumu, tj. da o njemu prosu|ujemo sa pozicije savremene teorije izvo|a~kih umetnosti. U drugom slu~aju, mo`emo u obzir uzeti vremensko prostorni okvir, {to }e nam definitivno pomo{i da plasti~nije percipiramo Muri}evo delo. Oba pristupa, me|utim, u slu~aju ovog projekta imaju odre|ene slabosti. U prvom slu~aju, nalazimo se pred mogu{n}u da budemo suvi{e hladni, distan-

cirani i uop{teni, te da izgubimo iz vida neravnopravnu »utakmicu« u kojoj se ovaj projekat nalazi u odnosu na dominantne tokove srpskog teatra, za razliku od sli~nih projekata u drugim sredinama, u kojima je ovaj na~in razmi{ljanja ve} postao zna~ajan deo umetni~ke prakse. U drugom slu~aju, preti nam opasnost od prevelikog zblj~avanja sa delom, usled poznavanja te{ko)a koje smo upravo opisali, a koje su redovni pratilac kreativnog procesa svih vaninstitucionalnih umetnika u Srbiji i Crnoj Gori a pre svega igra~a svremenog plesa. Ovakva empatija nam, naravno, zna~ajno mo`e ugroziti kriti~ko rasu|ivanje. Budu}i da iskreno verujem u to da u teatru ne postoje vrednosti po sebi, tj. da dobro ili lo{e pozori{te postaje dobro ili lo{e isklju~ivo u odnosu na odre|eni vremensko prostorni okvir, sklonija sam tome da odaberem drugi pristup, uz ozbiljno nastojanje da zadr`im {to vi{e objektivnosti... Da citiram Xaviera Le Roya: »Ja igram igre u kojima su te|la i pravila uvek simultano kulturolo{ka, prirodna, objekat, subjekat, socijalna, emocionalna, intelektualna, politika, istorijska, biolo{ka, psiholo{ka, ekonomска, proizvod, produktivna i fikcija koja predstavlja izazov za prostor ili vreme izme|u realnog i virtuelnog«.¹

Po |mo dakle, od naslova.

Few Sweaty T-Shirts je naslov koji upu{uje na razmi{ljanje, pre svega zbog upadljive autorove te`nje da formalno relativizuje svoj poduhvat tj. da (auto)ironizira drevnu umetni~ku te`nju da se promeni svet. On nas, dakle, na samom po~etku informi{e da sve ono {to }emo videti, kao i sve ono {to bismo mogli da prona|emo u predstavi nije ni{ta drugo doli *few sweaty t-shirts*, {to se potencira i time da Muri} nekoliko puta tokom izvo|enja soloa zaista i pre-svla~i majice. Imaju}i na umu socijalni kontekst u kome Muri}eva predstava nastaje – a koji obiluje dramskim potencijalom – ova autorova odluka deluje vrlo zanimljivo. Ovde se, me|utim, upr

¹ »Dokumentacija o savremenom plesu« (Bojana Cveji} i Ana Vujanovi} prir), *TkH*, »Novi ples/nove teorije« (temat), br. 4, Beograd, 2002, str. 115.

kos tome {to Muri} u programu predstave insistira na tome da tokom rada na ovom projektu nije imao nikakvu drugu ambiciju osim da bude opu{ten² radi o eksplisitnom politi-kom iskazu koji, iako nije eksplisitno vidljiv na sceni, dobija vrlo temeljnu elaboraciju u drugom delu programa, suger{u}i autorovu zbu-njenost i zapitanost nad sopstvenim smislom i smislom profesije kojom se bavi, i to ne samo u kontekstu savremenog srpskog dru{tva, ve} u globalnom kontekstu. Muri}ev pisani iskaz je vrlo anga`ovan. Inspirisan Zerzanom i anarhi-sti-kom teorijom, autor je zapisao:

OD OPSESije DO POTREBE. I NATRAG
OD SONETA DO SPAMA
STRAHOTNO DELOVANje ZGRTA^A.
U KRUG, U KRUG. PONIRANje U DETALJE UKR[TANJEM O^IJu.
JA MOGU DA SE PROVU^EM.
MA, SIGURNO.

UBOTOVANE SUBVERZIJE.
SUBVERZIJA JE DANAS VAKCINA ZA
PRE@IVLJAVANje
SISTEMA. ^INE] I GA JO[IMUNIJM I
JO[»APSORBABILNIJIM«.
SUBVERZIJA JE DANAS SAMO JA^ANJE
TR@I[NIH [ANSI
ONOga KOJI JE SPROVODI.

SLAGANje & SLEGANje VREMENA

Materijal koji se na razli-ite na-ine varira u predstavi koja nikada nije ista – jer joj njen autor prilikom svakog izvo|enja ne{to dodaje ili oduzima, menjaju}i joj ~ak i pravac izvo|enja³ i pu{taju}i je da se iznova gradi i razgra|uje pri svakom novom susretu sa publikom – u potpunosti je autobiografski. To je, ina-e, vrlo *trendy* u savremenom teatru (namerno upotrebljavam ovaj izraz iako znam da se ne bi dopao Du{anu Muri}u koji `eli da ostane izvan trendova – svojevrsni pardoks!). Tako, upotreba autobiografskog materijala dovodi ovu predstavu u estetsku i ideolo{ku vezu sa aktuelnim tendencijama u savremenom teatru i savremenom plesu u internacionalmnom kontekstu.

Lajtmotiv predstave je Muri}ev poku{aj da presko~i razli-ite nivoe na kojima je razapet konopac kao u sportskoj disciplini skoka u vis, povremeno komentari{u}i ono {to radi. Predstava je podeljena u nekoliko solo deonica koje predstavljaju dramatur{ke celine ili minijature, koje dolaze iz autorovog se}anja i

koje su povezane gore pomenutim poku{ajem preskakanja konopca. Autor se ne obavezuje linearnim narativom niti precizno definisanom strukturom bilo koje vrste. Zapravo, svaki njegov susret sa publikom (koja je – kao i uvek u slu~aju savremenog plesa u Srbiji – na~lost, malobrojna) donosi ne{to nepredvidivo kako za samog autora tako i za njegove gledaoce kojima se otvara beskona-ni prostor za u~itavanje raznolikih zna~enjskih nivoa.

Iako u najve}em delu li{en dekorativnosti, Muri}ev solo na momente biva izra-zito teatralizovan uklju~ivanjem tradicionalnih pozori{nih elemenata poput svetla ili muzike. To deluje zavodljivo i sedativno na publiku, ali se time naru{ava eye to eye kontakt izme|u izvo|a-a i gledalaca – a {to je princip ovog so-loa. Na ovaj na-in, njegov dosledno sproveden performativ postaje »kao performativ«, {to je vi{e u tradiciji tradi-cionalne gra|anske teatarske prakse⁴ i ~ime se pomalo naru{ava osnovna ideja ~istog i jednostavnog koncepta koji je Muri} odabrao kao okvir za svoju predstavu i koji u najve}em delu veoma uspe{no sprovodi.

I pored izvesnih nedostataka – koji su mahom formalne prirode i odnose se na organizovanje samog materijala koji je vrlo zanimljiv i inspirativan – re~ je o jednom od najoriginalnijih i najuzbu-dljivijih (pozori{nih) projekata koji su nam se dogodili u poslednjih nekoliko sezona. Iako se obra}{a prvenstveno gledao~evom *ratiu*, autor uspe{no »prelazi rampu« deluju}i podjednako ubedljivo i na gledao~eve emocije. Gledaju}i Muri}ev solo u polupraznom i prohладnom Rexu, u potpunosti sam se ose}ala kao neki lik iz njegove pri{e, strepe}i najvi{e da li }e izvo|a~ uspeti da presko~i predvi|enu visinu. A to je, valjda, najve}a preporuka za ovu predstavu.

Re~ je o autoru koji pored neosporne fiz-ke ve{tine poseduje i onu vrstu uma koji je savremenom performansu dodao pefiks »think« (misle}i). Ukoliko se ne umori od te{kog rada u gerilskim uslo-vima, Du{an Muri} sa na-inom mi{le}nja koji je izveo u projektu *Few Sweaty T-Shirts* bi mogao da postane jedna od dominantnih referentnih ta~aka budu}e srpske teatarske prakse.

² (...)svaki put kad bi me obuzimala panika odgovornosti prema svom liku i delu i ugledu prijatelja i po-znanika, seo bih i pisao /uglavnom bezvezarije, ali i po koji sitni vez/, i sve bi nestajalo kao rukom odne-seno, kao gumicom pre`vrljano. Ponekad bih i pevao. Dosta sam i ~itao, ali to me je uglavnom zbnjivalo, ili ~inilo besnim i besmislenim«), Du{an Muri}, program predstave *Few Sweaty T-Shirts*

³ Ja sam, na primer, gledala onu verziju u kojoj se igralo od kraja prema po-eku.

⁴ Vid. tekst Ane Vujanovi} u »Novi ples/nove teorije«, u kome se eksplisira fenomen performativa u savremenoj teoriji izvo|a~kih umetnosti, *Tkh*, br. 4. Beograd, 2002, str. 51

Next Step – The Step Closer

Svaka sli~nost sa stvarnim li~nostima i doga|ajima je intencionalna...

Marija Skoko

koreografija i izvo|enje: Bojana Mladenovi}, Du{an Muri}, Isidora Stani{i}, Sanja Vinkovi}, Dragana Bulut (SCG), Rosana Hribar (SLO), Aleksandra Janeva (HR), Vilislav Prager (BUG) *muzika:* Neo~ekivana sila koja se iznenada pojavljuje i re{ava stvar Beograd, Malo pozori{te »Du{ko Radovi}«, februar 2005.

Little theatre Du{ko Radovi}, seven-thirty PM... – ka`e prva od osam figura postrojenih na sceni u liniju, paralelno sa publikom. ...Devetnaest~-etrdeset-pet... Seven-thirtyfive... /est i tritset... Sedam i ~etrdeset... Devetnaest-edem in tritset... Nineteen-thirtytwo... – svako gleda na svoj sat, sa desna na levo. ...Bina... Bühne... Stage... – osam pomenu-tih figura razbija linijsku formaciju i raspore|uje se po celom prostoru sce-ne, okrenuti u raznim pravcima. ...Non-square. Black. Wide... – pet od pomenu-tih osam kora-a preko cele bine sa de-sna na levo. Jedna figura crvolikim po-kretima nastavlja svoju visinu/du`inu u liniji po {irini bine; jo{ jedna odlazi u dubinu scene, nadovezuju}i du`inu sop-stvene potkolenice po liniji dijagonale. ...Seven meters... Nine meters... Osam i

pol. And long... – sedam ih kora-a od publike ka bendu u dnu scene. ...twelve. Side doors... one (...)

Na samom po~etku izvo|enja onoga za {ta u programu стоји да је пles, izgleda да на седам људи на sceni, pra}enih glasnom `ivom muzikom (gitare, jedno-li~ni nagla{en ritam), obave{tava, prili~no detaljno, о vremenu i mestu, kao i о односу ових категорија и pojedina-nih izvo|a-a. Ono {to sledi у nastavку go-to виједно-asovnog izvo|enja јесте са-mо jo{ dalja razrada i produbljivanje ovog uvodnog konstatovanja на relaciјi ovde-sada-izvo|a~.

Ali daleko od тога да се под овом tro-strukom odrednicom подразумева не-ко neposredno, doslovno tu-prisustvo. У ствари, sve друго пре него то...

Next Step – The Step Closer



Ovo je druga celovita predstava u okviru {ireg plesnog projekta pod nazivom *Next step* (prva predstava je izvedena u okviru BELEFa 2003 – *Korak dalje: Projekat ostrvo*), ~iji su autori Bojana Mladenovi} i Du{an Muri}. Projekat se bazira na odre|enom na~inu rada – »ples bez vo|stva«, kako ga je okarakterisao Du{an Muri}. Tako je i *Next step: the step closer* (»Korak dalje: Korak bli`e«) produkt proiza{ao iz zajedni~kog rada osam plesa-a, bez objedinju}eg vo|stva, {to se i o~ituje u strukturi same predstave. To je niz koreografsko-dramatur{kih slika-situacija, koje vezu ne uspostavljaju po logici hronologije narrativa, ~ak ni formalno jedinstvom pristupa, ali koje ipak u celinu usko povezuje eksplicitna problematika, naime – uslovi izvo|enja u (datom) dru{tvenom kontekstu.

A to onda zna-i da je 'ovde-sada' iz trostrukе odrednice sa po~etka ovde shva}eno kao presek dru{tvenih stanja i politi~kih interesa u dатoj ta-ki na geopoliti~koj mapi u datom momentu, a da tre}i ~lan odrednice – 'izvo|a~' podrazumeva institucionalno definisanu dru{tvenu poziciju (ulogu i perspektivu).

Next step: the step closer je na neki na~in govor u prvom licu – ~ak i eksplicitno se izvo|a-i na sceni predstavljaju svojim stvarnim imenom i prezimenom. U okviru slike dru{tvene realnosti koja je konstruisana na sceni, oni govore iz svoje realne pozicije, iz pozicije plesa-a. U pitanju jeste li~ni problem utoliko ukoliko poga|a autore li~no – ali to li~no zna-i: njih kao dru{tvene subjekte. To nije pitanje li~ne drame, unutra{n}jeg otpora kod pounutrenja spolja{ne realnosti. Pitanje psihe je dotaknuto utoliko {to je svesno isklju~eno. Pozicija nije li~na u onom smislu u kome li~no zna-i apoliti~no.¹ Ovde je uspe|no izbegnuto razvodnjavanje, usitnjavanje, relativizacija problema kroz li~nu sferu. Tako i plesni pokret nije stavljen u funkciju izraza unutra{n}jih stanja, ili arifikulacije intimne mitologije. Naprotiv,

to je pokret koji je pozajmljen, to je uzorak, kulturolo{ki sempl. Ako se javlja ekspresija – to je prebrisani znak. ^ak i u konfliktnim situacijama, nema o{te}enja, nema tegobe, sve je stavljeno u velike zgrade autoironije.

Zajedni~ka odluka autora da sebe same uzmu za temu i kulturni/politi~ki/dru{tveni okvir i trenutak kome svi pripadaju (Balkan 2005, Evropa u podeli izme|u prvog i tre}eg razreda, institucije kulture i plesa: nekriti~nost samog medija, esteticizam i konformizam, kao i nekriti~nost Kandidata-za-gra|ane-prvog-reda u preuzimanju gotovih Zapadnih modela...) – sve ovo rezultuje jasno pozicioniranim programom.

Aluzije nisu suptilne. Dok glas koji se ~uje preko zvu~nika ~ita dekret EU o kulturi, osam plesa-a iznosi table sa imenima renomiranih plesnih pedagoga prate}i ih 'citatnim' pokretom-komentarom. U slede}em momentu, oni poku{avaju da se klasifikuju po kategorijama koje neko ~ita-name}e: *who is European to the left, who is gay to the right*. Citiranje pop-klasika *Private dancer* kao provokativna ponuda direktno upu}ena publici upiru}im prstom. Malo kasnije glas iz *offa*, sada ve} retori~ki, pita: *Ho}ete li da ple{em ili da sam go|la...* Parodirana hibridna plesa-ka biografija i evropska himna koju na{ fiktivni-stvarni plesa~ pevu{i na kraju... Da, sve pre nego doslovnost tu-prisustva.

Odlo`enost ovde ~ak figuri{e kao artikulisana strategija izvo|enja, svesno upotrebljena u cilju subverzije autenti~nosti primarnog diskursa – onog koji se projektuje na mesto, ne samo o~ekivane realnosti, nego i jedine mogu}e `elje. Time se, upravo tim izmicanjem doslovнog tu-prisustva, eksplicitno insistira na svesti o mo}i i odgovornosti (plesnog) izvo|enja kao uvek-ideolo{kog ~ina proizvodnje zna~enja/sadr`aja, po~ev od samog dispozitiva plesa.

¹ prema slovena~koj kriti~arki Katji Praznik (vid. Katja Praznik, »Hegemonija heterogenosti ali osebno kot apoliti~no«, *Maska*, no. 3–4, vol. XIX, Ljubljana, 2004, str. 99–104)

#.4.K.5 00 tableau Kritika: Actress (Work) in Progress

Marta Popivoda

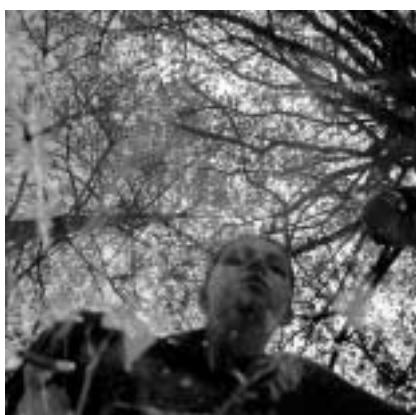


Tableau:
01, 02, 03, 04, 05, 06, 07, 08, 09



Tableau 10

Potrebni su nam va{i glasovi da bismo napravili predstavu. Sledite link: www.geocities.com/actressbg – – i glasajte! *ACTRESS (WORK) IN PROGRESS* – intelektualni scriptiz; autori/izvo|a-i: Sena \orovi}, Sini{a Ili}, Bojan \or|ev; dramaturgija: Ana Vujanovi}; fotografije: Sini{a Ili}, Laercio Redondo; web: Claudia Hardi, Bojan \or|ev; 7, 8. i 9. jun 2005. u 20:30, Jugoslovensko dramsko pozori{te: Scena Studio; produkcija: Akademie Schloss Solitude, [tutgart, ko-producent: TkH-centar, Beograd. >>> Opis izvo|enja: 10 feti{isti-kih teatarskih *tableauxa* iz obe}anih predstava je postavljeno na *web site*, na slikama je `enski lik, glumica Sena \orovi} u stereotipnim scenama ð potencijalna publika je pozvana da poseti *site* i glasa na osnovu ponu|e-nih scena za predstavu koju bi `elela da gleda ð na osnovu glasanja publike vr{i se izbor jednog od *tableauxa*, iz kojeg se zatim izvodi `ivi scenski performans ð performans po-inje veoma teatralizovanim *tableau vivantom* na sceni, iz kojeg sledi scriptiz scena Sene \orovi}, da bi ubrzo po-ela performerska dekonstrukcija aktiviranih teatarskih paradigm kroz koju Sena izvodi prvo samostalno preispitivanje odnosa glume i umetnosti, teatra i performansa, svog anga`mana i priprenjenih identiteta `ene (i) umetnice-glumice, a zatim u radnom ambijentu *back stagea* nastavlja preispitivanje zajedno sa Bojanom \or|evim i Sini{om Ili}em (rediteljem i scenografom) ð publici se dele na glasno ~itanje sinopsisi *tableauxa* ponu|enih na *web siteu*, koji su napravljeni tako da ih arbitrarno usmeravaju slojevima manje-vi{e neo~ekivanih i uglavnom neprijatnih denotacija i konotacija koje izmi~u uobi~ajenom (politi~ki nevinom) opa`anju i o~ekivanju ð na kraju performansa, Sini{a Ili} objavljuje da je prilikom izbora *tableaua* za predstavu, glasanje publike potpuno zanemareno, da su umetnici izabrali ono {ta su sami `eleli, da je publika izmanipulisana, jer zapravo od po~etka nije bilo tog njihovog 'aktivnog u~estvovanja' i da, jednom re~ju, kada je re~ o teatru nikada nije re~ o demokratiji. >>> Opis izvo|enja preuzet je iz teksta Ane Vujanovi} u programu predstave. Moja kritika po-inje ovde. U kritici se usmeravam na (scensko) izvo|enje, jer smatram da je va~no preispitati koliko sama materijalnost izvo|enja uti~e na proizvodnju zna~enja izvedbe, njen intenzitet delovanja i stepen kontrole od strane autora-performeru u predstavi *Actress (work) in progress*. >>> 00.1 Na sceni su tri izvo|a-a/autora: Sena \orovi}, Bojan \or|ev i Sini{a Ili}, sa razli~itim izvo|a-kim statusima i koncepcijama. Glumica: glumi ili izvodi? Performeri: izvode ili glume? Struktura ove izvedbe sadr`i dva koncepcjski sukobljena dela, suo~ena u odnosu 'teatar-performans'. To je ono {to su autori `eleli tematski da postave kroz sukob/rez izvo|a-kih koncepcija. Ovaj rad se tako i ~ita: on deluje u instituciji teatra kao (pozori{no) delo koje koristi performerske procedure izvo|enja. Prvo ide teatar, a onda performans. I u institucionalnom lociranju predstave i u njenom hronolo{kom toku. Sam po~etak predstave, *tableau vivant* je izведен prema strategiji teatra (iluzionizam). To traje sve dok Senu \. (glumicu) gledamo kao sliku (objekt) koji publika `eli i o~ekuje da gleda – ili se tako pretpostavlja. Ubrzo po-inje 'performerski deo' predstave. Sena izneverava o~ekivanja publike, transformacijom u performeru (subjekt) koja 'dekonstrui{e' sopstvenu scenu. Problem po-inje kada se obrati publici, odnosno kad glumica izlazi iz okvira zadate/namenjene uloge i uzvra}a pogled onima koji su `eleli neprime}eno da je gledaju. Dok izvodi fizi~ko rasformiranje scene u deziluzionisti~ki prostor sa mikrofonom, mo`emo govoriti o doslovnosti (performativnosti) jer izvodi realnu fizi~ku radnju. Me|utim, od trenutka kada se obrati publici, njeno izvo|enje (p)ostaje poku{aj doslovnosti i spontanosti, zbog postojanja priprenjenog teksta koji na sceni glumi – i mi to vidimo. Zato je taktika glumljene doslovnosti neuverljiva. U ovom delu »glumica glumi performeru«, kao da jeste performerka iz 1960ih i 70ih. Problem je u tome {to nije. Odnosno, njen

Tableau 00

poku{aj doslovnog, prirodnog i spontanog izvo|enja je unapred poni{ten, jer je doslovnost na sceni praksa kojoj se vi{e ne veruje danas, kad je i svakodnevni `ivot (a naro~ito umetnost) medijski posredovan i shvata se kao konstruisan. Bojan \. i Sini{a I. se pojavljuju u drugom delu predstave. Oni sprovode doslovne performerske taktike izvo|enja, koje uklju~uju njihova postoje}a imena i realne uloge reditelja i vizuelnog umetnika u teatru. U tom delu predstave, oni iznose {avove teatra na scenu, *back stage* i tematizuju hrapavi proces pravljenja dela vs glatki proces izvo|enja dela u tradicionalnom teatru. Ipak, i oni govore pripremljene tekstove. To ih onemogu}ava da govore spontano-performerski (jer ne misle u`ivo), a nisu razvili specifi~ne taktike govora teksta na sceni. >>> 00.2 Ono {to odnosu teatar-performans nedostaje u ovoj predstavi je o{tar rez u izvo|enju. Rez u izvo|enju koje dolazi iz performans arta (doslovna performativnost) za razliku od onog iz teatra (teatralnost). Taj rez je jasan na nivou koncepta, intencije i sadr`aja predstave, ali se mora izvesti kao materijalno prisutan kroz odabir i realizaciju specifi~nih taktika izvo|enja, kako bi bio jasan za publiku koliko za izvo|a~e. A, pre svega – kako bi ta razlika zaista i bila izvedena na sceni. Time bi publika bila stavljena u poziciju da fizi~ki iskusi rez koji se tematizuje. >>> 00.3 Postoje dve mogu}nosti, po mom mi{ljenju. Jedna je da performeri budu izvo|a~ke ma{ine. Tada bi Sena bila prenagla{eno artificijelna umesto neuverljivo prirodna; pre glasna, agresivna glumica-ma{ina koja dok deli sinopsise *tableauxa* ne pru`a priliku ekscentri~noj publici koja `eli biti zna~ajna/izlo`ena pogledima ve} maltretira publiku teatra koja je do{la da gleda nju kao glumicu, a ne da se izla`e. Bojan i Sini{a bi tada mogli varirati razli~ite ne-prirodne taktike govora. Na taj na~in publici bi se oduzela svaka mogu}nost (besplatnog) u`ivanja. Publiku treba napasti. Jer, nije dovoljno da ih glumica-performerka pogleda 'ne`no i prirodno', u tome }e verovatno u`ivati – a to je konformisti~ki (stav). Ne biti zanimljiv (a izvo|a~i to ovim izvo|enjem jesu, jer je problem odnosa teatar-performans prisutan na nivou pri~e, a 'pri~e o' su zanimljive upravo zato {to verujemo da smo bezbedni), ve} kroz iskustvo performans arta postaviti danas teatar kao doga|aj koji nas istovremeno uljuljkuje (zavodi) i siluje (napada) dok konzumiramo izvo|enje pri~e. U skladu sa konceptom i temom predstave, drugo re{enje je ne govoriti nau~en tekst kao-prirodno, nego zaista doslovno i neposredno govori tekst koji se stvara/misli na sceni. U tom slu~aju, izvo|a~ki rez u odnosu teatar-performans bi publiku doveo do suo~enja sa mu~nim problemom neverovanja doslovnom i realnom danas. ^ak i kad ono to jeste. Bilo da je u pitanju prva bilo druga mogu}nost, izbegla bi se neodre|enost izvo|enja, a preispitale njegove taktike. Na taj na~in, ovaj rad bi prevazi{ao zna~aj koji ima u lokalnom kontekstu (gde su takva promi{ljanja teatra i performans arta retka) i postavio se u aktuelni kontekst umetnosti. Tada se ne bi zasnivao na kori{}enju performans procedura iz 1960tih i 70tih, ve} bi sa njima radio. Za sada, ovo je rad o istoriji odnosa teatra i performansa koji ne poga|a aktuelnu instituciju teatra i njenu publiku. Ana Vujanovi} izla`e koncepciju predstave u programu: »Teatar koji izneverava, a i dalje teatar. Teatar koji otkriva ugovor, a i dalje teatar. Teatar koji vas ukida, a i dalje teatar. Teatar koji zapravo ne `elite, a i dalje teatar. [ta biste jo{ od teatra?« *I nisu nam potrebni va{i glasovi da bismo napravili predstavu... Nema demokratije u teatru. Nema 'hvala'.* Ovo je jak kriti~ki koncept predstave. A po{to se ona menja u svakom izvo|enju, trebalo bi izo{triti izvo|a~ke taktike, sa mi{ljenjem ovde-i-sad konteksta i teatra i dru{tva u kojem se on realizuje.

Tableau 00

Uspostavljanje stava u odnosu na dominaciju dramskog teksta (manje-vi{e) realisti~kog diskursa je najva~nija odluka sa kojom se reditelji u savremenom institucionalnom pozori{tu suo~avaju danas. *Dramski tekst* odnosno *drama* (u modernisti~kom smislu) kao projekat ima svoj razvoj, koji se mo`e pratiti najpreciznije sa Ibsenom kao po~etkom i Beckettom kao zavr{nicom. Tako | e, dramski tekstovi koji nastaju u vremenu posle Becketta se nu~no – svesno ili nesvesno od strane pisca – konstitui{u u odnosu na zavr{eni/zaokru~eni istorijski projekat drame. U slu~aju koji ovde razmatram – a to su tri inscenacije Anje Su{e, upravo je zanimljivo to {to se u kratkom vremenu ova rediteljka oprobala u re`iji tri savremena komada koji problem 'drame posle drame', tretiraju na razli~ite na~ine. Cilj ovog teksta je neka vrsta mapiranja takvog izbora rediteljke, i njegovih implikacija i realizacija u konkretnim inscenacijama, kao i u intervenciji koja se na ovaj na~in vr{i u instituciji *mainstream* pozori{ta.

U pitanju su tri razli~ita dramska (i post-dramska) prosedea – anahron 'dobro skrojen' komad, karakteristi~an za englesko/irsku scenu: Martin MacDonaugh, *The Pillowman*, (Beogradsko dramsko pozori{te, 2005), fragmentarna dramska forma bez jasnog dramskog razvoja: Marius von Mayenburg, *Paraziti* (Beton Hala teatar, 2003) i monolo{ka poetska struktura, bez didaskalija, interpunkcije, malog i velikog slova: Albert Ostermeier, *Trgovina* (Beogradsko dramsko pozori{te, 2004). Me|utim, pored tako razli~itih formi i odnosa prema dramskom tekstu (od potpune negacije *Trgovina* do nekriti~ke reprodukcije *The Pillowman*), ovi tekstovi pripadaju srodnom tematskom okviru. Oni tretiraju savremeni dru{tveni trenutak osciliraju}i izme|u (tipi~nih) pri~a o otu|enosti i dru{tvenim mehani-

zmima – kupovini i prodaji, perverziji izme|u dru{tva i pojedinca koja se na mikro planu reproducuje u odnosima pojedinaca, mehanizmima generisanja zla itd. Tako | e, svaki od ova tri teksta se kroz pri~e o 'realnosti'/svakodnevici bavi i realizmom odnosno njegovim mogu}im varijantama danas – od realizma u u`em smislu kod MacDonaugha, realizma 'vatre i besa' (nema~ki ekvivalent realizmu 'krvi i sperme' nove britanske drame) kod von Mayenburga, do hiperrealizma teksta 'toka svesti' koji vr{i teror nad 'realizmom' izvo|a~evog tela (*body/mind*) kod Ostermeiera. U inscenacijama ovih komada, ou-ljivo je rediteljkino nastojanje da svakom dramskom prosedeu prona|e scenski ekvivalent.

U *The Pillowmanu*, pri~i o isle|ivanju pisca morbidnih de~jih pri~a optu|e~nog za zlo~ine (ubistva dece), koji do detalja odgovaraju radnjama njegovih pri~a, istro{eni realizam MacDonaugha svoju scensku formu nalazi u 'plasti~no-realisti~kom' tretmanu same scene. Insenacija i gluma~ka igra su odre|ene sukobom gotovo hiperrealne scenografije (D. Panteli}) i kostima (M. Mirkovi}) i nadrealnih sekvenci – videom, igrokazom sa pi|evim roditeljima, figurom zelenog praseta koju vide 'samo' publika i brat glavnog junaka, i epilogom koji saop{tava snimljeni glas rediteljke. Brutalni realizam isle|ivanja i mu~enja se u klju~nim trenucima naru{ava i/ili potvr|uje upravo tim zevovima, rudimentarnim upadima nadrealisti~kih momenata. Brutalni realizam isle|ivanja stoji u kontrapunktu sa gotovo karikaturalnim figurama dva policijaca (I. Tomi}, V. J etkovi}), a minuci~no realisti~ki tretman lika pisca (V. Kosti}) i njegovog zaostalog brata (D. Petrovi}) je konstantno poni{tavan i ironiziran likom iz pi|evih pri~a zelenim prasetom (D. Muri}).

Paraziti nude razbijenu dramsku strukturu: tekst sa {turim didaskalijma, seriju slika koje se preplju} i nije jasno odre|eno kad/gde koja po~inje i zavr{ava se, monolozima vidno stilski razli~itim od kratkih *readymade* re~enica, koji uglavnom nemaju logi~ke veze sa dodata{njom radnjom ili prekidaju scenu na neo~ekivanim mestima. Rediteljski koncept dosledno prenosi strukturu teksta na scenu: prati se nekoliko prizora odjednom – dve ku}e; ne postoje o{tre granice izme|u slika ve} su one slivene jedna u drugu; glumci su ve} u akciji pri ulasku publike kao neka vrsta prologa; monolozi su tretirani kao mu~i~ke numere – diskon kugla i mikrofon ~ak sugeriu{karaok~e bar, mesto gde obi~an ~ovek na trenutak postaje 'zvezda', dobija mandat da progovori 'celom svetu', ali ve} unapred odre|en tekst pop pesme. Naslov komada precizno odre|uje samu radnju – dakle, prati se 'parazitiranje' likova jednih na drugima (izme|u dva para, dve sestre, invalida i ~oveka koji ga je pregazio kolima...). Akteri predsave su galerija sumornih grotesknih figura, sa vrlo rudimentarnim individualnim karakteristikama: trudnica (N. Markovi}), invalid (B. Trifunovi}), starac (F. Stojanovi}), 'higijeni~arka' (S. \orovi}), ~ovek opsednut zmijom (S. Kapi~i), u ambijentu i kostimima (M. Kalabi}) koji sugeriu{klini~ku' atmosferu, ali ne ~istu, dezinfikovanu, glatkih povr{ina, ve} mu~nu, {trokavu, 'parazitsku'.

Trgovina je u svakom smislu otia{la najdalje od lokalne pozori{ne prakse, kako samim tekstom (koji se mo`e shvatiti i kao negacija drame, pa i monodrame ili monologa), tako i inscenacijom. Predstava je izvedena na goloj sceni sa providnom barijerom/mre`om izme|u publike i izvo|a~a u gotovo radnim uniformama – japi odela (M. Kalabi}) i disciplinovanim nastupom, a sve u cilju ostavljanja prostora gotovo 'nesvarljivom' tekstu. U pitanju je ispovest berzanskog trejdera koji se iz nepreciziranih razloga nalazi u nekoj vrsti karantina. U inscenaciji, rediteljka slobodno

interpretira tekst i pored (prepostavljenog) junaka (I. Tomi}) – jer uobi~ajene *dramatis personae* ne postoje – ona uvodi jo{ jednu figuru plesa~a (D. Muri}) koji se mo`e shvatiti kao alter ego trejdera. Na taj na~in predstava je dvostruki *solo* dvojice izvo|a~a – glumca i plesa~a. Ta dva soloa divergiraju i konvergiraju od situacije u kojima je partitura plesa~a komentar na tekst/akciju glumca, kada su relativno autonomni, pa sve do situacija u kojem su oba izvo|a~a zaokupljeni istom radnjom. Taj pristup jo{ vi{e potencira shizoidnu situaciju glavnog junaka, gde ono {to se glumac-trejder ne usu|uje da ka`e/uradi to radi plesa~trejder. Tekst/bujica te~e bez kauzalne logike, od gotovo kli{etiziranog 'skripta'/dijagnoze gde bezimeni trejder poslovnim uspehom nadokna|uje komplekse iz detinjstva (strah od osa), do zastra{uju}ih slogana berzanskog `argona, reminiscencija scena iz detinjstva i prvih ozbilnjih uspeha na poslu.

Kada bi se morao imenovati *samo jedan* razlog zbog kojeg savremeno srpsko pozori{te kaska za tendencijama *mainstream* teatra u Evropi, pa ~ak i u okru`enju, onda bi to sigurno bila slepa zatvorenost u psiholo{ki realizam. Mogu se ostaviti po strani tekstovi i glumci; glavni problem je u nemogu}nosti pomaka od jednog te istog, pre svega rediteljskog pristupa dramskom tekstu kojim se sabija sve {to {tr-i i ispada iz mediokritetske ravnine diskursa sitnog realizma. Tako na kraju i Shakespeare i ^ehov i Srbljanovi} i Nu{i} 'zvu~e' isto. U tom smislu, svaki eksces iz takve prakse je pravo osve`enje. Ove tri inscenacije Anje Su{e nude jedan mogu}i model rada/intervenisanja u lokalnoj repertoarskoj politici, pre svega ~vrstom rediteljskom koncepcijom obra~una sa sitnim realizmom, ali i gotovo programskim odabirom tematski povezanih komada, insistiranjem na komunikaciji sa svetskim tokovima progresivnog institucionalnog pozori{ta, pa ~ak i 'nomadskim' menjanjem produkcionih modela i institucija.

(o /post-/dramama Katarine Zdjelar)

Milo{ Loli}

Autorka dva (*post-dramska?*) teksta – *Missssssss K i Plakar*, Katarina Zdjelar, je, da ne bude zabune, vizuelna umetnica. Savremene vizuelne umetnice, ni{ta ~udno, odavno su *progovorile*, i – napri~ale su se. Od zvu~nih imena, pogledajte samo niz moralizatorskih opaski jedne Jenny-Murder-Has-It's-Sexual-Side-Holzer, ili pogledajte skupinu *catchy zaklju~aka* jedne Barbare-*Your-Body-Is-A-Battleground*-Kruger. Tekstualno je osvojilo prostor likovnog, jer tekstualno je – direktnije, re~itije, deklarativnije. A, da li je? *An image is worth a thousand words*, svakako, ali re~, ah, R-E~, koja oslikava panoramu *politike*, re~vizuelizuje hiljade slika. Nije li, jer tekst kao zapis predstavlja vizuelni medij, *Laurie-Speak-My-Language*-Anderson vrhunska *slikarka*?

U slu~aju Katarine Zdjelar konkretno za~e}e tekstualnog je – ~itali ste u *TkH*,

br. 4 – *Missssssss K*, tro~inka – o Gospo| i. Prva dva ~ina, iako dijalo{ke forme, autenti~na su mono(melo)drama; poezijom se, u *dekorativnom* prostoru teksta, problematizuju identitet i njegov opstanak. Tre}i ~in kulminira smr}u Gospo| e, no funkcioni{e i kao smrt mono-forme. Najednom i niotkuda, svi skupa, sa one strane – *mainstream* i *underground* (Sartre vs. Koltes), *globalno* i *lokalno* (Beckett vs. Krle`a), *hetero* i *homo* (Brecht vs. Genet), *dramsko* i *postdramsko* (^ehov vs. Müller) itd – ispisuju sliku Gospo| e! Dok dramski pisci mu{kog polnog identiteta kroz dinami~ni dijalog citata grade pri~u o Gospo| i, autorka svirepim sukobom tu|ih, a li~nih, vizija – priziva *nulti stepen pisanja*. Ili, gre{im, ba{ suprotno, ne grade oni ni{ta, osim {to figuriraju kao komemorativni skup na{oj junakinji. Njihova tekstualnost nadolazi poput te-

I am your mirror



legram-sau-e{a povodom Gospo|ine smrti, ili, ako smem tako da ka`em - sa-u-e{a povodom *smrti autora*. Baudrillardov zavodljivi aforizam (»-uvajte se onoga {to vam se lako vra}a, a da ga uop{te niste dali}) spu{ta pozori{nu zavesu, svojom *beletristikom* kao da potvr|uje *tragi-nost* spiralnog citiranja. Hopla, ne samo da je autor *mrtav*, i smrt je *autorizovana*.

»No, u tekstu ja na izvestan na-in `elim autora«, melodramski uskliknuo je Barthes. Iz sli-ne pobude da autora reanimira, Katarina Zdjelar u svom slede}em tekstu – *Plakar* otvara ono {to je u prethodnom tekstu ostavila zaklju~ano: tajne *gospo/inog ormana*. Citirana e-mail prepiska (vo|ena sa bliskim prijateljicama, mogu}im Gospo|ama) naknadno je prevedena u prvo lice i postavljena u sukob sa fragmentima autorkinog dnevnika – uspostavlja se novi relationalni odnos koji za-inje potencijalno beskrajan niz spontano rasutih intimnih dijaloga. D'ama *Missssssss K* je, (samo)ubijaju{i (mono)dramati-ni unutra{nji dijalog, razotkrila Drugost, duod(r)ama *Plakar* je striptiz te Drugosti. Uspostavljena komunikacija (izme|u li-kova 1 i 3) ~ini da Drugost, takore{i, zjapi iz pukotina teksta {to pozivaju da se u njih uroni. Posebno indikativno, kao kakav *hint*, jeste navo|enje filma *Persona* Ingmara Bergmana, filma koji dramski klimaks do`ivjava, kako sam Bergman ka`e, »kada re-i izgube svaki smisao«. *Plakar* je stvoren da progoni *Missssssss K*, da naoru`an zavo/enjem izaziva na dvoboju. Dovoljno osve{}eno *relaciono* poziva intimnost autora da bude *staged*.

Oba paradamska teksta Katarine Zdjelar imala su svoje scenske izvedbe. *Missssssss K* izведен je u decembru 2002. godine (SKC, Beograd), zajedno

sa autorkinom audio-vizuelnom instalacijom *Ja sam tvoje ogledalo, ti si moja baza podataka*. *Plakar* je izведен po~etkom 2005. godine u okviru FIST festivala (FDU, Beograd), u re`iji Vlatka Ili}a. Ovi nastupi, `anrovski odre|eni kao izvo|enje teksta, poku{ali su da pregovaraju sa identitetom cepanjem jedinstva subjekta u tekstu. Drama se u performansu verbalnog odigrava na telu tekstualnog, video rad iz pozadine sa tim telom *modernisti-ki* iskreno koketira. Dok tela izvo|a-a svojom koreografijom, pa bila ona i spontano privatna prizivaju teatralnost, doga|ajna dimenzija tekstualnog stvara *drugu scenu* spram tradicionalne (dramatur{ke) scene – pozornice.

Otkako smo poverovali (Lacanu, na primer) da je *slovo kao i telo*, tekstualno odi{e mirisom *tela koje ne{to zna-i*. Posebno nas op~injava tekstualno telo @ene, (frojdovski) izma{tano 'kao ero-gena zona', taj pohod tela za organizmom. Nasilno interpretirano feministi-kim diskursom, `ensko pismo predstavlja *vaginin monolog*; a *monolog*, monolog je valjani start Drame, bila ona ~ista ili *ne-ista*. Sarah-*Psychosis-Kane* ve} je kastrirala tradicionalni dramski jezik (a dramatizovano telo Zdjelarove svojevrsni je pasti{ Kaneovoj) uzdi`u{i famozni *penis`ene*. [ta re{i nakon silovanja silovatelja, osim mo`da: »Long Live The New Flesh!«. Telo tekstualnog, bez obzira na *feti{i-sti-ku* crtu (ili ba{ zbog nje!) nije sa-svim razgoli}eno, opscenost ukida, posebno u lokalitetu nesvrstanih, - prevod. I *prevod*. Stoga, vratimo se onim slikovitim grafitima sa po~etka: mi ne *govorimo njenim jezikom*; *na{e telo* teksta *je bojno polje; ubistvo autora ima svoju seksualnu stranu*.

Konec.

Pozori{te: DA ili NE

Vlatko Ili{

Klub se puni. J. i M. Bg. sede za {ankom. Trude se da budu cool. Ostatak ekipe se okolo muva, zavr{ava {ta treba da se zavr{i... Klub se puni, klub je napokon pun. J. i M. Bg. prijavljuju Maji Pelevi} da su spremne.

MAJA:

Dobro do{li u Bitef Art Cafe. Danas je ponedeljak.

Mrtav dan za pozori{te. Trezan dan za kafanu. Ali, extra dan za pozori{te u kafani. Pozori{te u kafani. *General warning.*

Molimo Vas, da isklju-ite – ili uklju-ite – mobilne telefone. Po va{em naho | enju. Molimo Vas da naru-ite pi)e. Po mogu}stvu alkoholno. Ili bezalkoholno. Svejed-no... @iveli.

Molimo Vas da se u toku predstave opu{teno sme{jete, kad vam bude bilo sme{no. Tako | e, mo`ete se sme{jati i kad vam se dopadne ne{to {to nije sme{no.

Mo`ete da se sme{jete i kad Vas ne{to iznervira.

Ako budete dobacivali, sami }ete kreirati priliku da se izblamirate. Nemojte da se blamirate.

Jer, ovo je jedna grozna predstava. Ustvari, ovo nije ni predstava.

Ovo je blam. Slem blam. Kad Vam ka`em... Ako po`urite, jo{ uvek mo`ete da stig-nete

na drugi ~in *Gospo/e Ministarke* u Narodnom pozori{tu, {to vam toplo preporu-~ujem.

Nisam sigurna kad }e ovo da po-ne... Ali, vidim da Jelena i Minja sede za {ankom i piju stoti koktel... U svakom slu~aju, kad osete potrebu da po~nu, one }e da po~nu. I, ah... da... rekle su mi da se zahvalim svim... carevima...

to jest... »mr{avim carevima koji su platili kartu«... *Whatever.*

E, da. Za Vas koji se kladite, samo da dodam: igrajte Man~ester VS Junajted iz ik-sa u kec.

A, dobitna loto kombinacija je: 23, 4, 5, 17, 16, 20, 1.

Hvala, i sre}no.

Ni{ta ne po~inje... A onda, po~inje kome{anje u publici. J. i M. Bg. pooolako dola-ze na scenu... Sve je strahovito opu{teno. J. Bg. daje znak. Svetlo se ugasi. Skoro mrak...

Sekund, dva, tri... ~etiri? 3, 4 – sad!

(odломак iz *JMBGa*)

Prostor, klub u Beogradu, sada i ovde. Predstava po~inje kada se publika, po-zvana ili zate~ena sti{a. Sa najavom ili bez nje. *Ti{ina* je prvi DMS projekat/eksces koji sam gledao, u Beogradu (klub »Kocka«), u maju 2005. godine, u izvo | enju Jelene Bogavac.

U klubu vlada uobi~ajena/o~ekivana atmosfera. Pa`nju privla~i samo velika staklena kocka (vitrina? izlog?) u sredi{njem delu prostora. U njoj se, iako za-

tamnjenoj, nazire stolica i mikrofon na podu pored nje. Publika pri-a i piye svo-ja pi}{a. Jelena ulazi u 'izlog'. U klubu »Kocka«, Milena daje znak da muzika i video projekcije mogu da po~nu. Svetlo na Jelenu, ona uzima mikrofon i po-i-nje sa tekstrom. Muzika je raznovrsna, klupska, menja se, ne prati video, koji vrti anonimne ali prepoznatljive pejsa`e grada na reci. Dok Jelena govori tekst, pitam se da li ga zna napamet ili ga me-nja, izvodi 'na licu mesta'. Neke delove

ponavlja, neke govori glasnije, a neke manje razumljivo. Ustaje, seda, smeje se, gleda direktno u ljude, ~ini se da neke ~ak i prepoznaje. Sve ostavlja utisak d~ela mogu}eg dotada{njeg razgovora, koji je sada izdvojen i izlo`en, onemo~gu}en staklenim zidovima, i koji postaje govor preko mikrofona: izjavni, pri-premljen, uve`ban. ^itavo izvo|enje naizmeni~no oscilira izme|u ova dva polja: privatnog i javnog, 'prirodнog' i 'artificijelnog'. Kad zavr{i, Jelena izlazi iz svog 'izloga'. Publika aplaudira. Ona se javlja poznanicima, seda za sto. Pri-a sa Milenom (njih dve prepoznajem), a zatim i sa mnom o prikazu rada DMSa koje treba da napi{em za slede}i broj *TkHa*. Ve~e u klubu se nastavlja...

Ti{ina, ra|ena po motivima Samuela Becketta, jedan je u nizu projekata koje Jelena Bogavac (pozori{na rediteljka) i Milena Bogavac (dramatur{kinja i dram-ska spisateljica) realizuju od 1999. go-

dine sa saradnicima, pod okriljem umetni-kog projekta DMS (demonstrating my style/ mental drama studio). Stacionirane u Bitef Teatru u Beogradu, Jelena i Milena Bogavac su svoje projekte izvodile po razli~itim beogradskim klubovima i drugim, teatarskim ili neteatarskim, prostorima, u Beogradu ili izvan njega. *BEZDAN* su izvodile po celom regionu jugoisto~ne Evrope: Zagreb, [ibenik, Mostar, Sarajevo, Tuzla, Banja Luka, Novi Sad, Beograd, Ni~, Skopje, Prilep, Solun; zatim, pod vrednim nebom je izvedena *Yes 2 art*, uli-na akcija otvaranja 36. BITEFa u Beogradu; ili, projekte su ponekad izvodile po razli~itim gradskim ambijentima – recimo, *Mali Princ A. de S. Exuperyja*, izведен je u robnoj ku}i na Trgu Slobode u Beogradu.

Same autorke svoj rad nazivaju *slem ekscesima, autoperformansima i govornim operama*. U radu, koriste svoje tek-stove, manifestne ili ljubavne, Milene

Ti{ina



pesme, citate; repuju, daju mikrofon publici ili *duhovito »bacaju hejt« po beogradskoj mainstream pozorišnoj sceni*.

BEZZDAN je pozorišni prigovor savesti. Savremeni ritual. Hip-hop molitva za mir.

(Jelena i Milena Bogavac)

Pisustvovanje DMS projektu mi ostavlja neobičan i ambivalentan utisak. Publika uglavnom prihvata svoju 'ulogu posmatrača', prati, učestvuje u ekscesima i aplaudira na kraju. ^itav vas događaj zabavlja, ali vas donekle i ostavlja zateženim/om (*amused&confused*). Zapravo, prisustvujete nečemu sasvim neuobičajenom za trenutni lokalni pozorišni diskurs; nečemu {to nije očigledno situirano ni u jednu vačeju i deluju teatarsku paradigmu – ni formalno niti (auto)poetički. Svakako, 'kupuje' vas ta lako prihvatanja izvojenja u 'ivom (~esto: neumetni-kom, svakodnevnom) ambijentu, prihvatanja sa obe strane, i izvan i u prostoru 'igre'. Ipak, pitam se kako da konzumiram ovakav 'eksces' (?), ili preciznije: kako da ga identifikujem i lociram u (lokalni) 'svet teatra' (?).

Iako autorke naizgled odbacuju konvencije scene i pozorišta, one ih ustvari većto prevode, odnosno transponuju u svoj, drugačiji kontekst – rekao bih, kontekst umetni-kog i/ili kulturalnog performansa. Tragovi pozorišne tradicije su u ovim slem ekscesima vidljivo prisutni – recimo, tragovi avangarde s početka 20. veka, *ja-drama*, kolačiranje na jezičkom planu, struktura snova, kombinacije različitih tehnika i taktika 'govornih radnji', kao i povezivanje kabaretskog i visoko-umetni-kog (literarnog). Ovi tragovi su zajedno spojeni (ili, pre, suočeni?) u jedan lokalni *one*

(*wo)man show*, neku vrste savremene domaće stand-up (tragi)komedije. A sadržaji (društveno-političke, kao i privatne reference, rasprava sa lokalnim teatarskim mainstreamom, sa dominantnom obrazovnom paradigmom, itd), kao i način(i) izvojenja (ne-virtuznost, uvojenje tehnika i praksi iz svakodnevnog života ili pop kulture, namerno artificijelno a ne spontano performersko izvojenje, itd), su direktni odgovor vremenu i prostoru (sada-i-ovde) u kojem ovi radovi nastaju i deluju.

Ipak, veče slem ekscesa nudi i više od toga. ^itavo izvojenje ostavlja utisak recikliranih događaja, tekstova, sloganova, glasova sa ulice, televizije ili radija. Kao reciklirana društvena stvarnost, koja se zatim izvodi i nudi sa DMS petatom. Tako prisustvovanje DMS ekscesu veoma podseća na ogledanje u cirkuskim krivim ogledalima. Sa stakлом koje nas (izvođačice i publiku) deli. I verovatno na toj liniji podele, koja pozicionira i re-pozicionira 'obe strane' – a koju autorke zatim razbijaju svojim izlaskom/ulaskom u publiku – leđi najuzbuđljiviji aspekt rada DMS-a. To je poziv publici na saradnju. Na saradnju u okviru pozorišne realnosti, ali i društvene. Poziv koji obejava/nagoveštava otvaranje prostora izvođačke igre ka prostoru javnog života jednog grada.

...Tek smo poeli! I nečemo stati š...¹ Dok ima ikog da aplaudira. Dok ima i-eg {to močemo jedni drugima da kačemo, o pozorištu. Ili o životu. Mada ustvari, nema nikakve razlike.

(Jelena i Milena Bogavac,
»DMS manifest«, *TkH*, br. 8,
Beograd, 2004.)

priredila Ana Vujanović

1. OSNOVNI PODACI O PROJEKTU

Inicijator, organizator i koordinator: Dalija A}in

Asistent: Bojana Mladenović

Period realizacije: decembar 2004. – decembar 2005.

Mesto realizacije: Beograd (SCG)

Učesnici u realizaciji: British Council, Goethe Institut, Pakt za Stabilnost, Francuski Kulturni Centar, Italijanski Institut, Holandska Ambasada, Dom Omladine Beograda, JDP, Madlenianum, Rex

* U-e{je na radionicama se ne pla{ja. ~~{je l' ovo na po etak? OF COURSE}~~

2. DETALJAN OPIS PROJEKTA

Program internacionalnih radionica savremene igre je projekat koji ima za cilj kontinuirano unapre|jenje nivoa i odr`avanje kvaliteta savremene igre u na{oj sredini. Koncipiran je kao niz radionica, u trajanjima od 12 ili 6 dana, koje obuhvataju izu{avanje tehnika savremene igre, kreativni proces, kao i javnu prezentaciju rada. Informisanje o savremenim plesnim produkcijama sa podru|ja Evrope, Slovenije, Hrvatske i Makedonije ~~je biti omogu{eno šnemoj futur/ kondicional je neubedljiv~~ je omogu{eno polaznicima radionica i svim zainteresovanim, putem projekcija video materijala. U saradnji sa TkH-centrom za teoriju i praksu izvo|a|kih umetnosti, bi}e organizovan niz predavanja koja je omogu{iti polaznicima da se upoznaju sa hronologijom, razvojem i teorijom koreografije 20. veka.

Potencijalni učesnici: Kada je rec.. PUBLIKA. Ciljna grupa

Program radionica je namenjen profesionalnim i polu-profesionalnim igra-ima i koreografima savremene igre, pedagozima savremene igre kao i glumcima `eljnim i sposobnim da usavr{avaju scenske ve{tine.

Program je ogla{en regionalno, sa ciljem povezivanja i uspostavljanja relacija sa zemljama iz regionala. Iz svake od zemalja se poziva izvestan broj zainteresovanih u-e{nika kojima se omogu{ava da besplatno poha|aju radionice.

Zahvaljuju{i \$ POMO} razumevanju i podr{ci stranih kulturnih centara realizacija *Programa* je planirana na trogodi{njem nivou. Planirano je da se {to ve}i broj sa{radnika, odnosno evropskih institucija, postepeno uklju-i, da bi vremenom projekt postigao optimalni kontinuitet, odnosno da bi radionice postale sve u-estalije sa {to manjim intervalima prekida izme|u svake. Tako | e je predvi|eno da se u sa{radnji sa British Council-om i realizuje ko-produkcija odnosno savremena plesna predstava kao jedan od vidova motivisanja novih generacija da istraju u opredeljenju i procesu bavljenja savremenom igrom.

Koreografi/pedagozi predvi|eni za prvu godinu *Programa* imaju izuzetno jako i bogato internacionalno profesionalno iskustvo. Predvi|enim napredovanjem na{e savremene plesne sredine planirano je da za svaku slede}u etapu projekta budu pozvani najpoznatiji evropski koreografi/pedagozi.

2.1 Plan rada

Pre po~etka svake radionice se vr{i selekcija polaznika u cilju postizanja maksimalnih rezultata procesa rada. Selekciju vr{i afirmisani koreografi savremene igre u okviru trodnevne radionice odr`ane od strane istih.

¹ Tekst o *Programu internacionalnih radionica savremene igre – u 4 koraka* se sastoje od podataka i fragmenta (preuzetih ili modifikovanih) tekstova Dalije A}in o *Programu internacionalnih radionica savremene igre*, koji sugeruje{u planove ili su opisi realizovanih aktivnosti. Tekst je dokumentaran, ali nije originalan dokument projekta. To je simulacija birokratskih tekstova kakvi se pi{u kao aplikacije i izve{taji finansijskih pokroviteljima. Simulaciju je realizovala Ana Vujanović.

Dnevni plan radionica:

- rad na savremenim plesnim tehnikama: 2 sata
- kreativni proces: 3–4 sata

Vrsta tehnike, kao i kreativni proces zavisi od specifi~nosti umetni~kog rada svakog koreografa/pedagoga.

Po zavr{etku svake radionice se odr`ava javna prezentacija procesa rada i/ili materijala nastalog u toku procesa u okviru koje neki od koreografa li-no izvodi svoje koreografije/predstave.

2.2 Lista koreografa

~~Ellen van Schyleburch~~ (VB) Velika Britanja: Ellen van Schyleburch, Nema~ka: Martin Sonderkamp, Francuska: Serge Ricci, Italija: Laura Moro, Slovenija: Goran Bogdanovski, Gregor Lu{tek (Fi-o Balet Company), Makedonija: Iskra Jukarova, Hrvatska: Nikolina Bujas-Prista{

2.3 Termini realizacije i trajanje radionica

Martin Sonderkamp – decembar, Dom Omladine Beograda

Laura Moro – januar, Rex

Goran Bogdanovski – mart, Rex

Ellen van Schuylenburch – mart, JDP

Gregor Lu{tek – maj, Rex

Serge Ricci – maj, Kamerna Opera Madlenianum

Iskra Jukarova – septembar, Rex

David Zabranu – oktobar (~~gde je venue_?~~ >> posle)

Nikolina Bujas-Prista{ – novembar, Rex

3. ZNA^AJ PROJEKTA

3.1 Ples i progres: ~~kako misliti dugoer no... (sve u prezent)~~

Savremena igra u na{oj kulturnoj sredini je zanemarena na nivou edukacije, neinstitucionalizovana, marginalizovana od strane medija i konsekventno nedostupna {iroj pozori{noj publici.

Nove, sve malobrojnije, generacije igra-a i koreografa savremene igre nemaju mogu}nost da se obrazuju i usavr{avaju {to im posledi~no smanjuje {anse da se profesionalno i kontinuirano bave savremenom igrom.

Afirmisanim igra~ima i koreografima trenutna situacija usporava i umanjuje produktivnost. Ulaganje institucija samo u produkciju predstava jeste nepotpun napor da se situacija promeni.

Plasiranje doma}ih produkcija na evropskom tr`i{tu savremene igre je sporo i ote`ano i naj-e}ne ne zadovoljava evropske kriterijume.

Da bi se igra~ima i koreografima omogu}ilo da profesionalno istraju u bavljenju ovim vidom zna~ajne svetski afirmisane scenske umetnosti neophodno je postojanje i dalji razvoj ovakvog Programa.

Mogu}nost sticanja novih znanja, prakti~no i teoretski, pru`a ohrabrenje i samopouzdanje igra~ima i koreografima.

Povezivanje sa igra~ima i koreografima iz biv{ih jugoslovenskih republika, kao i iz zemalja iz regionala ostvaruje mogu}nost izuzetno zna~ajne razmene iskustava i potencijalno inicira nove vidove saradnje.

Evropsko iskustvo prenosie}e i inicirati kreativnost i provocirati `elju za novim iskustvima i progresom. Planirane koprodukcije sa stranim kulturnim centrima, kao i sve budu}e produkcije, ~~biti}e~~ su nezamenljiva motivacija i ~~stvoriti}e~~ stvaraju odnos zdrave konkuren{cije me|u igra~ima.

Saradnja sa Domom omladine kao multimedijalnom institucijom jeste va`an aspekt ovog projekta i predstavlja potencijalnu mogu}nost institucionalizovanja i afirmacije savremene igre.

Va`an segment ovog *Programa* jeste omogu}avanje osnovnih odnosno minimalnih uslova za rad igra~ima i koreografima u intervalima izme|u radionica gostuju}ih koreografa/pedagoga, u vidu dvosatnog termina u nekom od prostora, {to bi potencijalno Dom Omladine mogao da podr`i svojim tehni-kim mogu}nostima.

Kona~ni cilj ovog projekta jeste institucionalizacija savremene igre kao jedini adekvatni oblik progresije ovog specifi~nog medija, odnosno, borba za adekvatan prostor za rad/produkciju kao i ostvarivanje/postojanje bud`eta za savremenu igru kao posebnu oblast umetnosti.

KAO AFIRMISANI KOREOGRAF SAVREMENE IGRE, SMATRAM DA JE ESENCIJALNO DA SVOJE VREME, INTERNACIONALNE KONTAKTE I RAD ULO`IM U POSTAVLJANJE OSNOVE ZA NAPREDAK SAVREMENE IGRE DA BI SVAKA NOVA PRODUKCIJA IMALA POTPUN SMISAO I SVRHU I BUDU}NOST.

3.1. 3.2 Kontekst projekta: svet savremenog plesa ovde i sada

Savremena igra u Srbiji je zapostavljena od strane institucija nadle`nih za kulturu i obrazovanje u ovoj oblasti.

Baletska {kola 'Lujo Davi-o' u svoj obrazovni program ima uvr{tenu savremenu igru ali je nivo obrazovanja neadekvatan, odnosno nedovoljno dobar da bi od{klovao kvalitetne generacije savremenih igra~a.

Nedostatak adekvatnog obrazovanja je ba~i-an problem. Kao posledicu takvog problema imamo nedostatak motivacije i ohrabenja me|u mladim igra~ima i koreografi-ma, a kao rezultat imamo mali broj produkcija diskutabilnog kvaliteta i nedostatak adekvatne i obrazovane publike.

4. CILJ(EVI) PROJEKTA

- Uspostavljanje kontinuiranog edukativnog procesa za unapre|enje savremene plesne u scene u Srbiji namenjen profesionalnim i polu profesionalnim igra~ima i koreografima na teritoriji Srbije i Crne Gore.
- Uspostavljene profesionalnih relacija sa internacionalnim i ex-Yu koreografima/pedagozima, kao i igra~ima i koreografima iz regiona.

Predvi|en je rad sa koreografima/pedagozima iz Engleske, Nema~ke, Francuske, Italije, Ipanije, Slovenije, Hrvatske i Makedonije.

5. BUD@ET PROJEKTA:: DODATI/

Ako se sve ovo dostavi gradu kao projekat (koji bi trebalo jos razraditi) moze da se moze dobiti neka znacajnija podrška.

Martin Sonderkamp



POSETE BLOKU KRITIKE

#.4.K.10

Polifona tijela glasova

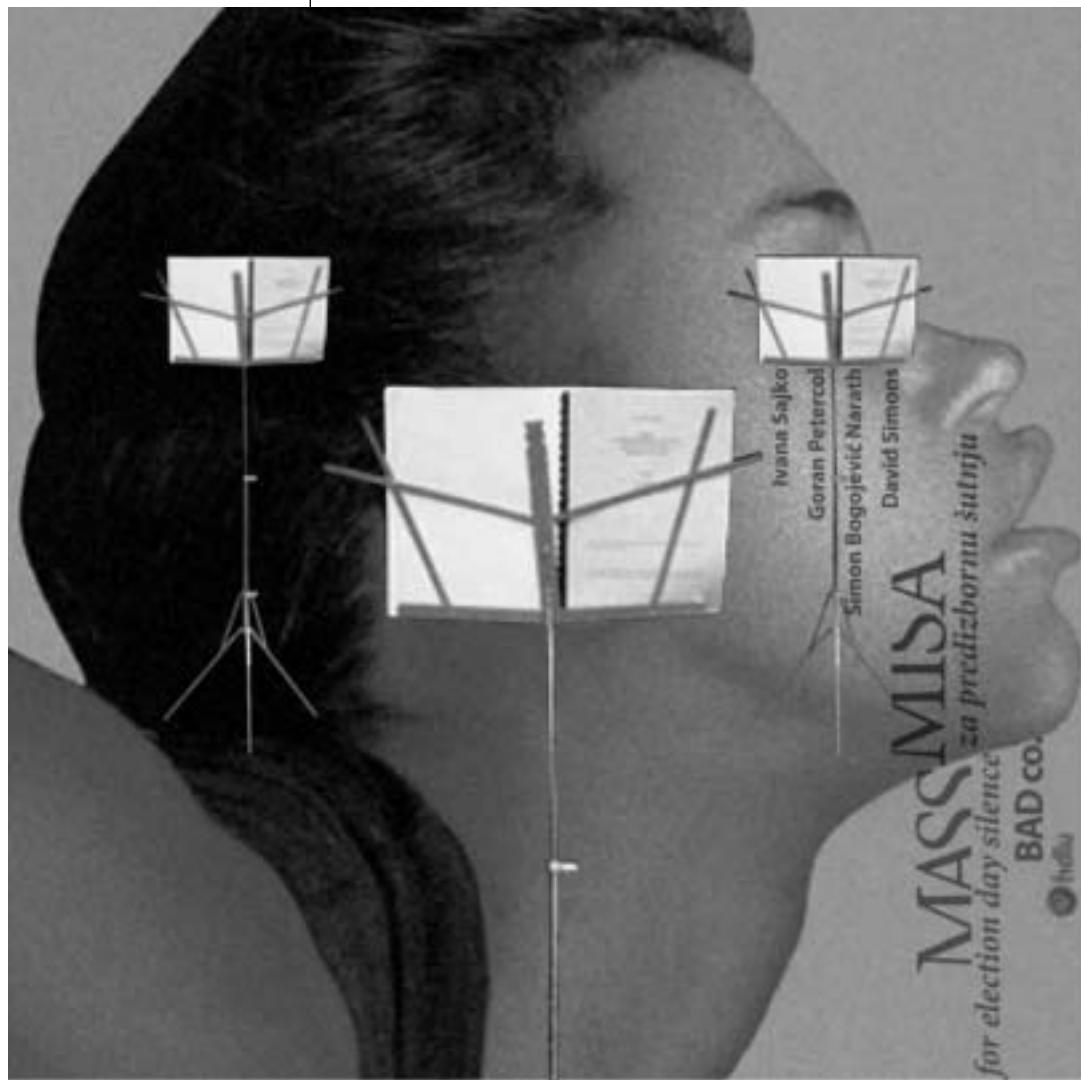
(o erotici tijela i perverziji glasa povodom predstave
Misa za predizbornu {utnju})

Andrej Mir~ev

Predstava Bad.co *Misa za predizbornu {utnju}*, premijerno izvedena 2004. u HDL-u (Zagreb), inscenacija je istoimene drame Ivane Sajko te, ujedno, i njezina prva re`ija. Na tragu predstave *Rebro kao zeleni zidovi*, gdje je problem politi-kog fokusiran na praksi discipliniranja subjekta kroz zatvor i obitelj, *Misa* taj problem radikalizira, izvode}i ga na elementarnoj razini: situaciji {utnje uo~i izbora. Bez obzira na razlike u izvedbenim strategijama, obe predstave oprisutnjuju atmosferu nasilja u kojoj se

nad subjektima demonstrira korektivna sila suvereniteta, utjelovljenog kroz tekst i njegovu reprezentaciju. Bez obzira na dominiraju{i verbalni element, koji je posebno nagla{en uporabom slu{alica kojima su gledatelji opremljeni, *Misa* se razvija i u jednom specifi-no vizualnom ambijentu. Reduciranjem scenografije na ~etiri mikrofona te vizualno minimalnim svjetlosnim rje{enjima Gorana Petercola, koja sugeriraju svjetlosni kri~, izvo|a-i bivaju izru~eni pogledu kroz cijelu izvedbu. Izmje{tanje

Misa za predizbornu {utnju}



kazali{ta u bjelinu galerijskog prostora transformira predstavu u neku vrstu instalacije, gdje performeri postaju ''ive slike'' pro{irene dahom, govorom i pokretima. Efektni vizualni minimalizam dinamizira se svjetlosnom projekcijom bijelog kvadrata koja kru{i po zidovima, pretvaraju}i se na momente u video materijal. Svjetlost te 'prazne' projekcije funkcioniira kao svjetlo kojim se nadgledaju zatvorenici s panopti-kog tornja. Ona zahva}a i gledatelje i performere koji bivaju uvu~eni u permanentnu suigru i razmjenu vidljivosti kroz svjetlo. Sadr`aj videa (autor je Simon Bogojevi}i-Narath)/animiranih projekcija korespondira s tjeskobnem atmosferom bljutavog politi-kog diskursa i nasilja. Eksplicitne scene povra}anja pocrtavaju artificijelnost politi-ke manipulacije, agoniju tijela suo~enog s neprovavlјivom logorejom predizbornih obe}anja i udarac verbuma u tanke zidove trbu{nog trakta. Druga video projekcija predstavlja animirane glave stavljenе u ~eli-ne prese koje ih deformiraju, a na koncu i drobe. Gadljivost je zamjenjena nasiljem i umjesto 'ja~eg', pojavljuje se `rvta, nediferencirana masa tkiva koja se mo`e `rvovati u perverznim politi-kim ritualima.

Jedan mi je teatrolog govorio kako je za vrijeme napada na Vukovar, gledaju}i scene ru{enja grada i mrtvih tijela, morao povra}ati. Kod njega je nasilje, posredovano televizijom, izazivalo fiziolo{ku reakciju kao na videu. Suo~eni s ponovljenim scenama provale {pageta iz usta, pojedinci iz publike zaklanjali su rukama pogled.

Dramatis personae

Konfrontiranjem dva predstavlja-ka oblika kroz koreografske i gluma-ke materijale, izvedba se doga|a u nekoj vrsti interzone, na raskriju plesnog i dramskog kazali{ta te lumino-skulpturalne instalacije. Dva glumca (Rakan Rushaidat i Franjo Dijak), koreografkinja (@eljka San-anin) i koreograf (Pravdan Devlahovi}) ~ine *dramatis personae*. Indikativno ozna~ena imena uloga: Estragon, Lucky i Vladimir, iako referiraju na Beckettovе likove, po autori~inoj opaski, predstavljaju samo knji`evno-

dramske i politi-ke ~injenice. Kao takvi, simboliziraju agoniju postpovijesnih subjekata ~ija su lica izbrisana, a vrijeme utvr|eno deformiranjem i utopijskim poku{ajem centriranja identiteta. Njihove maske sastavljene su od govora koji ih krivi, izobli-uje, svodi na govorne automate. Unutar takve konstelacije, glumci reprezentiraju predsjedni-kog kandidata (Vladimir) i njegovog suu~nika u zlo~inu (Lucky). Koreografkinja utjelotvoruje lik Estragona, svjedoka ubojstva koje je Vladimir po~inio, ali i ~rte mehanizama mo}i oli~ene u njegovom liku. Ulogu koreografa, Sajko je objasnila funkcijom d`okera; on ponavlja geste i rije~i ostalih izvo|a-a, pretvaraju}i se u njihovo iskrivljeno zrcalo. Poku{avaju}i u knjizi *Skandal tijela u govoru* locirati Austinovo odre|enje performativa u kontekstu literarne produkcije, Shoshana Felman iznosi tezu o zavo|enju kao primjeru par excellence performativnog iskaza. Na tom tragu, analiza bilo kog od predizbornih politi-kih skupova, pokazuje sli~nu strategiju strukturiranja politi-ke retorike kroz govorne ~inove, kojima kandidati zavode izborno tijelo. @anrovska odre|ena kao 'Misa' koja se doga|a u vrijeme predizborne {utnje, tekst i izvedba razotkrivaju perverznost govornih ~inova u politi-kim istupima, povezu}i ih sa sakralno}u u odnosu na koju, po Batailleu, proizilaze transgresija i perverznost. U jednoj od prvih replika, Vladimir, u formi eksplicitnog performativa i »don~uanovske razvratnosti«, obe}ava bolju budu}nost te se predstava dalje emanira iz tog obe}anja, kru`e}i oko njegovog nedoga|anja. Druga razina na koju se odnosi zavo|enje, referira na erotski diskurs i na-in njegove instrumentalizacije u politi-koj retorici. Strategijom suprotstavljanja dvije razine performativnosti, jezi-ke i tjelesne, dramski se tekst i *dramatis personae* dovode u odnos napetosti te sukoba logosa i tijela. Me|utim, granica nije sasvim jasna. Tijelo se nikada potpuno ne li{ava logosa nit je pak logos potpuno neovisan od tijela. Njihovim preplitanjem pitanje (re)prezentacije biva zao{treno. Tijelo se hrani logosom, ali logos izaziva mu~ninu i tijelo povra}a govor koji ga tla~i

Izvedbeni modusi

U knjizi *Rolan Bart po Rolanu Bartu*, Barthes o politi~kom kodu govori kao o ne~em ~isto tekstualnom, o formi teksta u kojoj politi~ki govornik melje svoju besjedu, ali je uslijed neprekidnog ponavljanja osu|en na dezintegraciju sebe kao koherentnog subjekta. Za razliku od Brechta koji ka`e: »Moj cijeli `ivot mora biti posve}en politici, pa~ak i da joj bude `rtvovan«, Barthes odbacuje posve}enosnost, afirmiraju}i `elju za dokinu}em tiranije pridjeva i uspostavljanjem hedonisti~kog tijela, koje bi, makar imaginarno, bilo izvan polja politi~kog.

Suprotstavljanje politi~kog i hedonisti~kog ocrtava osnovni smjer izvedbe, ~ija se dinamika i ritam grade ovisno o njihovom odnosu. Dva glumca ve}inu su vremena fizi~ki stati~na, a njihova se cjelokupna aktivnost svodi na verbalizacije dramskog teksta. Na~in na koji izgovara~ju replike stvara karakteristi~ni zvukovni ambijent, u kom glas prolazi kroz transformacije s obzirom na poigravanje visinom, brzinom i razinom afektacije izgovora. Izjedna~en s ostalim elementima izvedbe, glas postaje vrlo tjelesan. Posredovan te intenziviran mikrofonima, pojala~lima i slu{alicama, njegova funkcija prevazilazi prijenos auditivnih informacija, otvaraju}i se za prijenos afekata i intenziteta usmjerenih na fizikalitet gledatelja. Kao reprezentant predsjedni~kog kandidata, Vladimir je aktivniji u prostoru od Luckya te se u jednom navratu i potpuno pribli~ava publici, izgovaraju}i obe}anje sugestivno koketiraju}i s publikom. Lucky pak, kao suu~esnik, ostaje uvijekiza predsjednika. U svom pasivnom suu~esni{tvu, on je prisutan kao {pijunski element podmuklog dou{nika u sjeni. Najaktivniji izvo|a~ je koreografinja kao Estragon. Osim verbalnih materijala, aktivno izvodi i koreografske materijale, ali ironizira i sam tekst. Lomljenje izgovora prati deformaciju geste koja, kao da se rukovodi za kubisti~kim na~elom vi{estruke vizure; tijelo koje se slama pod pogledom bez centra, tijelo izlo`eno u svojoj smrtnosti. Jo{ od prve scene, koju otvara solo sekvencom, koreografski materijal destruira matricu njezine izvedbe, formiraju}i na trenutke antisemioti~ko tijelo li{eno uloge. Struk-

turirani vrlo mehani~ki, pokreti tog tijela su u kontrapunktu s verbalitetom predsjedni~kog kandidata i pomaga~a. Me|utim, dok je Lucky pasivan, Estragon pru`a otpor bijegom u pokret i igru. Odupire se predsjednikovo diskurzivnosti, ali to rezultira stalno novim deformacijama, sve mehani~njim pokretima, dinamici predstave. Izvedbeni modalitet koreografa razvija se u odmjer enim intervalima stati~ne koreografije i dini~ne. Njegova funkcija kao meta nartora, opa~a se kroz repeticiju verbalnih materijala koji su likovi izgovorili i stiliziranim ponavljanjem Estragonovih gesti. U oba slu~aja, njihov verbalizam intendira centriranu identiteta kroz pristajanje uz ulogu, ali ~im tijela skliznu u pokret, mehanizam reprezentacije je naru{en. Eroti~ka dimenzija tijela afirmirana kroz koreografski segment u stalnom je sudaranju s politikom i retori~kim kodovima ideologije. Politi~ko se nasilje vr{i u stati~nom obredu besjede te glumci kao da rije~ima uloge `ele zatrpati koreografski pokret, u~initi ga stati~nim i disciplinirati ludi~ki ~in. Govor se perverzije sudara s tijelom erotike. Njihova je me|uovisnost i dokaz njihove uzajamne privla~nosti.

Poigravanje ritmom i intonacijom re~enica, kreira se ironi~na distance izvo|a~a spram dramskog predlo{ka {to rezultira| anjem groteske kao dominantnog izvedbenog oblika. Ujedno, izvedba govora zajedni~ka je svim izvo|a~ima. Grotesku poja~avaju facijalne ekspresije izvo|a~a {to se mo`e uo~iti ve} nakon prvog susreta Estragona i Vladimira, kada iskriviljavaju}i lice u grimasu, Estragon replicira Vladimиру: »Ne}u ti suditi ve} samo re}i {to je se i kako dogoditi. Priznati }e{ ono {to ne bi smio priznati: sve {to si u~inio i namjeravao u~initi, sve {to je bilo mrtvo, skriveno zga`eno, sve tvoje gadne psovke, krvave prijetnje i tajni planovi smijati }e ti se u lice vlastitim jezikom«. Izvedbom govora, kreiran je specifi~an krajolik jezika. Interpolacijom izjava politi~ara, de{ava se i »provala realnog u izvedbu koja rastvara fiktivno okru`je dramskog teksta. Izmje{tanje realnih politi~kih glasova nagla{ava izvedbu teksta jer ne dolazi samo do konfrontacije realnog i fiktivnog lika, ve} i same izvedbe i njezinih reprezentacija.

cijskih mehanizama. Bez obzira {to ne kani afirmirati specifi-ne politi-ke ideologije, politi-ki potencijal predstava pronalazi u razotkrivanju mehanizama reprezentacije i p(r)okazivanju jezi~ne ekonomije mo}i. Dekonstrukcija retori-ke doga|a se upravo na onom na ~emu po~iva; intenziviranju afektivne dimen-zije jezika koji se oprisutnjuje kao dis-torzirani govor. Lomljenjem konvencija unutar kojih se proizvodi jezik kazali{ta uru{ava se i njegova mimeti-ka funkcija. Likovi nisu puki reprezentanti fikcional-nog kozmosa teksta niti njegovo scensko udvajanje. Jezik direktno usmjereni na tijelo, postaje oru`je, hipnotizira i proiz-vodi afektivne vi{kove koji zavode, ot-klanjaju pogled s tijela, stvaraju kod gledatelja osje}aj da je poludio, ~uje glasove koji mu se gade te ga tjeraju na po-vra}anje. Ako se netko, pak, odlu~i skini-nuti slu{alice, nastupiti }e ti{ina. Bijeg iz tamnice logosa, ustuknu}e pred represi-jom gramatike i oslobo|enje od posmrt-ni-kog pokrova pridjeva.

P.S.

»Sve zapo~inje i zavr{ava se govorom«, tvrdi mi Ivana u Godotu dok ispijamo kavu u ne-ko proljetno popodne. Podsje}a me da su svi izvo/a-i demokrati~no raspore/eni, da su im replike ujedna-ene i da svatko ima glavnu ulogu. Zaveden retorikom suvremenih teori-ja o izli{nosti literarnog kazali{ta i izgovore-nog teksta, poku{ao sam gluma~ku izvedbu suprotstaviti koreografkoj, ali je ta opreka,

kako sada vidim, sasvim na krivom tragu. Prirodna to~ka u kojoj sam tragao za njezi-nim slamanjem bila je na tijelu, u neposred-noj blizini spontaniteta pokreta. Reprezenta-cija je zlo-in kazali{ta nad sobom, kazuju mi teorije, govor kao najmo}nije sredstvo treba istjerati s pozornice i ostaviti raskomadanog Orfeja u {utnji vlastite prisutnosti. Me/u-tim, Misa manipulira upravo onim {to treba prognati. Sve se doga/a u bubnji}u na{eg uha, rije-i postaju meci kojima se tekst iz-vedbe ispisuje direktno u tijelo, vibriraju}i kao ritam slogova koji rafalno podrhtavaju, kidaju sintagme i lupaju poput kopita u grlu. Pa ipak, koliko god taj glas djelovao mo}no, nabijen retori-kiim potencijalima, Barthes me opominje da ga moram promisliti i kroz imanentnu mu fragilnost: »glas je uvek ve} mrav i mi ga samo o-ajni-kiim poricanjem nazivamo `ivim; tom nenadoknadivom gu-bitku mi dajemo naziv promene glasa: me-njanje glasa, to je glas po onome {to je uvek pro{lo, umuklo«. Njegova je smrt, ujedno po-etak mog pisanya, iscrtavanje sjena koje je ostavio na tijelu i razra-unavanje s ehom koji se natalo`io u pam}enju. Ali, ujedno, i njegova nemo} da progovori bez pisma. Jesam li uspio? Da li je »mrtvac iza zida« progovorio? Osvetio se Vladimиру koji ga je silovao i potom ubio ili sam ga ovim slovi-ma samo jo{ vi{e izbrisao? [to }e u-init Estragon? Ho}je li i dalje kriviti svoje lice i biti uz nemirena opomena nasilniku koji je u predizbornoj no}i pokazao svoju mo}? A Lucky? Za{to sada }uti? Vrlo dobro zna da je mrtvac jednom progovoriti. Njegova je usta tada glasno vr{tati, a on ne}e biti u stanju da skine slu{alice i pobegne iz kazali{ta. Vri-sak s(a)mrt ног u stopu }e ga pratiti.

Kriti~ki dnevnik slovena~kog plesnog bijenala *Gibanica 05*

Ana Vujanović

naziv:	Gibanica (Moving Cake) – bienalni slovenski plesni festival	
mesto i datum:	Ljubljana (Slovenija), 23–27. februar, 2005.	
organizatori:	Exodos, Cankarjev dom, Bunker, PTL, Vitkar, Fi-o balet, En-Knap, Dru{two za sodobni ples	
selektori:	Martina Hochmuth (A), Mateja Rebolj (SI), Rok Vevar (SI)	
člani:	Mahmoud Aboudoma (Eg), Elisabeth Nehring (Nem), Barbara Friedrich (Nem), Alain Pare (Kan), Ana Vujanović (SCG)	
program:	glavni izbor selektora: <i>Ozvo~eno telo #2, Collect-if, What a Feeling!, Pisma iz sadanjosti, Forma Interrogativa, Hi-Res, Confi-dance, Hitra zgodba, Obmo~je za pe~ce, Stanje stvari, Rebeka, Koncept koncepta</i>	sporedni zapa~eni i nagra~eni radovi: <i>Za-asno avtonomna cona, Katarza za za~etnike, Woferl osebno, We Are All Marlene Dietrich FOR</i> teorija: <i>Vital elements</i> (radionica, predavanje), <i>Stanje stvari</i> (diskusija)
nominacije:	člani – <i>Forma Interrogativa</i> publika – <i>Katarza za za~etnike</i>	

U februaru 2005., pozvana sam u Ljubljano kao 'ku}ni kriti~ar' *Gibanice*. Moj zadatak je da gledam sve (ili koliko je mogu}e) predstave, i zatim da pi{em za *Masku* o programu sa spolja{njem (u odnosu na slovena-ku scenu) pozicije koja treba da obezbedi 'objektivan pri~tup'. Cenim taj razlog jer pokazuje namenu *Gibanice* da se ispetlja iz lokalnih mre`a; samo se nadam da su svesni da (ni) moj pristup ne mo`e biti neutralan... Uz to, prihvatala sam i da budem u `iriju, kao i to da svakog dana pi{em kriti~ki dnevnik za web sajt festivala. Modifikovan, skra{jen i preveden na srpski jezik, taj dnevnik je izgledao otprilike ovako:

Sreda, 23. februar

Iznena|ena sam brojem predstava prijavljenih na festival (54), budu}i da `ivim u Srbiji gde plesna scena gotovo i ne postoji i gde samo par mla}ih koreografa deluje na praznom prostoru polja. Pri~ala sam o tome sa Rokom Vevarom i Nata{om Zavolov{ek, kojima je to poznato i koji se nadaju da }e se to polako promeniti. Ja ne verujem. Ja sam iz Srbije.

Prva predstava u *off* programu, iz Maribora. Hodaju}i ka Cankarjevom domu, razmi{ljam da je ne{to temeljno pogre-

{no sa konceptom decentralizacije. Za~pravo, ako se konfrontira provincija kakva jeste sa centrom, ostavlja se kao provincija, uprkos svim otvorenim mogu}nostima. A ako se prvo unapredi sredstvima centra, onda to i nije decentralizacija.

U *Ozvo~enom telu #2* Snje`ana Premu{ izvodi duet sa svojom digitalnom slikom. Tema na{eg doba. Na po~etku, igraju razne igre, npr. takmi~enje u skakanju. Slika pobe|uje, i deluje kao dobro}udno ~udovi{te koje ne shvata o~emu je re~. Sposobno je da ska-e beskona~no, pa? Nije tako. Ono je stvoreno da ska-e beskona~no digitalnom monتا{om par *frameova*. Pitanje nije Pa? ve} Za{to? – je autorka stvorila ~udovi{te bolje od sebe? Ne sme se zameniti efekat za uzrok. Zatim, Ignaz Schick i Snje`ana izvode improvizaciju sa zvukom i pokretom, mada ja nisam razumela komunikaciju izme|u to dvoje; niti izme|u njih i mene. Ili je problem s improvizacijama to {to komunikacije i nema, kako bi Derrida rekao, jer nema totalnog konteksta koji bi omogu}io jedinstveno zna~enje.

Collect-if, plesno-performerski rad re{ava taj problem na inteligentan i surov na~in. Istra`uju}i pitanje kolektiviteta

danasa, Collect-if tim nudi doslovno (na ekranu i samim izvo|a-ima) propozicije koje treba da znamo kako bismo shvatili ono {to se izvodi na sceni. Time, kao i zahvaljuju}i izbegavanju da se zapadne u patetiku za 'dobrim starim danima kada je stvarna kolektivnost bila mogu}a', rad hrabro izvodi na sceni sopstvenu nemogu}nost. [to je jo{ bitnije, otvara pitanje *konsenzusa*, ne samo o kolektivitetu ve} i u {irem socijalnom smislu, sa njegovim implicitnim zahtevima, o~ekivanjima, 'rvama, 'zdravim razumom'. Te ve~eri sam napisala glup privatni e-mail o tome, i pokajala se.

^etvrtak, 24. februar

Slu{aju}i Goldfrapp na vokmenu iza{la sam iz CDa u {etnju... U kafeu na Pre{ernovom trgu, gledam dve starije gospo|e kako piju ~aj, razmi{lja}u}i o tranziciji i tome koliko je ona razli~ita za njih i sli-ne gospo|e u Beogradu. Ponekad izgledam sebi kao tranzicijsko ~udovi{te, `ive}i i ne `ive}i u Srbiji istovremeno. Ose}ala sam se jo{ monstrouznije {to dnevnik za web site pi{em na engleskom, zamenjuju}i jednu hegemoniju drugom...

Upravo tako po-inje *What a Feeling!* Nine Me{ko: »We shall try to perform in English because we want to be really international«. Rad, koji je koreografisalo {est vizuelnih umetnika, je ceo u tom maniru, suo~avaju}i publiku sa o~ekivanjima, koja se mogu sa`eti u slogan: @elim da kupim sve {to prodajete. Predstava radi s popularnim interpelacijskim aparatima i zavr{ava Nike sloganom »Just do it« i dodatkom »I can«. Humor nije bez cinizma, i ~ini mi se da je to

adekvatna pozicija za slovena~ke umetnike i inteligenciju koja mora prihvati Zapadne standarde ako ho}e da bude Zapad, a zna da su mnogi od njih prosto glupi. Kontekst je klju~an: taj rad bi funkcioni{ao sasvim druk~ije u Srbiji.

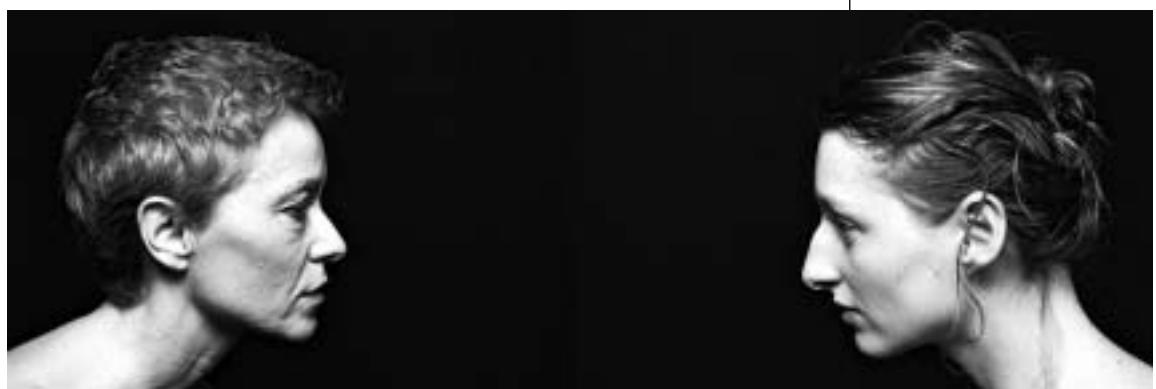
Pisma iz sadanjosti Nevena Korde i Igo{ra Sviderskog su va`na posmatrana kao ples. Najve}i deo rada je *real-time* emitovanje `ivog doga|aja koji se izvodi u zatvorenoj kocki na sredini scene. Po{mo}u digitalne tehnologije, jednostavnii pokreti @ive Repov` prerastaju u audiovizuelni spektakl na ekranu. Pod uticajem vizuelnih umetnosti i upotrebom njihovih tehnika za ples, umesto da ostane u skrovi{tu inter-medija, ovaj rad napada i prevazilazi plesni medij – iako je tek regularan video art, posmatran u okviru vizuelnih umetnosti. Opet, kontekst je ono {to je klju~no. Selektori su toga oigledno svesni, kad su ovaj rad uklju~ili u plesni festival.

Pre predstava, odr`an je sastanak `irija. Ima nas pet, svi smo strani gosti festivala, svi sa razli~itim *backgroundima*, profesijama, kriterijumima i interesima. Ne znam da li je to dokaz istinske demokrati-nosti *Gibanice* ili gre{ka. Ne verujem u istinsku demokrati-nost.

Petak, 25. februar

Pijem kafu u Le petit café skoro svaki dan. Moja priateljica iz Beograda se preselila u Ljubljano 1999, i dugo `ivela kod Kri`anki. Kad sam je prvi put posetila, 2001. odlazile smo u taj kafe. Po{to sam pre 90ih bila dete, sve ovde mi je bilo novo. Fascinirana svim tim normalnim i obi~nim stvarima u svakodnevnom `ivotu u Ljubljani, shvatila

Forma Interrogativa
foto: Igor Delorenzo
Omahan



sam da je moja mladost izgubljena u mraku 90ih, i da je moram (re-)konstruisati sama, jer ni{ta normalno nije normalno za mene, ~ak ni pijenje kafe u Le petit café u Ljubljani...

Forma Interrogativa Magdalene Reiter je plesno ispitivanje dve plesa~ice o plesu i sopstvenom radu, putem njihovih neodlu~nih plesnih tela. Rad nije politi~ki u uobi~ajenom smislu, ve} u smislu ispitivanja samog plesnog diskursa. Ni jedan njihov pokret nije zavr{en, iako nijedan nije slobodno otvoren. Radi se o druga~oj politi~nosti: razlaganju plesne virtuoznosti i njene ideologije. ^ist i konceptualno elaboriran rad, gotovo bez dekorativnih vi{kova. Mada, Mateja Rebolj u svojim 50im je sjajna, sa svojim intelligentnim ple{u}im telom i minucioznim istra`ivanjem na~ina plesanja. ...Izgleda da postoje razli~iti vi{kovi i virtuoznosti za u`ivanje gledalaca, sre}om ili na nesre}u...

Hi-res Maje Delak i Male Kline u Staroj Elektrarni, starom industrijskom zdanju. Artificijelnost super dizajnirane plesne pri-e o ljubavi i njenoj (ne)mo-gu}nosti za savremeni subjekt, deluje jo{ artificijeljnija u tom ambijentu. Kontempliraju{i belu i jasno ograni~enu scenu i redukovani, spor pokret, konfrontirane sa ciglanim zidom, osetila sam se beznade`no daleko od ljubavi kao direktnog kontakta. Ljubav je ono {to je »not-true«? Moram se slo`iti. ...Iznena| ena sam brojem publike, koji nikad ne vi| am u Beogradu kad je u pitanju savremeni ples. Mo`da to nije zbog umetnosti, nego zbog ljubavi...

Confi-Dance je duhovita inteligenta predstava u kojoj Goran Bogdanovski i Dejan Srhoj poku{avaju ne da zauzmu poziciju u ve} nasuprot svih umetni~kih paradigmi. Mogli smo ~itati na ekranu: Be modern. Be post-modern. Be avant-garde. Be retro-garde... Bilo je zabavno gledati sve te koncepte spu{tene na nivo glupih i opresivnih imperativa, ali ipak smatram da je to mnogo lak{e nego biti ozbiljno moderan, post-moderan itd. ^ak, pravi problem je u tome {to ne postoji pozicija izvan svih paradigm. Ta~ka. *Za~asno avtonomna cona* Mateja Kej`ara, Alda Ivan~i-a i The Stroja je bila uz-

budljiva zbog muzike The Stroja; *hard core* glasne ritmi~ke muzike na perkusijsama i 'konkretnе muzike' na fabri~kim ma{inama. Kao i svaka osoba iz srednje klase, u`ivala sam u zvuku i smradu fabrike i ostalim sirovim stvarima – o kojima ne znam ni{ta. Koreografija The Stroja je dovoljno spektakularna i nije joj bio potreban i ples pride, sem da dodala malo misticizma u ambijent fabrike. Ali nema mistike u fabrici, (~ak i) Marx bi rekao.

Subota, 26. februar

Kada sam jutros u`la u kancelariju, gotovo nikog nije bilo, i napravila sam par fotografija praznog prostora. Volim trage, koji ostaju dugo... du`e nego ijedno postojanje...

Katarza za za~etnike, prvi rad Jurija Konjara, je razigrani de-a~ki-ples za tri igra~a. Za mene, gotovo ni{ta vi{e, iako je uklju~en u program kao »debi 2004«. Publika ga veoma voli. Publika u Ljubljani je vrlo ekspresivna, gotovo bez obzira koja se predstava izvodi.

Predstave *Hitra zgodba* Sanje Ne{kovi} i Branka Poto~ana i *Obmo}je za pe{ce* Branka Poto~ana, vratile su me pitanju tragova. Uo~ljivo je da je Sanja i balerina a da je Branko radio sa Vandenbergbusom: njen pokret je prezican i dobro uve`ban a njegov intenzivan i *macho*. Telo ima pam}enje, kao da nije ni{ta drugo do natalo`eni zna~enjski tragovi. Otud *Quick Story* ponavlja `ensko-mu~ki binarni par bez vidljivog napora da ga izmeni. Iako tretiran na nivou sadr`aja, njegov diskurs/ple{u}a tela se ostavlja kakav jeste. Poto~anov solo, prema programu, bavi se Badiouovom tezom o plesu kao metafori misli. Taj (dubiozni) tekst se pokazuje kao problemati~an obe}avaju{i pokret preko ozna~itelja, i tako, pre i sam metafora nego funkcionalno plesno oru | e.

Woferl osebno Iztoka Kova~a i En-Knap je gotovo narativna ali fragmentarna plesna pri-a koja se sastoji od dinami~nih i `ivopisnih epizoda iz poslednjih 15 godina `ivota Mozarta. Njegova 'hipomanija' odre| uje ritam plesa i odnose me| u igra~ima. Predstava je napravljena kao objekt za sporu per/recepцију. I sve, pokret, svetlo, scena je savr{eno,

te zasigurno ostaje u okviru etablirane plesne paradigmе bez rizikovanja da radi sa njom.

Sastanak `irija mi je pokazao koliko su daleke na{e pozicije. Ko }e pobediti, ko izgubiti?, pitam se stalno. Ili prosto: U ~ijim je rukama diskurzivna mo} Zato nije ~udno {to je opu{teno }askanje sa Bojanom Kunst postepeno postajalo te{ka analiza politi-kog uokviravanja umetnosti u Srbiji i Sloveniji. Blago zapanjacima koji su izgubili utopiju!

Subota, 27. februar

Ovo je poslednji dan Gibanice i mog boravka ovde. Mnogo toga se desilo, bez uzro-nih veza. Pravim ih naknadno, kao i uvek. Mislim o svojim neprestanim samo-obja{njenjima, o toj potrebi samo-odre|ivanja opet i opet. Ali, ipak, kako ina-e ako ne postoji neutralna kritika: ako je neutralna, to nije kritika – fenomeni su ni{ta sami po sebi...

Stanje stvari Tanje La`eti} i Nine Me-{ko je ozbiljno problematizuju}a plesna instalacija koja se bavi savremenom slo-

vena-kom scenom. ^ine je dokumentarni video intervju sa akterima scene i `ivo izveden plesni *class* sa 10 igra-a. Ne uzbudljivo, ne zavodljivo, ne spektakularno, ne razigrano, i ne. Da sumiram: jednostavno, ~isto i ozbiljno. Ako ni{ta, obra}aju}i se svim akterima scene u Sloveniji, frustriraju}e. Posebno jer problematika surovo materijalnog strukturiranja umetnosti, sa svojom socijalnom infrastrukturom, zvu-i uvek tako poznato, istorijski, kao jedina invarijanta umetnosti kroz vreme.

Stanje stvari je simptomati-na diskusija o dispozitivu slovena-ke plesne scene, u kojoj su u~estvovali strani gosti, par lokalnih aktera i publika. ...Neslaganja-nesporazumi-razli-iti jezici-iscrepljuju}a borba za diskurs: to je ono je multikulturalizam zaista! Mnogi stranci su lako upali u zamku 'etnolo{kog' stajali{ta i dr`ali lekcije o nacionalnom-zna-aj-plesa. Bojana Kunst i Nevenka Kopriv-ek su poku{ale da objasne da im nije stalo do toga {to su Slovenke, nude}i argumente iz po-ethnih lekcija o konstruisanju identiteta.

*We Are All
Marlene Dietrich*



Rebeka Andreje Rauch – inteligentna konfrontacija ve{tog ple{u}eg tela i 'drugih' tela na sceni, plesnog medija i medija muzike i *story-tellinga*, mada sam propustila naraciju koja je izgleda trebalo da ih dr`i na okupu. Predstava polazi od Marquezovog lika Rebeke (*Sto godina samo}e*), ali onda naracija obe}ana na po~etku nestaje u hermeti~noj i labavoj strukturi dela. Iako sa namerom da ne ostavi anga~ovana sredstva kakva jesu, predstava deluje previ{e samo-dovoljna da bi se ~vr}e odnosila na publiku.

Koncept koncepta Mateje Bu~ar je poku{aj diferenciranja plesnog prostora kao specifi~ne kulturno-umetni~ke kategorije i fizi~kog prostora (kao takvog). Poku{aj diferencijacije je izведен videom, muzikom i plesnim pokretom. Neobi~na plesna »lekcijska iz plesne topografije«, elaborirana i izvedena ~isto. Neuspe}na unapred, a priori odbijaju}i da ubedi gledaoce jednostavnom (vizuelnom) iluzijom – i ~ak jo{ vrednija upravo zbog toga.

Finalni sastanak `irija: za~udo, lako smo se slo' ili da nominujemo *Formu*

Interrogativu. Bila je na listama predlo{a svih ~lanova; iz razli~itih razloga, mislim. Moj je: bavljenje specifikom plesnog medija, strukturacijom plesnog diskursa i njegove materijalnosti. Ostali moji predlozi su bili: *Collect-if* i *Koncept koncepta*, iz istog razloga. Ne mogu da prestanem da se pitam o lakom slaganju u slu~aju nagra|enog rada. Ne-to je pogre{no?

We Are All Marlene Dietrich FOR Erne Omarsdottir i Emila Hrvatina, izvedena na~alost nakon nominacija. To je totalna dekonstrukcija-koja-te`i-destrukciji obe}avaju}ih 'velikih predstava' kao {to je *Kosa*, sa njenom pobunom, utopijom i lepotom. Nema pobune; ona je ve} `eljena i ura~unata. Nema utopije; ona nije ni{ta drugo do cirkuski {ou na tr`i{tu; njen o`ivljavanje je nepodno{ljivo zabavno, toliko da postaje freneti~no. Nema lepote kakvu o~ekujemo. Evo nas pred odlukom: promeniti na{e o~i ili kona~no odustati. Nema nazad. Kuda? Nema ni niti. Ni~ega. [ta }e ostati ako i{to ostaje? Ostatak sam. Postavljen na scenu. »It is Šnot¹ easy to imagine.« To mora biti kraj.



Swiss Cultural Programme Serbia and Montenegro

DEZA
DDC
DSC
SDC
COSUDE



PR HELVETIA
■
Arts Council of Switzerland

Pro Helvetia Belgrade